SEJ
SPOŁECZEŃSTWO
EDUKACJA
JĘZYK

Tom 18/2023, ss. 217-229
ISSN 2353-1266
e-ISSN 2449-7983
DOI: 10.19251/sej/2023.18(15)
www.sej.mazowiecka.edu.pl
Otrzymano: 10.07.2023
Zaakceptowano: 11.09.2023
Opublikowano: 28.12.2023

CC BY

Kinga Krawiecka
Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
Orcid: 0000-0002-3516-4676

ISTOTA I FORMY TEATRU LALEK. AUTORSKA REALIZACJA SPEKTAKLU PACYNKOWEGO

THE ESSENCE AND FORMS OF PUPPET THEATER. AUTHOR'S REALIZATION OF THE PUPPET PERFORMANCE

Abstrakt

W ujęciu historycznym opracowanie dotyczy istoty teatru lalkowego, rodzajów lalek i technik ich animacji. Świadomość historycznego potraktowania tematu jest kluczowa dla projektowania jego aktualnego wymiaru praktycznego – rzeczywistego, obrazowego ukazania formy narzędzia służącego celom edukacyjnym oraz formy inspiracji dla przyszłych twórczych pedagogów. Badania medium, jakim jest teatr lalkowy prezentują liczne jego transformacje. Przeobrażenia dotyczą jego form, cech oraz znaczenia na arenie społecznej. Istota zaś tego teatru była zawsze uzależniona od aktualnie istniejącego w danym okresie historii światopoglądu społecznego, kultury

Summary

In historical terms, the study concerns the essence of puppet theatre, types of puppets and their animation techniques. Awareness of the historical treatment of the subject is crucial for designing its current practical dimension - a real, pictorial presentation of the form of a tool for educational purposes and a form of inspiration for future creative educators. Research into the medium of puppet theater presents its numerous transformations. The transformations concern its forms, features and significance in the social arena. The essence of this theater was always dependent on the social worldview, culture and tradition that currently existed in a given period of history.

i tradycji. W zawiązku z powyższym tę formę sztuki można uznać za niezmiennie żywą. Stan wiedzy pozwolił mi na śmielsze, a przede wszystkim bardziej świadome zastosowanie strategii działań z pacynką. Nadmienię, że bajkę pt. „Bajka o tym, że wszystkie uczucia są ważne" Izabeli Mańkowskiej realizowałam nie tylko w formie teatru pacynkowego, ale również w formie graficznej, co zostało przez mnie opisane w innym artykule.
Celem niniejszego opracowania naukowego jest prowadzenie rozważań teoretycznych nad istotą i formami sztuki lalkarskiej. Ponadto, ważnym zamierzeniem jest ukazanie możliwości poszerzenia doświadczeń słuchaczy studiów podyplomowych na bazie podejmowanych działań w zakresie teatru pacynkowego oraz potrzeby kształtowania ich świadomości dotyczącej jego wartości edukacyjnej.
Istota teatru lalek to z jednej strony obszerna historia ludowej opowieści, fantazji lub satyry, z drugiej zaś inspiracja do tworzenia i realizowania strategii praktycznych z wykorzystaniem nowych środków artystycznych. Teoretyczne i praktyczne odkrywanie istoty tego rodzaju sztuki daje możliwość poszukiwania nowych znaczeń, tworzenia, analogii i metafor w nawiązaniu do rzeczywistości, w której obecnie żyjemy.

Słowa kluczowe: teatr lalkowy, lalka teatralna, pacynka, spektakl pacynkowy.

In connection with the above, this art form can be considered as invariably alive. The state of knowledge allowed me to be bolder and, above all, more consciously apply the strategy of actions with a puppet. Let me mention that the story "A Tale About All Feelings Are Important" by Izabela Mańkowska was realized not only in the form of puppet theatre, but also in graphic form, which I described in another article.
The aim of the published text is to conduct theoretical considerations on the essence and forms of the art of puppetry. In addition, an important intention is to show the possibility of expanding the experience of postgraduate students on the basis of activities undertaken in the field of puppet theater and the need to shape their awareness of its educational value.
The essence of puppet theater is, on the one hand, an extensive history of a folk tale, fantasy or satire, and on the other, an inspiration to create and implement practical strategies using new artistic means. Theoretical and practical discovery of the essence of this type of art gives the opportunity to search for new meanings, creation, analogies and metaphors in relation to the reality in which we currently live.

Keywords: puppet theater, theater puppet, puppet, puppet show.

