

# Jurij Łotman

---

## Lalki w systemie kultury

---

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 6 (42), 46-53

---

1978

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

*Jurij Łotman*

### **Lalki w systemie kultury\***

Każdy istotny przedmiot kultury występuje z reguły w sposób dwoisty: w swojej funkcji bezpośredniej, kiedy to obsługuje określoną sferę konkretnych potrzeb społecznych, i w funkcji „metaforycznej”, gdy jego cechy przenoszą się na szeroki krąg faktów socjalnych, których modelem on sam się staje.

Ze słowem „maszyna” wiążemy określone wyobrażenia naukowo-techniczne. Kiedy wszakże czytamy słowa Anny Kareniny o jej mężu „zła maszyna” albo powiadamy: „machina biurokratyczna”, „cywilizacja maszynowa”, posługujemy się pojęciem „maszyna” jako modelem rozległej sfery różnorodnych zjawisk, nie mających z maszyną w gruncie rzeczy żadnego związku. Można byłoby wyodrębnić cały szereg takich pojęć: „dom”, „droga”, „chleb”, „próg”, „scena” i in. Im istotniejsza jest w systemie danej kultury bezpośrednia rola danego pojęcia, tym aktywniejsze jego znaczenie metaforyczne, które może nawet zachowywać się wyjątkowo

Kulturowe  
słowa-klucze

---

\* Pierwodruk oryginału: „Diekoratiwnoje Iskusstwo SSSR” 1978 nr 12 (243).

agresywnie, stając się niekiedy wizerunkiem wszystkiego, co istnieje. Lalka należy do takich właśnie rdzennych pojęć. Dla zrozumienia „tajemnicy lalki”<sup>1</sup> niezbędne jest odgraniczenie pierwotnego wyobrażenia „lalka jako zabawka” od kulturowo-wtórnego „lalka jako model”.

Dopiero na podstawie takiego podziału można ustosunkować się do syntetycznego pojęcia: „lalka jako dzieło sztuki”.

Lalkę jako zabawkę powinno się przede wszystkim oddzielić od zjawiska — zdawałoby się — tego samego typu, jakim jest statuetka, trójwymiarowa rzeźbiarska podobizna człowieka. Różnica sprowadza się do rzeczy następującej. Istnieją dwa rodzaje audytorium: „dorosłe” z jednej strony oraz „dziecięce”, „ludowe”, „archaiczne” z drugiej. Pierwsze zachowuje się wobec tekstu artystycznego<sup>2</sup> jak odbiorca informacji: patrzy, słucha, czyta, siedzi w teatralnym fotelu, stoi przed posągami w muzeum, ma zakarbowane w pamięci: „nie dotykać”, „nie zakłócać spokoju” oraz, ma się rozumieć: „nie pchać się na scenę” i „nie wtrącać się do biegu sztuki”. Audytorium drugie odnosi się do tekstu

Dwie postawy

<sup>1</sup> Wyrażenie M. Sałtykowa-Szczedriny z bajki *Igruszczenogo dieła ludiszki*. M. Sałtykow-Szczedrin: *Sobranije soczinenij w 20-ti tomach*. T. 16, cz. I. Moskwa 1974.

Dla uświadomienia sobie naszego tematu fundamentalne znaczenie posiadają dwie prace: W. Gippius: *Ludi i kukły w satirie Sałtykowa*. W: *Ot Puszkina do Błoka*. Leningrad 1966; R. Jakobson, *Statuja w simwolikie Puszkina*. W: *Puškin and his Sculptural Myth*. Mouton 1975. (Pierwsza praca ukazała się w 1927 r., druga — w 1937 r.).

<sup>2</sup> Pojęcia „tekst artystyczny” używa się tu w szerokim sensie jako „wszelkie dzieło sztuki”, łącznie z wytworami sztuk plastycznych i scenicznych. Dzieło artystyczne spełnia swoją funkcję społeczną dlatego, że jego tekst posiada szczególną organizację, która określona jest zarówno przez rzeczywistość historyczną i stosunek względem innych tekstów, jak i przez wewnętrzne prawa budowy dzieła jako całości. Obecnie dokonuje się prób rozpatrywania dzieła sztuki za pomocą tej metody.

