
ARTYKUŁY

Henryk Jurkowski

Akademia Teatralna w Warszawie

W poszukiwaniu wewnętrznej harmonii

Summary

IN THE SEARCH OF INNER HARMONY

The author imagined a short history of parallel worlds, created by human mind in order to have them as a model to play with and to solve human everyday problems. These worlds include various kinds of art such as literature, music, dance and fine art with its different forms of figures and puppets. At the beginning figures were treated by men as small idols and gradually became the puppets of the puppet theatre. Among the greatest stories of human culture, Mahabharata and Birth of Jesus Christ became most popular among common people, reaching the status of folkloric presentation. Artists were also interested in figures and puppets both as an existential metaphor and a model for the actor. However their interest was temporary. Teachers and educationists using puppets as therapeutic instruments allowing their prot to feel the touch of transcendence showed more attachment to puppets as creatures on the edge of life and death.

Key words: *Mimezis, katharsis, paraller worlds, Mahabharata, birth of Jesus Christ.*

red. Paulina Marchlik

Człowiek pierwotny nie okazał zapewne zdziwienia wobec faktu swego istnienia. Niewątpliwie jednak wraz z rozwojem swych funkcji umysłowych stawił sobie szereg różnorodnych pytań również o charakterze egzystencjalnym. I jak się zdaje postrzegana rzeczywistość nie była dlań wystarczająca. Szukał przyczyny swej obecności wśród roślin i zwierząt. Szukał Stwórcy, który świat powołał do istnienia, a w nim Jego samego. Z pomocą przyszła mu wyobraźnia, źródło różnorodnych obrazów, które powoli formowały się w światy paralelne

wobec świata już istniejącego. Światy te jedni nazywali mitami, inni odkrywali w nich fenomen transcendencji.

Nie ma tu potrzeby rozwozić się nad zjawiskiem mitu. Zajmowali się nim wybitni etnolodzy i badacze kultury. Mity bowiem powstawały we wszystkich nawet najmniejszych ludzkich skupiskach. W niewielkich nawet plemionach zawsze znajdowali się ludzie, posiadający dar imaginacji i narracji. Swoje wyobrażenia i fantazje przekazywali swoim współziomkom, budując w ten sposób wspólny świat wierzeń, przekazywanych z pokolenia na pokolenie. Istnieją one po dzień dzisiejszy już to jako dawne opowieści, już to jako trwałe wierzenia, posiadające tysiące wyznawców. Niezależnie od tego czy narratorami byli plemienni szamani czy wielcy prorocy, dający swym życiem dowód prawdziwości swojego przekazu.

Człowieczą potrzebę narracji potwierdza cała ludzka kultura. Dotyczy to także umiejętności jej kształtowania. Mity odpowiadały na pytania o źródła, przyczyny i sens ludzkiego istnienia, a nawet ustalały obowiązki człowieka wobec świata nadprzyrodzonego. Obok nich zaistniały wkrótce także inne bardziej przyziemne fabuły, które opisywały postrzeganą rzeczywistość. Od wieków powtarzamy za Platonem i Arystotelesem tezę, że treścią literatury i jej pochodnymi, takimi jak teatr, rządzi *mimesis* – naśladownictwo.

Pojęcie *mimesis* zrobiło ogromną karierę w dziejach sztuki, co potwierdza także współczesna psychologia mówiąca o skłonnościach człowieka do imitacji, będącej istotnym czynnikiem ewolucji. Źródłem tej skłonności są „memy”, umiejscowione w naszym mózgu, a opisane przez biologa Richarda Dawkinsa w książce *Samolubny gen* (Dawkins 1996).

Oczywiście, nie ma żadnego powodu, by się sprzeczać z psychologami, nie mniej badacz kultury może zauważyć, że *mimesis* ma nie jedno oblicze. *Mimesis* jako naśladownictwo ma swoje różnorodne wersje i rzadko występuje jako zwykła kopia opisywanego przedmiotu. To prawda tworzone opisy, są swoistym odbiciem rzeczywistości, ale równocześnie są także jej interpretacją. Opisy te mają charakter sformalizowany jako, że w toku rozwoju naszej kultury powstawały różnorodne formy wypowiedzi, choćby takie jak: antyczny epos, tren, bajka, epigram czy satyra.

