

The book cover features a vibrant red background with a subtle, wavy texture. On the right side, there is a large, black silhouette of a shadow puppet, possibly a marionette or a similar figure, with its head tilted and one eye visible. The text is positioned on the left side of the cover.

MAGDALENA KISZKO-DOJLIDKO

**TECHNIKA
I TECHNOLOGIA
TEATRU CIENI**

SKRYPT

Skrypt dr Magdaleny Kiszko-Dojlidko pt. „Technika i technologia teatru cieni” to pozycja, która w usystematyzowany sposób prowadzi czytelnika przez meandry teorii i praktyki z zakresu teatru cieni. Kompozycja całej pracy jest starannie przemyślana, podobnie jak zaproponowany układ zagadnień zawartych w kolejnych rozdziałach. Właściwie każdy aspekt związany z realizacją spektaklu cieniowego jest tak starannie opisany, że stosując się do zapisów, nie powinniśmy popełnić błędu. Podążając za wskazówkami autorki, jesteśmy nie tylko gotowi do zastosowania proponowanych rozwiązań technicznych i technologicznych w obrębie teatru cieni, ale do jego świadomego praktykowania.

dr hab. Aneta Głuch-Klucznik, profesor AST
Akademia Sztuk Teatralnych im. St. Wyspiańskiego w Krakowie
Filia we Wrocławiu

Krótką nota biograficzna

DR MAGDALENA KISZKO-DOJLIDKO – aktorka, pedagog, wykładowca w Akademii Teatralnej w Białymstoku w obszarze teatru formy. Pasjonatka i propagatorka teatru cieni. Od 2000 roku poszerza swoje umiejętności i wiedzę w zakresie sztuki cieniowej, a także rozpowszechnia tę dziedzinę sztuki w kraju i za granicą, prowadząc szereg warsztatów, wykładów i szkoleń. Współpracowała z Teatrem Wierszalin w Supraślu, Teatrem im. H.C.H. Andersena w Lublinie, Teatrem im. J. Osterwy w Lublinie, Teatrem Guliwer w Warszawie, Teatrem Banialuka w Bielsko-Białej, Teatrem Baj Pomorski w Toruniu, Teatrem Dramatycznym im. A. Węgielki w Białymstoku, Białostockim Teatrem Lalek. Koordynatorka wielu projektów artystycznych realizowanych w kraju i poza granicami. Od 2007 roku członkini zarządu Stowarzyszenia Teatr Okno, a od 2017 członkini zarządu Podlaskiego Oddziału Wspólnota Polska.

ISBN 978-83-88358-16-6



9 788388 358166



MAGDALENA KISZKO-DOJLIDKO

**TECHNIKA
I TECHNOLOGIA
TEATRU CIENI**

SKRYPT

Magdalena Kiszko-Dojlidko
TECHNIKA I TECHNOLOGIA TEATRU CIENI
Skrypt

REDAKCJA NAUKOWA
Karol Suszczyński

RECENZENT
dr hab. Aneta Głuch-Klucznik, profesor AST

KOREKTA
Małgorzata Sadłowska

ZDJĘCIA
Grażyna Kozłowska, zasoby archiwalne Stowarzyszenia Teatr Okno, zasoby archiwalne Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie, Filia w Białymstoku, zasoby archiwalne Białostockiego Teatru Lalek, prywatne zasoby autorki

OPRACOWANIE, REDAKCJA TECHNICZNA
Bogdan Suprun

NA OKŁADCE
Lalka ze spektaklu „Romans don Perlimplina i donny Belisy”,
reż. Krzysztof Zemło, projekt Ewa Zemło, foto. Grażyna Kozłowska

© Copyright by Magdalena Kiszko-Dojlidko, 2023

© Copyright by the publisher, 2023

All rights reserved

WYDAWCA
Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, Filia w Białymstoku
ul. Henryka Sienkiewicza 14, 15-092 Białystok, <https://atb.edu.pl>

BIAŁYSTOK 2023
Wydanie pierwsze

ISBN: 978-83-88358-16-6
ISBN: 978-83-88358-17-3 (e-book)



MAGDALENA KISZKO-DOJLIDKO

**TECHNIKA
I TECHNOLOGIA
TEATRU CIENI**

SKRYPT



SPIS TREŚCI

PRZEDMOWA	7
KRÓTKA HISTORIA TEATRU CIENI	8
WPROWADZENIE DO TECHNIKI I TECHNOLOGII TEATRU CIENI	14
1. ROLA ŚWIATŁA I RODZAJE OŚWIETLENIA	15
1.1. OGIEŃ	16
1.2. OŚWIETLENIE CIENIOWE	16
1.3. ŻARÓWKI	20
1.4. TRANSFORMATOR	22
1.5. ŚCIEMNIACZ	24
1.6. PROJEKTORY I RZUTNIKI	24
1.7. POZYCJE LAMP I USTAWIENIE OBIEKTU WZGLĘDEM ŹRÓDŁA ŚWIATŁA	31
1.8. PUNKT ŚWIETLNY	40
2. ROLA I SYMBOLIKA KOLORU	41
3. RODZAJE EKRAŃÓW I SPOSOBY ICH WYKORZYSTANIA	49
3.1. KLASYCZNA SCENA CIENIOWA	49
3.2. EKRAŃY RUCHOME	50
3.3. MOCOWANIA EKRAŃÓW	60
4. PUBLICZNOŚĆ	64
5. RODZAJE, BUDOWA I MOŻLIWOŚCI EKSPRESJI OBIEKTÓW CIENIOWYCH	66
5.1. LALKI	66
5.2. MIMIKA LALEK CIENIOWYCH	67
5.3. OCZY	69
5.4. TWORZYWA DO BUDOWY LALEK	71
5.5. MALOWANIE FORM	74
5.6. MECHANIZMY	77
5.7. PROCES KONSTRUKCJI LALEK	79
5.8. ROZMIARY LALEK	83
5.9. AKTOR TEATRU CIENI	83

5.10. ZASADY USTAWIENIA ŚWIATŁA I PROWADZENIA FORM W GRACH KLASYCZNEJ I ŻYWOPLANOWEJ	84
5.11. MAKIETY	86
5.12. MASKI CIENIOWE	90
5.13. PRZEDMIOT CIENIOWY.....	91
5.14. CZŁOWIEK – OBIEKT, ANIMATOR, AKTOR	92
6. ROLA MUZYKI I DŹWIĘKU.....	95
7. PERSPEKTYWA	97
8. SCENOGRAFIA	101
9. PROCES.....	103
PODSUMOWANIE.....	105
SPIS ILUSTRACJI.....	114
SPIS SCHEMATÓW.....	116
BIBLIOGRAFIA PODMIOTOWA.....	119
ARTYKUŁY ONLINE / STRONY INTERNETOWE.....	119
BIBLIOGRAFIA UZUPEŁNIAJĄCA.....	120

PRZEDMOWA

Teatr cieni to sztuka, która istnieje od wieków. Wpisala się na trwale w kultury i tradycje niektórych części świata. Powstało wiele publikacji opisujących genezę tego gatunku teatru. Pośród nich możemy znaleźć obszerne informacje dotyczące cieniowych teatrów chińskich, indonezyjskich czy tureckich¹. Prace te zawierają też wnikliwe opisy strony technicznej. Jednak niewiele jest publikacji opisujących technikę i technologię, wpisaną w obszar współczesnego teatru cieni.

Niniejsza publikacja stanowi zbiór moich dwudziestotrzyletnich doświadczeń z zakresu teatru cieni. Przez lata eksplorowania tej dziedziny sztuki, uczestniczenia w szeregu warsztatów, tworzenia spektakli cieniowych i prowadzenia zajęć ze studentami nabyłam obszerne umiejętności i wiedzę z zakresu techniki i technologii teatru cieni. I tą wiedzą chcę się z Państwem podzielić, a celem publikacji jest przybliżenie strony technicznej teatru cieni i związanych z nią narzędzi oraz możliwości wynikających z ich zastosowania.

Zdaję sobie sprawę, że zakres mojej wiedzy z pewnością nie wyczerpuje tematu. Z prowadzonych przeze mnie obserwacji wynika, że możliwości techniczne i technologiczne omawianej tu dziedziny sztuki, jak też jej mnogość form i rozwiązań scenicznych, są przeogromne i – śmiem twierdzić – nieograniczone.

Mam jednak nadzieję, że praca ta przyczyni się do zapoznania się z możliwościami teatru cieni i świadomego eksplorowania tej dziedziny sztuki z wykorzystaniem bogatego wachlarza jej możliwości technicznych. Polecam ją zarówno tym, którzy dopiero zaczynają swoją przygodę z cieniami, jak i profesjonalistom, których być może zainspiruje ona do dalszych poszukiwań.

1 Spis uzupełniającej literatury przedmiotu znajduje się w bibliografii końcowej, w wyodrębnionej części specjalistycznej zatytułowanej „Bibliografia uzupełniająca”.

KRÓTKA HISTORIA TEATRU CIENI

Według teatrologów i antropologów teatr wywodzi się z rytuałów kultur pierwotnych. Szamanistyczne obrzędy, przepełnione tańcem, pieśniami, wygłaszaniem modlitw oraz magią cieni, z biegiem czasu zaczęły formować się w udramatyzowaną opowieść, a następnie przekształciły się w formę teatru, w tym w teatr cieni. Jak podsumował to zjawisko wybitny polski badacz teatru lalek Henryk Jurkowski: „I tak mając do dyspozycji swoje mity, technikę narracji, malarstwo i sztukę przywołania ludzi na ekran, człowiek stworzył teatr cieni”².

Niewątpliwie teatr cieni jest jedną z najstarszych form sztuki teatralnej. Jego pierwotna struktura przetrwała prawie w niezmienionej formie przez wieki w Chinach, Indiach, Indonezji, na ogromnych obszarach Azji, wysp Oceanu Indyjskiego i Pacyfiku. Precyzja wykonania, wymagająca od twórców kultywowania tradycji technicznej i dyscypliny aktorskiej, pozostaje na tych terenach praktycznie niezmienna. Jest on wciąż teatrem żywym i popularnym, który w procesie wędrówki ludów i mieszania kultur dotarł do Afryki i południowej Europy, a w XVIII wieku rozprzestrzenił się po całym starym kontynencie. Być może właśnie doskonałość formy, wynikająca z jej prostoty, jest jednym z głównych czynników fenomenu sztuki cieniowej i przyczyniła się do przetrwania tej tradycji przez wieki³.

Pierwsze wzmianki dotyczące uteatralnionego użycia cienia pochodzą z Chin, z czasów Dynastii Han, której panowanie przypada na 206 r. p.n.e. – 220 r. n.e. i związane są z legendą. Mówi ona o cesarzu Han Wu-di, który ogarnięty smutkiem po śmierci ukochanej żony porzucił wszystkie sprawy państwowe. W cierpieniu pomógł mu pewien mędrzec, który podczas spaceru ulicami miasta zaobserwował gromadkę dzieci bawiących się w grę cieniami. Dziecięca zabawa poddała mu pomysł, jak rozweselić cesarza. Powróciwszy do pałacu wykonał on ekran i podobiznę profilu zmarłej cesarzowej. Kiedy zapadł zmierzch, mędrzec zapalił świece i ożywił lalkę. Obraz ukochanej, który

2 H. Jurkowski, *Material jako wehikul treści rytuału*, Warszawa 2011, s. 240.

3 A. Kilian, *Znacie..? To posłuchajcie* (8). *Cienie*, „Teatr Lalek” 2000, nr 2-3, s. 76.

za sprawą cienia w magiczny sposób ukazał się oczom cesarza, uspokoił go i pomógł powrócić do obowiązków⁴.

Legenda nie jest jednak żadnym dowodem, dającym naukowe podstawy doszukiwania się korzeni teatru cieni na terenie Chin. Jednym z pierwszych zapisów dokumentujących istnienie chińskiego teatru cieni jest notatka, którą odnajdujemy w chińskiej kronice z czasów dynastii Song (960-1127). Nota nawiązuje do wyżej wspomnianej legendy a także opisuje figury teatru cieni wykonane z pomalowanej skóry.

W Chinach lalki cieniowe były i są tworzone z uwzględnieniem budowy organizmów żywych. Figury są transparentne i wykonywane z oczyszczonej i osuszonej przed malowaniem skóry. W budowie lalek, przedstawiających postaci ludzkie czy zwierzęce, zachowane są naturalne proporcje. Chińskie lalki nie posiadają cech przerysowanych wpływających na celową karykaturalność sylwetek, której zadaniem byłoby oddalenie wyrazu formy plastycznej od pierwotnego, naturalnego wizerunku. Niektóre postacie bogów czy znanych bohaterów mają przypisane cechy, dzięki którym widz może z łatwością rozpoznać określoną osobę.

Jak pisał Adam Kilian: „Niemał każda prowincja posiadała własny teatr cieni, nieco zróżnicowany w szczegółach dotyczących formy i repertuaru”⁵. Ta różnorodność wynikała z doboru kolorów, intensywności barwników czy z innych cech plastycznych przypisanych danej lalce.

Teatr cieni, czyli najstarsza forma teatru azjatyckiego, rozprzestrzenił się z Chin na Półwysep Indochiński, zakorzeniając się w kulturze i tradycji mieszkańców obecnej Kambodży, Tajlandii oraz wysp Indonezji, wzbogacając kulturę Malezji i Jawy. Pomimo wspólnych korzeni, każdy lud wykreował swych bohaterów, własną plastykę, dramaturgię i sposób narracji.

Gra cieni rozwijała się niemal we wszystkich krajach azjatyckich. [...] Niewątpliwie jest, że we wszystkich krajach gra ta przeszła przez kolejne etapy rozwoju kultury – od utożsamienia z cieniami przodków, poprzez funkcje rytualne, aż do funkcji widowiskowych. W każdym z tych krajów figury wykonywane były z podobnych materiałów, lecz ich kształt uzależniony był od stylu miejscowej rzeźby, jak też lokalnych malowideł⁶.

4 Zob. E. Blumenthal, *Puppetry a world history*, New York 2005, s. 21.

5 A. Kilian, *Znacie...?*, dz. cyt., s. 76.

6 H. Jurkowski, *Material jako...*, dz. cyt., s. 248.

W Kambodży pojawienie się i rozkwit teatru cieni zwanego *sbek thom* przypada w tzw. okresie angorskim (IX-XV w.). Pierwotnie przedstawienia grywano na powietrzu, przy świetle ogniska. Przedstawieniom towarzyszyła muzyka i osobna narracja. Tematyka kambodżańskiego teatru opiera się o motywy zaczerpnięte z *Mahabharaty*, nawiązuje do sfery *sacrum*, a bohaterami sztuk są bóstwa. Teatr ten charakteryzuje się ogromnymi (nawet dwumetrowymi) lalkami. Są one ażurowe i wykonane z utwardzonej skóry.

Obecnie kambodżańscy artyści starają się wiernie odtwarzać proces tworzenia lalek, jak i tradycyjną formę tego teatru, korzystając równocześnie z dóbr techniki, takich jak profesjonalne ekrany czy reflektory.

W Tajlandii, w odróżnieniu od kambodżańskich sąsiadów, tematyka przedstawień opiera się o legendy i tradycje. Motywy zaczerpnięte są z *Ramakien*, czyli tajskiego eposu narodowego, opartego na indyjskiej *Ramajamie*, oraz różnych podań lokalnych. „Tajlandzki teatr cieni posiada wyraźne, wspólne cechy z przedstawieniami indonezyjskiej sztuki *wayang purwa*. Jak np. możliwość obustronnego oglądania spektakli od strony widowni i od strony animatorów”⁷.

Teatr ten dzieli się na dwa rodzaje, zależnie od wielkości i stylistyki lalek oraz możliwości oglądania spektaklu przez widzów. Są to *nang yai* i *nang thalung*. *Nang yai* charakteryzuje się płaskimi, owalnymi formami planszowymi, poruszonymi ponad głowami animatorów za pomocą dwóch drągów. Na planszach znajduje się od dwóch do kilku postaci w ekspresyjnych pozach. Animatorzy, grający przed ekranem, prowadzą lalki w rytm narracji recytatorów, którym towarzyszy orkiestra. Aktorzy, prócz kunsztu animacji, wykazują się również warsztatem tanecznym. Drugi rodzaj – *nang thalung* – charakteryzuje się formami mniejszymi, przedstawiającymi pojedynczą postać. Lalki te, umocowane na sztywnym kijku, posiadają ruchome stawy rąk i nóg, które są prowadzone za pomocą dodatkowych, odpowiednio zamontowanych drążków. Wykonawcy przez cały czas trwania spektaklu pozostają niewidoczni dla widza⁸.

Nazwa *wayang* odnosi się do każdego gatunku indonezyjskiego teatru. Najstarszą, znaną formą teatralną na tych terenach był *wayang beber*. Ten odłam wywodzi się ze sztuki portretowania przodków, a wątki fabularne zaczerpnięte są z lokalnych eposów czy indyjskiej *Mahabharaty*.

7 Tamże, s. 251.

8 Zob. K. Foley, *Thaïlande*, „WEPA” online, 2012, <https://wepa.unima.org/fr/thaïlande/> [dostęp: 12.07.2023].

Wayang kulit to z kolei drugi rodzaj najstarszego jawajskiego teatru, będący teatrem cieni. Jego tematyka zaczerpnięta jest zarówno z ksiąg *Mahabharaty*, jak też *Ramayany*. Centralną postacią tego teatru jest *dalang* – animator, który jest odtwórcą kilkudziesięciu postaci, a różnicowanie charakterów uzyskuje dzięki modulacji głosu. Misternie wykonane lalki wycinane są ze sztywnej bawolej skóry. Tradycyjnie lalki mają ciemne barwy, a współczesne, nawiązujące do tradycji, są wielobarwne i jaskrawsze. Kiedy forma ulega uszkodzeniu służy ona za matrycę obrysu, na bazie której powstaje nowa lalka, zachowująca wszystkie cechy przypisane określonej postaci⁹. Lalki mają formę profilową lub w pozycji 3/4, a sposób przedstawiania postaci jest nierozzerwalnie związany z przesłankami religijnymi.

Twarze pokazywane są w zasadzie z profilu albo w ujęciu en face. Rysunek postaci jest stylizowany, co nie jest wyłącznie rezultatem naśladowania modelu, ale wynika z konieczności uwzględniania nakazów religijnych Islamu, który w Indonezji stał się religią panującą¹⁰.

Z *dalangiem* siedzi grupa muzyków zwana *gamelan*. Z drugiej strony ekranu znajduje się widownia, która może przechodzić na stronę twórców i podglądać ich warsztat pracy¹¹. W 2003 roku UNESCO uznało indonezyjski teatr cieni za arcydzieło ustnego i niematerialnego dziedzictwa ludzkości.

Niektóre źródła podają, że początki teatru cieni zwanego *karagöz* na indyjskim subkontynencie przypadają na wiek XIII, inne umiejscawiają je w wieku XVI. Na dzień dzisiejszy nie sposób rozstrzygnąć tego sporu. Pewne jest, że nazwa tureckiego teatru cieni *karagöz* pochodzi od imienia głównego bohatera.