jak uczestnik zabawy: krzyczy, dotyka, wtrąca się, obrazka nie ogląda, lecz obraca go dookoła, szturcha palcami, przemawia zamiast namalowanych postaci, do biegu sztuki miesza się, pouczając aktorów, książkę bije lub całuje<sup>3</sup>. W pierwszym wypadku mamy do czynienia z odbiorem informacji, w drugim — z wytwarzaniem jej w trakcie zabawy. Odpowiedniej zmianie ulega rola i ciężar gatunkowy trzech podstawowych elementów: autora — tekstu — audytorium. W pierwszym wypadku wyłącznym ośrodkiem aktywności jest autor, tekst mieści w sobie całą istotną zawartość, którą ma sobie przyswoić audytorium; temu ostatniemu zaś przydzielona zostaje rola percypującego adresata.

W drugim wypadku ośrodkiem aktywności staje się adresat, rola nadawcy wykazuje tendencję redukcjonowania się do roli służebnej, tekst zaś jest tylko pretekstem, prowokującym znaczeniotwórczą zabawę. Do sytuacji pierwszej przynależy posąg, do drugiej — lalka. Posąg należy oglądać — lalkę trzeba koniecznie dotykać, obracać w rękach. Posąg mieści w sobie ów wysoki świat sztuki, którego widz samodzielnie wytworzyć nie potrafi. Lalka wymaga nie kontemplacji cudzej myśli, lecz zabawy. Dlatego też zbyt liczne podobieństwo, naturalność, tłumiąca fantazję nadmierna szczegółowość pomieszczonego w lalce przekazu — są dla niej szkodliwe. Wiadomo, że radujące dorosłych, kosztowne zabawki „naturalne” mniej się nadają do zabawy niż schematyczne przedmioty własnego wyrobu, których szczególności muszą być wytwarzane wytężoną pracą wyobraźni. Posąg to pośrednik, przekazujący nam cudzą twórczość, lalka — stymulator, prowokujący nas do twórczości; posąg wymaga powagi, lalka — zabawy.

Posąg  
i lalka

<sup>3</sup> Upraszczamy dla celów poglądowych: w rzeczywistym odbiorze sztuki muszą być obecne oba momenty, tyle że jeden z nich może dominować, a drugi — usuwać się na dalszy plan.

Ten szczególny charakter lalki wiąże się z faktem, że przedostając się do świata dorosłych, niesie ona z sobą wspomnienia świata dziecięcego, folklorystycznego, mitologicznego i zabawowego. Czyni to lalkę nie przypadkowym, lecz niezbędnym składnikiem jakiegokolwiek dojrzałej cywilizacji „dorosłej”. Jednakże, ciążąc ku uproszczeniu, lalka może przenosić w sferę zabawy i wyobraźni nie tylko elementy materialne (oderwane ręce czy nogi, zastąpienie twarzy gałgankiem nie stwarzają przeszkód dla zabawy), ale i elementy zachowania: lalka nie musi mówić — bawiący się mówi i za nią, i za siebie; nie musi się poruszać — może leżeć bez ruchu, bawiący się zaś będzie udawał, że lalka chodzi, biega lub lata. W tym sensie lalka ruchoma — nakręcana zabawka lub teatralna kukiełka — stanowi pewną sprzeczność, krok od lalki-zabawki w stronę bardziej skomplikowanych postaci tekstu kultury.

Ruchoma lalka, nakręcany automat, nieodmiennie wywołuje dwoisty stosunek: w zestawieniu z lalką nieruchomą aktywizują się w niej cechy zwiększonej naturalności — jest mniej lalką i bardziej człowiekiem — natomiast w zestawieniu z żywym człowiekiem<sup>4</sup> jaskrawiej daje znać o sobie umowność i nienaturalność. Poczucie nienaturalności urywanych i skokowych poruszeń rodzi się właśnie przy spojrzeniu na nakręcana lalkę czy na marionetkę, podczas gdy lalka nieruchoma, której ruch jedynie sobie wyobrażamy, poczucia takiego nie budzi. W szczególnie naoczny sposób widać to w odniesieniu do wyrazu twarzy: nieruchoma lalka nie uderza nas bezruchem swoich rysów, ale wystarczy

Marionetka

---

<sup>4</sup> Porównanie to w wypadku lalki nieruchomej po prostu się nie pojawia: nieruchomej lalki nie przyrównuje się do żywego człowieka, lecz udaje się, że *jest* ona żywym człowiekiem; tożsamości nie ustala się tu na podstawie cech, lecz postuluje się ją.

