

WIESŁAW HEJNO

**Lalka potrafi być niebezpieczna**



**WOJCIECH HEJNO:** Tato, chciałbym, żebyśmy porozmawiali o ważnym obszarze wspomnień z mojego dzieciństwa.

**WIESŁAW HEJNO:** Zawsze. Chętnie się powraca w tamte rejony.

**Nie idzie o moje młode lata w domu...**

Poza domem? Też jest o czym rozmawiać.

**To nie ta historia. Ta ma być o teatrze, w którym pracowałeś, a ja byłem częstym gościem.**

A gdybym ja zapytał ciebie, jakie masz wspomnienia z tamtych lat? Pracowałem bardzo dużo i ta praca często przenikała się z naszym życiem.

**Wtedy patrzyłem na twoją pracę z czysto dziecięcej perspektywy. Pamiętam na przykład, że Eugeniusz Get Stankiewicz mieszkał niedaleko i przychodził do nas do domu z psem Ciapkiem. Chyba nie był nami zainteresowany. To znaczy pies, bo wy z Getem spotykaliście się i rozmawialiście zawsze z wielkim zaangażowaniem. Mira Aleksium, z którą także współpracowałeś, mieszkała piętro niżej. Jej córka Natalia chodziła**

z gitarą na plecach, a w domu wisiał jeden z jej wczesnych obrazów, wyjątkowo sugestywny: grupa ludzi wokół monstrualnego ciastka. Tak było w domu, w mieście stal teatr, w którym pracowałeś, a ja bardzo często tam przyjeżdżałem, spędzałem całe popołudnia, przyglądałem się próbom, chodziłem po całym budynku, od piwnic po strych. Było to jeszcze przed remontem, i wówczas prezentował się dużo lepiej niż obecnie. Mam na myśli szczególną magiczną atmosferę, którą tworzyła mieszanka doznań wizualnych i zapachowych. Po prostu stary teatr emanował czymś, co zanikło. Tak wygląda moja prywatna historia. Ale nie o historii WTL-u chciałbym z tobą porozmawiać, a raczej o jego fenomenie. Który w dużej części wziął się przecież z twojego specyficznego rozumienia teatru lalek.

Wiesz przecież, że teatr lalek to moja pasja.

Teatr lalek, czyli co? To bardzo szerokie pojęcie.

To prawda. Widowisko obrzędowe organizowane ku czci miejscowych świąt w zakamarkach Afryki czy Ameryki Południowej, szopka polska i ukraiński wertep, azjatyckie teatry cieni, tradycyjny japoński teatr bunraku, chińska opera lalkowa, nowoczesne i wysublimowane aranżacje współczesnych artystów – to wszystko sztuka lalkowa...

Wpływy tych wszystkich tradycji widać w twoich spektaklach. Jeżeli dodamy do tego różne typy i rodzaje lalek, rozmaite formy plastyczne, aktorów w żywym planie i w maskach, jasne stanie się, że był to teatr synkretyczny.

Tworzyłem teatr aktora i materii.

Ze wszystkich twoich realizacji najgłębiej w pamięć zapadł mi tryptyk *Fenomen władzy*. Co łączyło teksty Witkacego, Kafki i Goethego, na kanwie których powstały te trzy spektakle?

Spoiłem całości było spojrzenie na władzę – jako pewną abstrakcję i konieczność równocześnie.

Pamiętam, że teatr lalek w świadomości społecznej, przynajmniej w moim otoczeniu, funkcjonował jako synonim lekkiego teatryku dla dzieci. Dlaczego zatem twoje lalki zabierały głos w dyskusji o władzy? Co miały z nią wspólnego?

One same nic. Jednak ich znaczenie symboliczne – owszem, coś. W tym wypadku szło o lalkę i aktora, czyli pewne zależności podległości oraz mechanizm, w jakim one same funkcjonują. Musisz przypomnieć sobie, w jakim to było okresie, i w jakim systemie politycznym. Wtedy, jeśli skojarzysz ten konkretny czas z obecnością lalek w tych przedstawieniach, znajdziesz pewne uzasadnienie ich obecności. Zwykło się kojarzyć lalkę z dzieckiem, z zabawą. Tymczasem lalka teatralna potrafi być niebezpieczna.