Nie ma żadnych wątpliwości co do tego, że formy tych wypowiedzi odzwierciedlają zróżnicowane postawy psychiczne ich autorów. Inne jest nastawienie autora panegiryku, a inne autora satyry. Inaczej zachowuje się poeta dzielący z nami swoje uczucia a inaczej autor utworu dydaktycznego. Inaczej jeszcze buduje swe przesłanie autor tragedii, którego celem jest *katharsis* – oczyszczenie uczuć. I na dobrą sprawę to *katharsis* jest nadrzędnym celem tych wszystkich

narracyjnych działań. Potwierdza to współczesna psychologia. Termin *katharsis* bardzo dobrze opisuje proces uwalniania się od negatywnych emocji z pomocą działań w światach paralelnych.

A wracając do *mimesis*. Obejmuje ono nie tylko wypowiedzi słowne człowieka, ale jak się zdaje wszystkie rodzaje jego ekspresji. Człowiek bowiem nie tylko mówi, ale także tańczy, śpiewa, muzykuje, a co więcej wytwarza przedmioty wyposażone w funkcje fabularne. Te ostatnie to rzeźby, malowidła i kompozycje obrazów. Jak te przedmioty zaczęły się pojawiać? Możemy sądzić, że ekspresję człowieka za pomocą artefaktów plastycznych poprzedzała i stymulowała interpretacja przedmiotów i form naturalnych. Kiedy patrzymy na rzeźby czy idole człowieka pierwotnego widzimy w nich w większym stopniu dzieło natury niż wyrafinowaną pracę artysty. Pierwsze idole były, jak się zdaje, rezultatem uznania jakiegoś znalezionej, niezwykłego tworu za dar sił nadprzyrodzonych. Uzyskały swój nowy status w wyniku ukierunkowanej interpretacji. W ten sposób materialny fenomen uzyskał wartość mityczną.

Te pierwsze idole już to jako kamienie już to ukształtowane przez żywioły kawałki drewna podlegały stałemu doskonaleniu. Człowiek uzupełniał je zgodnie z własną mityczną wyobraźnią: wyposażając swoich bogów w atrybuty siły i wielkości. Na każdym kontynencie w innym ujęciu. Dbał, by jego mityczne wytwory wydawały się prawdziwe więc je uruchomił, zarówno w szamanistycznych obrzędach, jak i wielkich uroczystych rytuałach z ich pochodami i procesjami.

Konterfekty mitycznych bogów, choćby i najbardziej wspaniałe, nie odbiegały jednak daleko od obrazu człowieka, którego Bóg Izraelitów „stworzył na obraz i podobieństwo swoje”. Nic więc dziwnego, że obok figur boskich w rytuałach religijnych pojawiły się również figury ludzkie, które w następnej kolejności zostały wykorzystane w plastycznym przedstawianiu innych, również świeckich fabuł.

Do snucia takich przypuszczeń upoważniają nas zachowane okazy idoli różnych plemion, istniejące w dalszym ciągu w wielu wypadkach już to formie pierwotnej już to w ich przekształceniach. Zachowały się one w świątecznych obyczajach niektórych ludów, przy czym wybrane z nich przeszły w ręce dzieci, które je włączyły do ich zabaw, dziedziczonych z pokolenia na pokolenie. Z pozoru pełnią one rolę zabawowych artefaktów, nie mniej pozwalają dzieciom wkroczyć również w sferę *sacrum*, odczuwaną intuicyjnie.

Ich potwierdzenie mamy także w przedstawieniach figur i lalek i towarzyszących im metafor. Jedną z najdawniej zapisanych metafor jest ta, która mówi o prowadzeniu lalki przez jej manipulatora. Takie relacje między lalkarzem

(*sutradhara*) i lalką (*sutraprota*) uduchowieni filozofowie indyjscy przyjęli jako metaforyczny obraz stosunków między Bogiem i człowiekiem. Człowiek zależny jest całkowicie od swego Stwórcy, tak podsumowali to autorzy czasopisma „Marg”, kryjący się pod kryptonimami M.R.A. – M.C.:

Naturalnie, w filozofii Vedanta metafora Sutradhary otrzymała boską sankcję, ponieważ Brahma, najwyższy Bóg, jest wszechmocnym i wszechobecnym stwórcą wszystkich żywych istot oraz pierwszy manipulatorem i aktorem całego teatru świata. Jest on największym Sutradharą. Człowiek, który odgrywa rolę Sutradhary w sztuce wytworzonej przez ludzi jest odbiciem wielkiego Boga (M.R.A.– M.C. „Marg” 1968: 3).

