

# TEATR LALEK

nr 1/151/2023 cena 15 zł (w tym VAT 8%)





# Lalki w Silkeborgu

MARIA SCHEJBAL-CYTAWA

**P**odażanie tropem zadań i funkcji, jakie ożywianym przedmiotom powierzają artyści, jest zawsze pasjonującą przygodą podczas przeglądów sztuki lalkarskiej. Także w Silkeborgu nie zabrakło okazji do takiej poznawczej wędrówki – od spektaklu do spektaklu – podczas jubileuszowej, dwudziestej piątej edycji Festiwalu Cudów.

- Kot • Ptak • Ryba** duńskiej grupy Teatret OM to poetycka miniatura na temat bycia artystą, a także samego procesu tworzenia. Spektakl przede wszystkim dla dzieci, ale nie tylko, rozwija się powoli, jak kłębek włóczki, z którego na początku dwie aktorki snują symboliczną ramę akcji, ażurowe ściany swojego maleńkiego teatru. Wszystko w nim jest proste, jak w dziecięcej zabawie. Różnokolorowe i różnokształtne klocki układają się na naszych oczach w geometryczne obrazy inspirowane malarską poetyką Paula Klee. Raz tak, raz inaczej. Budzą ciekawość, co jeszcze, za chwilę, z ich udziałem powstanie. Niby nic, a jednak COŚ. W tym przedstawieniu nie ma lalek – bohaterów obdarzonych osobowością, wyrazistą ekspresją ruchową, wplątanych w wielowątkową fabułę. Jest natomiast zaproszenie do odkrywania twórczego potencjału, który kryje się wszędzie i we wszystkim. Siedzące na widowni dzieci mają przez moment możliwość włączenia się do gry i przekomponowania figury z klocków. Każda zmiana w obrazie jest znacząca, na tym polega proces kreacji. Reprezentacją lalki jest plastyczne tworzywo, które z pomocą aktorek animatorek przybiera rozmaite kształty. Są wśród nich także tytułowe zwierzęta, które jednak stanowią równocześnie element konstrukcyjny domu albo wieży – poddają się łatwej transformacji. Tworzenie to szukanie wciąż nowych form i sensów, a lalką staje się każdy przedmiot, który spróbujemy ożywić.
- Romeo i Julia** Teater Refleksion z Aarhus jest z kolei przedstawieniem w oczywisty sposób lalkowym, choć obecne w nim człekokształtne



try to postaci- znaki. Scenę wypełnia stół, główny gry, a po jego bokach znajdują się dwie wiszące tryny" wypełnione ludzikami o wyraziście ztałowanych twarzach, ubranymi w szaty niebieskie (po jednej stronie) i czerwone (naprzeciw). Netria i uporządkowanie scenicznej rzeczywistości nadają stały rytm akcji, podkreślają podobieństwo i światów wbrew dramatycznemu rozwojowi uły. Pozycję figurek w społecznej hierarchii określają wzrost i zajmowane miejsce, najmniejsze postaci stoją na najniższym poziomie, największe są samej górze.