1. Wprowadzenie

Pacynka jest lalką najbliższą człowiekowi (…).
Inaczej mówiąc zarówno w marionetce, jak i w puppi
przeważa sprawność techniczna lalkarza.
W grze pacynką natomiast przeważa człowieczeństwo.
Henryk Jurkowski

Dzieje teatru lalkowego dokumentują liczne transformacje jego istoty oraz formy. Zmieniające się czasoprzestrzeń, tendencje kulturowe, postawy społeczne i sposoby rozumienia sztuki dowodzą, że teatr lalek przeistoczył się z widowiska o charakterze

rozrywkowym w pełnowartościową sztukę o wymiarze artystycznym, edukacyjnym, wychowawczym oraz terapeutycznym. Teatr lalek mieści w sobie obszerną historię, która ujawnia jego role. „W starożytności był obrzędem religijnym i rozrywką. W średniowieczu – nosicielem prawdy o koboldach, które ożywały w rękach wędrownych lalkarzy. Potem był nabożeństwem i widowiskiem, teatrem dramatycznym w miniaturze i teatrem lalek o własnym autonomicznym życiu" (Jurkowski 1961; za: Stankiewicz 1979, 51-52). Ponadto, dzieje teatru lalkowego ukazują różnorodność jego środków wyrazowych - konstruktów plastycznych, zwanych lalkami teatralnymi (pacynka, kukiełka, marionetka, jawajka, lalka, cieniowa, lalka wodna) oraz transformację ich cech i znaczenia, a mianowicie: „kukła była w swoim czasie symbolem bogów i umarłych i dopiero później użyto jej do przedstawiania człowieka i jego działalności" (Szilágyi 1965, 34). Współczesny teatr lalek, adaptując swoiste mity i tradycje kreuje nową artystyczną jakość, która czerpie z innych sztuk, szczególnie plastyki i muzyki, a ponadto staje się inspiracją dla pedagogów oraz przyczynkiem twórczej pracy edukacyjnej.

Celem moich badań jest prowadzenie rozważań teoretycznych nad istotą i formami sztuki lalkarskiej oraz prezentacja autorskiego spektaklu pacynkowego przygotowanego na podstawie bajki Izabeli Mańkowskiej. Analiza literatury pozwala dostrzec istotę teatru lalkowego rozumianą jako dynamiczny proces nadawania życia tworom nieożywionym – lalkom teatralnym, które swoistą materialnością determinowały różnorodność form teatru lalkowego. Cel badań uznaję za punkt węzłowy, w którym łączą się potrzeby poszerzenia doświadczeń słuchaczy studiów podyplomowych na bazie podejmowanych działań w zakresie teatru pacynkowego oraz potrzeby kształtowania ich świadomości dotyczącej jego wartości edukacyjnej.

2. Lalka i techniki lalkarskie – rys historyczny

Jedną z odmian sztuki teatralnej jest teatr lalek. To właśnie ta forma teatru zafascynowała mnie bogatą tradycją opartą na sztuce ludowej oraz dynamizmem scenicznym, w którym „sposób, w jaki to, co nieożywione, staje się żywe, wydaje się publiczności cudem. I to bez względu na wiek" (Obrazcow 1965, 17).

Jak zatem zdefiniować lalkę teatralną? Trudno jest określić ją jednoznacznie, gdyż na przestrzeni wieków jej cechy zewnętrze, sposób poruszania oraz znaczenie ulegały licznym przeobrażeniom: od pierwotnej figury starożytnych ceremonii kultowych przez przedmiot ożywiony, którego integralną składową jest ruch – gest, po współczesną, artystyczną materię, która dzięki ludzkiej kreacji staje się oryginalnym obrazem fantazji artysty, do tego stopnia, że można napisać za Stefanem Szumanem: „Swoisty efekt artystyczny i swoisty czar teatru kukiełek polega na tym, że załamuje się niedaleko na scenie nieprzekraczalna granica między światami przedmiotów martwych i istot żywych" (Szuman; za: Tytko 2011, 146-147).

Zdaniem Henryka Jurkowskiego analizę treści dotyczącej lalek należy rozpocząć od pierwotnego pojęcia „figura", które akcentuje „moment twórczy w budowaniu lalki

i jej funkcje przedstawiania pewnych wybranych postaci" (Jurkowski, Był i Stanowska 1979, 5-6). Lalka jako figura ceremonii kultowych była przedmiotem opisów historyków starożytnych. „Człowiek pierwotny próbował zapewnić sobie obcowanie ze zmarłymi przodkami (…). Czynił to przy pomocy działań magicznych: albo przebierając się za przodków i bohaterów (ważną rolę w takich wypadkach spełniała maska), już to kształtując z gliny, kamienia, czy drewna małe figury bóstw i duchów opiekuńczych" (Jurkowski, Był i Stanowska 1979, 6). Ponadto, stanowiła symbol człowieka uległego, którego życie zależne jest od innych ludzi, dlatego też została nazwana marionetką – lalką wprawianą w ruch za pomocą sznurków. (Jurkowski, Był i Stanowska 1979, 11).