W kulturze i religii islamskiej zakazuje się obrazowania i naśladowania, w dosłownym tego słowa znaczeniu, istot żywych. Chcąc być w zgodzie z obowiązującymi zasadami teatr cieni musiał dostosować wyraz plastyczny i konstrukcyjny wizerunków postaci do określonych norm. W cieniowych postaciach obrazujących istoty żywe umieszczono otwory, bowiem figur z otworami nie można było uznać za „zdolne do życia”. Myśl ta stanowi podstawę funkcjonowania tureckiego teatru cieni.

9 Zob. K. Foley, *Wayang*, „WEPA” online, 2012, <https://wepa.unima.org/fr/wayang/> [dostęp: 12.07.2023].

10 H. Jurkowski, *Material jako...*, dz. cyt., s. 250

11 Zob. tamże, s. 241.

Karagöz jest teatrem jednego aktora animującego lalki zwane *tasvirami*¹². Formy wykonane są ze skóry, a każda z postaci ma dookreślony wygląd. Podczas przedstawienia lalkarz musi wykazać się nie tylko kunsztem animacyjnym, ale też wirtuozerią w operowaniu głosem. Dzięki umiejętnej modulacji, połączonej ze świetną interpretacją i umiejętnością naśladownictwa, aktor może zagrać szeroką gamę typów. Towarzyszą mu dwaj muzycy, z których jeden śpiewa, a drugi gra na tamburynie. Animator siedzi przy stole i przez cały czas trwania spektaklu pozostaje niewidoczny dla widza.

Karagöz ma bogatą tradycję i wielu naśladowców. Wpływy tureckiej sztuki cieniowej rozprzestrzeniły po całym indyjskim subkontynencie, powędrowały na wschód w kierunku Jawy, dotarły do zachodnich części Afryki Północnej oraz południowych rejonów Europy.

Egipt, od momentu podboju przez osmańskiego Sultana Selima w roku 1517, był pod ogromnymi wpływami kulturowymi osmańskiego państwa. Wraz z wojskiem sultana zadomowił się w Egipcie *karagöz*. Jednak turecki teatr uległ przemianie. *Karagöz* zmienił swą nazwę na *aragöz*. Sztuki grywano zarówno w języku tureckim, jak i arabskim, a wątki przedstawień zostały uproszczone.

Z Egiptu teatr ten rozprzestrzenił się na pozostałe części Afryki Północnej (Algierię czy Tunezję). Każdy z rejonów wykształcił sobie tylko właściwe charakterystyczne cechy. Zaobserwować je możemy w sposobie wykonania figur (np. na zachodzie są one jednokolorowe i nieprzezroczyste, podczas gdy w Egipcie kolorowe i transparentne).

W połowie XVII wieku teatr cieni pojawił się na scenach włoskich, a następnie za sprawą wędrownych kuglarzy zawędrował do Francji, Niemiec i Anglii¹³. W czasie europejskiej wędrowki teatr cieni zatracił swą pierwotną formę. Na starym kontynencie nigdy nie uzyskał on tak znamiennej rangi kulturowej, jak to miało miejsce w krajach azjatyckich. Sztuka ta, niejako zapożyczona z kultury i tradycji orientalnej, w swoim pierwotnym wydaniu, była na swój sposób obca europejskim zwyczajom. Jednak ukryta w niej tajemniczość, swoisty urok i prostota spowodowały, że stała się ona popularną rozrywką. W XVIII i XIX wieku

12 W praktyce termin *tasvir* dotyczy wszystkich cieniowych elementów tureckiego teatru, czyli lalek, przedmiotów, a nawet całych dekoracji, takich jak: drzewa, domy czy wozy ciągnięte przez zwierzęta.

13 Zob. J. Wasilewska-Dobkowska, *Chińskie cienie. O ikonografii i formie lalek Chińskiego teatru cieni. Teatr orientu*, Kraków 1998, s. 139.

zawędrowała na salony, gdzie przybierając formę zabawy towarzyskiej służyła rozweseleniu i ubarwianiu życia wyższych sfer.

Ta potrzeba „czarowania” publiczności pchnęła europejskich artystów do wplatania w spektakle innowacyjnych rozwiązań technicznych, mających na celu uatrakcyjnienie widowisk. Poszukiwanie nowych rozrywek czy chęć zaskoczenia widza zapoczątkowały nowy rozdział w historii omawianego tu gatunku. Przemianę tę można by określić mianem „europeizacji” tradycyjnego teatru cieni.

Od czasów rewolucji technologicznej, w wyniku której powszechnie zaczęto stosować urządzenia elektryczne, teatr, a co za tym idzie również teatr cieni, rozpoczął swój dynamiczny rozwój. Do dziś twórcy poszukując autorskich form wypowiedzi wdrażając innowacyjne rozwiązania. Współczesna technologia nieustannie się rozwija. Producenci wprowadzają na rynek nowe sprzęty posiadające ogrom możliwości technicznych. Z tych nowinek korzystają również twórcy teatru cieni, a to przekłada się na rozwój możliwości tej dziedziny sztuki. Technika i technologia stanowią bowiem najistotniejszy budulec wypowiedzi scenicznej teatru cieni.

WPROWADZENIE DO TECHNIKI I TECHNOLOGII TEATRU CIENI

Aby powstał cień muszą równolegle zaistnieć trzy czynniki: światło, obiekt i płaszczyzna odbicia, czyli ekran. To właśnie one pełnią naczelną i równorzędną funkcję w teatrze cieni. Są jego istotą i tworzywem. Zmieniając pozycję obiektu względem światła, światła względem obiektu, czy chociażby ekranu względem obiektu – przeobrażamy cień. Uzyskujemy w ten sposób efekt przemiany: pomniejszenie, zwiększenie, karykaturyzację cieniowego odbicia obiektu.

Stosując obiekt nieprzepuszczający źródła światła uzyskujemy czarny cień, zwany cieniem projektowym. Używając obiektu przezroczystego otrzymujemy cień transparentny, a malując go – cień transparentny kolorowy.

Świadomy dobór odpowiednich rodzajów ekranów, form i źródeł światła tworzy magiczny cieniowy świat. Działając na wyobraźnię widza buduje on nastroje i dramaturgię spektakli. Aby oczarować odbiorcę, twórcy muszą być nie tylko artystami w tej dziedzinie sztuki, ale również jej rzemieślnikami. Niezbędna jest więc wiedza techniczna, bo odpowiedni dobór i znajomość narzędzi jest w siedemdziesięciu pięciu procentach warunkiem sukcesu. Dlatego też, analizując temat teatru cieni i chcąc zrozumieć istotę tej sztuki scenicznej, należy wiele uwagi poświęcić możliwościom i rozwiązaniom technologicznym. Jeśli okiełznamy technikę, okiełznamy w większej części teatr cieni.

1. ROLA ŚWIATŁA I RODZAJE OŚWIETLENIA

„To co dzieje się na scenie, stanowi odzwierciedlenie życia, w którym światło odgrywa równie ważną rolę, jak i jego przeciwieństwo ciemność”¹⁴. W teatrze cieni, w odróżnieniu od innych rodzajów wypowiedzi scenicznych, światło – jako jeden z trzech głównych elementów tej sztuki – pełni najistotniejszą funkcję. Jego zadanie nie opiera się tylko na technicznym tworzeniu klimatów i atmosfer, ale odpowiednio dobrane współtworzy dramaturgię spektakli i jest partnerem scenicznym. Przy obecnym postępie i możliwościach technicznych z łatwością można okiełznać cień i świadomie nim operować. Dlatego przy realizacji spektakli cieniowych artyści wykorzystują różne źródła oświetlenia. Dieter Dorn w cytowanej powyżej przedmowie do książki Maxa Kellera zatytułowanej *Fascynujące światło. Oświetlenie w teatrze i na estradzie* pisze:

Obecnie światło w teatrze jest odzwierciedleniem ogromnych możliwości technicznych i fascynującej wiedzy osób, które się nim zajmują. W zasadzie nie ma takiego efektu wizualnego, którego nie da się uzyskać, i to w bardzo krótkim czasie [...]. [Ś]wiatło [to] element dramaturgiczny: światło jako sztuka, światło w służbie sztuki i światło jako środek tworzenia sztuki w teatrze.¹⁵

To postrzeżenie światła, jako czynnika wpływającego, tworzącego i będącego sztuką samą w sobie, uzmysławia jak ważne jest jego świadome zastosowanie i jak istotna jest rola, którą pełni w obszarach różnorodnych dziedzin artystycznych, tj. teatr, film, malarstwo, sztuki wizualne i innych. W większości tych dziedzin światło stanowi jeden z czynników powstawania dzieła. W teatrze cieni stanowi jego kwintesencję, bez której teatr ten nie może funkcjonować. Dlatego chcąc tworzyć teatr cieni niezmiernie istotne jest poznanie jego specyfiki i różnych źródeł światła, poczynając od światła naturalnego, czyli słonecznego i księżycowego, poprzez ogień, kończąc na współczesnym bogatym, technicznie rozwiniętym asortymencie świetlnym.

14 D. Dorn, *40-lat projektowania oświetlenia – przedmowa*, [w:] M. Keller, *Fascynujące światło. Oświetlenie w teatrze i na estradzie*, oprac. z pomocą J. Weissa, Warszawa 2013, s. 1.

15 Tamże, s. 9.

1.1. OGIEŃ

Pierwotnym źródłem światła był ogień. W azjatyckich teatrach cieniowych (chińskich czy indyjskich) użycie ognia jest wpisane w tradycję. Niektórzy twórcy, jak chociażby indonezyjski *dalang*¹⁶, jeszcze do tej pory wykorzystują ogniowe lampy oliwne, które dają ciepłe, miękkie światło. Uzyskany efekt jest piękny, ale chwilowy, niestabilny¹⁷. Płomień drga, a cień dygocze, poruszając się razem z impulsem świetlnym. Chcąc uspokoić i zatrzymać cień, artyści przystawiają lalki do napiętych ekranów, co ogranicza możliwości ekspresji oraz powoduje jednowymiarowość przestrzeni i działania.

We współczesnym, szczególnie europejskim teatrze, który nie ma zakorzenionej w kulturze tradycji teatru cieni, ognia używa się rzadko. Jest to podyktowane w dużej mierze bezpieczeństwem i normami BHP. W niektórych państwach użycie otwartego ognia na scenie jest wręcz zakazane. Dlatego też europejscy twórcy posługują się z reguły światłem sztucznym.

1.2. OŚWIETLENIE CIENIOWE

Jeżeli użyjemy rozproszonego światła zwykłego reflektora teatralnego i spróbujemy rzucić cień na ekran to okaże się, że cienia prawie nie widać. Co zatem należy zrobić i jakich użyć elementów technicznych, aby uzyskać pożądaný efekt? Musimy posiadać odpowiedni rodzaj oświetlenia. Niestety, cieniowe reflektory nie są ogólnodostępne na rynku produktów elektrycznych. Jest to spowodowane niszowością teatru cieniowego i małym popytem na związany z nim asortyment.

Twórcy teatru cieni opracowali jednak metodę preparowania zwykłych reflektorów na potrzeby swojej sztuki. Jakże kroki należy podjąć, aby przygotować taki reflektor? Po pierwsze, trzeba wyjąć lustro oraz szybkę. Następnie należy pomalować farbą ognioodporną obudowę na czarno. W końcu trzeba umieścić odpowiedni element żarowy. Wszystkie te zabiegi posłużą do uzyskania jak najlepszej projekcji cieniowej.

16 Centralna postać teatru *wayang kulit*, czyli dwuwymiarowego teatru cieni spotykanego głównie w Indonezji oraz kilku państwach sąsiednich.

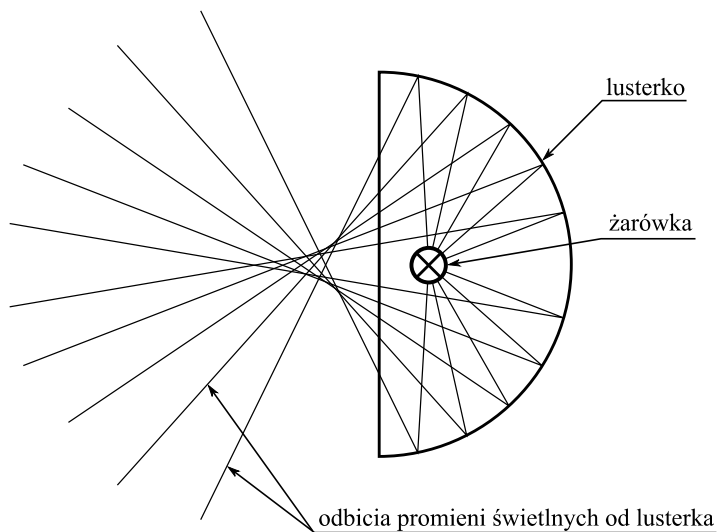
17 Podobne efekty uzyskują twórcy tajlandzkiego *nang yai* czy kambodżańskiego *nang sbek*, przy czym w tych teatrach źródłem światła jest ognisko rozpalone za potężnym, kilkuczęściowym ekranem.



Ilustracja 1. Spreparowany reflektor służący do uzyskiwania efektów cieniowych

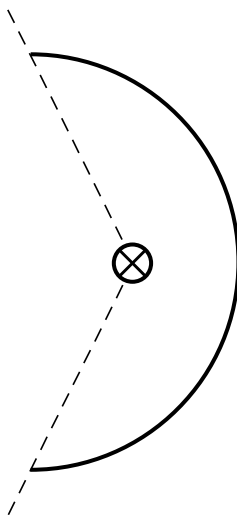
Zasadę odbicia promieni świetlnych najprościej można wytłumaczyć na przykładzie latarki klasycznej i latarki spreparowanej.

W klasycznej latarce światło wydobywające się z żarówki odbija się od umieszczonego z tyłu lusterka, a następnie przechodzi przez szybkę umieszczoną z przodu urządzenia. W efekcie tego procesu promienie ulegają rozproszeniu i zamieniają się w większe kręgi świetlne. Jeśli więc zastosujemy latarkę klasyczną w interesującej nas dziedzinie sztuki, uzyskany efekt cieniowy zawsze będzie nieostry.



Schemat 1. Odbicie promieni świetlnych w latarce klasycznej

W latarce spreparowanej, czyli pozbawionej szybki i lusterka, światło nie ulega rozproszeniu. Jest skupione i pozbawione dodatkowych refleksów. Cień uzyskiwany przy wykorzystaniu tak przygotowanego źródła światła charakteryzuje się wyraźnym konturem.



Schemat 2. Odbicie promieni świetlnych w latarce spreparowanej

Najlepiej sprawdzają się latarki LED z jedną diodą. Pomimo zastosowanej w nich powierzchni lustrzanej nie wymagają one preparowania. Często zaopatrzone są w transfokator, co umożliwi skupianie i rozszerzanie punktu świetlnego. W takiej latarce można dodatkowo zastosować opaski ograniczające źródło światła. Opaski mogą posiadać ornamenty lub kolorowe przesłony. Dzięki temu zabiegowi uzyskujemy różnorodność krawędzi, efektów oraz zmienność kolorystyczną punktów świetlnych.



Ilustracja 2. Latarka LED z jedną diodą

Także użycie lampki LED z jedną diodą daje możliwość mobilnego operowania światłem. Jednak długość przewodu elektrycznego deprymuje jej wykorzystanie w przestrzeni. Dzięki klipsowi, umożliwiającemu przymocowanie lampki w określonym punkcie, może być ona także stosowana jako statyczne źródło światła. Lampka LED z jedną diodą ma zatem podobne właściwości jak latarka LED z jedną diodą. Co warto podkreślić koszty eksploatacyjne takiej lampki są niższe. Wykorzystując bowiem latarkę musimy brać pod uwagę wydatki związane z wymianą baterii lub sumy poniesione na zakup akumulatorów i ładowarek.



Ilustracja 3. Lampka LED z jedną diodą

1.3. ŻARÓWKI

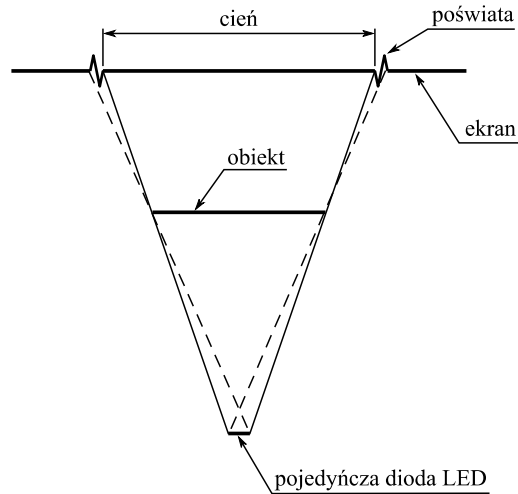
W teatrze cieniowym żarówka powinna posiadać odpowiedni kształt. Musi być mała i wąska – do 5 mm. Takie wymogi spełniają:

- mała, zwykła żarówka, używana w lampach samochodowych;
- żarówka halogenowa;
- żarówka ledowa.

Gdy korzystamy z takiej żarówki i staniemy blisko ekranu okaże się, że cień jest czarny i ma wyraźny kontur. Gdy zaś odsuniemy się od ekranu i staniemy blisko reflektora, cień się powiększy, ale straci intensywność koloru i wyrazistość. Ponadto zszarzeje i delikatnie się rozmaże. Jest to spowodowane poświatą, która również działa na obiekt dodatkowo go oświetlając i powoduje delikatną dwoistość cienia. Im większa poświata, tym mniej wyraźny kontur. Wielkość poświaty zależna jest od rodzaju używanego oświetlenia.

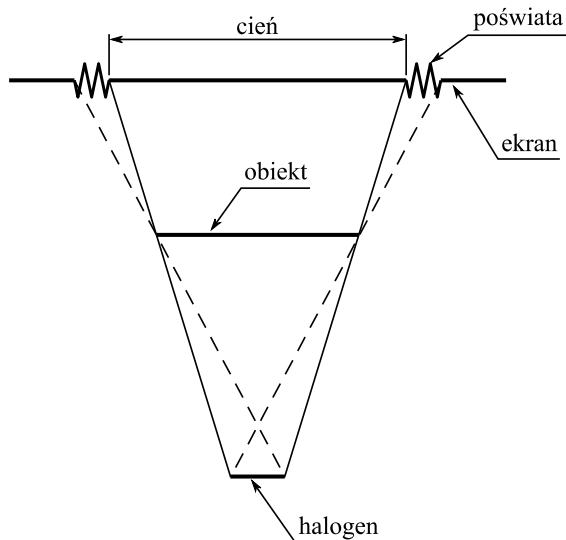
Na efekt cieniowy bezpośrednio wpływa rodzaj zastosowanej żarówki. Używając zwykłej, małej żarówki otrzymamy ciepłe światło, zbliżone do światła świecy. Decydując się zaś na oświetlenie ledowe (które jest bezpieczniejsze, ponieważ diody LED nie nagrzewają się), możemy otrzymać efekt zarówno ciepłego jak i zimnego światła (zależy to od właściwości konkretnej diody, a mówiąc ściślej od jej temperatury barwowej – im wyższy wskaźnik Kelwinów, tym światło będzie zimniejsze). Należy przy tym pamiętać, aby ograniczyć się do jednej diody, bowiem przy zastosowaniu większej ich ilości cień się zmultiplikuje.