Waższe działania przypominają rozgrywkę szachową. Ukryci za czarnym horyzontem aktorzy ustawiają na stole po jednym szeregowym „pionku” z każdego rodzaju i przesuują je w różnych kierunkach. Każda figurka nie pozwala drugiej przekroczyć niewidzialnej, choć istniejącej w oczywisty sposób, granicy. Prosta akcja od razu, bezpośrednio i czytelnie, określa konflikt. Dostawiane kolejno po obu stronach lalki i boki tworzą dwie zwarte grupy gotowe do konfrontacji. Nie dopuszcza do niej pocieszna figurka Ojca i mentego, który rozdziela, rozpychając na boki, jego nastawione obozy. Teraz spomiędzy ich szeregu wyłaniają się główni bohaterowie – lalki, które odmienny charakter (tłumu) odróżnia zindywidualizowana uroda i znacznie bogatsza ekspresja ruchowa. Te postaci mają ruchome główki, charakterystyczne stroje i są znakomicie, pomysłowo animowane. Dłonie aktorów raz pełnią funkcję nóg, raz rąk i me a i Julii, a dodatkowo wykonują wiele technicznych zadań. Akcja z udziałem pary zakochanych i ich najbliższego otoczenia nabiera tempa i rozmachu, krąży poza schemat pola szachowego. Jest dynamiczna, barwna, pełna efektownych inscenizacyjnych rozwiązań i animacyjnych tricków, prawdziwa i czytelna, choć przedstawienie rozgrywa się bez słów. Wskaz werbalny zastępuje komunikowanie treści samym tylko działaniem. Nośnikiem emocji i napięcia, akcyjnym wizualnie motorem zdarzeń są plakatowe obrazy. Ekspresja lalki podporządkowanej animatorom to trafny klucz do odczytania Szekspirowej tragedii, w której losem bohaterów rządzą siły większe, sploty przypadków i racje od nich niezależne. Lalka w pełni uczłowieczona, która wtapia się w świat lalki i którą trudno odróżnić na scenie od aktorów animatorów, pojawia się w najnowszej produkcji francusko-norweskiego zespołu Plexus Polaire *Dracula*, w *Lucy*. Mistrzowska animacja lalkowych postaci to chyba najbardziej charakterystycznym rysem teatralnego stylu Yngvild Aspeli, obok niepowtarzalnej „totalnej” widowiskowości. Świat przez nią kreowany ma własny rozpoznawalny koloryt sceniczny. Tworzą go wystudiowane obrazy – plastyczne wizje, w których realizm postaci, ich ruchu i działania splata się z nadnaturalnością. Rolą lalki w tym wizjonerskim świecie jest podważanie pewności, że znamy granice poznania i naszych twórczych możliwości.

Spektakl penetruje rewiry szaleństwa, mrocznych zakamarków duszy, a jego tytułowa bohaterka to dziecko nocy, stworzonej, „by korzystać z życia. Z życia i z miłości”. Widzimy Lucy, jak siedzi w półmroku, wpatrzona w dal, prawie nieruchoma, choć wyraźnie oddycha i wykonuje nieznaczne ruchy głową. Nie jesteśmy pewni, czy to lalka, czy żywy człowiek.

W innej scenie ta sama postać w napadzie obłędu miota się w gąszczu ludzkich ciał, które ją otaczają, próbując uspokoić. Każdy ruch lalki i aktorów jest przemyślany, precyzyjny i celowy, znaczący. Czynności animacyjne są zarazem ekspresją aktorską, a uzyskanie takiego efektu jest możliwe dzięki bezbłędnej współpracy kilku osób. Kolejny obraz odsłania z kolei całą alchemię animacji. Unosząca się w powietrzu postać jest podtrzymywana z jednej strony przez pochylonego nad nią Draculę, a z drugiej przez naprężone sznurki przytwierdzone do różnych części jej ciała, trzymane przez czterech zakapturzonych animatorów, starannie upozowanych.

To piękne, malarskie wyobrażenie tajemniczy ludzkiego losu nasycone jest egzystencjalnym niepokojem i erotyzmem. Zmieniającym się dynamicznie plastycznym sekwencjom towarzyszy w spektaklu nagrana narracja, wyświetlana też w formie napisów nad sceną, z powracającym pytaniem o bezradność nauki i wiedzy wobec zjawisk niepoznawalnych, niedostępnych rozumowi. Widowisko jest niewątpliwie mistrzowsko wyreżyserowane i zagrane, doskonałe formalnie. A jednak nadmiar efektów i hermetyczność tego wysublimowanego świata stają się w pewnym momencie nużące. W porównaniu z poprzednimi spektaklami (*Popioły*, *Chambre Noir*, a zwłaszcza *Moby Dick*), które miały mocną oś konstrukcyjną fabuły, w scenicznym śnie Lucy brak takiego oparcia i punktu odniesienia dla percepcji i refleksji. Zagłębianie się w tkankę sennego widziadła, powracających wciąż na nowo majaceń, udręki ciała i umysłu tytułowej bohaterki przestaje być frapującą zagadką do rozszyfrowania wobec nadmiaru bodźców, a jednocześnie emocjonalnej monotonii.