W czasach średniowiecza rozwinął się teatr mima, w którym główne role grali wędrowni komedianci animujący wyłaniające się spod ich płaszczy lalki zwane koboldami. Dominującą jednak rolę odgrywał lalkowy teatr misteryjny inicjowany przez duchowieństwo (Jurkowski, Był i Stanowska 1979, 12-14). Duchowni pragnęli bardziej plastycznie i realistycznie przedstawić fakty zapisane w ewangelii, zatem „źródła nowego dramatu należy szukać w łonie Kościoła katolickiego. Mając swą podstawę w symbolicznej naturze obrzędu mszy, dramat rozwinął się dzięki pragnieniu duchowieństwa, by najważniejsze fakty z życia Chrystusa przedstawić wiernym w sposób bardziej realistyczny" (Nicoll 1977, 59).

Okres renesansu i baroku wniósł nowe tendencje do sztuki lalkarskiej. Na szczególną uwagę zasługuje kunsztowna włoska komedia dell'arte oparta na sztuce improwizacji. Najpopularniejszymi jej postaciami byli: we włoskim teatrze lalek – Pulcinella, we francuskim teatrze lalek – Poliszynel, w angielskim teatrze lalek – Punch, w rosyjskim natomiast – Pietruszka. Na uwagę zasługuje również Guignol, który choć nie wywodzi się ze sztuki dell'arte, pojawił się w teatrze lalkowym jako pacynka (Kosiński et al. 2011, 331-333). Co więcej, „(…) we Francji do tej pory pacynki nazywa się guignolami, zaś przenośną scenkę teatru lalek guignolem (…). W dalszym ciągu jest główną postacią francuskiego teatru lalek, ale raczej jako wesoły bohater przedstawień dla dzieci, znany także w polskim teatrze lalek" (Kosiński et al. 2011, 334).

Znaczący wpływ na rozwój sztuki lalkarskiej miał okres romantyzmu. Teatr stanowił metaforę świata, a lalka teatralna metaforę życia ludzkiego (Jurkowski, Był i Stanowska 1979, 39). „Marionetka jest aktorem doskonałym, bo nigdy się nie wdzięczy do publiczności, nie wykracza poza granice wyznaczone jej przez rolę, ponieważ nie ma własnej świadomości ani życia pozateatralnego, nie obciąża nimi postaci scenicznej. Spełnia więc wymagania idealnej teatralności" (Kosiński et al. 2011, 336). Co więcej, nastąpił rozwój pedagogiki, który determinował tworzenie spektakli lalkowych dla dzieci i powstawanie pierwszych stacjonarnych teatrów lalek dla najmłodszych widzów – między innymi w 1858 roku w Monachium oraz w 1852 roku w Pradze (Kosiński et al. 2011, 336).

W okresie wielkiej reformy teatru znaczącą rolę odegrał Edward Gordon Craig wprowadzając autorską teorię nadmarionety. Henryk Jurkowski nadmienia, iż w rozprawie zatytułowanej „Aktor i nadmarioneta", wydanej w 1907 roku E. G. Craig pisał

posiłkując się słowami włoskiej aktorki Eleonory Duse: „Aby uratować teatr trzeba go najpierw zniszczyć; trzeba by aktorzy i aktorki powymierali na dżumę (…), to oni uniemożliwiają Sztukę" (Craig; za: Jurkowski, Był i Stanowska 1979, 50). Nadmarioneta, którą E. G. Craig nazywał aktorem nowoczesnym miała zastąpić aktora tradycyjnego. „Niezrozumiano jego intencji. Sądzono, że chce usunąć aktora z teatru, choć chciał on tylko połączyć talent i siłę aktora, z dyscypliną możliwą do osiągnięcia tylko w teatrze lalek" (Jurkowski, Był i Stanowska 1979, 51).

Wiek XX ukazał nowe formy teatru lalek, szczególnie poprzez użycie szerokiego wachlarza środków wyrazowych. A mianowicie „nie trzyma się kurczowo lalki, która przestała być jego jedynym aktorem. Obok niej pojawiają się maski, aktor w masce oraz przedmioty grające funkcje postaci scenicznych. Powstaje nowy termin – teatr przedmiotu" (Kosiński et al. 2011, 343-344). Na uwagę zasługują powstające w tym okresie teatry lalek dla dzieci, między innymi: Teatr marionetek Marii Weryho-Radziwiłłowiczowej, Baj czy Błękitny Pajac.