Zarówno w sytuacji użycia jednej ledy lub wielu diod cień będzie czarny i wyraźny, a poświata niewielka.



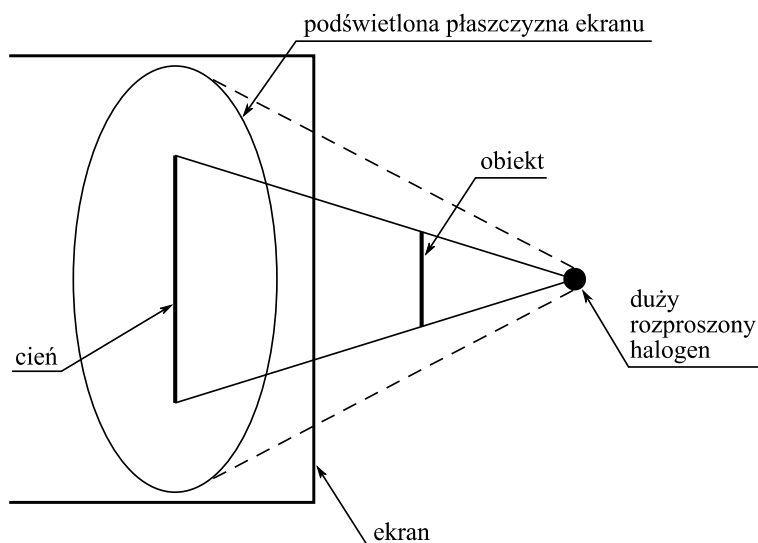
Schemat 3. Cień otrzymany z wykorzystaniem zwykłej, małej żarówki lub pojedynczej diody LED

Stosując żarówkę halogenową uzyskamy podobny efekt, jak w przypadku zwykłej żarówki lub pojedynczej diody LED, choć otrzymana poświata będzie nieznacznie większa. Mankamentem użycia tego typu żarówki jest szybko rosnąca temperatura, w wyniku czego obudowa reflektora staje się gorąca.



Schemat 4. Cień otrzymany z wykorzystaniem żarówki halogenowej

Przy wykorzystaniu dużego, spreparowanego, statycznego reflektora, nie posiadającego możliwości ograniczania źródła światła poprzez jego skoncentrowanie, uzyskamy efekt rozświetlenia całej powierzchni dużego ekranu. Chcąc skoncentrować źródło światła montuje się do obudowy reflektora klapki boczne umożliwiające manualną regulację, bądź korzysta się z automatycznej regulacji, pozwalającej na skupienie i dostosowanie źródła światła do rozmiarów statycznego obiektu umieszczonego w konkretnym punkcie, pomiędzy źródłem światła a ekranem. Uzyskany w ten sposób cień będzie zajmował określoną powierzchnię ekranu. Statyczny obiekt ustawiony bliżej lub dalej względem źródła wypełni powierzchnię ekranu w mniejszej lub większej części.



Schemat 5. Cień otrzymany z wykorzystaniem dużego, spreparowanego halogenu, bez możliwości ograniczenia źródła światła

W teatrze cieni nie używa się natomiast światła jarzeniowego, gdyż jest ono zbyt rozproszone i nie pozwala na skondensowanie obrazu. Cień przy tym oświetleniu staje się zamazany lub znika zupełnie.

1.4. TRANSFORMATOR

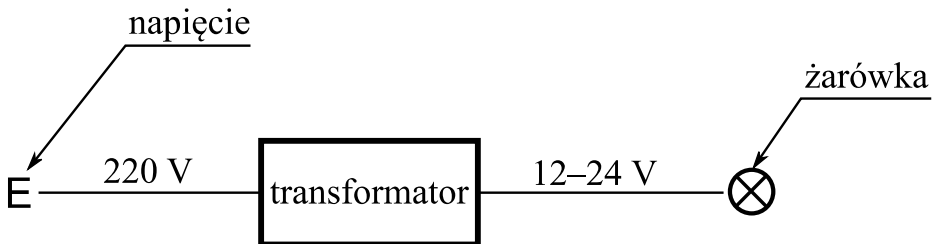
Obecnie użycie transformatorów jest powszechne. Stosujemy je głównie w domowym sprzęcie elektronicznym (np. w ładowarkach do telefonów komórkowych). Występują w różnych gabarytach i o określonej mocy. Ich zadaniem jest

przekształcanie energii elektrycznej tak, aby zwiększać lub zmniejszać napięcie, minimalizując przy tym straty mocy.



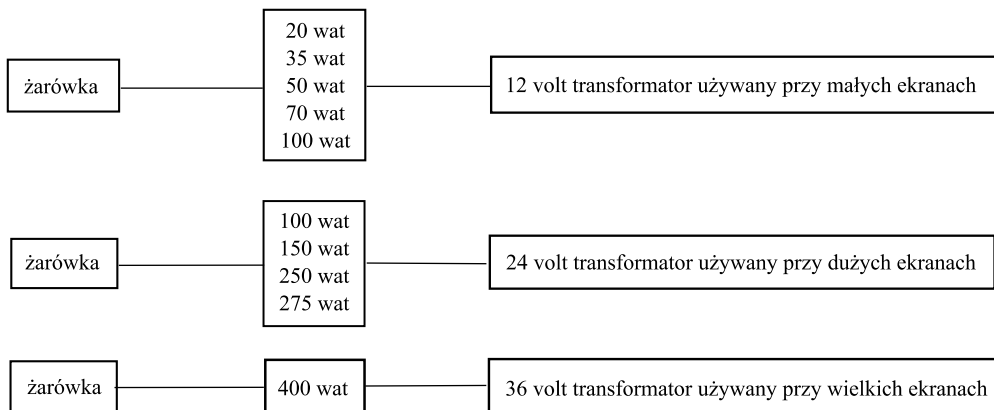
Ilustracja 4. Transformator

Na potrzeby teatru cieni, w zależności od rodzaju napięcia, musimy dobrać odpowiedni transformator o określonej mocy (wat) i natężeniu (amper). Brak transformatora byłby w wielu przypadkach przyczyną spięć elektrycznych. Dlatego też w teatrze posługujemy się transformatorem, który reguluje różnice wynikające z wielkości i odmienności wartości fizycznych.



Schemat 6. Usytuowanie transformatora w stosunku do punktu napięcia i źródła światła

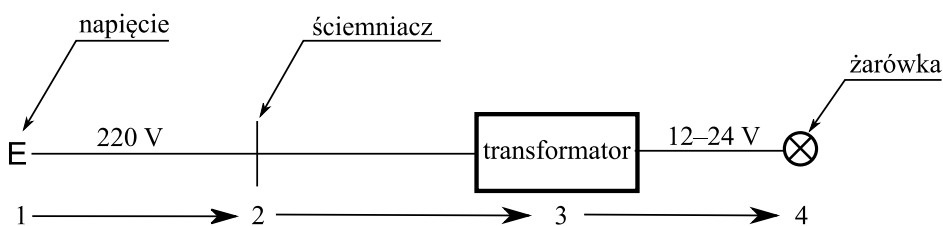
Przy nieumiejętnym dobraniu transformatora lub żarówki zastosowanej w reflektorze okaże się, że nie ma ona odpowiedniej mocy świecenia lub napięcie jest za wysokie, co z kolei spowoduje jej uszkodzenie. Niektórym żarówkom wystarczy transformator 12V, innym potrzebny jest 24V a jeszcze innym 36V.



Schemat 7. Określenie wielkości watowych żarówek i dostosowane do nich odpowiednich transformatorów

1.5. ŚCIEMNIACZ

Chcąc zmienić natężenie światła stosujemy ściemniacz zwany inaczej dimerem. Umieszczamy go pomiędzy gniazdkiem a transformatorem. Stosowanie ściemniacza umożliwia powolne wprowadzenie i wygaszenie światła, a tym samym budowanie określonych nastrojów.



Schemat 8. Usytuowanie ściemniacza w stosunku do transformatora, punktu napięcia i źródła światła

1.6. PROJEKTORY I RZUTNIKI

We współczesnym teatrze cieni powszechne jest użycie rzutników i projektorów. Obecnie oba terminy – rzutnik i projektor – stosowane są synonimicznie, choć w rzeczywistości różnice pomiędzy urządzeniami są wyraźne.

Rzutnik wykorzystywany jest do rzutowania naniesionych na transparentne przeźrocze obrazów lub tekstów na ścianę lub specjalne ekrany projekcyjne. Zasada działania rzutnika jest bardzo prosta i porównać ją można do przygotowanego za pomocą prześcieradła i latarki teatru cieni. Z jednej strony posiada mocne źródło białego światła, za którym umieszczona jest soczewka skupiająca jego promienie (dzięki niej świecą one prostoliniśnie względem siebie). Promienie w następnym etapie przechodzą przez przeźrocza (klisze), które mają za zadanie zatrzymać punktowo słup światła lub przepuścić go, mogąc przy okazji zmienić jego barwę. Powstały w ten sposób obraz trafia do ostatniej, regulowanej soczewki, dzięki której można zmieniać poziom jego ostrości. Rzut obrazu – jako finalny element świetlny – widzimy na ścianie lub ekranie. Taki rodzaj rzutnika doskonale sprawdza się przy wyświetlaniu stałych, statycznych grafik czy tekstów. Z kolei projektor, nazywany również rzutnikiem multimedialnym, to urządzenie, które służy nie tylko do wyświetlania statycznych obrazów, ale także różnych multimedii (pn. animacji czy filmów). Jego budowa jest mocno zbliżona do rzutnika, ale zamiast przez slajdy czy przeźrocza, słup światła przepuszczany jest przez ciekłokrystaliczne matryce, których punktowe zatrzymanie światła odbywa się na sterowanych elektronicznie z zewnętrznego źródła kryształach (np. z odtwarzacz DVD czy komputera). Funkcja projektora pozostaje natomiast taka sama – obraz można wyświetlić na ścianie lub dowolnym innym obiekcie. [...]

Różnice między rzutnikiem a projektorem:

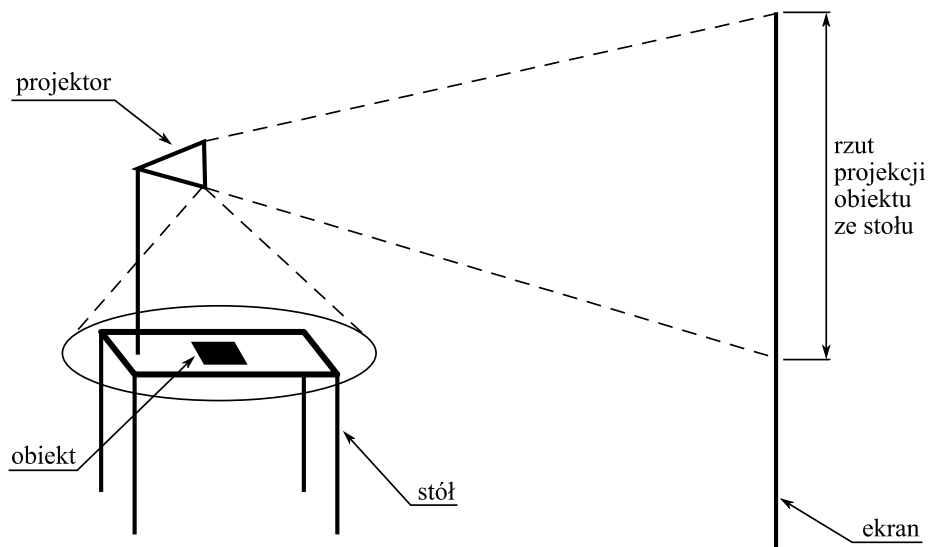
Rzutnik

- wyświetlane obrazy pochodzą z kliszy, przeźroczy, slajdów
- służy do projekcji obrazów statycznych, nieruchomych
- konieczność idealnego ułożenia urządzenia, by obraz nie był zniekształcony

Projektor

- wyświetlanie obrazów odbywa się cyfrowo za pomocą matrycy LCD o ograniczonej rozdzielczości
 - projekcja zarówno stałych, jak i dynamicznych obrazów oraz dźwięków
 - istnieje większa tolerancja w umiejscowieniu projektora względem miejsca do rzutowania za sprawą cyfrowej kalibracji obrazu
 - możliwość przesyłania obrazu bezprzewodowego (wi-fi/bluetooth)
 - szersze zastosowanie, dzięki możliwości uzyskania dynamicznych obrazów i zsynchronizowanej ścieżki dźwiękowej
 - obsługuje różnego typu źródła, mogą być nimi np.: odtwarzacz DVD; smartfon; komputer; jak również wpinane bezpośrednio w projektor pamięci masowe USB czy karty pamięci
- Jak widać zasadniczą różnicą pomiędzy rzutnikiem na klisze a rzutnikiem projekcyjnym (projektorem) jest technika wyświetlania obrazów¹⁸.

18 [Anonim], *Rzutnik a projektor – czym się różnią*, „Morele.net” online, 18 I 2023, <https://www.morele.net/wiadomosc/rzutnik-a-projektor-czym-sie-roznia/14184/> [dostęp: 4 VII 2023].



Schemat 9. Wykorzystanie projektora w teatrze cieni

Powyższy schemat przedstawia jedną z metod wykorzystania projektora w teatrze cieni. Projektor umieszczony jest nad blatem stołu, na którym znajduje się animowany obiekt. Projektor przenosi obraz ruchomego obiektu na płaszczyznę ekranu. Taki rodzaj animacji umożliwia granie obiektem nawet w znacznym oddaleniu od ekranu, bez utraty wyrazistości cienia.

• RZUTNIK PISMA

Postęp technologiczny wyparł rzutniki pisma używane w latach ubiegłych z powszechnego obiegu, jednak możliwości techniczne tych urządzeń znakomicie sprawdzają się w teatrze cieni. Z definicji wynika, że rzutnik pisma służy do wyświetlania obrazów statycznych, nieruchomych. Jednak na potrzeby teatru cieni możemy ożywić formy cieniowe wykorzystując jego możliwości techniczne.



Ilustracja 5. Rzutnik pisma

Oto kilka przykładów na wykorzystanie rzutnika pisma:

ŹRÓDŁO ŚWIATŁA. Światło rzutnika może zastąpić klasyczny reflektor cieniowy. Jednak należy pamiętać, że rzutnika pisma nie można podłączyć do dimera bez wcześniejszego spreparowania urządzenia, gdyż spowoduje to uszkodzenie żarówki lub przepalenie obwodów elektrycznych. Co zatem należy zrobić, aby urządzenie spełniało swoje funkcje teatralne? W rzutnikach pisma starszego typu zamontowane są wiatraki, które mają za zadanie chłodzenie urządzenia. Należy układ chłodzący i zasilający żarówkę rozłączyć, tworząc dwa osobne obwody. Obwód zasilający wiatrak podłączamy do napięcia 220 V – nie traci on wtedy mocy chłodzących i zapobiega przegrzaniu – a obwód zasilający żarówkę podłączamy do dimera.

PRZESŁONA IRYSOWA. Istnieje możliwość zawężania obrazu projekcji poprzez stosowanie przesłon (wykonanych np. z kartonu), które możemy układać bezpośrednio na szklanej płytce lub wprowadzać je jako animanty, przybliżając lub oddalając przesłonę względem żarówki lub szklanej płytki. W pierwszej fazie obraz będzie nieostry, ale w miarę przybliżania do szklanej płytki uzyska

odpowiednią wyrazistość. Możemy także zastosować przesłonę irysową stosowaną w reflektorach halogenowych. Wymaga to zamontowania przesłony na ramieniu rzutnika pod żarówką. Umożliwia ona zawężanie źródła światła, jednak zabieg ten nie powoduje zupełnego wyciemnienia – zawsze pozostanie niewielki rozmyty punkt świetlny. Ma to jednak swoje ogromne walory. Powoduje chociażby dodatkowy efekt wizualny i umożliwia zmianę elementów animacyjnych bez całkowitego wygaszania urządzenia, co daje element zaskoczenia przy rozszerzeniu przesłony irysowej.

KOŁO ROWEROWE. Konstrukcja rzutnika pisma przewiduje zastosowanie podświetlanych elementów poprzez umieszczenie ich na szklanej płytce pod źródłem światła, jednak istnieje możliwość zastosowania rzutnika do podświetlenia form cieniowych umieszczonych pomiędzy urządzeniem a ekranem, jak w przypadku klasycznego teatru cieni. Może też nastąpić współgranie form w obu przestrzeniach świetlnych. Ciekawym elementem jest zastosowanie obrotowego koła rowerowego. Mechanizm ten polega na osadzeniu koła na długiej śrubie umocowanej do silniczka oporowego podłączonego do prądu. Silniczki oporowe mają różnorodną częstotliwość obrotów (od wolnej po bardzo szybką). Od nas jedynie zależy, jaki silniczek wybierzemy. Niektóre z nich mają możliwość regulowania częstotliwości obrotów. Koło umieszcza się pomiędzy źródłem światła a szklaną płytką. Podświetlona część koła jest widoczna na ekranie, zaś druga część pozostająca poza zasięgiem światła jest niewidoczna dla widza. Na koło kładziemy formy, które w trakcie obrotu ukazują się, a następnie znikają z ekranu.

Przykłady form umieszczanych na szklanej płytce:

PRZEŹROCZA Z NADRUKIEM. Mogą one stanowić element tła albo być centralną formą z elementami ruchomymi dokładanymi na osobnych przeźroczeniach (np. głowa i ręka) lub połączonymi ze sobą za pomocą żyłki wędkarskiej, nici, taśmy czy sznurka.

PAPIEROWE WYCINANKI. Z papieru można wykonać np. płatki śniegu, formy inspirowane twórczością ludową, wydzieranki (szarpane fragmenty papieru, które możemy układać na oczach widza w różne, często abstrakcyjne kształty) czy nakłuwanki (formy powstałe poprzez precyzyjne nakłuwanie lub perforowanie papieru – tak można przedstawić m.in. gwiaździste niebo).

PRZEDMIOTY UŻYTKU CODZIENNEGO. Ten bardzo bogaty zbiór pozwala nam kreować formy lalkowe lub tworzyć tła np. guziki, koronki, łańcuszki, śrubki, sprężynki, siatki, szklanki czy plastikowe butelki. Słowem wszystkie przedmioty, które stworzą oczekiwane przez nas efekty wizualne¹⁹.

FORMY NATURALNE. Możemy też korzystać z form naturalnych, jak gałęzie, liście, kwiaty, trawy, dmuchawce. Niektóre z nich będą reprezentacją samych siebie w technice cieniowej, inne pozwolą uzyskać nieoczywiste obrazy dekodowane zależnie od historii czy jej wątków.

PIASEK I WODA. Zastosowanie piasku i wody wymaga bardzo precyzyjnego zabezpieczenia urządzenia. W przypadku piasku buduje się specjalne kuwety z dnem szklanym lub wykonanym z grubej folii PCV, które stawia się na szklanej płytce. Zwłaszcza użycie wody wymaga szczególnej uwagi i dbałości o przepisy BHP, gdyż mamy do czynienia z urządzeniem elektrycznym podłączonym do prądu. W tym przypadku kuwety bądź akwaria muszą być dokładnie zabezpieczone (np. silikonem sanitarnym), a przed każdym użyciem ich stan techniczny powinien być poddany kontroli. Można też korzystać ze specjalnie przygotowanej skrzyni ze szklanym blatem, którą obudowuje się urządzenie. Prócz kuwet i akwariów używa się także napełnionych wodą naczyń szklanych i plastikowych. Zastosowanie kolorowego, transparentnego plastiku lub szkła da dodatkowy, barwny efekt.

