

Dr hab. Małgorzata Jarmułowicz, prof. UG

(Uniwersytet Gdański)

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Olgi Chrzan pt.

Byty sceniczne we współczesnym teatrze animacji: ontologia istnienia i relacji

Spisując swoje refleksje po wrocławskiej konferencji *Lalka nova*, która dwa lata temu znacząco ożywiła rodzimy dyskurs dedykowany najnowszym przemianom w sztuce lalkarskiej, Marek Waszkiel sformułował postulat bez mała fundamentalny: „idealne byłoby ułożenie swoistego katalogu lalek XXI wieku, określenie ich typów, nazwanie form, które dziś obecne są na scenach lalkarskich, stanowią o jakości współczesnego teatru ożywionej materii (...)”. Od razu przy tym zaakcentował szczególny wymiar problemowy takiej typologii: „Lalka nova to jednak nie jest określenie ani nowej technologii, ani nowych materiałów, ale sposobu istnienia lalki na scenie. Jej partnerskiej obecności wobec aktora” [<http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/lalka-stara-lalka-nova.html>].

Stwierdzenie to można potraktować jak najprostszą wykładnię ambitnego zadania badawczego, jakie postawiła przed sobą Olga Chrzan, czyniąc pionierski krok w stronę usystematyzowania nowych typów postaci występujących we współczesnym teatrze animacji. Zaproponowane przez nią rozróżnienie trzech takich typów, określonych kolejno mianem asamblaży, hybryd i person, eksponuje właśnie kwestię złożonej relacji między aktorem i materią, która z kolei przekłada się na nieoczywisty status ontologiczny lalki. Szablonowo brzmiące streszczenie przedmiotu rozprawy jako „opisu i charakterystyki” owych nietradycyjnych form postaci nie oddaje przy tym faktycznej złożoności wyzwania podjętego przez jej Autorkę. Dążąc do wytyczonego celu wkracza ona bowiem na terytorium zjawiska, które nie tylko opuściło znajome rewiry skonwencjonalizowanych form i technik lalkarskich, ale ze względu na wielowariantywność, przemienność i elastyczność sposobów organizacji elementów, jakie się na nie składają, przywodzi na myśl model kłacza, wymagającego od dociekliwego badacza wręcz kalejdoskopowej perspektywy jego oglądu.

Olga Chrzan podejmuje to wyzwanie bez szukania dróg na skróty, kształtując swoją rozprawę jak gęsty splot wielorakich wątków problemowych i kontekstów. Jest w nim miejsce na rekapitulację zastanych ujęć teoretycznych, krytyczną rewizję tradycyjnych pojęć

dotyczących teatru animacji, wgląd w jego historię i w przeobrażenia dokonujące się w nim pod wpływem przemian kulturowych obecnego stulecia, a wreszcie na uszczegółowioną analizę specyfiki bytu scenicznego, jaki rodzi się na współczesnej scenie tego teatru. Na tym wielowarstwowym fundamencie osadzona zostaje kluczowa dla rozprawy prezentacja trzech wyodrębnionych przez Doktorantkę kategorii określających nowe formy bytów scenicznych.