Nie można pominąć również charakterystycznych lalek teatralnych występujących na scenach teatrów w Azji. Mam na myśli lalki cieniowe typowe dla sztuki lalkarskiej w Chinach, Wietnamie, Kambodży, Malezji, Indiach, Indonezji, marionetki, pacynki pokazywane nad głową animatora oraz lalki wodne charakterystyczne dla teatrów lalkowych w Chinach i Wietnamie, dla których scenerią jest staw, pośrodku którego znajduje się świątynia (Kosiński et al. 2011, 347-356). Lalki cieniowe natomiast są jednymi z najstarszych lalek teatralnych na świecie. Są one „płaskie, wycinane sylwetowo ze skóry, tektury lub dykty. Grają za ekranem oświetlonym od tyłu (…). Tworzą na ekranie obraz przeważnie czarno-biały. Istnieją przecież i kolorowe lalki cieniowe: takimi są jawajskie Wa-Jang, japońskie, turkmeńskie i inne lalki wschodnie" (Kilian-Stanisławska 1953, 11). Rodzajów lalek teatralnych jest wiele. Różnią się one formą, tworzywem, z jakiego są wykonane, anatomią, techniką animacji, jak również symboliką, która jest uzależniona od miejsca jej powstania, tradycji i kultury. Każda lalka utkana z ludzkich myśli, wyobrażeń, fantazji i uczuć posiada duszę. „Lalka winna być żywa, zmieniać się wraz ze zmianami zachodzącymi w danym społeczeństwie. Dopiero wówczas staje się człowiekowi potrzebna i bliska" (Jurkowski, Był i Stanowska 1979, 135).

Obecnie teatr lalkowy jest z jednej strony sztuką poszukującą, eksperymentującą, a co za tym idzie sztuką śmiałą, odważną, a dzięki sile ekspresji jest prawdziwie artystyczny. Z drugiej zaś strony, jest medium o głębokiej tradycji niesionej przez wieki historii, dzięki której staje się narzędziem edukacji i wychowania.

3. Autorski spektakl pacynkowy – rys praktyczny

Niezwykłą zdolnością człowieka jest dotyk i czucie, gdyż to właśnie owa zdolność dostarcza niewyczerpanego bogactwa wiedzy o przedmiotach – ich kształtach i fakturach. Owa zdolność ponadto, pozwala je nazywać i rozumieć czyli poznawać. „Dotykiem poznajemy siebie i otaczający świat. Jest pierwszą w życiu drogą zdobywania informacji.

Jest nie tylko narządem zmysłu umożliwiającym poruszanie się w terenie i identyfikację przedmiotów. Dotyk komunikuje różne sytuacje w życiu od miłości po agresję. Umożliwia rozwój i tworzenie więzi" (Karolak 2014, 40). Doznania dotykowe w kontakcie z materią poruszają myśl i emocję, to z kolei jest przyczynkiem do budowania obrazu ruchu – gestu. Jak wskazuje choreograf Rudolf Laban ruch przybiera określone cechy (mocny – łagodny; swobodny – kontrolowany; jednokierunkowy – wielokierunkowy; szybki – wolny) oraz kierunki (przód – tył; prawo – lewo; góra – dół) (Bogdanowicz i Kasica 2003, 12 – 16). Wszystkie powyższe wymiary można odnieść do ruchu konkretnej części ciała – dłoni. Określony ruch dłoni w przestrzeni, przybiera charakter gestu – gestu, który komunikuje treść, przekazuje emocje, a zatem gestu, który ma znaczenie. Może być on nacechowany intensywnością, gwałtownością zrodzoną z gniewu albo przeciwnie, delikatnością, wdziękiem wyłaniającym się z czystości. Ten bezsłowny dialog z otoczeniem, dialog gestów zrodził się ze zdolności czucia, która to zdolność uformowała przeżycie, a to z kolei stało się budulcem wiedzy. Cały ten proces ma ścisły związek z kreacją. Kreacją rozumianą jako akt tworzenia, jako rezultat tworzenia oraz sposób odtworzenia określonej roli – w odniesieniu do teatru pacynkowego, który zyskał autorski wymiar praktyki.

W ramach przedmiotu Metody kooperacyjne i aktywizujące w przedszkolu i wczesnej edukacji, słuchacze studiów podyplomowych Wydziału Nauk Pedagogicznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie przygotowywali i realizowali spektakl pacynkowy. Był on projektowany w oparciu o bajkę Izabeli Mańkowskiej pt. „Bajka o tym, że wszystkie uczucia są ważne". Pracę nad projektem spektaklu pacynkowego podzieliłam na trzy węzłowe części: 1. Syntetyczna analiza treści bajki. 2. Projektowanie i tworzenie pacynek. 3. Kreowanie przestrzeni scenogarficznej. 4. Premiera spektaklu.