Osobne miejsce zajmuje w festiwalowym programie sceniczna adaptacja *Folwarku zwierzęcego* duńskiego Teatru Meridiano. *Zwierzęta* to historia funkcjonowania totalitarnej rzeczywistości według Orwella, znakomicie opowiedziana w konwencji teatru maski. Postacie są częściowo ludzkie, częściowo zwierzęce. Ich podwójną tożsamość stwarza jeden wyrazisty gest, gdy cztery aktorki na początku przedstawienia stają naprzeciwko widowni i jednym ruchem wkładają maski granych przez siebie zwierząt – głowy owiec i psów z fantazyjnymi perukami. Są one groteskowe, w sympatyczny sposób karykaturalne, nierealistyczne. Włożenie masek pociąga za sobą wykonanie przez aktorki kilku ruchów – nieoczywistych, koślawych, sygnalizujących transformację. W tym momencie stają się one osobami dramatu i odtąd będą już poruszać się



i zachowywać jak ludzie, podczas gdy ekspresja ich zwierzęcych fizjonomii pozostanie cały czas taka sama. Akcja przedstawienia trzyma w napięciu, wybrane wątki powieści układają się w zwartą fabułę. Narracja słowna ma istotne znaczenie dla rozwoju zdarzeń i przesłania widowiska. W czasie festiwalu spektakl grany był zarówno po duńsku, jak i po angielsku, w ramach osobnych pokazów, co pozwoliło na jego pełniejszy odbiór. Mówiony tekst nie rywalizuje jednak z wizualną formą komunikowania treści, kluczową dla budowania nastroju, wyrażania emocji i kreowania znaczeń.

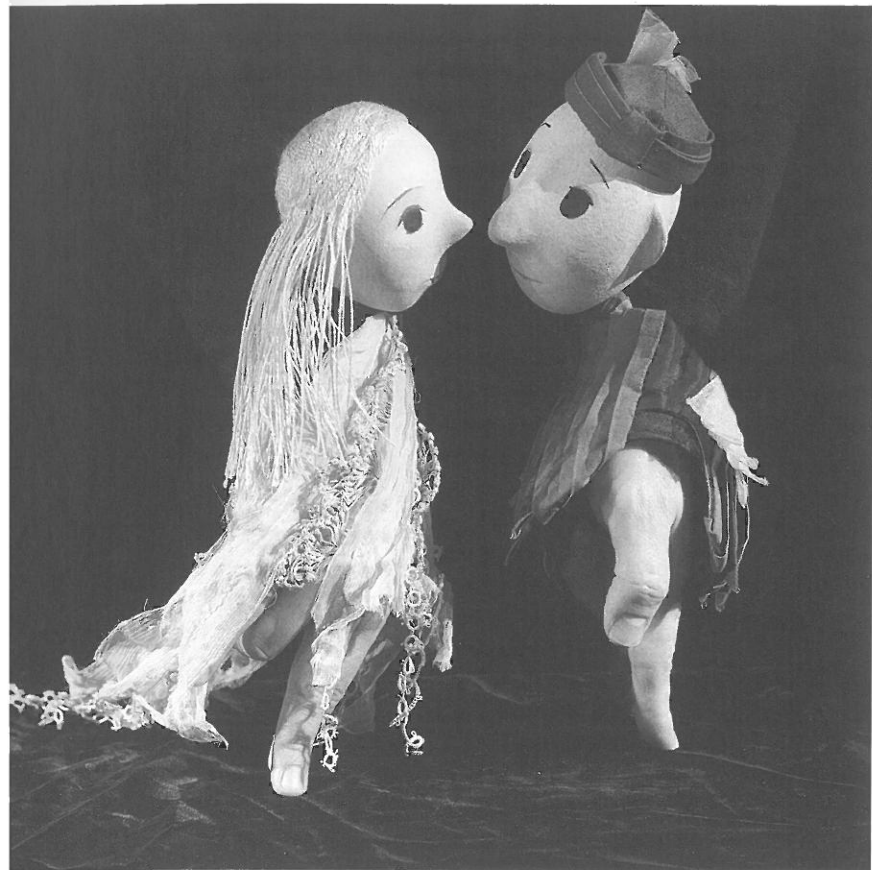
■ *To są lalki mojego ojca. Stworzone ponad trzydzieści lat temu. Są w nich zawarte jego wspomnienia. A także moje. Widowisko Kiedy wkładam twoją rękawiczkę to spektakl jednej aktorki – Shoshany Bass – oraz kilku lalkowych bohaterów należących do światowej historii sztuki lalkarskiej. Są nimi postacie z Jesiennych portretów, najwybitniejszego i najbardziej znanego spektaklu Erica Bassa, który w 1982 roku wraz z żoną Inez Zeller Bass stworzył Sandglass Theater, działający do dziś w Putney (Vermont, Stany Zjednoczone).*