Motyw ten wędrował odtąd poprzez literaturę Azji i Europy. Perski autor z XII wieku Omar Chayyam pisał:

Jesteśmy lalkami, a Niebo naszym lalkarzem.
W rzeczywistości, a nie w metaforze
Gramy na scenie losu
I jeden po drugim wracamy do skrzyni niebytu. (Spies, 1959: 29)

Zatem człowiek miałby być *sutraprotą*, wiszącą na nitkach i zależną od Boga lub od własnego losu – jakby powiedzieli ateści. Europejczycy termin *sutraprota* zastąpili lokalnym odpowiednikiem terminu *marionetka* i uznali, że człowiek jest marionetką w rękach Boga.

Oczywiście droga od religijnych konterfektów do lalkarskich przedstawień była dość długa i wymagała pośrednictwa świątynnych sług. Niemniej, rzecz stała się faktem. Figury i lalki teatralne różnego rodzaju przedstawiały w hinduskim teatrze misteryjnym zarówno bohaterów wielkiego tematu mitycznego jakim jest epos *Mahabharata* zawierający podstawy hinduizmu, jak i stowarzyszony z nim wielki poemat dramatyczny *Ramayana*, podobnie jak statyczne figury lub lalki teatralne, które przedstawiały chrześcijańską opowieść o narodzeniu Jezusa Chrystusa. I jedna i druga opowieść zachowały się przez całe wieki i mają swoje współczesne wizualne odpowiedniki.

Mahabharata i *Ramayana* obok swych wielkich realizacji aktorskich mają także znacznie okrojone wersje lalkowe o charakterze folklorystycznym, odgrywane w zespołach rodzinnych. Historia o narodzeniu Jezusa po jego początkowych świątynnych reprezentacjach również przeszła w ręce prostego ludu i odpowiednio do tego dokonała się w nim znamienna ewolucja w kierunku plebejskiego, czasem wręcz świeckiego obyczaju, niemniej z zachowaniem podstawowych atrybutów świętości.

Dzieje bohaterów *Mahabharaty* i Narodzenia [historii o narodzeniu Jezusa – przyp. red.] przekształcone w obyczaj ludowy, mówią o podświadomej potrzebie prostych ludzi kontaktów ze sferą *sacrum*. Takich kontaktów, które wspomagają człowieka w obliczu zagrożeń świata, bezpośrednio doświadczanych.

Większość takich przedstawień czy działań figurami odbywa się w środowiskach ludzi prostych, zwyczajnych, którzy nie myślą o jakiegokolwiek perfekcji (profesjonalnej), ale stawiają na kontakt z *sacrum* oczekując opieki i pomocy w rozwiązywaniu ich codziennych problemów.

Obok opowieści religijnych człowiek tworzył obrazy świeckiej rzeczywistości i rozwijał je w różnych rodzajach sztuki widowiskowej, w tym także w teatrze artefaktów materialnych jak maski i lalki. Pierwsze manifestacje tego rodzaju zachowały jeszcze kontakt z ich religijnymi funkcjami, stopniowo jednak przedstawienia rzeczywistości uzyskały autonomię, tracąc kontakt z rytuałem, przekształcając się w jego formę laicką zwaną teatrem. Wszyscy posiadają tę wiedzę: teatr wywodzi się z rytuału. Ulegał on różnym przemianom: stosował maski, korzystał z aktorów „z krwi i kości”. Wprowadził na scenę różnego rodzaju figury i lalki.

Dzieje teatru lalek, tak jak dzieje teatru aktorskiego plasują się między rytuałem a jego wykorzystaniem jako zabawy i rozrywki. Nie zmienia to jednak faktu, że teatr jako świat paralelny odzwierciedla aktualne problemy człowieka i całej ludzkości z jej poszukiwaniami egzystencjalnymi i jej dążeniem do znalezienia pełnej, wyczerpującej odpowiedzi. Czy teatr lalek uczestniczy w tych dążeniach? Oczywiście, uczestniczy, ale w sposób dwoisty: poważny i przekorny.