1. Syntetyczna analiza treści bajki

Treść bajki dotyczy emocji – smutku, przygnębienia, złości, z którymi niejednokrotnie trudno jest dziecku zmierzyć się i dlatego często próbuje je ukryć. „Cichutko płakała. Czułem, że stało się coś niedobrego, zapytałem więc: Widzę, że jesteś bardzo smutna. Czy mogę Ci pomóc? Może zjesz zbożowego batonika? Nikt nie może mi pomóc! Zostaw mnie w spokoju! – krzyknęła, wybiegając na korytarz" (Mańkowska 2011, 31). Dziecko jest bardzo wrażliwe na to, co dzieje się dookoła, reaguje na emocje i uczucia innych, bo potrafi je rozpoznać, zatem jest zdolne do syntonii uczuciowej. „Pobiegłem za nią (…). Na korytarzu panowała wrzawa. Bez zastanowienia podszedłem do niej, chwyciłem ją za rękę i zaprowadziłem na zajęcia" (Mańkowska 2011, 32). Kontakt z drugim człowiekiem, rozmowa i zrozumienie okazywanych emocji prowadzi do ujawnienia własnego punktu widzenia problemu, osobistych dążeń i pragnień. „Gdy dopada nas smutek, warto pamiętać, że wokół są ludzie, którym można zaufać. Trzeba im tylko powiedzieć o swoich uczuciach. Wtedy Zosia się rozpłakała, a pani dodała (…): płacz również jest bardzo ważny, bo może przynieść ulgę (…). Usiadłem naprzeciw niej (…) Wyszeptała, że martwi się o zdrowie swojej mamy" (Mańkowska 2011, 32). Sytuacją

problemową w prezentowanej bajce jest cierpiąca, chora mama i zatroskanie córki o jej zdrowie. Problem ten przyrównany został do zepsutego zegara, którego wskazówki są bezużyteczne. Naprawa zegara spowodowała, że czas ponownie jest odmierzany, a to rodzi nadzieję na pozytywne rozwiązanie trudnej sytuacji – powrót mamy do zdrowia. „Pan zegarmistrz (…) otworzył pokrywę pięknego, starego zegara (…). Zosia była zadowolona, że pan zegarmistrz go naprawił. Patrząc na działający zegar, pomyślała, że mama na pewno wyzdrowieje" (Mańkowska 2011, 32). Bajka uwypukla idee edukacyjne. Rozwija bowiem: wiedzę o ludzkich emocjach, uczuciach, przeżyciach; umiejętność okazywania i osobistego radzenia sobie z emocjami, które dotyczą sytuacji przykrych; wrażliwość na cierpienie drugiego, a zarazem zdolność do syntonii uczuciowej. Edukacja bowiem, to „rozwój i kształtowanie całej osobowości człowieka, a zatem nie tylko predyspozycji poznawczych, ale także emocjonalności i postawy motywacyjnej (dynamiki dążeń)" (Popek 2010, 364).

2. Projektowanie i tworzenie pacynek – bohaterów bajki

Pacynka jest prostym środkiem wyrazowym sztuki lalkarskiej rozpowszechnionym na całym świecie. Jest lalką rękawiczkową nakładaną i poruszaną oddolnie. Szyta z różnych tkanin – płótna, flaneli, wzbogacana drobnymi elementami – guzikami, koralikami, cekinami, ucharakteryzowana wełną, włóczką, skórą, tekturą o różnej fakturze staje się podatna na ruch dłoni, a tym samym rozpoczyna swój żywot. To właśnie dłoń musi w sposób wiarygodny przedstawić bohatera – pozytywnego - negatywnego, radosnego – smutnego, śmiejącego się – płaczącego, podekscytowanego z radości, czy też zalewającego się łzami w smutku. Teatr pacynkowy bowiem, zawsze zaczyna się od pracy dłonią.

Nasza pacynka obrazowała iluzję samodzielnego życia. Obdarzona emocją stała się bohaterem, w którego uczucia i czyny wierzył widz. W niniejszym opracowaniu odwoływałam się już do dłoni – dłoni, która czuje, gestykuluje, pracuje, kreuje – dłoni, która pacynce nadaje ekspresję i charakter sceniczny.

Materiałami plastycznymi, służącymi wykonaniu pacynek były: bawełniana, kremowa tkanina, tkanina kolorowa (bezużyteczne ubrania, ścinki materiałów), tasiemki, wstążki, guziki, koraliki, druciki kreatywne, filc, wata, wełna, włóczka, nici, igły różnej grubości, kolorowy brystol, nożyczki, klej. Każdy słuchacz tworzył własną pacynkę, która obdarzona była konkretnym imieniem, indywidualną osobowością oraz wiekiem. Praca nad pacynką rozpoczęła się od uszycia bawełnianej rękawicy – z szeroką środkową częścią, przeznaczoną na trzy palce oraz dwiema węższymi - jednopalcowymi, po bokach. Następnie słuchacze tworzyli kroje i szyli ubrania (sukienki, bluzki, marynarki, kamizelki, spódnice, spodnie na szelki), które przyszywali do bawełnianych rękawic. Przyszywali włosy, pletli warkocze, zawiązywali kucyki. Zazwyczaj guziki stanowiły imitację oczu, nosa, a druciki kreatywne bądź paski brystolu imitację ust. Pacynkę dopełniali ozdobami, sugestywnymi dodatkami takimi jak: kokardki przy włosach, okulary, korale zawieszone na szyi, guziki i kieszonki przy sukienkach, bluzkach, marynarkach, muchy pod szyją. Pracowali również nad wyrazem twarzy: linie ust (drucik kreatywny,