■ *Widowisko, zaczynające się od włożenia przez aktorkę długich czarnych rękawiczek, jest jej bardzo osobistą opowieścią o teatrze lalek, a równocześnie o własnych dramatycznych doświadczeniach i głębokiej, rodzinnej i zawodowej, relacji z ojcem. Poprzez intymny świat wspomnień, autorefleksji i swoistych manifestów na temat sztuki lalkarskiej prowadzi nas mała Shoshana – gałgankowa lalka, zabawka, a zarazem pełnoprawna postać sceniczna o wyrazistym charakterze, temperamencie i animacyjnej sprawności. Jej dziecięca perspektywa patrzenia na rzeczywistość kieruje nas ku przeszłości. Razem z nią odwiedzamy najpierw stojące z boku sceny cztery nieruchome figury. Lalka dziewczynki wdrapuje się na nie, odkurza ich kostiumy, próbuje (bezsukutecznie) obudzić je i zaprosić do zabawy. Kolejne sekwencje przedstawienia są jak kartki z pamiętnika Shoshany, ilustrowane ruchową, taneczną ekspresją i perfekcyjnymi etiudami lalkowymi (z udziałem lalek stolikowych, nawiązujących w animacji do techniki bunraku).*

■ *Są wśród nich także fragmenty historii z Jesiennych portretów – wiernie odtworzone i znakomicie animowane. Komentarz do scenicznych działań stanowi nagrana narracja, autorski tekst aktorki w jej sugestywnej, emocjonalnej interpretacji. W centrum tej wielowątkowej opowieści pojawia się poruszająca etiuda z małą dziewczynką – laleczką w roli głównej. Figurka wspina*

*się na wysoką drabinę, żeby dotrzeć do stojącej na jej szczycie klepsydry. Kiedy jest już blisko celu, traci równowagę. Przez chwilę wisi w powietrzu na jednej ręce, piasek z przewróconej klepsydry sypie się na nią powoli, następuje upadek. Po zabiegach reanimacyjnych lalka jednak wstaje, ożywa na nowo i znów jest sobą. Przedłużenie tej sceny to układ choreograficzny, w którym upada na scenę sama aktorka. Jej także, po tanecznej walce z własnym ciałem, udaje się podnieść, by odegrać w skupieniu następną lalkową opowieść.*

■ *Jest nią historia mnicha, który próbuje wydobyć z gongu właściwy, doskonale brzmiący dźwięk, ale ostatecznie traci ukryty w sobie i w mądrych księgach dar. Kiedy miałam dwadzieścia siedem lat, spadłam z trapezu. A kiedy upadałam, wcale nie z wdziękiem i gracją, doświadczałam grozy utraty. Utraty zaufania. Zaufania do siebie samej, do swojego ciała, do innych*



Ditte Valente  
Romeo i Julia | Romeo and Juliette,  
Teater Refleksion, Dania | Denmark



do świata. Doświadczalam strachu przed utratą  
ciociół, utratą tożsamości, utratą możliwości poru-  
cia się, młodości, pasji. Strachu przed tym, że nie  
już bohaterką, że będę czekać za długo, że utracę  
przynależności. Plany gry i formy ekspresji,  
szłość i terażniejszość, fikcja, symbole i realne  
żenia, powaga i żartobliwy ton stale się w tym  
owisku przenikają, nawiązują ze sobą dialog,  
ólnie budują treści skupione wokół lalki. W tej  
aperspektywie sztuka lalkarska odświeża swój  
tkowy charakter i swoje wielorakie artystyczne  
cje ze szczególną siłą.

