

Radosław Filip Muniak

efekt lalki
lalka jako obraz i rzecz

universitas

efekt lalki

NAGRODA im. STEFANA MORAWSKIEGO



**ufundowana podczas
I Ogólnopolskiego Kongresu Estetycznego
wrzesień 2006**

Redakcja serii
Krystyna Wilkoszewska

Radosław Filip Muniak

efekt lalki

lalka jako obraz i rzecz

Kraków

© Copyright by Radosław Filip Muniak and Towarzystwo Autorów
i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2010

ISBN 97883-242-1456-3

TAiWPN UNIVERSITAS

Opracowanie redakcyjne

Wanda Lohman

Projekt okładki i stron tytułowych

Sepielak

www.universitas.com.pl

Wszelkie stworzenia są boskimi poczwarkami i marionetkami.

Marcin Luter

SPIS TREŚCI

WPROWADZENIE. LALKA W FORMIE MITU	9
1 ŁĄTKA	19
2 EFEKT LALKI	27
3 CZY PINOKIO PÓJDZIE DO NIEBA?	35
4 POSZERZENIE	45
5 <i>PERSONAGES</i>	57
6 OBECNOŚĆ NIEOBECNOŚCI	70
7 „KRĘĆ SIĘ, LALKO Z DREWNA! KRĘĆ SIĘ! TAŃCUJ!”	81
8 LALKI OBRAZ WŁASNY	92
9 SOBOWTÓR	105
10 <i>GHOST IN THE SHELL</i>	119
11 MOWA PRZEDMIOTÓW	127
12 ANTROPOMORFIZACJA POPRZEZ <i>BRICOLAGE</i>	135
13 MORAŁ ZABAWKI	143
ZAKOŃCZENIE. WIDZ ŚWIADKIEM WŁASNEJ ŚMIERCI	150
BIBLIOGRAFIA	159
INDEKS NAZWISK	169

WPROWADZENIE

Lalka w formie mitu

Na, wydawałoby się, bezpieczną drogę, którą kroczył człowiek Oświecenia i Racjonalizmu, wychodzą z ciemności nagle i coraz liczniej SOBOWTÓRY, MANEKINY, AUTOMATY, HOMUNKULUSY. Twory sztucznie stworzone, urągające tworom NATURY, niosące w sobie całe poniżenie, WSZYSTKIE marzenia ludzkie, ŚMIERĆ, Horror i Grozę. Rodzi się wiara w niezbrane siły MECHANICZNEGO RUCHU, maniacka pasja wynalezienia MECHANIZMU przewyższającego perfekcją i bezwzględnością ulegający słabościom organizm ludzki¹.

Tadeusz Kantor

Koncepcja lalki jako figury i przedmiotu kulturowego wymaga rewizji. Od tej myśli chciałbym zacząć zasadniczą część mojej rozprawy i tą myślą chciałbym zarazem jej tezy uzasadnić. Lalki nie cieszą się wielką popularnością w kręgach teoretyków kultury czy estetyków; zamknięte w stereotypach atrapy teatralnej lub zabawki, są w najlepszym wypadku bagatelizowane, a w najgorszym – lekceważone. Nawet w obszarze historii lalkarstwa trudno znaleźć pracę, która wykraczałaby poza traktowanie lalki jako substytutu aktora, suplementu do historii teatru czy narzędzia edukacyjnego. Zamiarem moim jest wyjść poza te schematy, prześledzić sposoby objawiania się lalki w formie obiektu antropomorficznego, jako pewnego fenomenu kulturowego czy „matrycy wyobraźni”² (Eliade), gdzie punktem odniesienia (i wyjścia)

¹ T. Kantor, *Teatr śmierci*, w: tegoż, *Teatr śmierci: teksty z lat 1975–1984*, Wrocław–Kraków 2005, s. 14.

² Zob. M. Eliade, *Obrazy i symbole: Szkice o symbolizmie magiczno-religijnym*, przeł. M. Rodak, P. Rodak, Warszawa 1998, s. 19–21.

nie są cechy gatunkowe, morfologia czy taksonometria, lecz idea – „lalki jako modelu”³. Pojęcie lalki stosuję raczej jako konstrukt myślowy czy wzór do rozważań nad rodzajem przedmiotów, które cechuje antropomorfizm i możliwość animacji. Poprzez stan zawieszenia między żywym i martwym, ruchem i bezruchem, przedmioty te wywołują niepokojące wrażenie obecności nieobecności, zjawisko, które nazywam „efektem lalki”.