Nawigowanie po tak rozbudowanej mapie zagadnienia ułatwia czytelnie wyznaczona dominanta problemowa, jaką Autorka rozprawy znajduje w niezbywalnej dla sztuki lalkarskiej więzi między aktorem i ożywianą przez niego materią. Trudno przy tym nie zgodzić się z podstawowym założeniem przyjętym przez nią w odniesieniu do tej relacji: „zawsze do zaistnienia na scenie bytu scenicznego niezbędny jest aktor — animator. To on dzięki swojej energii wprawia w ruch materię, wypełnia dźwiękiem formę czy przedmiot” (s. 21). Założenie to nie podważa istotowej cechy teatru ożywionej materii, jaką jest gra komponentu ludzkiego z nie-ludzkim, a jednocześnie pozwala zachować właściwy dystans wobec też nowego materializmu, zasilających współczesny namysł naukowy nad tym teatrem przeświadczeniem o szczególnej sprawczości i substancjalnej autonomii samej materii. Olga Chrzan również podejmuje ów nowomaterialistyczny trop refleksji na temat nowego lalkarstwa, przywołując pojęcia „wibrującej materii” i „mocy rzeczy” Jane Bennett, „performujących przedmiotów” Franka Proschana czy „materialnego spektaklu”, o jakim piszą autorzy tomu *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*. Artystyczną ekspresję tych pojęć kojarzy jednak z tradycyjnie rozumianym procesem animacji, określonym przez nią jako celowa kreacja artystyczna służąca wytwarzaniu wrażenia autonomicznego „życia” materii (s. 21). Właśnie wokół definicji teatru animacji, uznanego przez nią za termin najtrafniej oddający specyfikę opisywanego zjawiska, krążą rozważania inicjujące pierwszy z trzech rozdziałów rozprawy, zatytułowany *Teatr animacji we współczesnej refleksji teatrologicznej*. Zarazem w rozważaniach tych kiełkują tematy rozwijane w dalszym wywodzie, takie jak kwestia podmiotowości, sprawczości, form współobecności animatora i animanta oraz szczególnego rodzaju percepcji związanej z jednoczesnym przypisaniem lalkowo-ludzkiej postaci do dwóch porządków: reprezentacji i obecności.

Tematem wiodącym trzech kolejnych całości pierwszego rozdziału jest lalka, osadzona w bardzo szerokim spektrum skojarzeń. Dość swobodny bieg tych skojarzeń uruchamia podrozdział pt. *Lalka kulturowa*, przypominający - bardziej z kronikarskiego obowiązku niż przez wzgląd na zasadniczy temat rozprawy - o funkcjach lalek w praktykach religijnych i ludycznych, w działaniach edukacyjnych, projektach wychowawczych czy

terapiach. Najciekawszym, choć niestety nie rozwiniętym wątkiem tych uwag, który mógłby rezonować w dalszej części wywodu, wydaje się szczególna sprawczość lalki komunikującej człowieka z siłami nadprzyrodzonymi, a także przejawy relacyjnego potencjału lalki rytualnej, jednocześnie demaskującej ludzką pokusę ożywiania materii i przekraczania przy jej użyciu ograniczeń własnej cielesności (Jacek Jan Pawlik pisał w tym kontekście o „eksterioryzacji ciała”). Kwestia sprawczości związanej z działaniem i samą substancjalnością materii oraz relacji łączącej materię z animatorem powraca w podrozdziale zatytułowanym *Lalka teatralna*. Olga Chrzan śledzi w nim współczesne przemiany nazewnictwa obiektów wykorzystywanych w roli animantów, idące w parze z poszerzaniem się rejestru tych ostatnich. Przy tej okazji wraca do koncepcji wyrosłych na gruncie zwrotu performatywnego i materialistycznego, przypominając zarazem dawne i najnowsze typologie lalki teatralnej. Waga tej części wywodu jest niewątpliwa, dziwić może jedynie zmarginalizowanie do poziomu przypisu istotnego kontekstu zmian kulturowych naznaczających nowe lalkarstwo, jakim jest dyskurs posthumanistyczny wzmiankowany na końcu podrozdziału.

Kolejny podrozdział, opatrzony tytułem *Lalka, teatr lalek – reminiscencje* (dość dezorientującym poprzez znaczne podobieństwo do tytułu wcześniejszego podrozdziału) i wiele zawdzięczający nieprzecenionym monografiom Henryka Jurkowskiego, opisuje historię sztuki lalkarskiej – w szczególności z okresu wielkiej reformy i drugiej połowy XX wieku - oraz towarzyszącej jej od XVII wieku refleksji teoretycznej. Autorka finalizuje go rekapitulacją poglądów na temat lalki teatralnej wywodzących się z kręgu czeskiej szkoły semiotyki, by powrócić do tego tropu teoretycznego - podobnie jak do hasłowo wywołanych koncepcji fenomenologicznych - w rozdziale poświęconym postaci scenicznej. Nie jedyny to moment w całej rozprawie, w którym dbałość Autorki o precyzyjne rozdzielenie zakresu problemowego jej poszczególnych części mierzy się z karkołomnym zagęszczeniem wielu współzależnych aspektów badanego zagadnienia.