Nowa  
metafora  
świadomości

nadać jej ruch za pomocą wewnętrznego mechanizmu — i jej twarz jakby zastyga. Możliwość zestawienia z istotą żywą potęguje martwość lalki. Nadaje to nowy sens odwiecznemu przeciwstawieniu żywego i martwego. Powszechny zasięg mają mitologiczne wyobrażenia o ożywianiu martwego wizerunku i przeistaczaniu się istoty żywej w nieruchomą podobiznę. Posąg, portret, odbicie w wodzie i zwierciadle, cień lub ślad powołują do życia rozmaite fabuły mówiące o wypieraniu żywego przez martwe — fabuły, które ujawniają istotę pojęcia „życie” w tym czy innym systemie kultury. Pojawienie się w dziejach, począwszy od renesansu, maszyny jako nowej i wyjątkowo potężnej siły społecznej zrodziło również nową metaforę świadomości: maszyna stała się obrazem niby to żywej, ale w swej istocie martwej potęgi. W końcu XVIII w. Europę ogarnęła powszechna namiętność do automatów. Konstruowane przez Vaucansona nakręcane lalki stały się ucieleśnioną metaforą unii człowieka i maszyny, obrazem martwego ruchu. Ponieważ na ów czas przypadł rozkwit biurokracyjnej państwowości, obraz wypełnił się znaczeniem socjalno-metaforycznym. Lalka znalazła się na skrzyżowaniu dawnego mitu o ożywiającym posągu i nowej mitologii martwego, maszynowego życia. To zadecydowało o eksplozji mitologii lalki w epoce romantyzmu.

Dwuznaczny  
mit

W ten sposób w naszej świadomości kulturalnej utrwaliły się jak gdyby dwie twarze lalki: jedna wabi w przytulny świat dzieciństwa, druga kojarzy się z pseudożyciem, martwym ruchem, śmiercią imitującą życie. Twarz pierwsza przegląda się w świecie folkloru, baśni, prymitywu, druga przywodzi na pamięć maszynową cywilizację, wyobcowanie, zjawisko sobowtóra.

Tak przedstawia się wyjściowy materiał „mitologii lalki”, z którym wypada mieć do czynienia twórcy lalki jako dzieła sztuki. Ani jedno ze wska-

zanych wyżej skojarzeń nie przesądza automatycznie o tym, co uczyni z lalką artysta. Jak wszelki materiał sztuki, ta wyjściowa mitologia może ulec przesunięciu, może być wykorzystana w prostej postaci albo całkowicie przewyciężona. Materiał nigdy nie przesądza z góry o zawartości dzieła, jest jednak zawsze znaczący i, wchodząc w związek z całą artystyczną strukturą tekstu, staje się faktem sztuki.

Specyfika lalki jako dzieła sztuki (w tym systemie kultury, do którego przywykliśmy) polega na tym, że lalka odbierana jest w relacji do żywego człowieka, teatr kukielkowy zaś — na tle teatru żywych aktorów<sup>5</sup>. Dlatego też, jeśli żywy aktor gra człowieka, to kukielka na scenie gra aktora<sup>6</sup>. Staje się przedstawieniem przedstawienia. Ta poetyka podwójności obnaża umowność, czyni przedmiotem przedstawianym również sam język sztuki. Z tego powodu lalka na scenie z jednej strony ma charakter ironiczny i parodystyczny, z drugiej — łatwo staje się stylizacją i ciąży ku eksperymentowi. Teatr kukielkowy obnaża w teatrze teatralność. Gdy sztuka teatralna osiąga stopień naturalności na tyle wysoki, że musi w końcu przypominać sobie samej i widzowi o specyfice sceny, ludowa

Obnażenie  
umowności

<sup>5</sup> Możliwe są również, w innych systemach kultury, związki odmiennego rodzaju. Tak np. w klasycznym teatrze japońskim lalka-maski i żywy aktor stanowią organiczną jedność (zob. J. Nakamura: *Noh, The Classical Theatre*. New York — Tokio — Kyoto 1971), sycylijskie marionetki zaś związane są z kulturą ludowego obrazka jarmarcznego (A. Pasqualino: *I pypi sisi liani*. Palermo 1975).