Rodowód lalki sięga archaicznej koncepcji *axis mundi*, która w formie drzewa, góry, drabiny, mostu czy – co dla nas najistotniejsze – sznura łączyła na początku Czasu Niebo i Ziemię i zapewniała komunikację między światem bogów (duchów) i ludzi. Ilustracją tej koncepcji może być przytoczony przez Eliadego indiański seans uzdrawiania:

Podczas seansu uzdrawiania szaman (*balak*) w plemieniu Negrito Pahang trzyma w palcach sznury zrobione z liści palmowych albo – według innych danych – bardzo cienkich nici. Te sznury i te nici sięgają aż do Bonsu, boga niebiańskiego, który mieszka ponad siedmiu piętrami Nieba. Dopóki trwa seans, *balak* jest bezpośrednio związany z bogiem niebiańskim owymi sznurami czy nićmi, po których bóg zstępuje i wraca znów do siebie do Nieba po zakończeniu obrzędu⁴.

Idea lalki na początku łączyła się z wstępowaniem boga w ciało ludzkie. Człowiek nawiedzony w ten sposób poddany był pełnej kontroli ducha lub Boga-Animatora. Koncepcja ta przypomina platońską metaforę człowieka-marionetki, uległego tak w stosunku do świata boskiego czy idealnego, jak i własnych namiętności. Wielu historyków lalkarstwa sprowadza rodowód tej sztuki do indyjskiego boga śmierci, znanego w sanskrycie jako *sutradhara*, czyli ‘ten, który trzyma sznurki’.

W swojej pracy obieram perspektywę badawczą bliską teorii form symbolicznych Ernsta Cassirera tudzież wpisuję lalkę w strukturę i zasady myślenia mitycznego:

Pod ‘formą symboliczną’ powinna być rozumiana każda energia ducha, poprzez którą pewna duchowa treść znaczeniowa zostaje związana z konkretnym zmysłowym znakiem i temu znakowi wewnętrznie przyporządkowana. W tym sensie język, mityczno-religijny świat i sztuka jawią się nam jako owa szczególna forma symboliczna. W nich wszystkich bowiem uwidacznia się zasadniczy fenomen, że nasza świadomość nie zadowala się odbieraniem wrażenia czegoś zewnętrznego, lecz że każde wrażenie łączy ona i przenika swobodną czynnością wyrazu. Naprzeciwnie tego, co nazywamy

³ „Dla zrozumienia ‘tajemnicy lalki’ niezbędne jest odgraniczenie pierwotnego wyobrażenia ‘lalki jako zabawki’ od kulturowo-wtórnego ‘lalki jako modelu’. Dopiero na podstawie takiego podziału można ustosunkować się do syntetycznego pojęcia: ‘lalka jako dzieło sztuki’”. J. Lotman, *Lalka w systemie kultury*, przeł. P. Ustrzykowski, „Teksty” 1978, nr 6 (42), s. 47.

⁴ M. Eliade, *Mefistofeles i androgyn*, przeł. B. Kupis, Warszawa 1999, s. 203.

obiektywną rzeczywistością rzeczy, pojawia się świat samodzielnie stworzonych znaków i obrazów i trwa wobec niej w samodzielnej pełni i pierwotnej sile⁵.

Bezpośrednich źródeł tej koncepcji należy szukać w nowym sposobie pojmowania języka Wilhelma von Humboldta, jako systemu posiadającego „wewnętrzną formę”⁶, energię, czy obrazu w ujęciu Aby Warburga i kręgu teoretyków związanych z jego Biblioteką, do którego należał sam Cassirer⁷.