W każdej z przywołanych festiwalowych prezentacji lalki pozwalają swoim twórcom i animatorom mówić rzeczy ważne, czasem najważniejsze, z pozycji wielu znaczeń i metaforycznych treści. Bywają towarzyszami aktorów i samodzielnyimi protagonistami, pomocnikami i liderami w budowaniu akcji, konkretnymi postaciami oraz ideami. Nie przestają zaskakiwać i fascynować. ☉

Festival of Wonder, Silkeborg (Dania),  
10-13 listopada 2022



# Puppets in Silkeborg

MARIA SCHEJBAL-CYTAWA

Following the trail of tasks and functions entrusted by artists to animated objects is always a fascinating adventure while surveying the art of puppetry. In Silkeborg there was no lack of occasions for such a cognitive journey - from spectacle to spectacle - in the course of the 25<sup>th</sup>, anniversary edition of the Festival of Wonder. *Cat • Bird • Fish*, staged by the Danish Teatret OM company, is a poetic miniature dealing with being an artist as well as the creative process as such. The spectacle - intended first and foremost, although not exclusively, for children - progresses slowly in the fashion of the unfurled ball of wool which two actresses use at the onset to create a symbolic frame of the plot, the open-work walls of their tiny theatre. Everything within the latter is simple, just like in a children's game. Multi-coloured and variously shaped blocks become arranged right in front of our eyes into geometric images inspired by the painterly poetics of Paul Klee. They awaken curiosity: what else will emerge a moment later? Apparently, nothing and yet SOMETHING. This spectacle, lacking puppet protagonists granted a personality and distinctive motion expression, is entangled

Zwierzęta | Animals,  
Teatret Meridiano, Dania | Denmark  
Ditte Valente

m VAT 8%)

in a multi-motif plot. It is, however, an invitation to discover creative potential concealed everywhere and in everything. For a moment children in the audience enjoy an opportunity to join the performance and recompose figures made out of building blocks. Each change introduced into the image is significant, and this is what the process of creation consists of. The puppets' representation involves engineering plastic, which with the assistance of female actresses-animators assumes assorted shapes. The latter include also titular animals, which simultane-

main performance plan, at whose sides there are two suspended "showcases" full of miniature people with expressively shaped faces, dressed in blue (on the one side) and red (opposite). Symmetry and setting the scenic reality into order grant constant rhythm to the plot and emphasize the similarities of both worlds, contrary to the dramatic development of the plot. The position of the figurines in social hierarchy defines their height and occupied place, with the smallest standing on the lowest level and the largest – at the very top.

■ The first happenings recall a chess game. Actors concealed behind a black horizon arrange on the table "pawns" – one for each family – and shift them in different directions. One figurine does not allow a second one to cross an invisible, though actually existing border. From the very beginning, this simple action defines the conflict both directly and legibly. Puppets added successively along the two sides rapidly create two cohesive groups ready for confrontation. The latter is forbidden by the droll figurine of Friar Laurence, who separates the hostile camps by pushing them out of the way. Now, the main protagonists emerge – puppets distinguished from the rest of the characters (the crowd) by their individualised allure and more expressive motion.