<sup>6</sup> Dlatego też prawdziwy teatr kukielkowy — to nie teatr, lecz zabawa w teatr (por. klasyczny *Zwyczajny koncert Obrazcowa*). Ideałem dziecięcego teatru kukielkowego byłby taki, gdzie rolę bileterów odgrywałyby tresowane buldogi, bufetowe byłyby przebrane — w zależności od sztuki — za prosięta lub wiedźmy i zabawa w „niby teatr” zaczynałaby się od progu. Siedzący pośród widzów i zanurzający się od śmiechu lub zalewający łzami krokodyl stanowiąłby wspaniałe uzupełnienie obrazu.

Sztuka  
przedstawia  
sztukę

sztuka teatru kukielkowego staje się jednym z wzorców dla żywych aktorów. Natomiast w okresach, gdy teatr dąży do przewyciężenia umowności i widzi w niej swój grzech pierworodny, teatr kukielkowy zostaje wyparty na peryferie sztuki — peryferie „wiekowe” i estetyczne.

Sztuka drugiej połowy XX w. w znacznej mierze nastawia się na uświadomienie sobie swej własnej specyfiki. Sztuka przedstawia sztukę, usiłując dotrzeć do granic własnych możliwości.

Stawia to sztukę lalkową w centrum artystycznej problematyki epoki, a dokonujące się w tej sztuce skrzyżowanie skojarzeń baśniowych (świat dziecięcy i ludowy) z obrazami automatycznego, nieżywego życia otwiera wyjątkowo rozległy obszar dla wyrażenia wiecznie żywych problemów sztuki współczesnej.

Antytezy: żywe — nieżywe, ożywające — zastygające, obdarzone duszą — mechaniczne, życie pozorne — życie autentyczne, znajdują tak szerokie i różnorodne odzwierciedlenie w problemach współczesnej sztuki, że oczywiste się staje, jaką nieostrożnością byłoby przydzielanie teatrowi kukielkowemu peryferyjnego miejsca w ogólnym systemie twórczości scenicznej.

Nadmarioneta

„Marionetkowość” jako szczególny rodzaj gry żywego aktora, stwarzający efekt martwoty, automatyzmu, znalazła nader szerokie zastosowanie w rozmaitych interpretacjach reżyserskich. Rozległe możliwości niesie z sobą połączenie gry żywych aktorów z maskami i kukielkami, tak charakterystyczne dla obrzędów i dla teatru ludowego w obrębie licznych jego tradycji narodowych. Należy przy tym brać pod uwagę, że zespół cech „marionetkowości” składa się w teatrze żywych aktorów z dwóch elementów: twarzy-maski i urywanych, dokonujących się wstrząsami poruszeń. Stwarza to możliwość konfliktu wewnętrznego, również dobrze znanego w obrębie wielu narodowych tradycji lu-



dowego teatru i karnawału: zestawienia twarzy-maski i kontrastowych wobec jej nieruchomości, gwałtownych i nie pohamowanych „żywych” ruchów.

Dobrze znany efekt ożywiania posągu Komandora udowadnia, iż połączenie żywego aktora i posągu-automatu (lalki) potrafi wywołać nie tylko komiczny czy satyryczny, ale i głęboko tragiczny zespół wrażeń.

Lalka może jednak nieść w sobie również przeciwny emocjonalnie ładunek, kojarząc się z rozigraniem i uciechą ludowego widowiska jarmarcznego oraz z poezją dziecięcej zabawy. Szczególną wreszcie i niemal nie zbadaną sferę artystyczną stanowi lalka w filmie animowanym, gdzie jej natura estetyczna wchodzi w kontrastowe relacje względem, z jednej strony, zwykłego filmu, a z drugiej — dwuwymiarowego obrazu animowanego.

Od pierwszej zabawki aż do sceny teatralnej człowiek stwarza sobie „drugi świat”, w którym, bawiąc się i grając, podwaja swoje życie i opanowuje je emocjonalnie, etycznie, poznawczo. W ramach tej orientacji kulturowej stabilne elementy gry — lalka, maska, typ — odgrywają ogromną rolę socjopsychologiczną. Stąd wyjątkowo poważne i rozległe możliwości właściwe lalce w systemie kultury.

Lalka i  
ludyczny  
świat sztuki

przełożył *Paweł Ustrzykowski*