• RZUTNIK DO SLAJDÓW

Ciekawym rozwiązaniem jest użycie rzutnika do wyświetlania slajdów. Rzutniki mogą mieć różne wielkości i możliwości techniczne.

¹⁹ Wykorzystując w naszych pracach przedmioty codziennego użytku warto pamiętać o zabezpieczeniu płytki szklanej np. folią spożywczą lub grubszą folią PCV, aby zapobiec jej uszkodzeniu np. porysowaniu przez elementy twarde lub metalowe.



Ilustracja 6. Rzutnik manualny, jednoslajdowy

Rodzaje rzutników:

RZUTNIK MANUALNY JEDNOSLAJDOWY. Zmiana slajdu odbywa się poprzez wysunięcie slajdu z metalowej ramki i zastąpienie go innym przezroczem.

RZUTNIK MANUALNY DWUSLAJDOWY. Zmiana slajdów odbywa się poprzez przesuwanie metalowej ramki, w której umieszczone są dwa slajdy. Slajdy wyświetlane są naprzemiennie, a ich wymiana następuje po wysunięciu slajdu ze źródła światła.

RZUTNIK WIELOSLAJDOWY. Zmiana slajdów odbywa się poprzez mechaniczne przesuwanie kolejnych płytek.

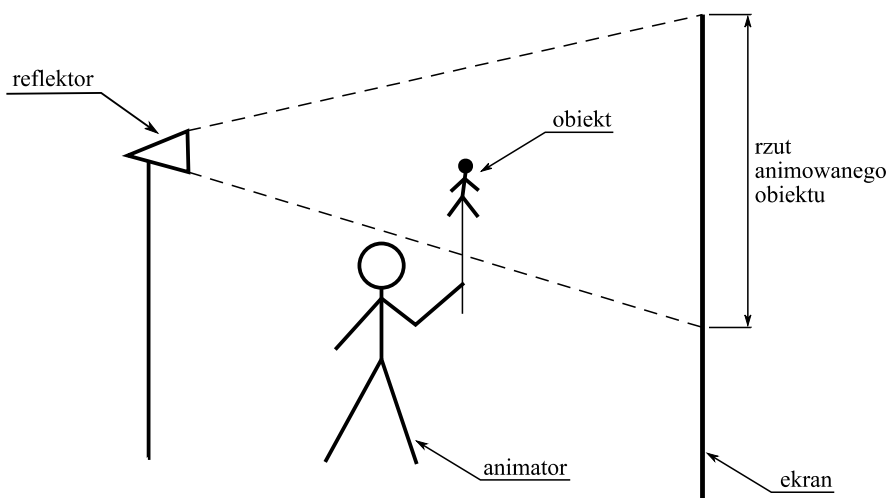
Podświetlone slajdy mogą stanowić tła przestrzeni, w których poruszają się formy cieniowe. Ramki slajdów wykorzystywane są również do umieszczenia w nich form cieniowych. W tym przypadku animator korzysta z małego, manualnego rzutnika, który trzyma w dłoniach, a animacja odbywa się poprzez poruszanie rzutnikiem, w taki sposób, aby kontrolować wyświetlany obraz²⁰.

²⁰ W przypadku takiego korzystania z rzutnika manualnego należy pamiętać o przepisach BHP. Konieczne trzeba też używać rękawic ochronnych z uwagi na fakt, że rzutniki te szybko się nagzewają.

1.7. POZYCJE LAMP I USTAWIENIE OBIEKTU WZGLĘDEM ŹRÓDŁA ŚWIATŁA

Ustawienie reflektorów jest istotnym elementem budowania przedstawienia. Jest to pierwszy krok w rozpoczęciu pracy nad spektaklem. Znalezienie i oznaczenie pozycji lamp jest istotnym czynnikiem, który pozwoli na powtórzenie zamierzonego efektu oraz określenie rodzaju i natężenia światła. Działanie to w późniejszym etapie wpłynie na nastrój, atmosferę i dramaturgię obrazu, a w przypadku wznowienia spektaklu usprawni powrót do pierwotnego usytuowania reflektora, co przyczyni się do powtarzalności wypracowanego wcześniej efektu.

W tradycyjnym teatrze cieniowym wyrazistość projektowanego cienia uzależniona jest od punktu umiejscowienia źródła światła oraz oddalenia obiektu i źródła światła od ekranu. Preferuje się dwa sposoby ustawienia świateł. Światło umieszczone z tyłu, czyli za animatorem, i światło padające z góry umiejscowione pomiędzy animatorem a ekranem. W obu przypadkach cień jest najbardziej wyraźny w momencie przystawienia formy do ekranu.



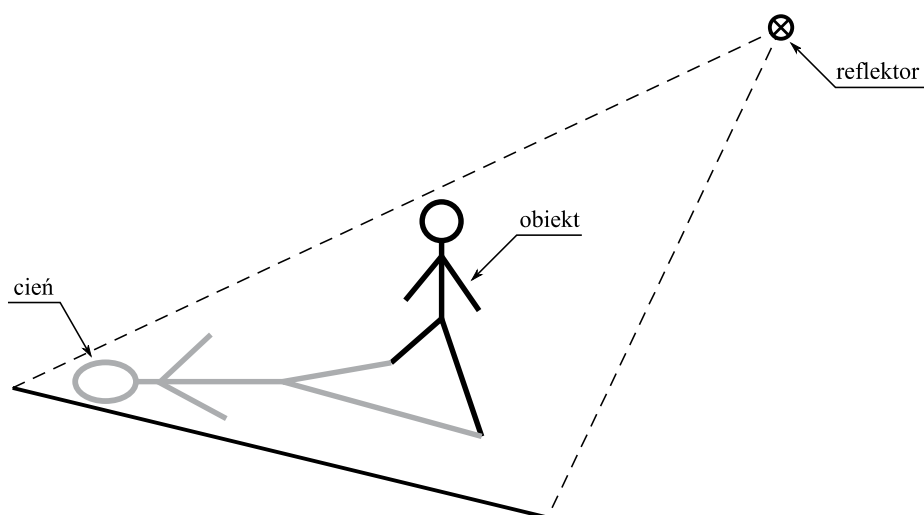
Schemat 10. Tradycyjny rzut cieniowy

We współczesnym teatrze w obrębie tworzenia jednego widowiska korzysta się z dużej ilości różnorodnych reflektorów, które umieszcza się w wyznaczonych punktach sceny. Ta wielość punktów świetlnych pozwala na osiągnięcie zróżnicowanych efektów dynamizujących i urozmaicających akcję sceniczną.

Ustawiając reflektor bez obudowy na środku sali uzyskamy cienie okalające na suficie, ścianie, podłodze i elementach wyposażenia. Żeby skupić światło, musimy umieścić lampę w czarnej przestrzeni pudełkowej. Zabieg ten wyeliminuje refleksy świetlne, które powstają z odbicia światła od elementów odbłaskowych lub różnobarwnych przedmiotów znajdujących się w zasięgu promieni, oraz pozwoli odnaleźć właściwą pozycję lampy.

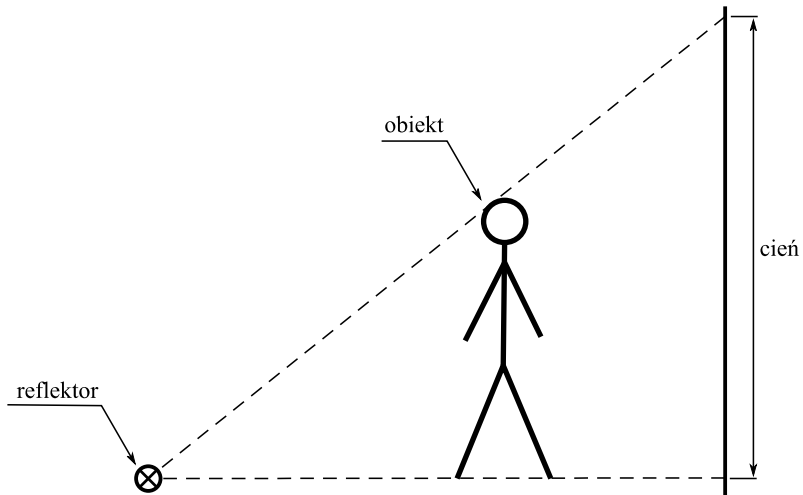
Przykładowe ustawienia reflektorów:

REFLEKTOR SKIEROWANY Z GÓRY NA OBIEKT stworzy cień na płaszczyźnie podłogi.



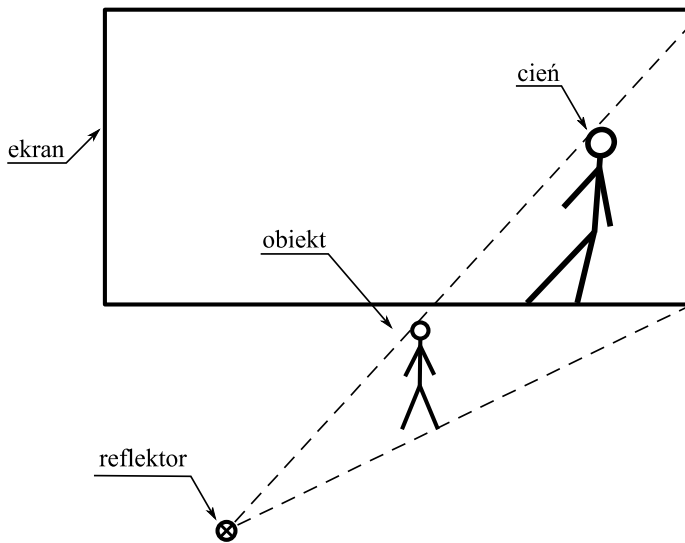
Schemat 11. Reflektor z góry - cień na podłodze

REFLEKTOR USTAWIONY NA PODŁODZE i skierowany na obiekt stworzy cień na wybranej płaszczyźnie pionowej.



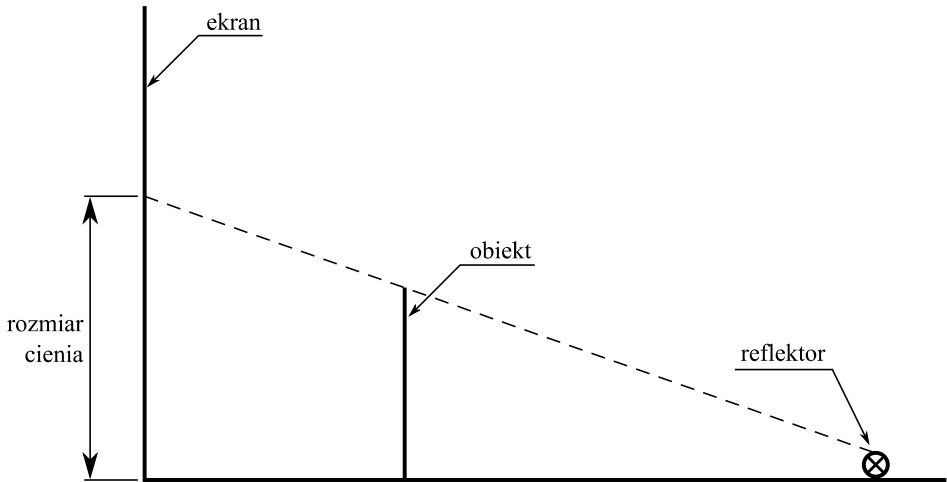
Schemat 12. Reflektor z podłogi – cień na ścianie, ekranie, etc.

REFLEKTOR SKIEROWANY Z BOKU NA OBIEKT stworzy cień przekrzywiony, wydłużony i odrealniony.



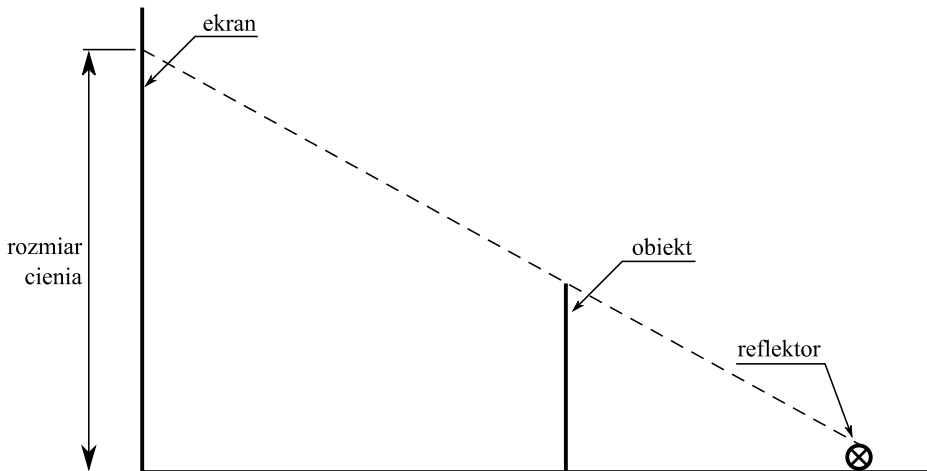
Schemat 13. Reflektor z boku – cień wydłużony

REFLEKTOR SKIEROWANY NA OBIEKT, ale umiejscowiony daleko od obiektu i ekranu, stworzy cień nieznacznie powiększony.



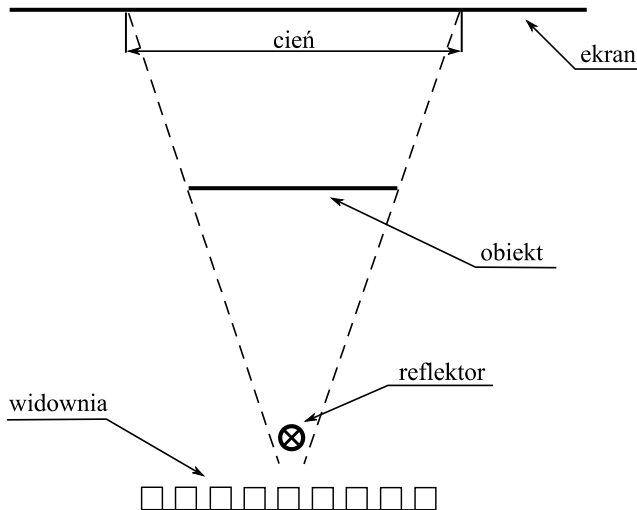
Schemat 14. Reflektor daleko od obiektu – cień nieznacznie powiększony

REFLEKTOR SKIEROWANY NA OBIEKT, ale umiejscowiony blisko obiektu, stworzy cień znacznie powiększony, a nawet gigantyczny w stosunku do rozmiarów obiektu.



Schemat 15. Reflektor blisko obiektu – cień znacznie powiększony

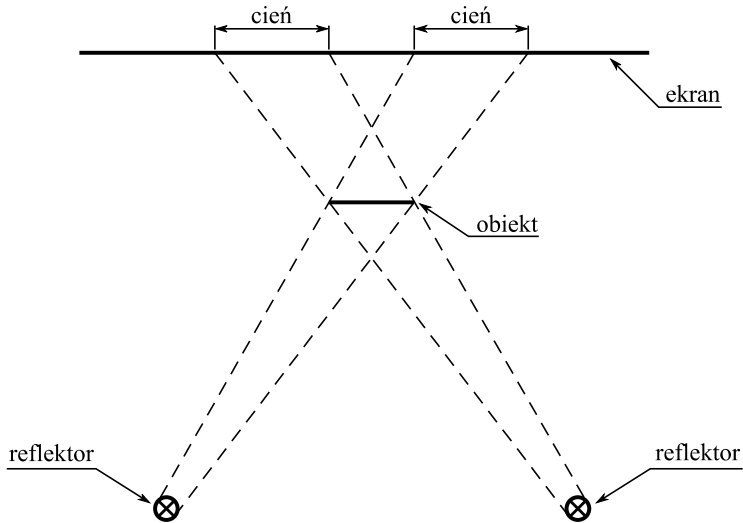
REFLEKTOR USTAWIONY Z PRZODU, POMIĘDZY WIDOWNIĄ A OBIEKTEM I SKIEROWANY NA OBIEKT, stworzy cień na ekranie umieszczonym za obiektem, w głębi sceny.



Schemat 16. Reflektor z przodu – cień na ekranie ustawionym za obiektem

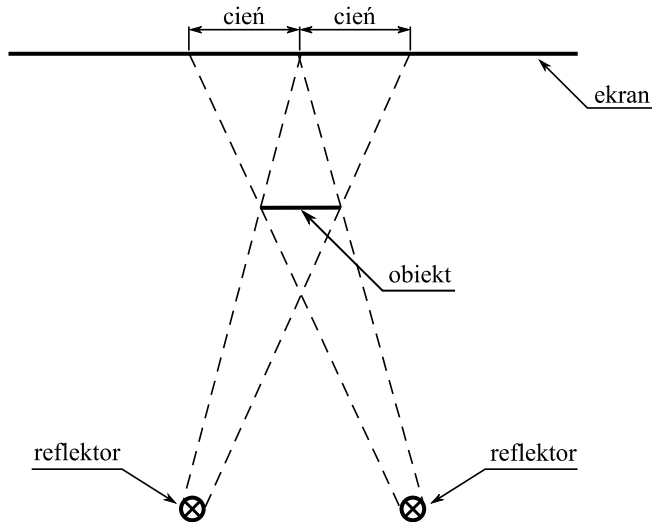
Dzięki precyzyjnemu ustawieniu reflektorów, zmianom kąta padania światła czy użyciu różnych punktów świetlnych względem obiektu możemy szybko zmieniać pozycje cienia na ekranie bez uruchamiania danego obiektu. Forma może zachować swoje proporcje lub stać się ogromna, wykrzywiona, wydłużona, karykaturalna, odrealniona etc. Daje to efekt samoistnego życia projektowanego obrazu.

DWA REFLEKTORY KRZYŻUJĄCE SIĘ, SKIEROWANE NA OBIEKT UMIEJSCOWIONY BLISKO EKRANU, stworzą dwa oddalone od siebie.



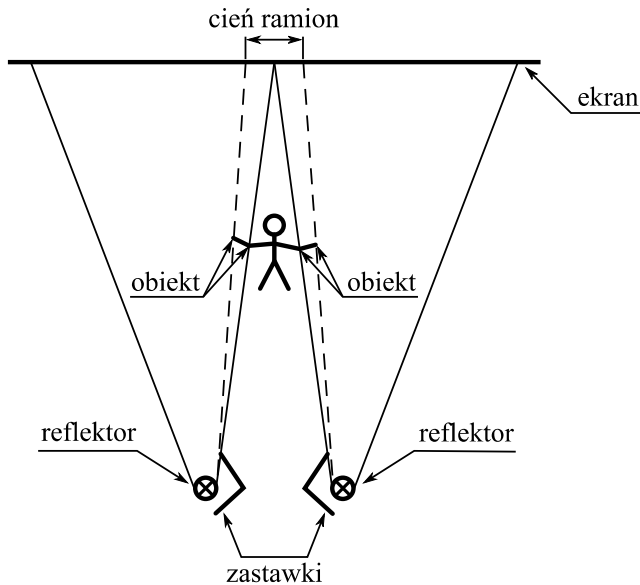
Schemat 17. Dwa reflektory krzyżujące się – dwa oddalone od siebie cienie

DWA REFLEKTORY KRZYŻUJĄCE SIĘ, SKIEROWANE NA OBIEKT UMIEJSCOWIONY BLISKO EKRANU, ale stykające się poświatami na płaszczyźnie ekranu, stworzą dwa połączone ze sobą cienie.