pasek papierowy) układali i doszywali w kształcie łuku uniesionego do góry (uśmiech), łuku skierowanego do dołu (smutek), w kształcie linii prostej (zatroskanie, niepewność), w kształcie linii łamanej (złość), w kształcie koła (zdziwienie, okrzyk); linie brwi (drucik kreatywny) doszywali w postaci krótkich kresek, peryferyjnie uniesionych do góry i centralnie zbliżonych do siebie (złość), dłuższych, opadniętych kresek (smutek), czy też łagodnych łuków (radość).

Każda pacynka obdarzona została konkretnym wyglądem zewnętrznym, emocją budującą jej charakter, a ponadto wiekiem, który słuchacze podkreślali przez: styl i kolor ubrania - nauczycielka miała na sobie długą, ciemną sukienkę, która nadawała jej powagi, pan zegarmistrz, ubrany był w beżową długą marynarkę z klapami oraz muszkę, uczniowie zaś w kolorowe fartuszki; kolor włosów i ich charakterystyczne uczesanie – nauczycielka charakteryzowała się ciemnymi włosami, zegarmistrz z racji sędziwego wieku - siwymi zaczesanymi gładko na prawą stronę, miał również siwe brwi i siwe, długie, zakręcone wąsy, chłopcy przystrzyżeni byli na krótko, dziewczynki natomiast miały długie złote włosy związane w kucyki lub zaplecione w warkocze, które zdobiły różowe i fioletowe kokardki; dodatki np. okulary sugerujące mądrość i rozsądek nauczycielki oraz błyszczące korale, które nadawały jej elegancji. Poniżej przedstawiam wybrane przykłady pacynek.

Zdjęcie 1. Pacynka - nauczycielka



Źródło: archiwum własne

Zdjęcie 2. Pacynki – nauczycielka, zegarmistrz oraz uczniowie



Źródło: archiwum własne

Cały proces tworzenia lalki pacynkowej przez autora przyczynił się do nawiązania z nią kontaktu emocjonalnego. Kreator i jednocześnie animator utożsamiał się z pacynką, użyczając jej ruchu swojej dłoni i głosu. Ta mała lalka poruszała się, mówiła, czuła – żyła, obdarowana energią twórcy.

3. Kreowanie przestrzeni scenograficznej

Należy zwrócić uwagę na dwa rodzaje zagadnienia przestrzeni. Pierwszy stanowi przestrzeń w wymiarze ogólnym. Jest ona rozumiana w dwojaki sposób, a mianowicie jako obszar materialny, czyli „całokształt stosunków zachodzących między współistniejącymi przedmiotami materialnymi, ich rozmiarami, odległościami, kształtami." (Nalaskowski 2002, 9) oraz jako obszar niematerialny, w sposób szczególny definiowany przez Aleksandra Wallisa. Pisze on następująco: „Przestrzeń, to coś więcej niż jakość fizyczna czy ekologiczna, niż rama czy arena życia społecznego. To swoista jakość społeczno-kulturowa, która jest przedmiotem poznawania, wartościowania, doświadczania, kształtowania i użytkowania przez jednostki i grupy ludzkie" (Wallis 1990, 235). Drugim rodzajem przestrzeni natomiast jest przestrzeń teatralna. W niej bowiem „współistnieją i wzajemnie oddziałują na siebie miejsce realne („tu i teraz" widzów) oraz miejsce fikcyjne („tu i teraz" postaci scenicznych) (…). W ten sposób przestrzeń teatralna (nie tylko scena, ale do pewnego stopnia także widownia) staje się miejscem dwuznacznym: znajduje się tu i zarazem jakby nie tu" (Kosiński et al. 2011, 121). Sceny lalkowe dzieli się na trzy typy w zależności od rodzaju animowanej lalki, a mianowicie: „scenki dla lalek prowadzonych od dołu (kukiełki, pacynki, jawajki), scenki dla marionetek, scenki teatru cieni" (Jurkowski, Był i Stanowska 1979, 163).