**Dlaczego? Co takiego w niej jest?**

Rozpocznę w nieco patetycznym tonie, trochę z przekory...

**To, że jesteś przekorny, wiem bardzo dobrze. Słucham cię uważnie.**

Lalka nigdy nie kłamie, jej prawda to opoka jej istnienia. Owszem, postać przedstawiana przez lalkę może być kłamcą – i zawsze będzie to teatralna konwencja. Natomiast ona sama pozostaje niewinna, bez skazy. Młody widz w teatrze lalek spotyka się z wykładnią czystej etyki.

**Etyki? Zawsze myślałem, że lalka jest etycznie neutralna.**

Lalka jest oczywiście neutralna, bierna, ale zawiera szereg możliwości, który odkrywamy jako jej potencjał kreatywny. Trwając, lalka niejako oczekuje na swojego kreatora. Lalkarz czynem wyzwala jej zachowania, których obraz nosi w sobie. Wpierw w nim powstaje zamiar wykonania ruchu lalki, jego techniczny model, oraz cel wraz z otoczką kontekstu. Tak więc uzupełniają się wzajemnie lalkarz i lalka, w związku, który zaistnieć może tylko między nimi. Jednak lalka tylko pozornie ulega wpływom lalkarza. Dzięki temu, że posiada pewien stopień bezwładności, może doskonale imitować zachowania człowieka. Przy tym wskazuje jakby niedoskonałość wpisana we wszelki rodzaj doskonałości, gdy jej nogi i ręce ulegają tym chwilowym bezwładom.

**Jak w takim razie wygląda wypadkowa tego zestawienia, co powstaje z koniunkcji człowieka i figury?**

Wydaje mi się, że wynika i powstaje z tego wiele. Analiza ruchu lalki musi uwzględnić odniesienie się do różnych jej typów. Z racji mechanizacji lalki i jej możliwości animacyjnych osiągamy odrębną estetykę ruchu. To z kolei przenosi uwagę na sytuację dramatyczną i psychologię postaci lalkowej.

**Gdy mówisz o tym w ten sposób, brzmisz jak alchemik, który miesza ze sobą pozornie nieprzystające składniki, by stworzyć coś zupełnie nowego, innego, a w dodatku autonomicznego.**

Istnieje tu pewna analogia. Wytworzenie znaku ikonicznego, w tym wypadku trójwymiarowej formy człekopodobnej i wprowadzenie jej w „obrząd” animacji, postrzegać można jako potwierdzenie własnej tożsamości kreatora. W tym wypadku: lalkarza reżysera, aktora. Tu kreatywność nie zna prawa grawitacji. Działanie sceniczne przyczynowo-skutkowe w wykonaniu lalki teatralnej jest rodzajem przetworzenia rzeczywistości realnej w jej poetycki obraz. Lalka posłuszna jest jedynie sile mięśni animatora, obrazuje zaś jego wolę i ulega rozumowi. Użycie przez lalkarza odpowiedniego pociągła powoduje ruch jakiegoś elementu lalki, jak w maszynie. Tyle tylko, że patrząc na lalkę zapominamy o prawdziwym sterniku. Lalkarz winien doskonalić swoje mięśnie, umysł i wolę, aby osiągać zadowalające rezultaty kreatywne. Kruchość ludzkiego bytu znajduje w przestrzennej formie lalki dostosowanej do działań imitatorskich pewien symboliczny wyraz.