Zainteresowanie postacią i myślą Aby Warburga (1866–1929) przechodzi obecnie swego rodzaju renesans, głównie za sprawą ‘odkrycia’, że badania tego teoretyka nie sprowadzały się tylko do dziedziny historii sztuki – jak dotychczas sądzono – ale że jego teorie stanowić mogą ważny budulec współczesnego kulturoznawstwa. Mówi się nawet o ‘metodzie Warburga’, czyli interdyscyplinarnym podejściu do kultury, zorientowanym raczej na problem i otwartość na różne możliwości interpretacyjne niż jednoznaczną, ‘naukową’ wykładnię. Relewantność myśli Warburga dla współczesności ogniskuje się wokół wtórnego zainteresowania humanistyki – szczególnie właśnie filozofii kultury – pojęciem odgrywającym zasadniczą rolę w jego metodzie, mianowicie czymś, co można by nazwać empatią kulturową (*Einfühlung*) lub anamnezą kulturową. Poprzez swoje komparatystyczne analizy sztuki renesansu Warburg chciał pokazać, jak bardzo artyści tego okresu starali się, za sprawą figur i motywów sztuki antycznej, przedstawić swoją teraźniejszą rzeczywistość. Istotą tych badań nie było zatem zrozumienie, jak włoscy artyści, poeci i malarze utożsamiali się z antykiem, lecz jak stosowane przez nich motywy zaczerpnięte z antyku (a nawet dalej) służyły stworzeniu figur w pełni uczestniczących i przedstawiających ich ówczesną, florencką rzeczywistość i na ile te motywy, odpowiednio zidentyfikowane, można przełożyć również na czasy współczesne, umożliwiając głębsze zrozumienie teraźniejszości przez swego rodzaju utożsamienie się (*Einfühlung*) z uniwersalnym, ponadczasowym kulturowym dziedzictwem obrazu. Według Warburga obraz (w tym sensie przedmiot kulturowy lub *fait culturel*) jest martwy, jest oddzielony od nas (*Abgeschiedene*), ale także od siebie samego. Uczestnik/twórca kultury jest zatem rozdarty pomiędzy martwością, skostnieniem (beZRuchem) przedmiotu kulturowego a żywą, aktywną pamięcią, do której ten przedmiot odsyła jako ślad czy

⁵ E. Cassirer, *Pojęcie formy symbolicznej w budowie nauk humanistycznych*, w: tegoż, *Symbol i język*, wyboru dokonał, przeł. i wstępem poprzedził B. Andrzejewski, Poznań 2004, s. 21.

⁶ Zob. B. Andrzejewski, *Wilhelm von Humboldt*, Warszawa 1989.

⁷ Zob. J. Białostocki, *Posłanie Aby Warburga: historia sztuki czy historia kultury?*, w: tegoż, *Refleksje i syntezy ze świata sztuki, cykl drugi*, Warszawa 1987; E.H. Gombrich, *Aby Warburg: An Intellectual Biography*, Phaidon Press, 1997; G. Agamben, *Aby Warburg i ‘nauka bezimienna’*, przeł. i komentarzami opatrzył K. Rutkowski, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 2007, nr 3–4 (278–279).

fenomen kulturowy. Warburg tę wyrwę opisuje jako rozdzielenie ciała i głosu. Tylko historyk (kulturoznawca) może im przywrócić jedność, ‘wesprzeć je’. Dlatego praca badacza kultury polegać ma na osiągnięciu ponownego zespolenia, synchronizacji obrazu (przedmiotu) i dyskursu (podmiotu):

Brzmienie i barwa [*Klangfarbe*] tych niesłyszalnych głosów może być zrekonstruowana przez historyka, który nie unika pobożnego zadania przywrócenia naturalnego połączenia słowa i obrazu⁸.

Kluczowa dla Warburga – szczególnie w końcowym etapie jego życia, gdy pracował nad atlasem *Mnemosyne* – była koncepcja ‘pamięci kulturowej’ (*kulturelle Erinnerung*) jako ‘aktywnej historii’, i roli, jaką odgrywa w jej kształtowaniu historia form, funkcji i interpretacji sztuki jako dynamicznego narzędzia pamiętania (*Eingedenken*) czy ‘nauk o kulturze’. Swoją atlas *Mnemosyne* Warburg nazywał ‘historią o duchach dla dorosłych’ (*eine Gespenstergeschichte für ganz Erwachsene*) i widział go – podobnie jak swoją Bibliotekę – jako żyjące, zmienne spektrum refleksji kulturowej eliminujące granice pomiędzy reprezentacją (przedmiotem kulturowym) a interpretacją⁹. Co z kolei łączy się z nowym sposobem badania historii zaproponowanym przez Heinricha Wölfflina, który wyodrębnił kategorię stylów ‘barokowego’ i ‘klasycznego’, niepowiązanych *sensu stricto* z przynależnymi im epokami historycznymi¹⁰, gdyż według niego nie wszystko jest możliwe w każdym czasie:

Zestawienie, synopsis duchowości nie może dokonać się nigdzie inaczej jak w historii, wszelako nie zatrzymuje się ono w tym jedynym wymiarze historyczności¹¹.