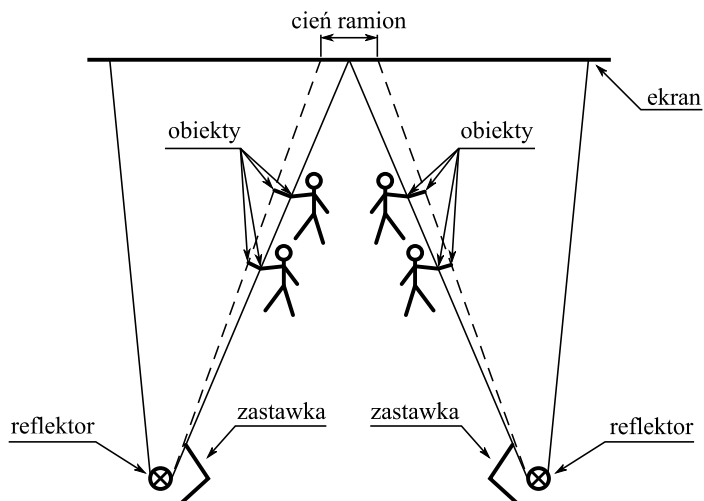


Schemat 18. Dwa reflektory krzyżujące się, stykające się poświatami – dwa połączone cienie

DWA REFLEKTORY UMIESZCZONE Z TYŁU EKRANU NA PODŁODZE I SKIEROWANE NA OBIEKT, z odpowiednio ustawionymi względem nich zastawkami, ograniczającymi kąt padania światła i stykającymi się poświatami na ekranie stworzą szczelinę. Zabieg ten, zwany też szczeliną świetlną, pozwala na uzyskanie efektu przenikania się, przechodzenia cienia w martwą strefę, w której animator jest niewidoczny dla widza, a także przemiany i magiczne przeobrażenia obiektów. Wykorzystywany jest zarówno w działaniach solowych, jak i zbiorowych.



Schemat 19. Dwa reflektory z zastawkami ustawione blisko siebie, stykające się poświatami – szczelina świetlna (działania solowe)



Schemat 20. Dwa reflektory z zastawkami, stykające się poświatami – szczelina świetlna (działania zbiorowe)



Ilustracja 7. Efekt cieniowy z zastosowaniem szczeliny świetlnej

REFLEKTOR SKIEROWANY NA OBIEKT TRZYMANY PRZEZ AKTORA SOLISTĘ ZNAJDUJĄCEGO SIĘ ZA EKRANEM. Aktor prowadzi źródło światła i jednocześnie animuje trzymany przez siebie obiekt. W tej sytuacji światło drga i jest niestabilne, co powoduje również zmianę i drżenie cienia, ale jednocześnie pozwala na zdynamizowanie go poprzez szybkie zmiany kątów i odległości padania światła na obiekt.



Ilustracja 8. Reflektor skierowany na obiekt trzymany przez aktora solistę znajdującą się za ekranem

Inne sposoby wykorzystania źródła światła.

ANIMATOR ŚWIATŁA PARTNERUJĄCY DZIAŁANIU AKTORA SOLISTY ZA EKRANEM. W tej sytuacji jedna osoba trzyma źródło światła, druga animuje obiekt bądź sama jest obiektem.

AKTOR STOJĄCY PRZODEM DO PUBLICZNOŚCI I SAMODZIELNIE OŚWIETLAJĄCY SIEBIE I OBIEKT tworzy cień na ekranie umieszczonym w głębi sceny. W tej sytuacji aktor nie ma możliwości kontrolowania projekcji cieniowej, gdyż jej nie widzi. Rzut cieniowy jest trudny do opanowania i wręcz niemożliwy do powtórzenia, ale powstaje groteskowy efekt. Kiedy aktor zmieni pozycję i odwróci się, umieszczając źródło światła pomiędzy sobą a ekranem, cień zniknie z płaszczyzny ekranu. Uzyskujemy w ten sposób sytuację zabawy z cieniem jako oddzielnym, samoistnym bytem.

W trzech ostatnich przypadkach zalecane jest użycie diody ledowej, żarówki samochodowej, bądź żarówki o mocy 12W, 20W lub 50W, przy użyciu transformatora o mocy 12V. Zastosowanie otwartego ognia lub innego rodzaju oświetlenia o większej mocy jest niebezpieczne, gdyż powoduje silne rozgrzanie reflektora i może być przyczyną poparzenia, a nawet pożaru.

Bardzo ważny jest dobór rodzaju oświetlenia i kształtu lampy. Użycie lamp o różnorodnych kształtach – pojedyncza żarówka, reflektor kwadratowy, okrągły etc. – zmienia kształt cienia i powoduje magiczne przemiany obrazów.

1.8. PUNKT ŚWIETLNY

Punkt świetlny jest to widoczny na ekranie jaśniejszy obszar spowodowany ustawieniem żarzącego się reflektora za ekranem i skierowaniem go w stronę widowni. Niektórzy twórcy starają się wyeliminować go całkowicie, bo ich zdaniem zdradza on elementy techniczne przedstawienia (oraz to, czy reflektor stoi blisko czy daleko ekranu). Inni twierdzą, że jest to nieodłączna część teatru cieni, a wielkość plamy świetlnej na ekranie nie ma wpływu na strukturę spektaklu. Tym samym stoją na stanowisku, że obraz teatru cieni nie jest fotografią czy zdjęciem filmowym i rządzi się sobie przypisanymi prawami. Natomiast na potrzeby reklamy czy dokumentacji filmowej bądź zdjęciowej ze spektaklu należy wyeliminować punkt świetlny, ponieważ intensywny odbłask może być odebrany jako błąd w sztuce fotograficznej lub filmowej (poprzez intensyfikację światła w jednym obszarze).

2. ROLA I SYMBOLIKA KOLORU

Świat jest nasycony kolorami. Natura rozkwita mnogością barw, a współczesna cywilizacja wykorzystuje to bogactwo na potrzeby komercyjne, tworząc na przykład krzykliwe reklamy czy designerskie ubrania i sprzęty. Kolor zwraca uwagę i przyciąga odbiorcę. Jednak kolor to nie tylko radość dla oka, może on powodować także odczucia negatywne. Zależy to od rodzaju lub zestawienia barw, jakim się posługujemy. Kolory posiadają swój własny język, znaczenie i symbolikę, która jest głęboko zakorzeniona w obyczajach świeckich, religiach i sztuce poszczególnych kultur. Wspólna wielu ludziom symbolika barw oddziałuje na sposób postrzegania świata. Teatr cieni kojarzy się przede wszystkim z czernią cienia i bielą światła oraz ekranu.

O znaczeniu oraz symbolice bieli i czerni Max Keller pisał:

Czarny oznacza zupełną, ucieleśnioną ciemność. Czern jest poważna, negatywna, zamknięta i mroczna, kojarzy się z żałobą. Zestawiona z bielą tworzy absolutny kontrast.

Biel znajduje się poza dobrem i złem. Nie jest kolorem w znaczeniu właściwości chromatycznej. Stanowi największe przeciwieństwo czerni; łatwo zrozumieć znaczenie tego kontrastu. Podczas gdy czarny symbolizuje żałobę, biały kojarzy się z radością. W naszym kręgu kulturowym symbolizuje też niewinność i czystość. Jeżeli chcemy wyrazić coś prostego, ale przejmującego i ważnego, najlepiej posłużyć się kontrastem bieli i czerni²¹.

Te dwa kolory, o określonej symbolice, pełnią nadrzędną rolę w teatrze cieni. Są podwaliną w języku barwnej wypowiedzi cieniowej. Nie są natomiast jedynymi kolorami stosowanymi w tej technice.

Twórcy, na potrzeby dzieła teatralnego, świadomie używają różnorodnych barw, zmieniając kolor oświetlenia poprzez użycie barwionych przesłon. Przesłony, o jednolitej lub wielobarwnej strukturze, nakłada się na reflektor. W teatrze cieni najlepiej sprawdzają się przesłony ze szkła lub poliwęglanu, czyli przezroczystego, elastycznego tworzywa sztucznego. Dzięki jego właściwościom przesłonę można wyginać, uzyskując w ten sposób inny wymiar koloru (poprzez załamanie promieni świetlnych). Stosuje się też przesłony malowane jedynym, nierówno rozłożonym kolorem, co daje efekt głębi lub też wielobarwne

21 M. Keller, *Fascynujące światło...*, dz. cyt., s. 59.

charakteryzujące się mnogością barw i odcieni. Użycie klasycznych, jednokolorowych przesłon odbiera obrazowi głębię i powoduje jednowymiarowość.

Do malowania przesłon używa się określonego rodzaju farb. Klasyczne akwarele czy farby olejne mają zbyt dużą gęstość, a co za tym idzie nie posiadają odpowiedniej przepuszczalności wiązki światła. W efekcie zastosowania tych farb kolorowy, transparentny cień traci intensywność barwy lub staje się wręcz czarny. Stosując odpowiedni rodzaj farby uzyskujemy klarowny obraz, a zmieniając natężenie koloru poprzez nałożenie grubszej warstwy farby uzyskujemy trójwymiarowość. Kolor może przechodzić jeden w drugi, przemieniać się, mieszać, zmieniając nastroje i budując barwne przestrzenie.



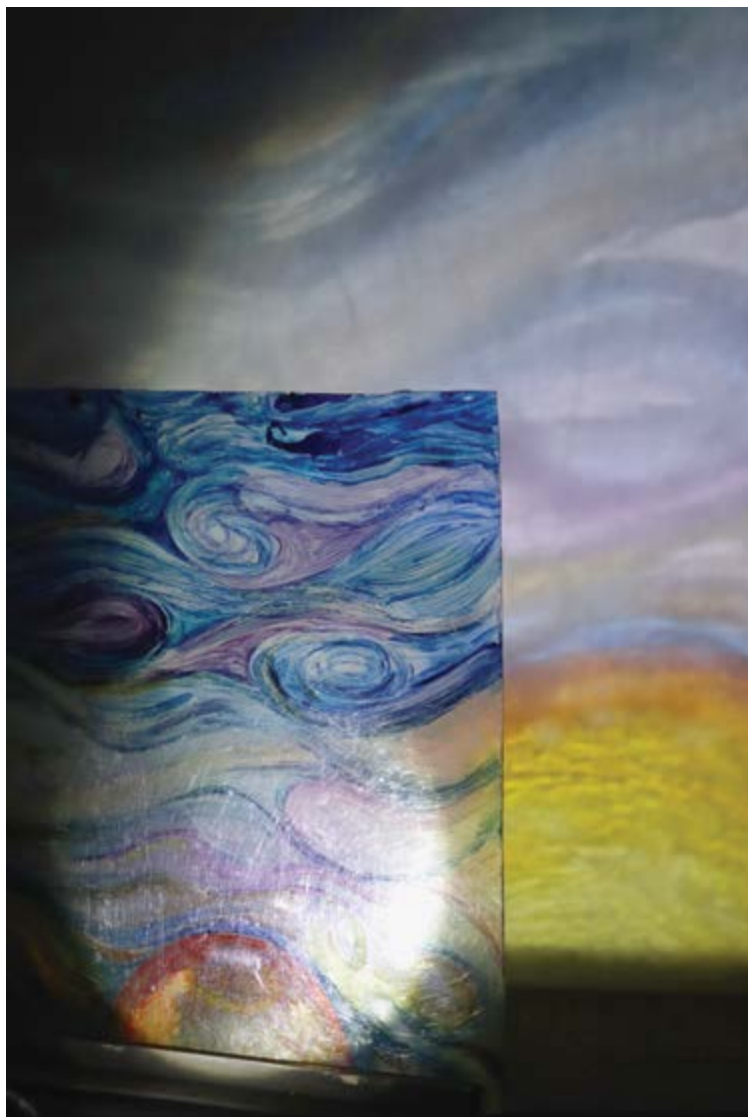
Ilustracja 9. Przesłona malowana, prosta z poliwęglanu



Ilustracja 10. Przesłona malowana, półokrągła z poliwęglanu

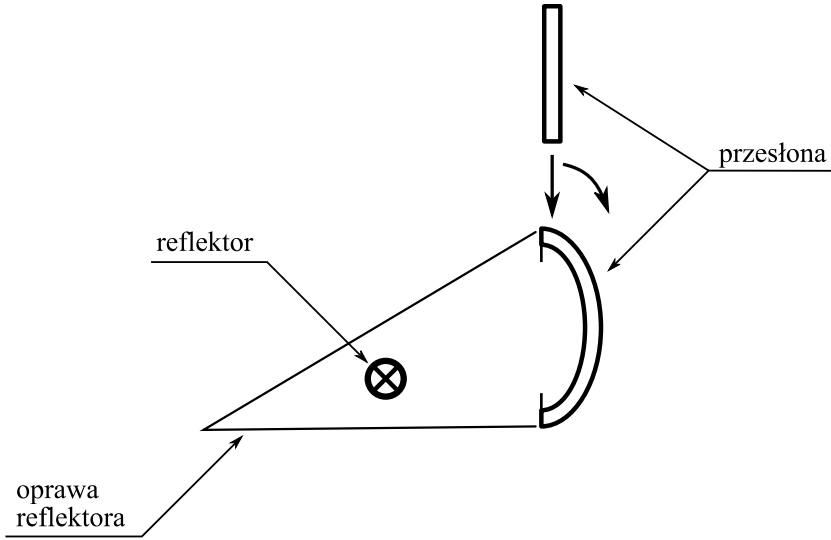
Różne sposoby malowania i stosowania przesłon:

UŻYWAJĄC PRZESŁONY PROSTEJ O NIEDOOKREŚLONYM MALUNKU uzyskamy wielobarwny efekt tła cieniowego o zróżnicowanej intensywności nasycenia koloru.



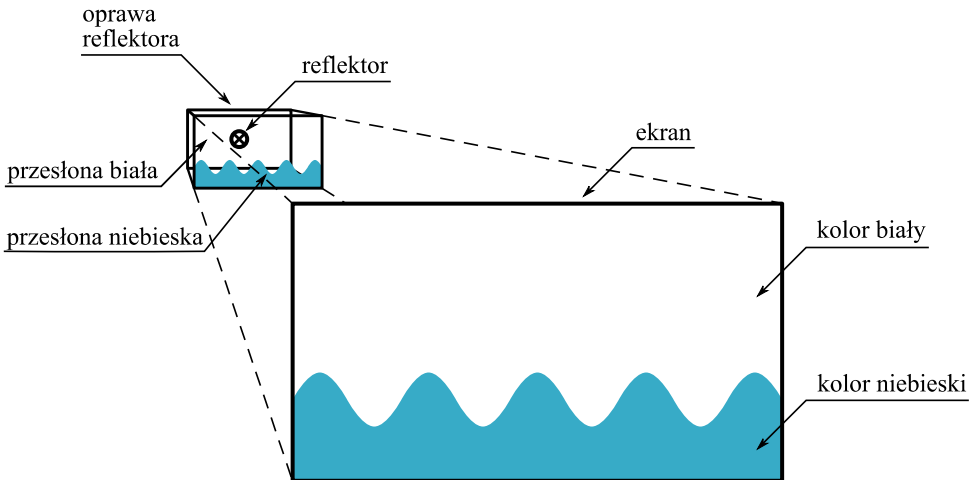
Ilustracja 11. Efekt cieniowy z zastosowaniem przesłony malowanej, prostej

STOSUJĄC PRZESŁONĘ WYGIĘTĄ, np. półokrągłą, uzyskamy inny wymiar koloru poprzez załamanie promieni świetlnych. W tym przypadku możemy zastosować prostą, elastyczną, barwną przesłonę, którą umieszczamy w nieco mniejszej od przesłony oprawie reflektora. W wyniku tego zabiegu elastyczna przesłona ulega wygięciu, a obraz zyskuje format projekcji 3D.



Schemat 21. Zastosowanie przesłony wygiętej, umieszczonej blisko reflektora

UMIESZCZAJĄC PRZESŁONĘ PRZY PROJEKTORZE I NAKŁADAJĄC NA NIĄ KONKRETNY BARWNY MALUNEK możemy uzyskać elementy zastępujące dekorację lub imitujące określoną przestrzeń (np. wnętrze pomieszczenia, morze).

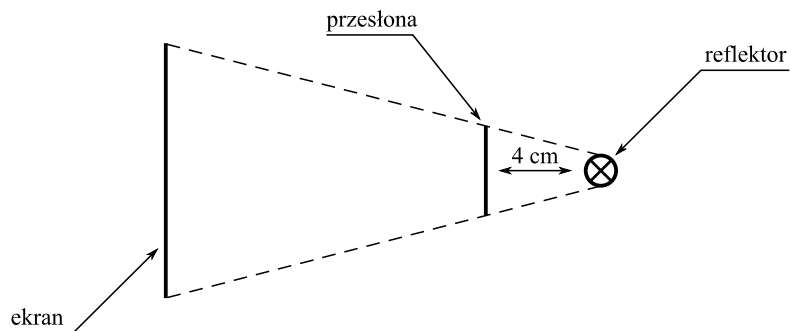


Schemat 22. Zastosowanie przesłony malowanej, imitującej określoną przestrzeń



Ilustracja 12. Efekt cieniowy z zastosowaniem przesłony malowanej, wygiętej imitującej określoną przestrzeń

UŻYWAJĄC MOBILNEJ PRZESŁONY MALOWANEJ uzyskujemy zróżnicowanie intensywności koloru. Oddalając przesłonę od reflektora otrzymamy barwę mniej intensywną. Przy przybliżeniu kolor będzie bardziej nasycony.



Schemat 23. Zastosowanie mobilnej przesłony malowanej w stosunku do statycznego reflektora

CIEKAWYM SPOSOBEM NA ZBUDOWANIE PRZESŁON JEST WYKORZYSTANIE SZKLANYCH PRZEDMIOTÓW CODZIENNEGO UŻYTKU (takich jak słoiki, szklanki czy butelki), które obkleja się lub wypełnia kolorowymi, transparentnymi foliami. Do podświetlania tego rodzaju przesłon używa się latarek LED. Dzięki nim projektowany obraz cieniowy uzyskuje przestrzenność, a możliwość obracania szklanym elementem, przy jednoczesnym operowaniu źródłem światła, powoduje zmienność kolorystyczną i podbija dynamikę obrazu.