**W jaki sposób ta receptura przekłada się na praktykę budowania relacji pomiędzy sceną a widownią?**

Widząc dobro i zło postaci lalkowych, znacznie prościej dostrzec ich przejawy w realnym życiu. Na lalkowej scenie świat wydaje się bardziej rozpoznawalny, niż w rzeczywistości szumów informacyjnych. Dlaczego tak się dzieje? Lalka z natury swojej bliska jest mitologizacji wszelkich treści, które przedstawia. Jako forma powstaje z ujęcia w materialny kształt wyobrażeń ludzkiej postaci, oczywiście gdy myślimy o lalce antropomorficznej. Lalka człekokształtna odsłania, obnaża człowieka. Ukazuje go w sytuacji archetypowej utrwalonej przez lalkarza. Jest to demaskacja istnienia, a nie jakieś konkretne zachowanie ukrywane przed oczyma ciekawych. W działaniu lalka demonstruje rodzajowe i psychologiczne uwarunkowania i konteksty danej chwili.

**Czy wygląd lalki ma znaczenie w tym akcie kreacji?**

Nie ma. Dopiero na dalszym etapie zmiany warunków tworzenia pojawia się wartościowanie estetyczne. Ale przecież podziw może wzbudzić najbardziej prymitywna forma. Jest wiele typów lalek: jawaiki, marionetki, pacynki, kukły, lalki cieniowe i niezliczone mutacje tych pięciu podstawowych technik, które stosowane mogą być według czysto indywidualnego klucza przyjętego przez lalkarza. Lalkarz nadaje kształt lalce człowieka, a więc odwiecznie niezmienny, ale dopełnia

go charakterystycznymi akcentami mającymi przedstawiać konkretną postać. Od jego talentu zależy kształt tej postaci i jej rola w przedstawieniu.

### **Czy to jest niezmienny kształt scenicznej relacji człowieka i przedmiotu?**

Obecnie lalkarz otwarty jest na ingerencję innych kultur, jak nigdy dotąd. Dziś, poprzez informację szeroko dostępną, przemieszczanie się ludzi, używanie techniki jako nieodłącznej części naszego funkcjonowania, proces mieszania form przebiega gwałtownie. Znacznie szybciej niż doskonalenie się lalkarza w jednej z nich. Odbywa się to z pewną stratą dla sztuki aktorskiej na rzecz atrakcyjności inscenizacyjnej przedstawień. Oznacza to, iż z jednej strony lalkarz dostępnymi sobie środkami stara się uchwycić moment objawienia – w sferze ideowej, estetycznej, obyczajowej lub społecznej, w której sam uczestniczy – i urzeczywistnić go w akcie twórczym. Z drugiej zaś, poddany presji środków komunikacji społecznej i bezustannej konfrontacji, nie ma czasu na wypracowanie twórcze, warsztatowe i artystyczne własnego pomysłu. Z czego, na dodatek, nie zawsze zdaje sobie sprawę. Akt twórczy lalkarza u podstaw, którego leży olśnienie (pomysł), bunt (wykraczanie poza przyjęte normy) lub afirmacja (potrzeba uwznioślenia), jest swoistym objawieniem, które znajduje urzeczywistnienie w materii lalki i jej życiu scenicznym. Tak, jak w innych dziedzinach sztuki myśl materializuje się w postaci obiektu plastycznego, utworu muzycznego, literackiego, gry scenicznej bądź rzeczy użytecznej, podobnie w teatrze lalek wyrazem materializacji idei jest lalka i przedstawienie teatralne wraz z tym, co się na nie składa.

### **W teatrze jednak istotna jest procesualność, droga twórcza wiodąca do ostatecznego efektu – przedstawienia.**

To prawda. I te ostateczne efekty powstają z udziałem lub bez udziału świadomości, ale na gruncie odpowiednich warunków w części danych przez naturę, talentu, po trosze kształtowanych społecznie przez środowisko i szkołę i w znacznym stopniu doskonalonych własnym móżdżkiem – to najtrudniejsze. Mamy do czynienia z postępowaniem dwustopniowym: najpierw powstaje lalka, potem przedstawienie. Wokół i z gotową lalką można przygotować spektakl.