Zgodnie z koncepcją Cassirera historia jest zaledwie polem, na którym symbol, w formie „stawania się duchowego bytu”, objawia się niezdeteterminowany żadnym jednostkowym wymiarem, kodem językowym czy etapem historii.

⁸ A. Warburg, *The Art of Portraiture and Florentine Bourgeoise*, w: *The Renewal of Pagan Antiquity*, trans. D. Britt, Los Angeles: Getty Research Institute, 1999, s. 216.

⁹ Zob. P.-A. Michaud, *Aby Warburg and the Image in Motion*, trans. S. Hawkes, New York: Zone Books 2007.

¹⁰ Zob. H. Wölfflin, *Podstawowe pojęcie historii sztuki: problem rozwoju w sztuce nowożytnej*, przeł. D. Hanulanka, Gdańsk 2006. Wątek ten rozwija również G.R. Hocke w pracy pt. *Świat jako labirynt. Maniera i mania w sztuce europejskiej w latach 1520–1650 i współcześnie*, przeł. M. Szalsza, Gdańsk 2003 i Mieke Bal w swojej koncepcji historii preposteryjnej. Zob. M. Bal, *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*, University of Chicago Press, 1999. Istotne w tym kontekście są także teorie związane z fabularyzacją w piśarstwie historycznym White’a. Zob. H. White, *Poetyka piśarstwa historycznego*, red. E. Domańska, M. Wilczyńska, Kraków 2000.

¹¹ E. Cassirer, *Pojęcie formy symbolicznej w budowie nauk humanistycznych*, s. 17–18.

Podobnie rzecz się ma z dyscyplinami czy dziedzinami wiedzy, które muszą pozostać płynne i otwarte na siebie nawzajem, by można było zaobserwować jedność kształtu i trwania owego duchowego bytu. Myślenie mityczne jest zatem najwłaściwszym sposobem uchwycenia całego bogactwa obrazowości ducha, w jego nieprzebranej różnorodności, i sposobów wyrazu. Jednocześnie nie oznacza to, że obrazowość ta staje się czymś nieokreślonym, ezoterycznym, niematerialnym czy subiektywnym. Wprost przeciwnie, jest to jedynie inna forma obiektywno-rzeczowej rzeczywistości:

ponieważ świadomość staje jej naprzeciwko z takim samym związaniem (*Gebundenheit*), jak naprzeciw świata bezpośrednich wrażeń zmysłowych. Obraz jest znany i rozpoznawany nie jako taki, jako swobodny twór duchowy, lecz przysługuje mu pewna samodzielna aktywność; emanuje z niego demoniczny przymus, ukierunkowujący i opanowujący świadomość. Świadomość mityczna zostaje bez reszty określona przez to zniezróżnicowanie obrazu i rzeczy; oba nie mogą oddzielić się od siebie w rodzaju bytu (*Seins*), ponieważ wspólny jest im rodzaj działania. W ogólnym mityczno-magicznym spleceniu rzeczy bowiem, obrazowi jest właściwa taka sama siła co jakiemuś istnieniu (*Dasein*) fizycznemu¹².

W tym sensie przedmiot kulturowy przestaje być narzędziem w rękach człowieka, ale staje się jego partnerem; nie tyle świadczy o egzystencji człowieka, ile to człowiek świadczy o egzystencji przedmiotu. Można by zatem stwierdzić – parafrazując Svetlanę Alpers i Michaela Baxandalla – że twory kulturowe charakteryzuje ‘inteligencja przedmiotowa’¹³. Oznacza to, że odbiorca musi nawiązać z przedmiotem kultury swoisty dialog, ‘zadawać’ mu pytania, często wykraczające poza dziedzinę, do której dany przedmiot konwencjonalnie należy; myśleć ‘z nim’ raczej niż ‘przez niego’ lub ‘za niego’. Tylko dzięki takiemu podejściu możliwa jest autentyczna próba zrozumienia, czym on jest, i tym samym zrozumienia, czym jest kultura i sam człowiek.