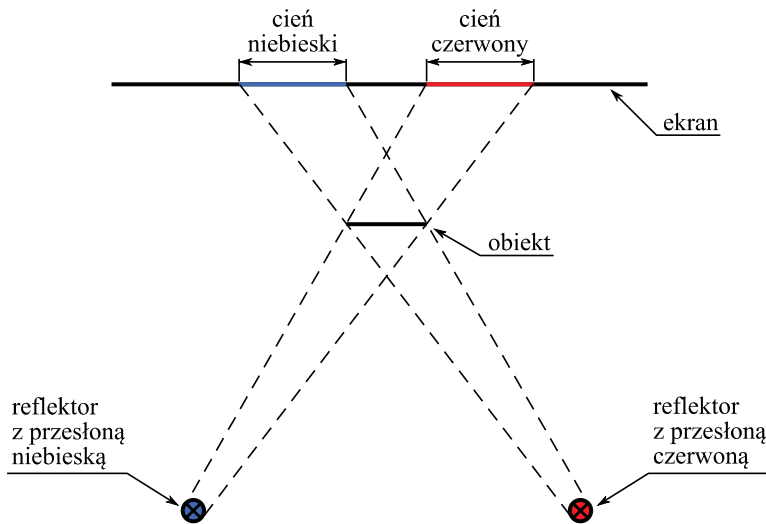


Ilustracja 13. Latarka LED, wielobarwna przesłona cieniowa zrobiona ze słoika i forma cieniowa



Ilustracja 14. Efekt podświetlenia formy cieniowej latarką LED z wykorzystaniem wielobarwnej przesłony zrobionej ze słoika

PRZY UŻYCIU TYLKO ŚWIATŁA CZERWONEGO CIEŃ MA CZERWONĄ BARWĘ. PRZY ŚWIETLE NIEBIESKIM CIEŃ JEST CZARNY. Przy zastosowaniu dwóch kolorów jednocześnie i skrzyżowaniu promieni świetlnych w punkcie umiejscowienia obiektu uzyskamy dwa cienie o zmiennych barwach. Strumień światła z reflektora czerwonego stworzy cień niebieski, a światło z lampy niebieskiej – cień czerwony.



Schemat 24. Jednoczesne zastosowanie przesłon czerwonej i niebieskiej

3. RODZAJE EKRAŃÓW I SPOSOBY ICH WYKORZYSTANIA

W tradycyjnym teatrze cieniowym ekrany były napięte i nieruchome. Przeważnie był to jeden, biały ekran z płótna, na którym kreowano teatralną rzeczywistość animując formy lalkowe. Obecnie wykorzystuje się ekrany ruchome, barwione, o różnorodnej strukturze tworzywa, co – podobnie jak w przypadku oświetlenia – zawdzięczamy postępowi technicznemu.

Są określone wytyczne, które mają wpływ na dobór ekranu. Decydują o tym:

- rozmiar;
- forma;
- tkanina/tworzywo;
- kolor tworzywa;
- wytrzymałość tworzywa;
- przejrzystość tworzywa.

W zależności od koncepcji przedstawienia i przebiegu akcji dostosowujemy odpowiednio powyższe czynniki.

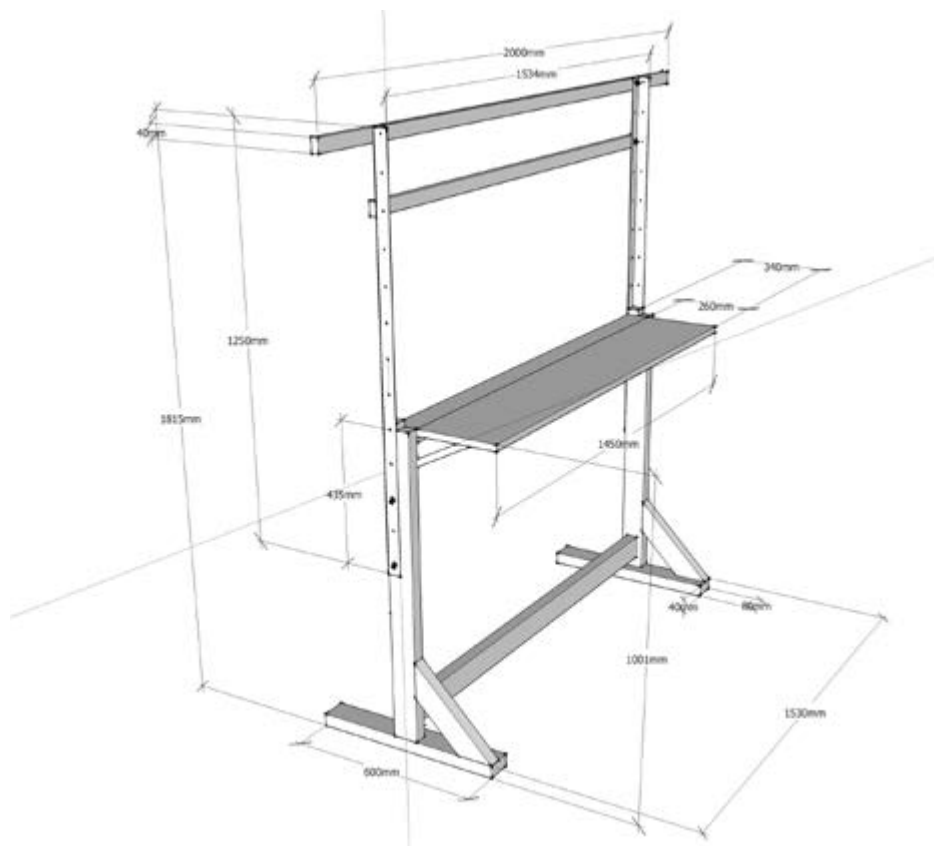
3.1. KLASYCZNA SCENA CIENIOWA

Klasyczna scena cieniowa charakteryzuje się tym, że animatorzy ukryci są za ekranem umocowanym na stelażu i pozostają niewidoczni dla widza. Stelaż wykonany jest z elementów drewnianych lub metalowych.

W skład stelaża wchodzi:

- półka służąca do odkładania elementów animacyjnych;
- belka mocująca górna;
- belka mocująca dolna, do której doczepiamy ekran;
- podstawy stabilizujące konstrukcję.

Rozmiary klasycznych scen cieniowych różnią się od siebie wielkością. Poniższy schemat przedstawia przykładowe wymiary sceny cieniowej.



Schemat 25. Klasyczna scena cieniowa

3.2. EKRANY RUCHOME

Wykorzystując ekrany ruchome powinniśmy użyć materiałów lekkich, umożliwiających swobodne nimi operowanie. Animowanie samym ekranem, przy odpowiednim podświetleniu, buduje dramaturgię, a dołączenie statycznej formy do ruchomego ekranu spowoduje zmienność planów cieniowych.

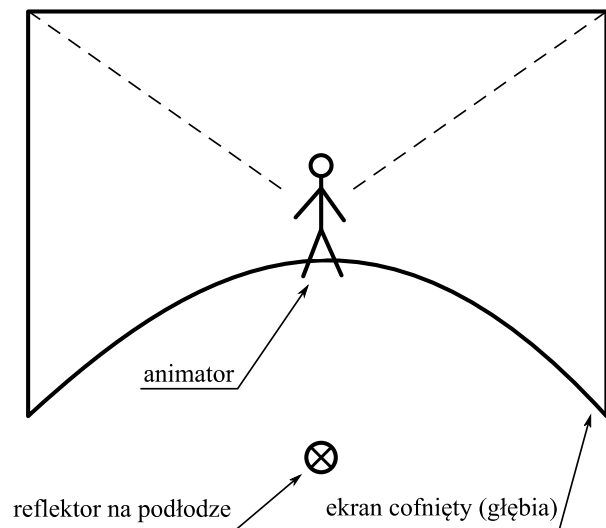
EKRAN FALUJĄCY. Energiczne potrząsanie ekranem, przy jednoczesnym podświetleniu pojedynczą żarówką, powoduje załamanie się światła, co daje efekt fal.



Ilustracja 15. Ekran falujący

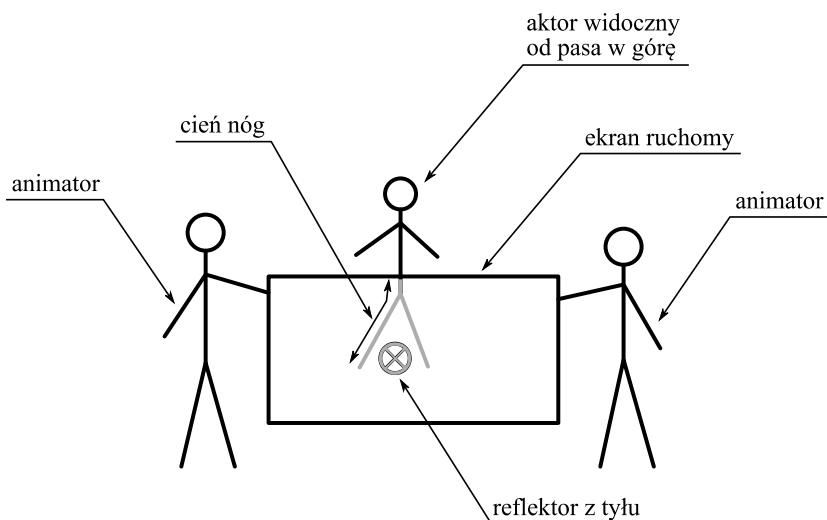
EKRAN ANIMOWANY PRZEZ AKTORA OD PRZODU. W sytuacji animowania ekranem przód-tył uzyskamy ogromne „balony” powstałe w wyniku wyrzuceń materiału. Na „balonach”, podobnie jak w przypadku fal, światło będzie się załamywać tworząc większe partie ruchomej powierzchni cieniowej z naprzemiennymi plamami świetlnymi.

EKRAN COFNIĘTY PRZEZ AKTORA. Sytuacja ta daje efekt głębi lub zamknięcia. Światło umieszczone jest przed ekranem.

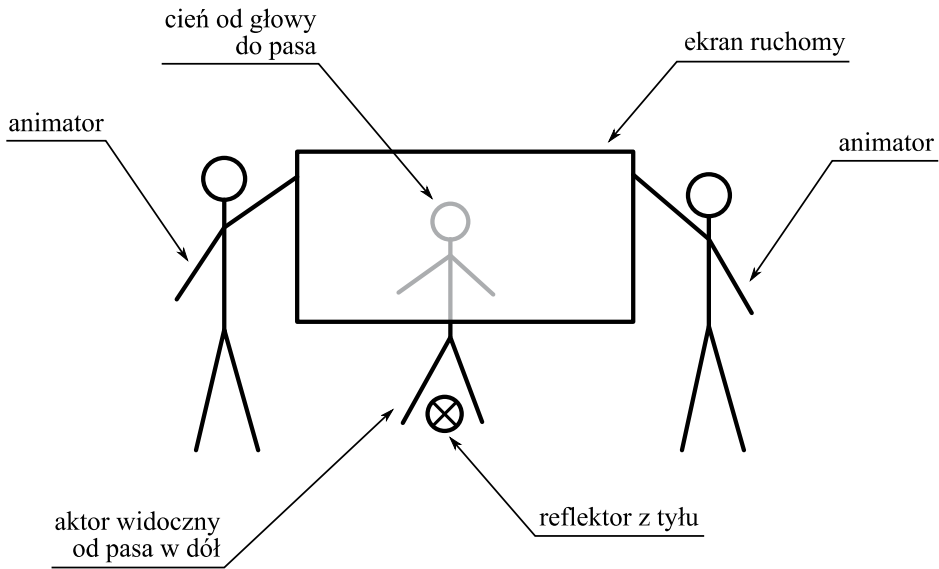


Schemat 26. Ekran cofnięty przez aktora

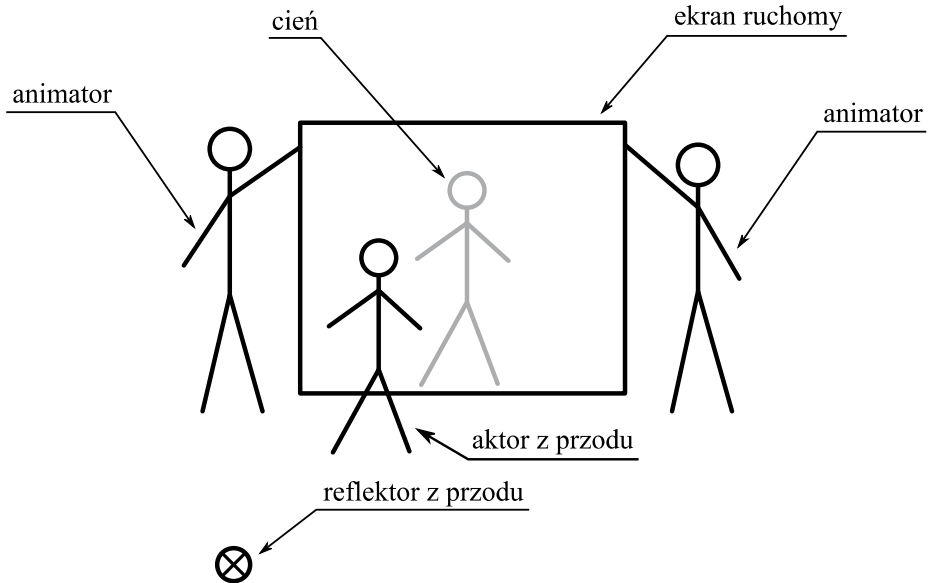
EKRAN MOBILNY, PRZERZUCANY GÓRA-DÓŁ, PRZÓD-TYŁ NAD STATYCZNYM AKTOREM. Światło pada naprzemiennie przód-tył. Działanie dynamizuje akcję sceniczną i pozwala na interakcję aktora z własnym cieniem (częściowym lub całościowym).



Schemat 27. Ekran mobilny, przierzucany góra-dół, przód-tył nad statycznym aktorem; cień częściowy

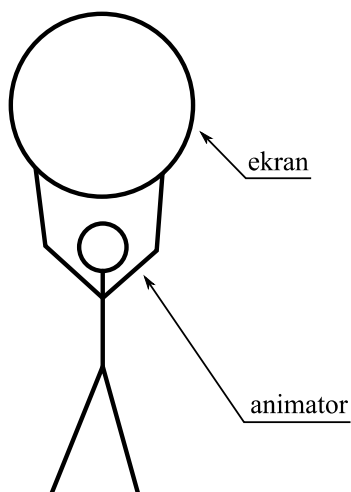


Schemat 28. Ekran mobilny, przierzucany góra-dół, przód-tył nad statycznym aktorem;
cień częściowy



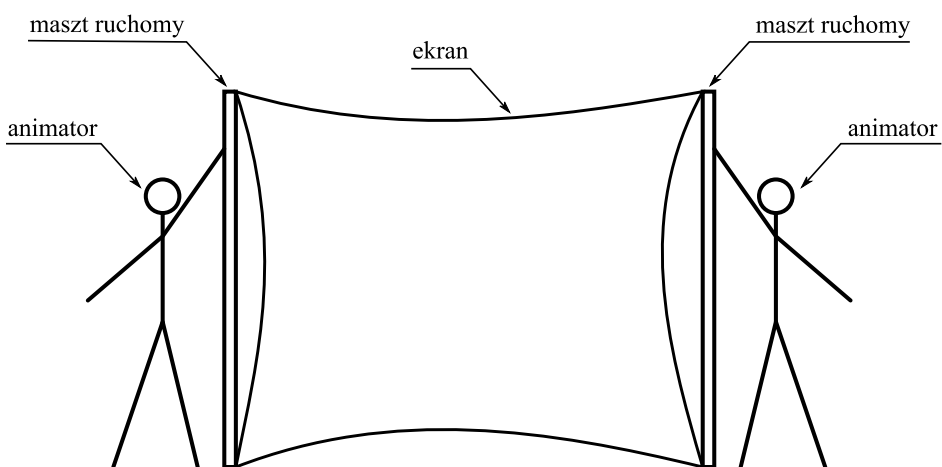
Schemat 29. Ekran mobilny, przierzucany góra-dół, przód-tył nad statycznym aktorem;
cień całkowity

EKRAN TRZYMANY PRZEZ JEDNEGO ANIMATORA. Takie operowanie ekranem, przy użyciu mobilnego reflektora, umożliwia dynamiczne przemieszczanie się w przestrzeni. Stelaż i materiał powinny być lekkie, umożliwiając swobodne działanie na scenie.



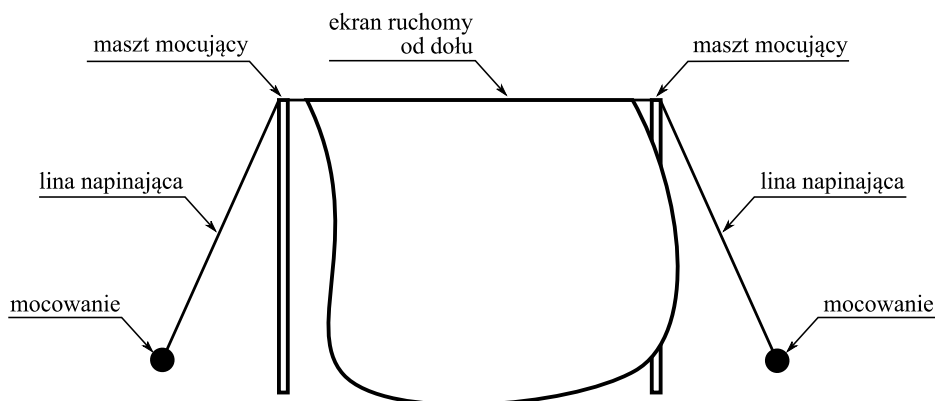
Schemat 30. Ekran trzymany przez jednego animatora

EKRAN NA MASZTACH/KIJACH TRZYMANY PRZEZ DWÓCH ANIMATORÓW. Jest to duży, mobilny ekran umożliwiający zmianę planów akcji w obrębie sceny. Może być, jak w przypadku dwóch powyżej opisanych ekranów, wnoszony i znoszony ze sceny.



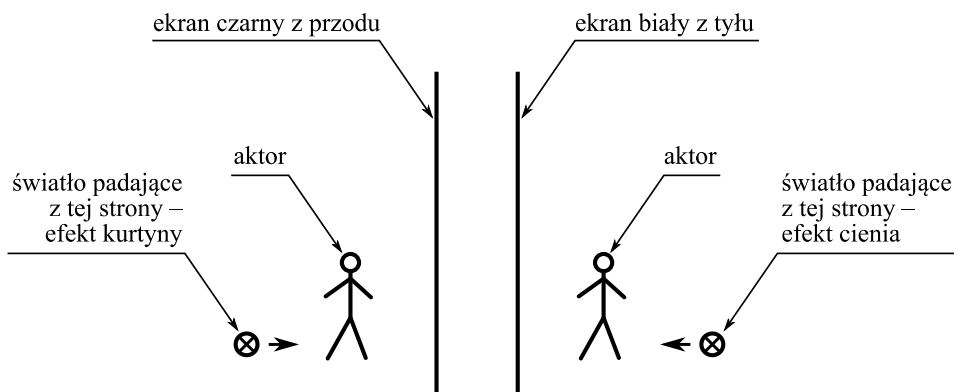
Schemat 31. Ekran na masztach/kijach

EKRAN RUCHOMY PRZYMOCOWANY DO MASZTÓW I LIN. Ekran jest podnoszony poprzez podciąganie lin przymocowanych do masztów. Luźne zawieszenie ekranu sprawia kłopoty w precyzyjnym określeniu punktu świetlnego, gdyż materiał nieustannie faluje



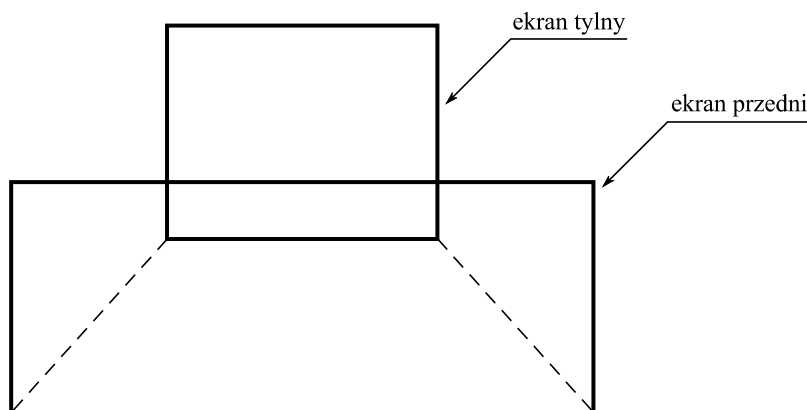
Schemat 32. Ekran ruchomy, przymocowany do masztów i lin

EKRAN DWUBARWNY – CZARNY Z PRZODU, BIAŁY Z TYŁU. Materiały obu elementów ekranu muszą posiadać jednakową strukturę, powinny być lekkie i lejące się. Zabieg ten pozwala na stworzenie efektu kurtyny w przypadku podświetlenia ekranu od strony czarnej i pozyskania cienia w momencie podświetlenia od strony białej. Światło pada naprzemiennie sprzed i zza ekranów.