Od najdawniejszych czasów przedstawiał najwspanialsze opowieści z dziejów ludzkości, wskazując na sens ludzkiej egzystencji, tak jak to było m.in. w japońskim teatrze lalek Bunraku. Z drugiej zaś strony, kwestionował treść tych opowieści wprowadzając na swój teren największych prześmiewców ludzkich działań. Lalkarze przyjęli na siebie rolę ironistów, widzących świat w krzywym zwierciadle: Vidushaka, Pehlevan Kechal, Karaguez, Pulchinella, Punch, Pietruszka. Wszyscy oni byli wielkimi szydercami (a może terapeutami) wielkich, ale zadufanych w sobie bohaterów od Aleksandra Wielkiego poczynając aż po idoli naszych czasów. To z pomocą naszych kpiarzy odbywało się społeczne katharsis rzekomych wartości przywódców ludzkości.

Z upływem czasu przedstawienia lalkowe, przynajmniej w krajach zachodnich, upowszechniły się. Stały się ulubionym teatrem baśni przeznaczonych dla dzieci, a także radowały swym wdziękiem widzów dorosłych. Figura, lalka stała się ulubienicą widzów w programach rewiowych Teatro dei Piccoli włoskiego

artysty Vittorio Podrecci, a nieco później w dobie telewizji zachwycała publiczność całego świata zabawnymi typami zwierzęco-ludzkimi w Muppet Shows Amerykanina Jima Hensona. Aż w końcu powróciła do swych pradawnych funkcji w rytuałach Bread and Puppet Theatre Petera Schumanna również z Ameryki. To wszystko działo się w granicach lalkarstwa profesjonalnego jako wyraz kulturowego zwycięstwa lalki.

Po latach ścisłego związku ze sztuką plebejską czy komercyjną lalka stała się także wielką inspiracją dla intelektualistów. Nosila bowiem w sobie potencjalne źródło metafory. Łączyła martwość artefaktu z ofiarowanym jej życiem. Znaczyło to bardzo wiele w świecie przyczyn i skutków. Powstała niezliczona ilość wariantów zależności między demiurgiem a jego tworem. Tak jak to było przed wiekami. Takie jej rozumienie potwierdził Vladimir Sokolov¹ [Sokoloff] (aktor, reżyser teatru Alexandra Tairowa, a przy tym teoretyk swych lalkarskich działań), następującymi słowami:

Dążąc do artystycznej wolności dla swojej twórczej woli, człowiek wynalazł teatr lalek. Z pomocą tego odkrycia wyzwolił się z zagrożeń losu, tworząc dla siebie swój własny świat a także – z pomocą postaci całkowicie od niego zależnych – umocnił swą wolę, swą logikę i swą estetykę. Krótko mówiąc, stał się małym bogiem w swoim własnym świecie (Sokoloff 1923: 33).

Lalka stała się też wzorem aktora w postaci nadmarionety Edwarda Gordona Craiga, wybitnego artysty okresu modernizmu. Marzenie o nowym typie aktora kazało Craigowi myśleć o marionetce jako spadkobiercy „kamiennych wizerunków z dawnych świątyń”. Początkowo jednak chciał przywrócić im pierwotne, „oryginalne” wyobrażenia bogów. Pisał:

Kto wie czy lalka nie stanie się wiernym tłumaczem pięknych myśli artysty? Czyż nie wolno oczekiwać z nadzieją tego dnia, który zwróci nam znowu figurę, czyli symboliczny twór wykonany ręką biegłego artysty, abyśmy odzyskali pojęcie tej „szlachetnej sztuczności”, o której mówi starożytny pisarz? Wówczas wyzwolilibyśmy się od okrutnego wpływu emocjonalnych wyznań słabości, których świadkami są co wieczór zebrani w teatrach ludzie i które w nich z kolei wzbudzają te same słabości, jakie aktor objawia na scenie. W tym celu powinniśmy dokładać starań, by wskrzesić te figury; nie zadawalając się lalką, musimy stworzyć nadmarionetę (Craig 1964: 85).

Poszukiwania nowego aktora o wartościach transcendentnych trwały przez cały dwudziesty wiek. Pewne idee w tym względzie wniósł polski artysta Tadeusz Kantor, który lalkę utożsamiał z manekinem jako znakiem odwrotności

¹ Zapis nazwiska rosyjskiego aktora – Sokolov występuje w bibliografii jako Sokoloff, gdyż pisał i tworzył w USA (przyp. red.).