Cassirer w swoich badaniach nad mitem jako formą symboliczną wyróżnia sześć zasad, które nazywa „mitycznymi zasadami obiektywizacji”¹⁴. Pierwszą z nich jest *Präsenz*, czyli jeden plan istnienia mitu, który w świadomości musi być przyporządkowany teraźniejszości obiektu; nie istnieje podział między myślą a bytem, pozostają tym samym. Związane jest to z pierwotną koncepcją magii, czyli utożsamiania przedmiotu i jego idei; obraz lub nazwisko nie reprezentuje (odsyła do) osoby, lecz jest nią w sensie ontologicznym; kontaktem z wizerunkiem rządzą takie same zasady jak z konkretną (w sensie fizycznym)

¹² Tamże, s. 34.

¹³ Chodzi o termin ‘*pictorial intelligence*’ odnoszący się do intelektualnej siły obrazu *per se*. Zob. S. Alpers, M. Baxandall, *Tiepolo and the Pictorial Intelligence*, New Haven: Yale University Press, 1994.

¹⁴ Por. M. Bal-Nowak, *Mit jako forma symboliczna w ujęciu Ernsta A. Cassirera*, Kraków 1996.

jednostką¹⁵. Cassirer powołuje się na historię z mitologii egipskiej, w której to bogini Isis dowiedziała się podstępem, jakie było imię boga słońca Ra; znając je, uzyskała przewagę nad nim, mogła nim władać. Podobnie w kabale judaistycznej, której trzon stanowi poszukiwanie imienia Boga w celu zdobycia wiedzy wszechrzeczy. Łączy się to z koncepcją magii sympatycznej, o której będę pisał w następnym rozdziale. Drugą zasadą obiektywizacji jest „zasada mitycznej prapredykatywności” i powiązane z nią prawo metamorfoz; zasada kluczowa dla mojej rozprawy. Ponieważ mit wyrasta z uczucia, sposób jego ukształtowania jest płynny, nie przynależy w sposób kategoriyczny do żadnego gatunku czy rodzaju. Przypisywanie zatem mitom funkcji typowo etiologicznych lub wyjaśniających (tak samo jak lalkom funkcji wyłącznie zabawowej, edukacyjnej lub performatywnej) jest nieuzasadnione:

Nie możemy sprowadzić mitu do pewnych stałych elementów statycznych. Musimy starać się go uchwycić w jego rozwoju wewnętrznym, w jego ruchliwości i zmienności, w jego pierwiastku dynamicznym¹⁶.

Według Cassirera kultura nigdy nie utraciła pierwotnej metamorficzności¹⁷, tym samym uzasadnione wydaje się postrzegać lalkę w tej perspektywie, gdyż analogicznie do mitu posiada ona strukturę pojęciową i postrzeżeniową. Ta druga jest zmienna i określa jej fizyczne właściwości (kształt, formę, styl itp.), czyli wskazuje, jakim jest artefaktem/przedmiotem. Struktura pojęciowa natomiast stanowi niezmienny element lalki, określa podstawowy jej sens dla człowieka; struktura postrzeżeniowa jest wobec niej wtórna. W mojej analizie morfologia lalek stanowi zaledwie wstęp do głębszych rozważań, nie jest kategorią *idem per idem* w klasyfikacji kulturowej. Proponuję potraktowanie lalek całościowo i dynamicznie, czyli zgodnie z myślą Cassirera – funkcjonalnie w szerszym kontekście dziejów kultury, nie tylko w partykularnych sytuacjach kulturowych czy epokach. Dzięki takiemu podejściu możliwe jest zbliżenie się do zrozumienia jej natury, gdyż:

Pomiędzy poszczególnymi dziedzinami życia nie ma różnicy gatunkowej. Nic nie ma kształtu określonego, stałego, statycznego. Dzięki naglej metamorfozie wszystko

¹⁵ „W magicznym kręgu wyobraźni nie występuje nigdy ostre rozdzielenie obrazu i przedmiotu czaru (*Bild- und Sachzauber*). (...) Uformowany z wosku model przedmiotu jest tym samym i spełnia tę samą rolę co wyobrażony nim przedmiot. Podobna rola przypada też cieniowi człowieka. Jest to także realna, ulegająca obrażeniom część ciała człowieka. Jest zakazane wstępowanie na czyjś cień, gdyż można przez to na człowieka rzucającego cień sprowadzić chorobę”. E. Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, cyt. za: M. Bal-Nowak, *Mit jako forma...*, op. cit., s. 87.