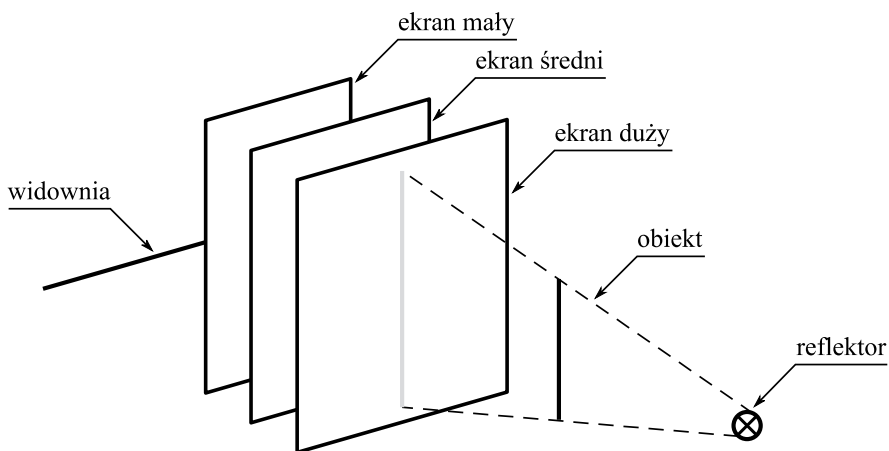
Schemat 33. Ekran dwubarwny – czarny z przodu, biały z tyłu

UŻYCIE WIELU EKRAŃÓW. Zabieg ten pozwala na zmnożenie jednego cienia lub uzyskanie zmienności miejsc akcji.



Schemat 34. Użycie wielu ekranów

MULTIPLIKACJA CIENIA. Efekt multiplikacji cienia jednego obiektu uzyskujemy ustawiając kilka ekranów jeden za drugim, w kolejności od największego do najmniejszego. W tym wypadku musimy użyć jako tworzywa gazy lub tiulu.



Schemat 35. Multiplikacja cienia

Inne rodzaje ekranów:

EKRAN ELASTYCZNY. Elastyczna struktura tworzywa umożliwia kontrolowane zerwanie ekranu bez niebezpieczeństwa uszkodzenia. Zabieg ten powoduje natychmiastową zmianę przestrzeni działania. Elastyczny materiał

umożliwia też rozciąganie. Daje to efekt wynaturzenia, a cień przekształca się w formę przestrzenną.

EKRAN PAPIEROWY. Papier jako tworzywo sztywne jest stosowany w ekranach mocowanych na stałe. Przy użyciu tej materii nie jest możliwe dynamiczne życie ekranu. Natomiast sama struktura papieru, poprzez swą niedoskonałość (w znaczeniu przejrzystości formy), daje ciekawe efekty plastyczne, a możliwość zgniecenia płaszczyzny tworzy interesującą kompozycję dekoracyjną. Istnieje jednak pewne niebezpieczeństwo w zastosowaniu papieru jako tworzywa na ekrany cieniowe wynikające z nietrwałości materiału. W sytuacji przypadkowego rozerwania ekranu cała magia teatru znika. Natomiast ze względu na łatwopalność papieru w wielu krajach zakazane jest użycie ekranów z tego materiału. Spowodowane jest to normami bezpieczeństwa.



Ilustracja 16. Ekran papierowy, malowany



Ilustracja 17. Efekt cieniowy na ekranie papierowym, malowanym

EKRAN Z MOTYWEM ZDOBNICZYM. Stosuje się także ekrany z elementami wyszywanymi lub wycinanymi (np. wyszywana płócienna serweta). Ozdobne elementy mogą być wykorzystywane jako części scenografii, a także mogą zaistnieć jako osobny obiekt cieniowy.

EKRANY Z PRZEDMIOTÓW CODZIENNEGO UŻYTKU. Ekrany wykonane ze spreparowanych przedmiotów codziennego użytku dają bardzo ciekawe efekty scenograficzne. Spotyka się ekrany wykonane z walizek, ram okiennych, drzwi, tamborków, szafek, a nawet bębnow.



Ilustracja 18. Ekran cieniowy wykonany ze spreparowanej walizki



Ilustracja 19. Efekt cieniowy na ekranie wykonanym ze spreparowanej walizki

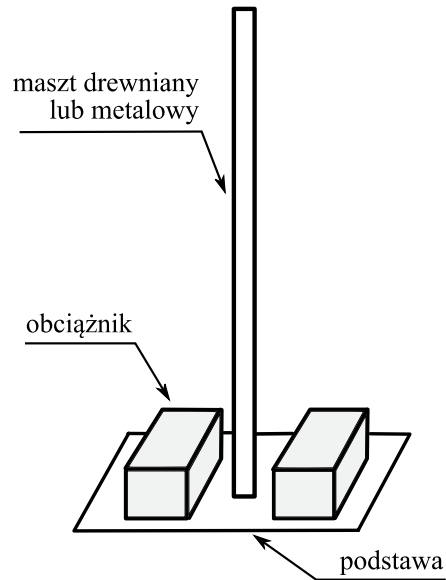
EKRANY Z PRZESTRZENI MIEJSKICH. Teatry uliczne używają jako ekranów np. okien czy ścian budynków. Zabieg ten jest efektowny, a spektakl dzięki niemu może być prezentowany szerokiej publiczności. Jednak uzyskanie w tej sytuacji precyzyjnego cienia jest bardzo trudne. Kłopot sprawia stale oświetlenie miejskie rozpraszające cień. Zdarzają się jednak sytuacje, w których na prośbę organizatorów wydarzenia oświetlenie to zostaje wyłączone, wymaga to jednak przygotowań i pozyskania odpowiednich zezwoleń.



Ilustracja 20. Ekran w przestrzeni miejskiej z efektem cieniowym

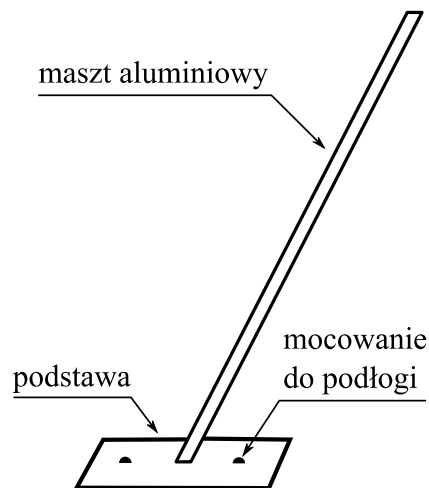
3.3 MOCOWANIA EKRAŃÓW

SZTYWNY STELAŻ PIONOWY (ŻELAZO + OBCIĄŻNIKI). W tym mocowaniu stosuje się metalowe podstawy, które obciążone są elementami uniemożliwiającymi ich przesunięcie. Do podstaw przytwierdza się sztywne stelaże w postaci drągów drewnianych lub rur metalowych, na których mocuje się ekran.



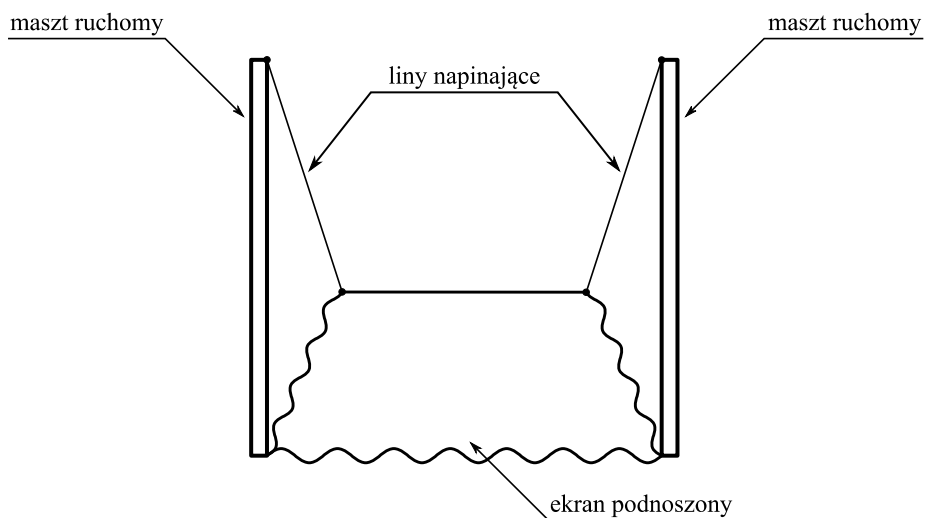
Schemat 36. Sztywny stelaż pionowy

POCHYŁY STELAŻ ALUMINIOWY. Mocowanie to opiera się na podstawach metalowych przytwierdzonych na stałe do podłoża za pomocą śrub. Do podstaw dołącza się aluminiowe maszty, wygięte pod odpowiednim kątem. Aluminium, ze względu na lekkość tworzywa, umożliwia utrzymanie pochyłości mocowania względem podłoża. W przypadku użycia tworzywa cięższego (drewno, stal) stelaż straciłby stabilność, co mogłoby spowodować wywrócenie konstrukcji. Do masztów aluminiowych, podobnie jak w przypadku sztywnego stelaża pionowego, mocuje się ekran.



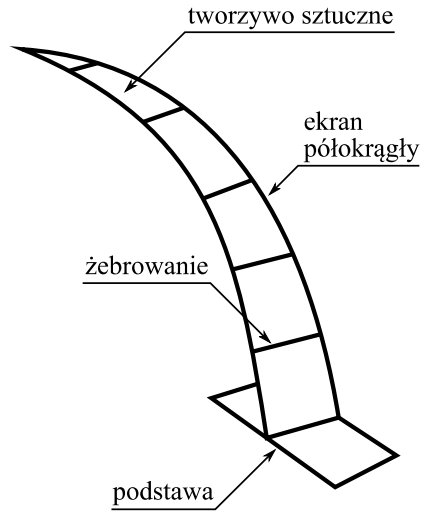
Schemat 37. Pochyły stelaż aluminiowy

RUCHOME EKRANY NA KIJACH, PODNOSZONE ZA POMOCĄ LIN. Do tego typu konstrukcji używa się identycznego mocowania podstawy jak przy stelażu pochyłym. Można też zastosować maszty ruchome, przymocowane do podstawy na zawiasach, które po zablokowaniu stanowią stabilną ramę. Maszty mogą być zarówno takie jak przy stelażu pochyłym, jak i sztywnym stelażu pionowym. Do masztów przytwierdza się kołowrotki lub śruby z otworami, przez które przeprowadza się liny napinające i podciągające ekran, spoczywający na podłożu.



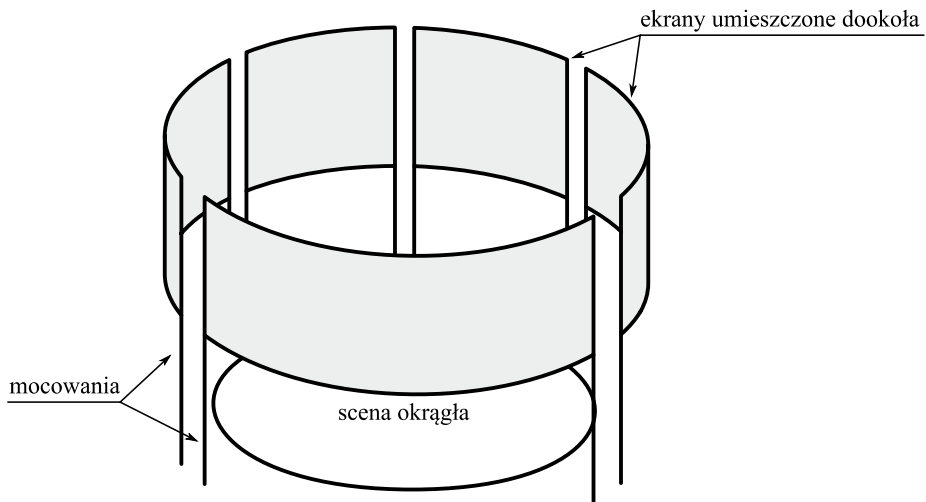
Schemat 38. Ruchome ekrany na kijach, podnoszone za pomocą lin

PÓŁOKRĄGLE EKRANY NA ŻEBROWANIACH. Konstrukcja podstaw i masztów jest stała. Maszty wykonane są z aluminium bądź tworzywa sztucznego i wygięte w półokręgi. Pomiędzy masztami umieszcza się żerdzie stabilizujące konstrukcję. Do stelaża przytwierdza się ekran. Sposób ten umożliwia uzyskanie ekranów półkolistych bądź pofalowanych o nierównej płaszczyźnie.



Schemat 39. Półokrągłe ekrany na żebrowaniach

EKRANY PANELOWE DOKOŁA SCENY OKRĄGŁEJ. Ekrany mocuje się dookoła sceny na stałych stelażach pionowych.

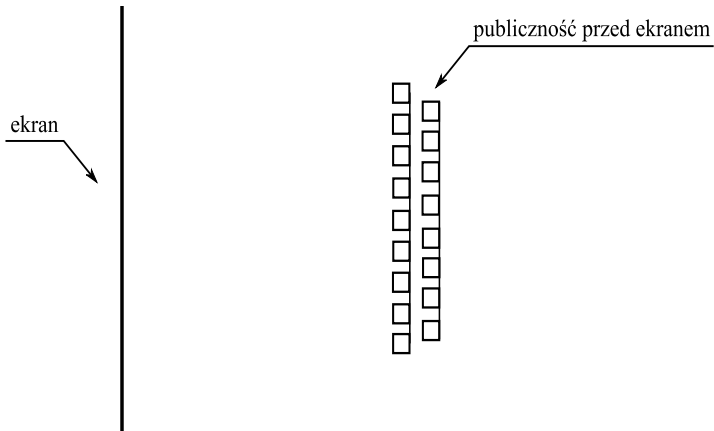


Schemat 40. Ekrany panelowe dookoła sceny okrągłej

4. PUBLICZNOŚĆ

Użycie określonych rodzajów ekranów determinuje ustawienie widowni względem miejsca akcji. Odpowiednie usadowienie widza decyduje o komforcie odbioru spektaklu.

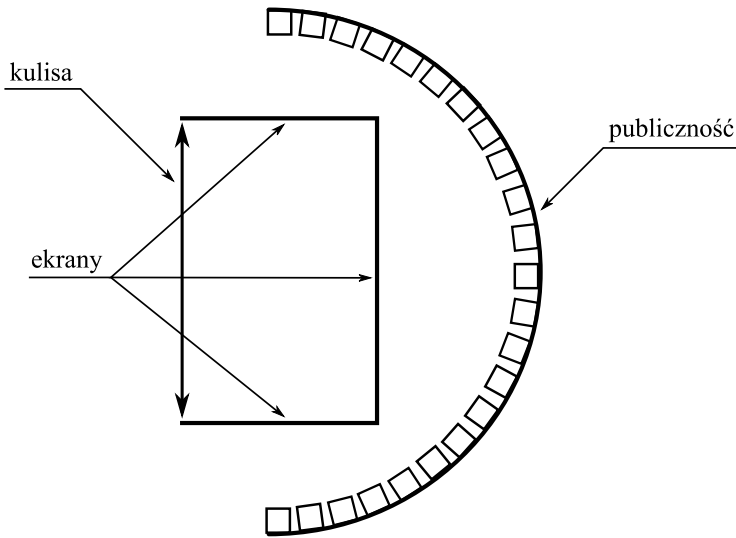
- W przypadku teatrów tradycyjnych publiczność siedzi na wprost ekranu.



Schemat 41. Tradycyjne ustawienie widowni

PUBLICZNOŚĆ USTAWIONA PÓLKOLIŚCIE WZGLĘDEM EKRANU.

Przy scenie okrągłej i innych rodzajach ekranów (np. półkolistych) widownia ustawiona jest po półkolu lub dookoła przestrzeni scenicznej. W tej sytuacji ustawia się trzy ekrany w kształt podkowy, a z tyłu zawieszają kulisę kryjącą strukturę techniczną i wyciemniającą tył sceny.



Schemat 42. Półkoliste ustawienie widowni

**PUBLICZNOŚĆ USADOWIONA W ŚRODKU OKALAJĄCYCH JĄ EKRA-
NÓW.** Ekrany w tej sytuacji mogą tworzyć nad publicznością kopułę namiotową, być ustawione bębnowo lub kubikowo. Publiczność siedzi w środku, a na otaczających ją ekranach rozgrywana jest akcja.

PUBLICZNOŚĆ PODAŻAJĄCA ZA MIEJSCEM AKCJI. W tym przypadku publiczność nie ma stałego miejsca. Widzowie przemieszczają się od stacji do stacji po różnych przestrzeniach, w których rozgrywane są poszczególne sekwencje widowiska. Ta metoda daje możliwość wprowadzenia różnorodności stylów scenograficznych i odmiennych konwencji gry.

5. RODZAJE, BUDOWA I MOŻLIWOŚCI EKSPRESJI OBIEKTÓW CIENIOWYCH

Każdy obiekt czy materia po przepuszczeniu przez nie promieni świetlnych, projektuje cień. W teatrze cieni wyróżniamy sześć podstawowych rodzajów obiektów:

- lalki cieniowe całych postaci;
- lalki cieniowe niepełnych postaci;
- maski cieniowe;
- makiety;
- przedmioty codziennego użytku;
- człowiek aktor.

W zależności od użytej konwencji spektaklu twórcy budują strukturę działania, wykorzystując i zestawiając ze sobą wybrane obiekty.

5.1. LALKI

W teatrach tradycyjnych najczęściej używaną formą są płaskie lalki profilowe lub frontalne. Formy profilowe pozwalają na uzyskanie wyrazistości postaci i dookreślenie charakteru sylwetki, natomiast przy zastosowaniu lalek frontalnych zanika kontur twarzy, a forma ma ograniczony wyraz plastyczny. Dlatego też częściej stosuje się formy profilowe. Rzadko we współczesnym teatrze cieni tworzy się formy w pozycji $3/4$ ²².