Ścieżki wcześniejszych i nowych refleksji – znów o performatywnym i nowomaterialistycznym rodowodzie - krzyżują się również w podrozdziale *Animacja jako relacja z materią*, skupionym na nowej jakości i nowym statusie przedmiotów nieożywionych współdziałających ze współczesnym aktorem/animatorem. Ten namysł teoretyczny, ciekawie wzbogacony uwagami o lalkarstwie azjatyckim, Autorka rozprawy obudowała opisami dwóch systematyk porządkujących różnorakie relacje między aktorem i materią: „drzewa lalek” Stevena Kaplina i technik animacji skatalogowanych przez Aleksandra Maksymiaka. W ostatnim podrozdziale pierwszego rozdziału równie starannie zaprezentowana została

problematyka percepcji, w teatrze animacji objawiająca się jako wielostabilność czy oscylacja widzenia. Można się jednak zastanawiać, czy fenomen owego podwójnego istnienia lalki w oczach widza nie ciąży tematycznie raczej do rozdziału drugiego, poświęconego *Postaci scenicznej w teatrze animacji*, skoro - jak dowodzi przywołana w tym rozdziale teoria siedmiu bytów teatralnych Tomasza Kubikowskiego - nieodłączną częścią procesu narodzin postaci scenicznej jest również widz.

Samej postaci scenicznej Olga Chrzan przygląda się przez pryzmat koncepcji dotyczących napięcia między porządkiem reprezentacji i obecności w teatrze dramatycznym, rozbudowując je o własną refleksję na temat teatru animacji. Złożoność zagadnienia dobrze obrazuje przegląd trzech zróżnicowanych ujęć badawczych, jakie proponuje semiotyka, fenomenologia i performatyka. Ten ważny i umiejętnie sproblematyzowany fundament teoretyczny zasadniczego tematu rozprawy zyskuje dodatkowe piętro w kolejnym podrozdziale, w którym Autorka podąża tropem teorii bytów teatralnych Kubikowskiego, by również ją metodycznie konfrontować ze specyfiką postaci współtworzonej przez aktora i martwy przedmiot. Użyteczność tej teorii jako modelu źródłowego dla tak sprofilowanych rozważań jest w istocie kusząca, wyodrębnia ona bowiem wszystkie współzależne od siebie procesy powołujące do istnienia postać sceniczną. Komentarze Doktorantki nadbudowane nad każdą częścią składową tego modelu są jednak dużo bardziej przekonujące niż jego finalna korekta pod kątem teatru animacji, która sprowadza się do prostego wklejenia w zastany schemat nieożywionej materii jako równorzędnego partnera aktora. O ile bowiem model Kubikowskiego wystarcza do odzwierciedlenia ontologii postaci tworzonej w „klasycznym” żywym planie, o tyle z pewnością nie jest w stanie udźwignąć wielości i ontologicznej złożoności postaci ludzko-przedmiotowych, wykazanej przez Autorkę chwilę wcześniej poprzez przywołanie różnorodnych typologii takich postaci. Wielowariantowość relacji między czynnikiem ludzkim i nie-ludzkim, która powołuje te byty do życia, stawia zresztą taki sam opór próbie jej modelowego ustabilizowania, jak nowatorstwo współczesnych technik lalkarskich, łamiących konwencjonalne instrukcje.

Na tle mimo wszystko bardzo inspirujących rozważań teoretycznych zawartych w tej części rozprawy, dość jałowym zwieńczeniem drugiego rozdziału może wydać się jej ostatni podrozdział, zatytułowany mylnie *Strategie artystyczne tworzenia postaci scenicznej w teatrze animacji*, a w rzeczywistości streszczający – znów za Henrykiem Jurkowskim – historię XX-wiecznych technik aktorskich odwołujących się mniej lub bardziej bezpośrednio do sztuki lalkarskiej.