¹⁶ E. Cassirer, *Esej o człowieku*, przeł. A. Staniewska, Warszawa 1998, s. 143.

¹⁷ Zob. E. Cassirer, *Mit państwa*, przeł. A. Staniewska, Warszawa 2006.

może się zmienić we wszystko. Jeżeli istnieje jakaś charakterystyczna i uderzająca cecha świata mitycznego, jakieś prawo, które rządzi, to właśnie prawo metamorfozy¹⁸.

Choć mit nie posiada czystego, idealnego znaczenia, to każda rzecz ma własną, indywidualną moc, którą Cassirer określa jako „prapredykatywność” lub „radykalną metaforę”, gdyż nie chodzi o zwykłą relację przeniesienia, tylko poczucie tożsamości, które nie jest empirycznie dane¹⁹. Łączy się to z trzecią zasadą obiektywizacji, mianowicie prawem konkrescencji i koincydencji. Polega ono na teorii łączenia lub zestawiania dwóch lub więcej elementów, ale nie na podstawie stosunku pojęciowego, lecz bazującego na historycznym zrastaniu się lub przypadkowych asocjacjach. W swojej monumentalnej pracy *Philosophie der symbolischen Formen* filozof pisze, że:

Podczas gdy poznanie naukowe tylko w ten sposób może łączyć elementy, że je zarazem w jednym i tym samym akcie krytycznym rozdziela, to mit wszystko, czego dotyczy, skupia zawsze w jedną nierozróżnialną całość. Stosunki, jakie stanowi, są tego rodzaju, że człony, które je tworzą, wchodzi nie tylko w związek wzajemny, lecz wprost są identyczne, stają się jedną i tą samą rzeczą. To, co w sensie mitycznym tylko „styka się” ze sobą – czy jest to styczność przestrzenna czy czasowa, czy też jeszcze jakieś inne odległe podobieństwo rozumiane jako przynależność do tej samej „klasy” czy „gatunku” – wszystko to przestało być wielością i różnorodnością, a uzyskało substancjalną jedność istoty²⁰.

Pozostałe zasady stanowią dopełnienie powyższych, a należą do nich: zasada *pars pro toto* bazująca *sensu stricto* na regułach magii sympatycznej, czyli transsubstancjacji (*Transsubstantiation*), według której część jest tożsama z całością; *post hoc ergo propter hoc* i *juxta hoc ergo propter hoc* wyrażają mityczne pojmowanie przyczynowości, gdzie bliskość czasowa lub przestrzenna dwóch zjawisk jest wystarczającym powodem, by je łączyć. Kulminacją tych zasad jest prawo koncentracji, zgodnie z którym proces mitycznego pojmowania nie jest nastawiony na ekstensywność treści, lecz raczej na jej intensywność.

Koncepcja ‘efektu lalki’ proponowana w mojej rozprawie wypływa z zasad obiektywizacji myślenia mitycznego i teorii metamorficzności kultury Ernsta Cassirera. Lalki (zarówno w znaczeniu dosłownym, jak i metaforycznym) na przestrzeni dziejów ludzkich objawiały się w różnorodnych formach, niezdet-

¹⁸ E. Cassirer, *Esej o człowieku*, op. cit., s. 151.

¹⁹ Warto by się zastanowić nad związkiem tej koncepcji z teorią translacji w ujęciu Waltera Benjamina i Mieke Bal. Zob. W. Benjamin, *Zadanie tłumacza*, przeł. J. Sikorski, w: tegoż, *Aniol historii. Eseje, szkice, fragmenty*, red. H. Orłowski, Poznań 1996; M. Bal, *Travelling Concepts in Humanities. A Rough Guide*, University of Toronto Press 2002, s. 56–95.