Przestrzeń pracowni Arteterapii (Zajęć Artystycznych), w którą w 2015 roku doposażyłam Wydział Nauk Pedagogicznych UKSW podzieliłam na trzy części. Pierwsza, robocza, w której odbywały się prace nad przygotowaniem przedstawienia pacynkowego, druga, sceniczna, w której pacynki były animowane i spektakl został wystawiony oraz trzecia, która stała się miejscem dla widowni. Słuchacze projektowali otwartą, ekranową miniscenę dla pacynek animowanych oddolnie – minaiturowa przestrzeń drogi do szkoły oraz miniaturowe przestrzenie korytarza i klasy szkolnej.

Zdjęcie 3. i 4. Prace nad miniscenę teatru pacynkowego



Źródło: archiwum własne

Korytarz szkolny stanowił wąską przestrzeń, na końcu której znajdował się zepsuty zegar. Symbolicznym podkreśleniem jego bezużyteczności były złamane wskazówki. Przestrzeń klasową stanowiły: ławki szkolne, biurko nauczycielki, tablica oraz duży zegar. Materiałami plastycznymi służącymi wykonaniu scenografii były: tektura, papier o różnych fakturach i kolorach, folia aluminiowa, tkanina, farby plakatowe, pędzle, markery, klej, taśma klejąca, nożyczki, noże tapicerskie. Dopełnieniem owej przestrzeni scenicznej było punktowe światło latarek i lampek biurowych (spektakl wystawiany był w okresie zimowym, późnym popołudniem, przy wyłączonym świetle głównym. Zatem strumień światła punktowego latarki i lampki był nakierowywany na pacynkę – bohatera bajki, który był w centrum uwagi widza) oraz dźwięk dzwonka szkolnego, wrzawy dziecięcej i tykającego zegara. Całościowe opracowanie scenografii stało się pewną ramą określonego, bajkowego miejsca, do którego został zaproszony widz. W związku z powyższym mogę odwołać się do sformułowania, że mała scena naszego teatru pacynkowego stała się przestrzenią „tu" i zarazem „nie tu". Odbiorcy, znaleźli się bowiem w przestrzeni pracowni działań artystycznych i zarazem na korytarzu wypełnionym biegającymi, krzyczącymi dziećmi i w klasie szkolnej, w której zapanowała refleksyjna cisza – w której odbyła się ważna lekcja o tym, że wszystkie uczucia są ważne. Widzowie przenieśli się w inną przestrzeń, o czym świadczyło ich utożsamienie się z miniaturowymi bohaterami, co

było widoczne przez doświadczenie syntonii uczuciowej, objawiające się silnym wzruszeniem.

4. Premiera spektaklu pacynkowego na podstawie bajki pt. „Bajka o tym, że wszystkie uczucia są ważne" Izabeli Mańkowskiej

Premiera spektaklu pacynkowego odbyła się w Pracowni Arteterapii (Zajęć Artystycznych) Wydziału Nauk Pedagogicznych UKSW. Zarówno twórcami, jak i odbiorcami przedstawienia byli słuchacze studiów podyplomowych. I choć była to forma teatru amatorskiego, to realizacja bajki za pomocą sztuki pacynkowej dowiodła, że ona sama może stanowić twórczy pomysł na pracę edukacyjną z dziećmi w wieku przedszkolnym i wczesnoszkolnym oraz z uczniami ze specjalnymi potrzebami edukacyjnymi. Moim zamierzeniem było, aby teatr pacynkowy oddziaływał na słuchaczy w dwóch różnych formach: poprzez twórczą pracę nad spektaklem i poprzez odbiór efektu tej pracy – przedstawienia, a tym samym, aby stał się dla nich (jako przyszłych pedagogów – nauczycieli) twórczym narzędziem edukacyjnym do pracy z dzieckiem. Tym bardziej, że „nie jest to kopia teatru aktorskiego, ale całkiem inny, oryginalny sposób postrzegania i interpretowania współczesnego świata" (Głuch-Klucznik 2011, 49) , a tym samym jego przeżywania – bo przecież stany emocjonalne bohaterów bajki stanowiły semantykę wspólnego dzieła.

Zdjęcie 5. Premiera spektaklu pacynkowego



Źródło: archiwum własne

4. Podsumowanie

Historia teatru lalkowego, choć bardzo obszerna i pełna rozmaitych zmian dotyczących środków wyrazowych, jakimi są lalki jest pod jednym względem homogeniczna. A mianowicie pod względem społecznej swobody przeobrażania świata rzeczywistego.

Ponadto teatr ten mieści w sobie obszerną historię, która ujawnia jego role. Jedną z nich jest rola edukacyjna.

Analizując warstwę semantyczną bajki, słuchacze studiów podyplomowych – przyszli pedagodzy, nauczyciele mieli okazję wymodelować wiarygodnych bohaterów i nadać im formę pacynek. Pracy nad pacynką towarzyszyły naturalne emocje i przeżycia, które stawiały tworzącego w określonym kontekście sytuacyjnym. Stanowiło to prowokację do refleksji, iż żadnych uczuć nie należy się wstydzić, bo wszystkie są ważne i potrzebne.