■ Both characters have mobile heads and characteristic attires and are ingeniously animated. The actors' hands fulfil the function of the legs or hands of Romeo and Juliette, and additionally undertake numerous technical tasks. The plot involving the two lovers and their closest surrounding gains momentum and transcends beyond a chess board scheme. It is dynamic, colourful, full of attractive staging solutions and animation tricks, as well as genuine and legible, although the spectacle is played

without resorting to words. Verbal message is replaced by communicating the contents by means of activity alone. The carrier of emotions and tensions, the visually attractive motor force of the events, is visual-arts imagery. A puppet's expression subordinated to animators is an apt key for deciphering the Shakespearean tragedy in which the fate of the protagonists is ruled by *forces majeures*, combinations of coincidences, and reasons independent of them.



ously constitute a construction element of a house or a tower – they easily succumb to transformation. Creating is tantamount to seeking ever new forms and meanings; every object that we attempt to bring to life becomes a puppet.

■ *Romeo and Juliette*, featured by Teater Refleksion from Aarhus, is, in turn, obviously a puppet spectacle, although the anthropoid figures appearing in it are characters-signs. The stage is occupied by a table – the



ly personified puppet immersed into the world of people, and on stage difficult to distinguish from the animators, appears in the newest production *Lucy's Dream* of the French-Norwegian company. The masterful animation of the puppet characters is probably the most characteristic of the theatrical style of Yngvild Aspeli, alongside its inimitable "total" spectacle quality. The created world possesses recognizable stage colouring of its own, created by studied images – plastic arts visions in which the realism of the characters, their motion and activity become intertwined with the supernatural. The role played by the puppet in this visionary world consists of undermining our confidence, i.e. the effect that we know the limits of cognition and our creative potential.

The spectacle penetrates the territories of frenzy and dark nooks of the heart, and the titular character is a child of the night, created "in order to enjoy life. Life is love". We watch Lucy sitting in semi-darkness, floating into the distance, and almost motionless though she breathes noticeably and moves her head slightly. We are uncertain whether this is a puppet or a living person. In another scene the same character is out of insanity rampages within the thicket of human bodies surrounding her, in an attempt to calm herself. Each movement of the puppet and the actors is re-considered, deliberate, and significant. Here animation is simultaneously an actor's expression; attaining such an effect is possible thanks to the faultless cooperation of several persons. In turn, a successive image discloses the entire alchemy of animation. A figure floating in air is supported on one side by Dracula and on the other side by taut ropes attached to different parts of her body and held by four masked and carefully staged animators.

The striking painterly image of the mystery of human existence is suffused with existential unrest and eroticism. Dynamically changing sequences are accompanied by recorded narration in the form of inscriptions above the stage, with a recurring question about the helplessness of science and knowledge confronted with phenomena that are unrecognizable and inaccessible to the intellect. The spectacle is without doubt brilliantly directed and performed, and its form is perfect. In comparison with previous productions (*Ashes, Ambre Noir*, and in particular *Moby Dick*), whose world did not possess a strong construction axis, Lucy's dream lacks such support and a reference point for perception and reflection. The process of getting to the tissue of apparitions, recurring ravings, and movements of the body and the intellect of the titular protagonist ceases to be an enticing puzzle to be deciphered in view of an excess of stimuli and, simultaneously, emotional monotony.

The distinctive place in the festival programme belongs to the stage adaptation of *The Animal Farm* featured by Teatret Meridiano (Denmark). *Animals* is a story

about the functioning of totalitarian reality as told by Orwell, brilliantly narrated in the mask theatre convention. The characters are part human and part animal. Their dual identity is created by a single expressive gesture, when at the beginning of the spectacle four actresses face the audience and with a single gesture of their hands put on masks of the animals played by them – heads of dogs and sheep with fantastic wigs. These grotesque caricatures are amiably unrealistic. Putting on the masks entails the performance of several movements – unobvious, lopsided, and indicating transformation. At that very moment they become *dramatis personae* and from then on will move and behave like people, while the expression of their animal physiognomies will always remain the same. The plot of the spectacle keeps us on our toes and selected motifs of the story create a cohesive plot. Verbal narration possesses essential significance for the development of events and the message of the performance. During the course of the festival the spectacle was played as separate productions, both in Danish and English, thus allowing its more complete reception. The spoken text, however, does not compete with the visual form of communicating the contents, crucial for creating a mood, expressing emotions, and steering meanings.