²⁰ Cyt. za: M. Bal-Nowak, *Mit jako forma symboliczna w ujęciu Ernsta A. Cassirera*, op. cit., s. 86.

minowanych żadnym jasno sprecyzowanym kodem rodzajowym ani jednolitą charakterystyką. Zgodnie z tym działania osoby lub kultury wytwarzającej taki artefakt nie muszą być świadome, nie wszystkie typy figur antropomorficznych, które omawiam, intencjonalnie, w sensie gatunkowym, są lalkami. Ludy pierwotne, tworząc swoje figurki sakralne, nie musiały być świadome tego, że powołują do życia przedmiot, który kilka tysięcy lat później będzie stanowił narzędzie edukacyjne dla dzieci, lub że idea stwora praskiego rabina będzie wykorzystana w nowoczesnych praktykach rzeźbiarskich (nie wspominając już o robotach). Innymi słowy, lalka przez wieki objawiała się ludzkości pod różnymi maskami; zadaniem, jakie sobie wyznaczyłem, jest odkrycie jej prawdziwej twarzy, jej sensu. Dlatego postuluję wprowadzenie terminu 'efekt lalki' na określenie właściwości czy symptomów 'lalkowości' wspólnych dla różnorodnych rzeczy, conceptów i zjawisk, gdzie sam termin 'lalka' używany jest umownie jako najbardziej adekwatne określenie fenomenu, z którym pragnę się zmierzyć. W tym sensie 'efekt lalki' stanowi kategorię antropologiczno-estetyczną niepodporządkowaną żadnej konkretnej epoce czy artefaktowi.

Swoje rozważania silnie ugruntowuję w myśli mitycznej kultur pierwotnych, które w wyjątkowy sposób łączyły sfery praktyczne i teoretyczne przedmiotu na zasadzie sympatii. Lalka poprzez swoją polimorficzność gatunkową jako rzecz/narzędzie i artefakt artystyczny (generujący obraz) szczególnie nadaje się do unaocznienia zjawiska łączności rzeczy i ludzi na poziomie głęboko egzystencjalnym; zjawiska, które Cassirer nazywa 'solidarnością życia' (*Lebensgefühl*), czyli rodzajem pomostu dla bogactwa i różnorodności działań i wytworów ludzkich z niezależną naturą. Zgodnie z tą myślą człowiek nie piastuje uprzywilejowanego miejsca w świecie, traktowany jest na równi z otaczającą go naturą, zarówno żywą, jak i martwą materią:

Mit substancjalizuje – odnosi wszystko do podstawowej, rzeczowej identyfikacji, a ostatecznie do ciała człowieka i jego elementów²¹.

Element ten będzie kluczowy dla zrozumienia zjawiska lalki jako przedmiotu niepodległego człowiekowi.

* * *

Pomysł tej pracy zrodził się z wystawy, którą miałem okazję obejrzeć w Szwajcarii, poświęconej pacynkom Paula Klee, które w latach 1916–1925 artysta ten stworzył dla swojego syna Felixa. Zbiór liczył pięćdziesiąt pacynek, z czego zachowało się trzydzieści, należących do stałej ekspozycji w Zentrum

²¹ Tamże, s. 91.

Paula Klee w Bernie. Pacynki przede wszystkim spełniały funkcje zabawek (były obiektami pedagogicznymi), dlatego zapewne Klee nie umieścił ich w ręcznie spisanim katalogu swoich wszystkich dzieł. Skłoniło mnie to do zastanowienia się nad statusem artystycznym lalek w ogóle, ich estetycznością i filozofią. Co czyni lalkę i co czyni lalka? Choć pacynki Klee charakteryzuje wyjątkowa plastyczność – trochę dziecięca (prymitywizm), trochę magiczna – tak specyficzna dla twórczości tego artysty, nie uznał ich za swoje 'dzieła'. Dlaczego?

Pacynki są tworamami ambiwalentnymi. Nie sposób ich rozpatrywać wyłącznie na gruncie estetyki, są bowiem ogniskową wizji Paula Klee zarówno jako artysty, jak i człowieka²².

Należy je raczej interpretować symbolicznie i autobiograficznie. Funkcje ludyczne, pedagogiczne i artystyczne mieszają się ze sobą, tworząc – w sensie metaforycznym – hybrydę (jak później wykażę, ich hybrydalność wyraża się również w warstwie materialnej poprzez technikę *bricolage'u*). Klee był bardzo zdyscyplinowanym artystą, w jego twórczości, choć na pierwszy rzut oka może się wydawać inaczej, nie było miejsca na przypadek. Choć nacechowane estetycznie i artystycznie wykonane, pacynki są jednak w dużym stopniu efektem improwizacji. Nie jest to bynajmniej cecha wykluczająca je z obszaru sztuki, ale dla Klee mogła być ona przeszkodą w zaliczeniu pacynek do swojego *œuvre* artystycznego²³. Wiązało się to również z ówczesną, choć według mnie nadal aktualną, percepcją lalki jako niepoważnej, dziecięcej zabawki czy przypisywaną jej rolę artystyczną polegającą tylko na byciu ludycznym elementem teatrzyków ulicznych.