Twórcza praca nad spektaklem zrodziła pewne zaskoczenie, a mianowicie teatr, pozornie odległe, obce zjawisko stał się dla wszystkich tworzących rzeczywistością dostępną, wręcz bliską. Widzowie bacznie obserwowali choćby najmniejszy ruch każdej pacynki, która w pewnym momencie przestała być pacynką, a stała się zmęczoną Elą, złym Arkiem, radosną Milenką, czy zapłakaną Zosią. Widownia wzdrygała się na dźwięk szkolnego dzwonka. Zaciskała dłonie, by zegarmistrz zdołał naprawić zegar, bo wiedziała, że wtedy pojawi się nadzieja – nadzieja na pokonanie choroby. Teatr stał się realną rzeczywistością, w którą uwierzyli wszyscy odbiorcy, a gdy zaczęli bić brawo, zrozumieli również, że jest wartością – ważną lekcją wyzbytą pouczania i moralizowania. Czyż nie na tym powinna polegać edukacja inspirowana sztuką? Czyż nie na tym polega istota teatru lalkowego?

Literatura

Bogdanowicz, Marta i Alicja Kasica, 2003. *Ruch Rozwijający dla wszystkich. Efektywność metody Weroniki Sherborne.* Gdańsk: Wydawnictwo Harmonia.

Głuch-Klucznik, Aneta. 2011. Zadania, jakie stawia przed aktorem współczesny teatr lalek dla dzieci. W: *Teatr lalek i dziecko,* red. Elżbieta Rzewuska, Grażyna Słupczyńska, 49. Lublin: Wydawnictwo UMCS.

Jurkowski, Henryk, Henryk Był i Alina Stanowska. 1979. *Teatr lalek. Zagadnienia metodyczne.* Warszawa: Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury.

Karolak, Wiesław. 2014. *Arteterapie. Język wizualny w terapiach twórczości i sztuce.* Warszawa: Wydawnictwo Difin.

Kilian-Stanisławska, Janina. 1953. *Teatr lalek.* Warszawa: Wydawnictwo Związkowe CRZZ.

Kosiński, Dariusz et al. 2011. *Słownik wiedzy o teatrze.* Warszawa: PWN.

Mańkowska, Izabela. 2011. Bajka o tym, że wszystkie uczucia są ważne. W: *Ortograffiti z Bratkiem. Księga bajek terapeutycznych. Klasa I szkoły podstawowej*, red. Izabela Mańkowska, Małgorzata Rożyńska, 31. Gdynia: Wydawnictwo OPERON.

Nalaskowski, Aleksander. 2002. *Przestrzenie i miejsca szkoły.* Kraków: Wydawnictwo Impuls.

Nicoll, Allardyce. 1977. *Dzieje teatru.* Przekł. Antoni Dębnicki. Warszawa: PIW.

Obrazcow, Siergiej. 1965. O sztuce teatru lalek. W: *Współczesny teatr lalek w słowie i obrazie*, red. Edmund Misiołek, 17. Warszawa: PIW.

Popek, Stanisław. 2010. *Psychologia twórczości plastycznej.* Kraków: Wydawnictwo Impuls.

Stankiewicz, Bronisława. 1979. *Zabawy twórcze i widowiska lalkowe w wychowaniu przedszkolnym.* Warszawa: WSiP.

Szilágyi. 1965. Dzisiejszy teatr lalek j jego publiczność. W: *Współczesny teatr lalek w słowie i obrazie*, red. Edmund Misiołek, 34. Warszawa: PIW.

Tytko, Marek, Mariusz. 2011. Teatr dla dzieci i młodzieży w koncepcji Stefana Szumana. *Kultura i Edukacja*, 2 (81), 146 – 147.

Wallis, Aleksander. 1990. *Socjologia przestrzeni.* Warszawa: Niezależna Oficyna Wydawnicza.

Informacja o Autorce:

Kinga Krawiecka, doktor nauk humanistycznych w dyscyplinie pedagogika, pedagog specjalny, pracuje w Katedrze Pedagogiki Specjalnej na Wydziale Nauk Pedagogicznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie. Zainteresowania naukowe koncentruje wokół teorii i praktyki edukacyjnej i terapeutycznej z osobami z niepełnosprawnością intelektualną – podkreślając wartości i rolę procesu twórczego i odtwórczego szczególnie w zakresie sztuk plastycznych i form teatralnych.

Kontakt:

Adres korespondencyjny: Wydział Nauk Pedagogicznych UKSW, ul. Wóycickiego 1/3, budynek nr 15, 01-938 Warszawa

e-mail: k.krawiecka@uksw.edu.pl