The sets are simple and extremely functional, thus making it possible to create multiple plot plans. The prime element is the grey facade of a building with windows opening upon different levels – the location of the plot is created by light, multi-media projections, meaningful props, and characteristic elements of the sets. Reference to the expression of the mask enables *Animals* to analyse the phenomenon of totalitarianism in a metaphorized presentation. This is a process of following Orwell's intuition. Metaphor creates images matching assorted aspects of reality and urges to seek various references, comparisons, and interpretations. The speech given by a pig dictator in the convention of newspeak fully corresponds with the dispassionate animal mask and brings to mind assorted places on the map of a world affected by violence and totalitarianism both today and in the past.

"These are my father's puppets. Built over thirty years ago. They contain his memories. They also contain mine". *When I Put On Your Glove* is a spectacle performed by a single actress – Shoshana Bass and several puppet protagonists belonging to the world history of the art of puppetry. These characters come from *Autumn Portraits*, the most acclaimed and well-known puppet vignette performance by Eric Bass, who in 1982 established, together with his wife Inez Zeller Bass, Sandglass Theater, up to this day active in Putney (Vermont).

The spectacle, which begins with the actress putting on long black gloves, is her extremely personal story about the puppet theatre and, at the same time, dramatic experiences and profound family and



professional relations with her father. Little Shoshana – a rag doll puppet, a toy, and, simultaneously, a fully-fledged *dramatis persona* endowed with an expressive personality, temperament, and animation skills guides us across the intimate world of recollections, self-reflection, and *sui generis* manifestos about the art of puppetry. Her childish perspective of observing reality steers us towards the past. Together we first pay a visit to four motionless figures standing alongside the stage. The puppet portraying the girl ascends the figures, dusts off their costumes, and tries (unsuccessfully) to wake them up and invite them to join the fun. Successive sequences resemble pages from Shoshana's diary illustrated with motion and dance expression and flawless puppet etudes (involving table puppets whose animation refers to the Bunraku technique).

The aforementioned sequences also include fragments of stories from *Autumn Portraits*, accurately recreated and excellently animated. Commentary on the stage performances assumes the form of a recorded narrative – an auteur text presented in its author's evocative and emotional interpretation. In the very centre of this multi-motif story there appears a poignant etude with a little girl-puppet playing the lead part. This figurine climbs a tall ladder so as to grasp an hourglass standing on the summit but after having almost reached the top loses her balance. For a short while she hangs in the air, supported by one hand while sand from the overturned hourglass slowly pours down, and then she falls. After reanimation procedures the enlivened puppet stands up and once again is itself. The prolongation of this scene assumes the form of a choreographic arrangement in which the

actress too falls. After a dance sequence of battling with her body she too manages to get up in order to attentively perform the next puppet tale.

This is a story about a monk attempting to extract a suitable, superbly resonating sound of a gong, but who ultimately loses the gift concealed within himself and in books of wisdom. "When I was twenty-seven I fell from a trapeze. And when I kept falling, not gracefully, falling to terror, terror of loss, loss of trust, trust in myself, my body, trust in others, in this world, terror of losing friends, losing identity, loss of mobility, youthfulness, passion, terror of not being a hero, of waiting too long, of losing a sense of belonging". In this spectacle performance plans and forms of expression, the past and the present, fiction, symbols, and actual events, gravity, and a jocular tone constantly permeate each other, establish a dialogue, and together construct contents concentrated on the puppet. In such a meta-perspective the art of puppetry discloses its exceptional character and multiple artistic functions with particular force.

In each of the discussed festival presentations puppets permit their animators and creators to say important things, sometimes the most vital ones, from the standpoint of numerous meanings and metaphorical contents. They become the actors' companions and occasionally independent protagonists, helpers, and leaders in constructing the plot, concrete characters, and ideas. They do not cease to astound and fascinate. ●

Festival of Wonder, Silkeborg (Denmark),  
10-13 November 2022