Warto przyrzeć się lalce jako zjawisku, które może nie bezpośrednio, ale silnie oddziałuje na nasze życie, z punktu widzenia filozofa kultury i estetyka. Skoro pacynki Klee (nawet wbrew samemu artyście) uznaje się za obiekty stanowiące – obok malarstwa i rysunku – ważne medium jego wyrazu artystycznego, może warto przyrzeć się innym lalkom i postarać się zdefiniować istotę tej figury, która od wieków współżyje z człowiekiem jako ważny artefakt służący komunikacji społecznej i ilustracji odwiecznych idei ludzkości?

²² C. Hopfengart, *Hybrid Creatures – Klee's Hand Puppets Between Art and Kasperl Theater*, tłum. wł., w: *Paul Klee. Hand Puppets*, ed. C. Hopfengart, E. Wiederkehr Sladeczek, Hatje Cantz Verlag, 2006.

²³ W odpowiedzi na prośbę Gustava Hartlauba, by pokazać pacynki na wystawie z 1918 roku *Kunsthalle Puppenschau* w Mannheim, Klee napisał, że marionetki nie są gotowe do pokazywania publicznie; choć charakteryzowała je spora ekspresyjność, stworzone zostały na użytek domowy. Rok później zmienił zdanie; możliwe, że związane to było z ewolucją, jaką w tym czasie przeszły same pacynki, stając się bardziej skomplikowane, chciałoby się rzec – dojrzałe artystycznie. Por. C. Hopfengart, *Hybrid Creatures...*, op. cit., s. 34.

* * *

Praca ta będzie próbą naświetlenia, przynajmniej fragmentu, głębokiej problematyki filozoficznej związanej z lalką jako przedstawieniem ludzkim i narzędziem artystyczno-performatywnym oraz pedagogicznym. Klee w swoim pamiętniku pisze, że chciałby swój artyzm widzieć jak „kosmiczny punkt odniesienia”; perspektywę tę będę się starał w pracy respektować. Pierwsza jej część poświęcona jest omówieniu koncepcji leżących u podstaw zjawiska, które nazywam ‘efektem lalki’; traktuje o lalce jako obrazie, który wytwarza wyjątkowy fenomen uobecniania nieobecności. Postaram się wyodrębnić pewne cechy rzeczy (przedmiotów antropomorficznych, totemów, rzeźb), które powodują, że mogą one być odbierane przez widza jako lalki, wywierać ‘efekt lalki’. W dalszej części będę analizować sferę materialną i symboliczną lalek jako przedmiotów czy narzędzi związanych bezpośrednio z człowiekiem, będę badać ich wzajemne relacje (stosunek) i wpływy na poziomie antropologiczno-kulturowym. Odnosi się to do działania lalki w jej funkcji performatywno-pedagogicznej jako zabawki i aktora. Koncepcje te pochodzą z wielu zbliżonych dziedzin, m.in. antropologii, filozofii, religioznawstwa i teorii sztuki. Mam nadzieję, że uda mi się je ‘zjednoczyć’ w perspektywie kulturoznawczej, którą – za Jerzym Kmitą – można ujmować jako „humanistykę zintegrowaną”²⁴.

Siłę wewnętrznego tworzenia, ujawniającą się w tworzeniu świata sztuki i świata poznania, w tworzeniu świata mistycznego i językowego, traktowaliśmy w istocie jako jedność; poszukiwaliśmy w niej pewnej nieustannej formy budowy, poniekąd jakiejś ogólnej typiki (*Typik*). Prawdziwy stosunek pojedynczych form wychodzi jednak na światło dzienne dopiero wówczas, kiedy wewnątrz tejsz typiki próbujemy określić oraz od siebie oddzielić specyficzne cechy każdego pojedynczego kierunku podstawowego²⁵.

²⁴ Zob. J. Kmita, *Kulturoznawstwo nie jest socjologią kultury*, „Kultura Współczesna” 1999, nr 2.

²⁵ E. Cassirer, *Pojęcie formy symbolicznej w budowie nauk humanistycznych*, op. cit., s. 34.

*Dalsza część książki dostępna w wersji
pełnej.*