### **A jeśli, jak często się zdarza, na tym etapie lalka nie jest jeszcze gotowa?**

Jakieś działania – próby zastępcze z innymi lalkami prowadzą do fałszywych efektów. Widać dwa różne procesy wytwórcze związane z poszczególnymi wytworami: lalką i przedstawieniem lalkowym. Lalkarz poprzez redukcję dopro-

wadza do wypreparowania elementu danej rzeczywistości i nadaje jej charakter skrótu. Następuje w nim „odebranie” sytuacji, przetworzenie jej i zapis znakiem umownym, którego treść ukryta jest w formie i kolorze obiektu. Następnie forma może być poddana dalszym przeobrażeniom w ruchu i działaniach scenicznych. Odkrycie treści niesionych przez lalkę, zrozumienie jej działań uzależnione jest od znajomości kodu zastosowanego przez artystę. Musi istnieć wspólna płaszczyzna kulturowa, na której artysta i odbiorca mogą się porozumieć, oczywiście jeśli zakładamy konieczność bezpośredniej, czytelnej komunikacji w danym czasie.

### **Gest porozumienia między aktorem a widzem w tym przypadku zyskał jeszcze jeden element, tajemnicze medium pośredniczące – właśnie lalkę.**

Dla lalkarza uchwycić właściwy moment, to znaczy zatrzymać chwilę i zamknąć ją w lalce. Widowisko lalkowe to poniekąd wypełnienie przestrzeni wokół lalki. Lalkarze robią to od dawna. Zmianie ulega forma widowisk. Dziś, w artystycznym teatrze lalek, różni się ono od widowisk pierwotnych, obrzędowych, magicznych, autotelicznych czy też przeznaczonych do oglądania. Fakt wykonania lalki lub maski i czynnego ich użycia istnieją od dawna. Dowodzi to niezbitcie naturalnej potrzeby człowieka od najdawniejszych czasów – do materializacji w konkretnym dziele wewnętrznych stanów. Oznacza również potrzebę dzielenia się z innymi własnym dokonaniem. Nawet jeśli w pierwotnym zamiarze dzieło sztuki wykonywane jest dla samego siebie i artysta nie ma zamiaru wprowadzać kogokolwiek w krąg tajemnicy istniejącej pomiędzy nim a dziełem. Lalka może istnieć w zamkniętym kręgu tajemnicy i być nierozpoznana, gdy stanowi hermetyczny zapis dokonany przez twórcę jemu tylko znanym kodem. W takim wypadku lalkarz może osiąść zdolności profetyczne, wykraczające poza doświadczenie jednostkowe i zbiorowe swego czasu, albo tworzy w obrębie kultury nierozpoznanej. Dopiero oswojenie z jej wytworami umożliwia wniknięcie w jej treść. Lalki odnoszą się do czasu powstania, choć mogą zawierać sensy wykraczające poza ten czas.

**Brzmi to wszystko dość ezoterycznie, jakby osoby, które nie zajmują się lalkarstwem, nie miały do pewnych obszarów tej sztuki dostępu.**

**A przecież teatr powinien ją upowszechniać i odkrywać dla widza.**

Wielu lalkarzy nie ma świadomości własnej hermetyczności. Nie zawsze artysta zdaje sobie sprawę z maski własnych dokonań. Czyli własnych lalek i ich gry. Nie znajduje sposobów odkrywania się przed otaczającym światem, bądź nie potrafił się ich nauczyć. Potocznie nazywa się to „kompleksem niższości lalkarza”, jednak

epitet ten nie obejmuje wszystkich lalkarzy, a tylko tych, których nieporadność warsztatowa, a szerzej: artystyczna, przysłania prawdziwe możliwości kreacyjne. Lalkarz w takim wypadku nie zdaje sobie sprawy z mnogości wysyłanych sygnałów. Nie wie, że lalka, którą gra, w skutek jego nieudolnej gry nie wyraża treści koniecznych do odczytania gry, tylko „emituje” szereg informacji, na ogół sprzecznych, które nie oddają prawdziwości istnienia zachowań lalki w danym momencie. Z tego punktu widzenia nieudolność nie tyle jest brakiem umiejętności, co niedoskonałością. Na przykład, początkujący lalkarz wykonuje swoją lalką ruch mający oznaczać jeden ze stanów emocjonalnych: radość, złość, niecierpliwość itp. Dopiero z dalszego kontekstu dowiadujemy się, co w istocie ów ruch ma znaczyć. A powinniśmy odczytać jego sens z samego ruchu.