Najważniejsza, najwartościowsza i zarazem najobszerniejsza (115 stron) część rozprawy zawarta jest w rozdziale trzecim pt. *Asamblaże, hybrydy, osoby*. Olga Chrzan bardzo umiejętnie i z dużą dojrzałością badawczą połączyła w nim próbę szczegółowej charakterystyki usystematyzowanych w ten sposób bytów scenicznych, refleksję nad ich potencjałem znaczeniowym i metaforycznym, wgląd w dorobek prekursorów i najbardziej rozpoznawalnych przedstawicieli omawianych technik, a wreszcie analizę i interpretację wybranych przypadków zastosowania tych typów postaci w polskim teatrze animacji. Najwyższy poziom tej naukowej wielozadaniowości Autorka osiąga w podrozdziałach poświęconych postaciom hybrydowym i asamblażowym, bardzo celnie identyfikując wielorakie strategie kreacyjne wyłaniające się z omawianych przypadków, a także ich metateatralną semantykę i konteksty pozasceniczne. Duże uznanie może też budzić sprawność posługiwania się zróżnicowanymi metodami ich oglądu: w przypadku Adama Walnego jest to przekrojowa analiza wielu prac jednego artysty, w omówieniu adaptacji prozy Brunona Schulza porównawcze zestawienie realizacji z Teatru Baniałuka i Teatru Pinokio, a w odniesieniu do postaci hybrydowych - przegląd różnorodnych technik zastosowanych przez liczną reprezentację światowych i polskich twórców. Relatywnie najskromniejsze pole do opisu stwarza ostatnia kategoria: ponadindywidualne, archetypowe osoby – mające długi rodowód również w działach klasycznych form lalkarskich - stanowią bowiem nie tylko najprostsze wyzwanie dla percepcji widza, ale są również najbliższe typowym konwencjom tworzenia i nadawania znaczeń lalkowym bytom scenicznym. Z obu tych powodów powinny też znaleźć się raczej na początku, a nie na końcu zaproponowanej typologii.

Cennym dodatkiem do analiz przeprowadzonych w ostatnim rozdziale są zdjęcia ze spektakli, znacząco wspomagające wyobraźnię czytelnika, choć Autorka wykazuje zazwyczaj dużą sprawność w opisywaniu niełatwych do ubrania w słowa aktów twórczych. Rozprawa – zwłaszcza w ostatnich podrozdziałach - nie jest jednak wolna od potknięć językowych i redakcyjnych, włącznie z zaskakującymi błędami w pisowni nazwisk (wielokrotnie zniekształcony zapis nazwiska „Creig” zamiast Craig czy żeńska odmiana nazwiska Patrice'a Pavisa). Mało przejrzysta i niestarannie zredagowana jest również bibliografia, która skądinąd zawiera liczne pozycje w ogóle nie przywoływane i nie cytowane w pracy.

Nad wskazanymi tutaj, zazwyczaj drobnymi ułomnościami, górę biorą jednak bezdyskusyjne atuty rozprawy. Przede wszystkim stanowi ona niezwykle pożądaną wkład w badania nad wciąż słabo rozpoznany, a bardzo istotnym i rozwojowym obszarem współczesnego teatru animacji. Olga Chrzan z dużą odwagą i samodzielnością weszła w rolę badaczki identyfikującej, definiującej i systematyzującej przejawy nowych tendencji w tej

sztuce. Jej rozprawa jest jednocześnie świadectwem sprawnego nawigowania po rozległym polu teorii i historii różnych aspektów teatru ożywionej materii, jak też wnikliwej i wielkokontekstowej lektury niekonwencjonalnych dokonań artystycznych nowego lalkarstwa. Po stosownych korektach na pewno zasługuje również na publikację. Wobec powyższego z pełnym przekonaniem wnoszę o dopuszczenie mgr Olgi Chrzan do dalszego etapu postępowania w przewodzie doktorskim.

Katolena Janułowicz