życia. Potwierdzenie tego znajdujemy w jego znanym manifestie artystycznym *Teatr Śmierci*, w którym pisał:

Nie sądzę, aby MANEKIN (lub FIGURA WOSKOWA) mógł zastąpić ŻYWEGO AKTORA, jak to chciał Kleist i Craig. Byłoby to zbyt łatwe i naiwne. Staram się określić motywy i przeznaczenie tego niezwykłego tworu, który nagle pojawił się w moich myślach i ideach. Jego pojawienie zgadza się z moim przekonaniem, coraz mocniejszym, że życie można wyrazić w sztuce jedynie poprzez brak życia, przez odwołanie się do ŚMIERCI, przez POZORY, przez PUSTKĘ i brak PRZEKAZU (Kantor 1975: 5).

Otóż zgodnie z europejską tradycją językową „manekin” jest uznawany za model anatomiczny. Kantor nadał mu nowe znaczenie jako sobowtóra żywego człowieka, stanowiącego zaprzeczenie jego istnienia jako figury bez życia. W konsekwencji tego, w swojej praktyce teatralnej posługiwał się aktorami, ale niektórych, w razie potrzeby, wyposażał w manekiny, które stanowiły ich śmiertelny konterfekt. Rzeczywistość znów sięgała po transcendentny komentarz do swego istnienia.

Historia lalek, figur, manekinów jest niezwykle bogata. Człowiek przypisywał im wiele różnorodnych funkcji: poznawczych, estetycznych, dydaktycznych, rozrywkowych. W ostatnich czasach zajmując się psychologią sztuki odkrył także, że mogą one pełnić funkcje terapeutyczne. Nie tyle odkrył, ile sformułował swoje terapeutyczne obserwacje w sposób naukowy. Z tych funkcji terapeutycznych korzystał przecież człowiek w sposób podświadomy tworząc z ich pomocą od najdawniejszych czasów pola gry społecznej we wspominanych światach paralelnych.

Oczywiście, światy paralelne jako teren naszych gier z rzeczywistością odnosi się do wszystkich rodzajów sztuki, ale jak się zdaje nasze „ja” w sposób najpełniejszy identyfikuje się z naszym własnym wyobrażeniem w postaci teatralnej lalki.

Figura, lalka nie jest tylko instrumentem artysty lalkarza, ale obrazem rzeczywistości. Należy do świata paralelnego i jako taka jest źródłem naszych egzystencjalnych doświadczeń. To one mogą nam odpowiedzieć na podstawowe pytania dotyczące naszej egzystencji. To one w drodze gry społecznej mogą nam ułatwić znalezienie odpowiedzi na nękające nas problemy.

Odczuwają to najbardziej zwyczajni ludzie, którzy grę z lalką podejmują w sposób spontaniczny. Na świecie są ich miliony. Dziś w tym dziele wspomagają ich specjaliści – pedagodzy i psycholodzy, którzy rozumieją dobroczynne działanie gry z lalką.

Ich wierność lalce ma charakter niezwykle trwały. O ile artyści – profesjonaliści kierują się rozmaitymi modami i wiecznie gonią za nowymi środkami wyrazowymi, i tylko w chwilach wyczerpania siły tych środków odwołują się do lalki, by odświeżyć swe twórcze siły, o tyle zwykły człowiek, a szczególnie dziecko – widzi w lalce partnera, którego nic nie może zastąpić.

Bibliografia

- Craig E.G. 1964. *O sztuce teatru*, tłum. M. Skibniewska, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- M.R.A. – M.C. 1968. *The Creator, The Creation and the Sutradhara*, „Marg”. A Magazine of the Art, June 1968, s. 3.
- Kantor T. 1975. *Teatr Śmierci*, [manifest artystyczny], Biblioteka Galerii Foksal PSP [Pracownia Sztuk Plastycznych].
- Sokoloff V. 1923. *Gedanken zu meiner Theater musikalischer Dynamik*, „Das Puppentheater”, Leipzig, t. I, s. 33–38.
- Spies O. 1959. *Türkisches Puppentheater: Versuch einer Geschichte des Puppentheaters im Morgenland*, Lechte, Emsdetten/Westf.