### **A dlaczego się tak nie dzieje?**

Ponieważ jest to wprawdzie ruch jednoznaczny, skupiający uwagę na sobie, lecz z powodu niedopracowania przekaz informacyjny pozostaje niejasny. Lalkarz wykonuje go w odpowiednim momencie, ale zupełnie nieumiejętnie. Aby ruch lalki okazał się zrozumiały, muszą być spełnione dodatkowe warunki. Przede wszystkim czytelność ruchu w związku z akcją sceniczną, w tym z wypowiedianym tekstem. Z wielu możliwości ruchowych lalki musi być wypreparowany ten jeden gest, który w danym momencie będzie jednoznacznie oznaczał to, co lalkarz ma do powiedzenia. Mimo że przecież każdy ruch może być odbierany wieloznacznie. Lalkarz musi precyzyjnie pokazać w nim, co ma na myśli, wykonując ruch. Musi ruchem wyrażać jedną treść. Lalkarz poprzez cykl ćwiczeń musi osiągnąć doskonałość w ukazaniu zamierzonego ruchu. Ruch lalki nie może być niedookreślony, wyrażać to lub tamto. Widzowie mają prawo do różnych skojarzeń, ale lalkarz ma obowiązek jednoznacznie organizować działania lalki.

### **A jak skomentujesz fakt, że wszystkie te niebywale procesy i stany, o których opowiadasz, nie przekładają się w szczególny sposób na przemyślenia dojrzałego widza? Niewiele miejsca poświęca się również lalkarstwu w prasie fachowej.**

Wielu odbiorców manifestuje brak związku intelektualnego i emocjonalnego z lalkarstwem, albowiem nie znajdują w nim potwierdzenia własnych doświadczeń. Przypisują lalkarstwu cechy, których nie uznają za własne. Uznają, iż nie warto na nim skupiać uwagi. Sztuka teatru lalki jednak dotyczy każdego widza, ponieważ materializuje stany duchowe człowieka. Słowa i dźwięki, które płyną



ze sceny wraz z obrazami naszego świata, wytwarza artysta lalkarz. Formy utrwalone w butaforze, drewnie, płótnie twórczo imitują ten jedyny w swoim rodzaju obraz świata. Z tym światem współistniejemy poprzez dokonanie ceremonii jego ożywienia na scenie.

**Nieco odeszliśmy od wątku wspomnień, przesuając się w sferę rozważań filozoficznych, które przecież zawsze stanowiły punkt odniesienia dla twojej pracy twórczej. Podążając zatem za ich tokiem – czy mógłbyś podsumować swój wywód myślą, która według ciebie syntetyzuje te przemyślenia?**

Tak. To moc twórcza i intelektualna artysty lalkarza sprawia, że myśli, przecucia, przeżycia wewnętrzne, którymi jesteśmy wypełnieni, uzyskują sceniczny kształt i kolor. Starą jak świat sztukę lalki kontynuujemy w nowej dla niej rzeczywistości, z dbałością o prawdę jej przekazu, w poczuciu odpowiedzialności za podstawowe wartości etyczne.

WROCLAW, 16 IV 2016

---

WIESŁAW HEJNO Aktor, reżyser teatralny, pedagog, profesor sztuk teatralnych. Z Wrocławskim Teatrem Lalek związany od 1967 roku, najpierw jako aktor, od 1973 roku jako reżyser, a w latach 1981–2001 jako dyrektor naczelny i artystyczny. Pomysłodawca i współtwórca słynnej Małej Sceny dla Dorosłych Wrocławskiego Teatru Lalek. Wieloletni pracownik naukowy Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie – filii we Wrocławiu, w latach 1978–1987 dziekan Wydziału Lalkarskiego; w latach 1987–1993 prorektor PWST Wydziałów Zamiejscowych we Wrocławiu. Laureat wielu krajowych i zagranicznych nagród za reżyserię spektakli dla dzieci i widzów dorosłych, granych na całym świecie.