Istotnym czynnikiem jest dookreślenie pozycji lalki – czy będzie to forma w stanie spoczynku (pozycja pasywna), czy też w ruchu (pozycja aktywna). Pozycje pasywne są wykorzystywane częściej w tworzeniu lalek, ze względu na możliwość nadania określonego rodzaju ekspresji poprzez animację. Natomiast animanty w pozycjach aktywnych mają wpisany w siebie schemat działania, co zamyka zakres kreacji postaci do określających formę cech plastycznych.

22 W indonezyjskim i tureckim teatrze cieni wyraz plastyczny lalek uwarunkowany jest normami religijnymi wynikającymi z nakazów Islamu, który zabrania wiernego przedstawiania wizerunku istot żywych. Formy mają zachwiane proporcje. Twarze lalek przedstawiane są w pozycji profilowej, zaś tułów w pozycji $3/4$.

5.2. MIMIKA LALEK CIENIOWYCH

Na przestrzeni wieków twórcy teatru aktorskiego wytworzyli różne metody sztuki scenicznej, niekiedy zamykając ekspresję ruchową aktora w ścisłych ramach skodyfikowanego systemu znaków. Skodyfikowanie zasad mimicznych nałożyło na aktorów rami, w obrębie których powinni się poruszać w systemie gry scenicznej. Ograniczyło to możliwości swobodnego wyrazu emocjonalnego podporządkowując artystę, do z góry narzuconej, konwencji mimicznej. Przykładem kodyfikacji gry jest metoda Wojciecha Bogusławskiego zapisana w dziele *Dramaturgia czyli nauka sztuki scenicznej dla szkoły teatralnej*. Bogusławski pisze w niej:

Mimika jest sztuką naśladowania, przyjemnością i prawdą wszystkich poruszeń ciała ludzkiego, wyrażającą rozliczne uczucia i namiętności na duszę jego działające. [...] Mimika jest sztuką samodzielną, bez pomocy bowiem żadnej wzbudzić może w patrzących smutek, podziwienie, wesołość, śmiech i wszelkie inne uczucia²³.

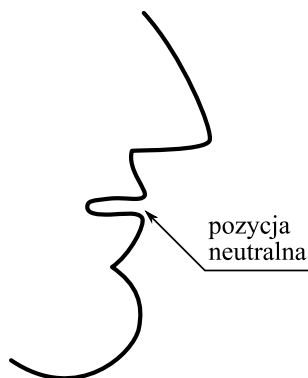
Ilustracje zamieszczone w tym dziele ukazują rodzaje póż i min przypisanych danej emocji, do których powinien stosować się aktor tamtych czasów, wykorzystując przedstawione schematy działania w tworzeniu postaci scenicznej. Interesującym jest fakt, że grafiki te nie dotyczą tylko gry żywopłanowej, ale mogą posłużyć za punkt wyjściowy do stworzenia projektów lalkowych o określonym stanie emocjonalnym. Układ ust, brwi, oczu czy marszczenie twarzy, przedstawione na rycinach w prosty, ale sugestywny sposób dookreślają daną postać. Taki schemat może być inspiracją do stworzenia lalki cieniowej. Podstawą budowy formy cieniowej jest bowiem rysunek plastyczny o zaznaczonych rysach mimicznych, na bazie którego powstaje ażurowa lalka. Odpowiednie wycięcie ażuru, określającego rysy twarzy, jest w stanie nadać lalce konkretny rodzaj uczucia.

W cieniu naturalnym bardzo trudne jest uzyskanie efektu mimicznego, komplikują to kolor obiektu i uzyskana płaskość obrazu cieniowego. W formie plastycznej mimika jest możliwa do osiągnięcia i często stosowana.

23 W. Bogusławski, *Dramaturgia czyli nauka sztuki scenicznej dla szkoły teatralnej*, cz. 2: *Mimika*, oprac. J. Lipiński i T. Sivert, Warszawa 1965, s. 57.

Przykładowe pozycje ust dookreślające mimikę lalek cieniowych.

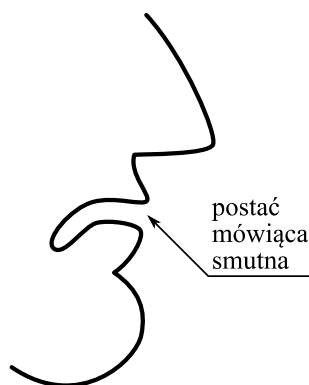
POZYCJA NEUTRALNA. Najczęściej używana, umożliwiająca łatwą zmianę cech postaci. W pozycji neutralnej charakter tworzonej postaci uzależniony jest wyłącznie od interpretacji aktorskiej.



Schemat 43. Usta – pozycja neutralna

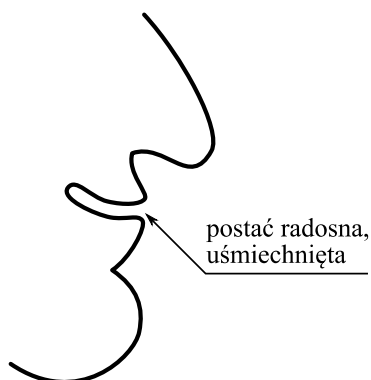
Wycięcie ust z dookreślonym grymasem nadaje postaci konkretne cechy charakteru i unaocznia jej stan emocjonalny.

POSTAĆ MÓWIĄCA, SMUTNA. Kontur wycięcia ust opada w dół. W wyniku tego zabiegu cechy mimiczne lalki wyrażają smutek. Ten układ ust może też uczynić z postaci bohatera negatywnego.



Schemat 44. Postać mówiąca, smutna

POSTAĆ MÓWIĄCA, RADOSNA. Ażur ust unosi się ku górze co sprawia, że postać staje się uśmiechnięta. Wykrój ten dodaje lalce pozytywnej, dynamicznej energii.



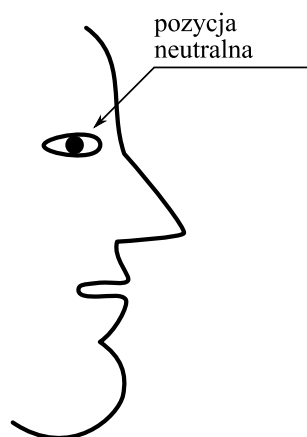
Schemat 45. Postać mówiąca, radosna

5.3. OCZY

Umieszczenie gałki ocznej, podobnie jak w przypadku określonego kształtu ust, zmienia charakter postaci, a także rodzaj kontaktu.

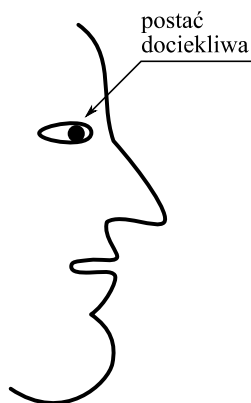
Przykładowe pozycje oczu precyzujące kontakt lalek cieniowych.

SPOJRZENIE NEUTRALNE. W spojrzeniu neutralnym gałka oczna umiejscowiona jest pośrodku ażuru oczodołu. Ta pozycja oka umożliwiła formie nawiązanie kontaktu z widzem lub inną cieniową postacią stojącą naprzeciwko niej.



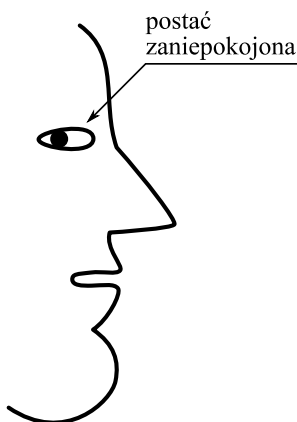
Schemat 46. Spojrzenie neutralne

SPOJRZENIE DO PRZODU, POSTAĆ DOCIEKLIWA. W spojrzeniu do przodu oko osadzone jest w ażurze oczodołu bliżej nosa. Istotna jest wielkość i kształt szczeliny oczodołu. Jej rozszerzenie lub zawężenie stwarza dodatkowe walory mimiczne. Przy rozszerzonej szczelinie galka oczna będzie widoczna w całości, co nada postaci np. wyraz zdziwienia, w przypadku zawężenia szczeliny uzyskamy efekt przymkniętych powiek, a forma otrzyma np. cechy dociekliwości.



Schemat 47. Spojrzenie do przodu, postać dociekliwa

SPOJRZENIE W TYŁ, POSTAĆ ZANIEPOKOJONA. W spojrzeniu w tył galka oczna jest umieszczona bliżej kącika oczodołu oddalonego od nosa. W tej pozycji lalka zdaje się zerkać za siebie, zastanawiać się nad czymś lub zwracać się do partnera stojącego za jej plecami.



Schemat 48. Spojrzenie w tył, postać zaniepokojona

W każdym z opisanych powyżej przypadków dotyczących mimiki ust lub umiejscowienia galki ocznej możemy zmechanizować formę. W przypadku ust zmechanizowanie będzie polegało na uruchomieniu dolnej szczeki. Odpowiednio wycięty element umieszcza się na osobnym zawiasie i porusza nim góra-dół lub przód-tył. Uruchomienie oka wymaga stworzenia osobnej formy galki ocznej osadzonej na równoległym czempurycie. Element taki przystawiamy do wyciętego ażuru oczodołu. Zabieg ten pozwala za zdynamizowanie spojrzenia lalki.

5.4. TWORZYWA DO BUDOWY LALEK

W klasycznym teatrze cieniowym chińskim lub wywodzącym się z wysp Indonezji pierwotnym tworzywem służącym do budowy lalek była spreparowana skóra wołu, jelenia lub wielbłąda. Do dzisiaj niektórzy twórcy tych regionów, kultywujący wiekowe tradycje wpisane w dziedzictwo kulturowe, wykorzystują skórę jako jedyny budulec. Przykładem może tu być indonezyjski odłam teatru cieni *wayang kulit*.

Współcześni twórcy częściej jednak poszukują nowych rozwiązań i wykorzystują różnorodne materiały. Podstawowym budulcem do tworzenia form nietransparentnych jest karton o określonej grubości. Do małych form używa się cienkiego kartonu. Duże formy buduje się z kartonu grubszego o wyższej twardości materiału. Użycie zbyt cienkiego kartonu do budowy dużej lalki spowoduje niekontrolowane wyginanie się formy przyczyniając się równocześnie do jej destabilizacji, co w konsekwencji prowadzi do uszkodzenia lalki.

Do budowy lalek używa się także preszpanu²⁴. Preszpan łatwo poddaje się wycinaniu w przeciwieństwie do kartonu. Nawet cienkie bryty tego materiału zachowują twardość i trwałość. Brzegi form preszpanowych są gładkie i nie wymagają szlifowania, jak to ma miejsce w przypadku lalek kartonowych.

Kolejnym materiałem używanym do budowy lalek jest cienka sklejka. Jest to materiał najtwardszy, a co za tym idzie najtrwalszy. Jednak jego obróbka wymaga umiejętności posługiwania się specjalistycznym sprzętem w postaci piły włosowej.

24 Preszpan to rodzaj prasowanej tektury o grubości od 0,1 mm do 50 mm. Doskonale sprawdza się on jako materiał do tworzenia lalek cieniowych. W przeciwieństwie do zwykłej tektury jest trwalszy i łatwiejszy do przecinania. Jest odporny na wysokie temperatury. Ponadto preszpan wykorzystuje się jako przesłony ograniczające źródło światła w reflektorach halogenowych.

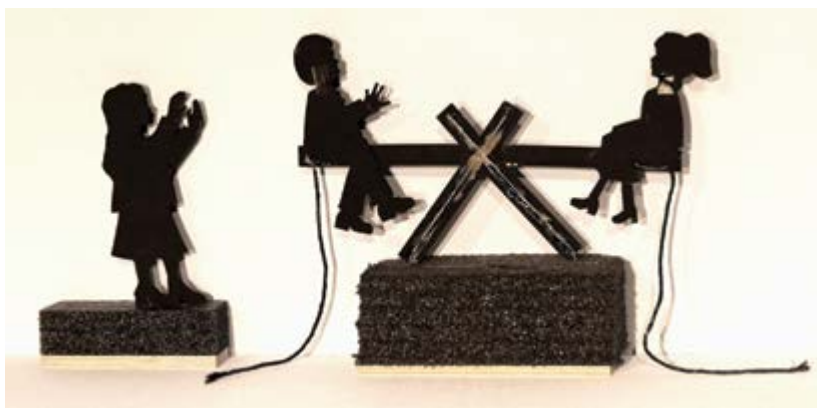
Formę nietransparentną można uzyskać wykorzystując poliwęglan, czyli transparentną folię PCV i nietransparentną folię samoprzylepną. Wycięte z poliwęglanu elementy lalki obkleja się kolorową, samoprzylepną folią.

Lalkom nietransparentnym można nadać motywy ażurowości wycinając w formach otwory o zróżnicowanych kształtach dookreślających budowę ciała, mimikę lub elementy kostiumu. W przypadku lalek wykonanych z poliwęglanu ażur uzyskuje się poprzez wycięcie otworów jedynie w folii samoprzylepnej, po wcześniejszym naklejeniu jej na poliwęglan.

Do budowy form transparentnych malowanych używa się poliwęglanu, który barwi się transparentnymi farbami do malowania szkła lub obkleja przezroczystymi foliami samoprzylepnymi. Można również stosować bezbarwne lub kolorowe celofany, na których malujemy określoną formę niezmywalnym markerem. Można je też wykorzystać do pokrycia elementów ażurowych. Wadą tego materiału jest jednak jego nietrwałość. Wykorzystuje się również folie laminacyjne służące do drukowania zdjęć na przezroczach, na których drukuje się obiekty cieniowe. Do drukowania przezroczy wykorzystujemy drukarki atramentowe lub laserowe. Uzyskane w tym procesie obiekty cieniowe są delikatne, a użycie ich daje ciekawe efekty wizualne.

Za budulec mogą służyć także elementy przestrzenne tj. pióra, druty, sznurki, koronki, siatki etc. Użycie tych materiałów daje bardzo ciekawe efekty wizualne i nadaje formie efekt trójwymiarowości.

Płaskie lalki cieniowe zbudowane z nieprzezroczystego materiału, dającego efekt czarnej postaci o konkretnym konturze:



Ilustracja 21. Kartonowe, nietransparentne, makietowe lalki cieniowe

- nieprzezroczystego materiału z wyciętymi elementami, dającego efekt ażurowości postaci;



Ilustracja 22. Lalka nieprzezroczysta, ażurowa wykonana z poliwęglanu

- przezroczystego materiału z malowanym lub naklejonym konturem, bądź elementami kostiumu czy cech mimicznych.

Przy formach transparentnych stosuje się tworzywo sztuczne (poliwęglan). Jest to ten sam materiał, którego używa się do barwnych przesłon reflektorów.



Ilustracja 23. Lalka z poliwęglanu obklejona nieprzezroczystymi elementami czarnej folii samoprzylepnej oraz czerwonym elementem transparentnej folii samoprzylepnej

- łączenia materiału nieprzezroczystego i przezroczystego (malowanego lub transparentnego).



Ilustracja 24. Lalka kartonowa z dołączonym transparentnym elementem poliwęglanu, barwionym transparentnymi farbami do malowania szkła

5.5. MALOWANIE FORM

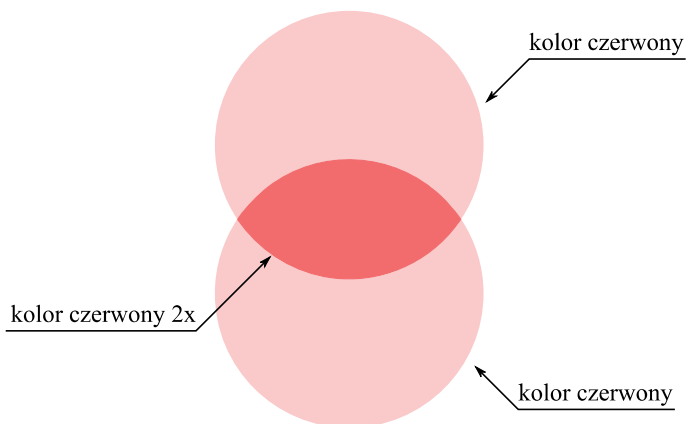
Forma całkowicie transparentna pozwala na uzyskanie delikatnego efektu cieniowego o zamazanym konturze, dlatego też udoskonala się ją malunkiem, nadając konkretny kontur i określone cechy postaci. Dodatkowo malowane lalki przezroczyste przy oddaleniu formy od ekranu zapełniają jego płaszczyznę różnobarwnym światłem. Na taką strukturę możemy nałożyć cień nietransparentny, uzyskując w ten sposób efekt magiczny. Zabieg doskonale sprawdza się w bajkowych postaciach nierealnych.



Ilustracja 25. Lalka transparentna

Barwiąc formy musimy dysponować nie tylko pędzlem i farbami, ale także podświetlonym ekranem, aby móc co chwilę sprawdzić efekty naszej pracy. W pracy nad nimi używamy specjalnych farb do malowania szkła o określonej gęstości. Jeśli zastosujemy zbyt gęste barwniki światło nie przeniknie przez formę, a cień straci kolor i stanie się czarny. Podobna sytuacja nastąpi, gdy użyjemy odpowiedniej farby (witrażowej), ale nałożymy jej zbyt dużo. Soczystość koloru będzie widoczna podczas malowania, ale po podświetleniu formy okaże się, że intensyfikacja barwy daje czarny efekt w projekcji cieniowej. W tej sytuacji cień transparentnej formy staje się czarny.

Tworząc formy transparentne zmechanizowane o delikatnym malunku należy zwrócić szczególną uwagę na barwienie części zmechanizowanych, nakładających się na siebie. Pomalowanie obu elementów przyciemni kolor i formę, w miejscu łączenia będzie posiadała ciemniejszy odcień. W tej sytuacji malujemy tylko jedną ruchomą część.



Schemat 49. Efekt nałożenia na siebie dwóch części zmechanizowanych o tej samej barwie



Ilustracja 26. Lalka transparentna, barwiona z nakładającymi się na siebie zmechanizowanymi elementami barwionymi



Ilustracja 27. Efekt cieniowy lalki transparentnej, barwionej z nakładającymi się na siebie zmechanizowanymi elementami barwionymi

5.6. MECHANIZMY

Wśród lalek wyróżniamy formy:

NIEZMECHANIZOWANE – są to obrysy postaci bez części ruchomych, animowane poprzez przechylenie lalki (przód–tył) oraz zmianę pozycji lalki względem ekranu i źródła światła (blisko–daleko).



Ilustracja 28. Lalki nietransparentne, niezmechanizowane, prowadzone od góry

ZMECHANIZOWANE – formy te posiadają części ruchome pozwalające na uatrakcyjnienie ruchu postaci. Lalka może posiadać jeden lub kilka ruchomych elementów.

Części ruchome prowadzone są za pomocą:

- cięgieł – są to drewniane, metalowe lub z twardego tworzywa sztucznego elementy mechanizmu umożliwiające poruszanie konkretną częścią formy za pomocą umocowanych do cięgła prowadnic;
- żyłek, wykorzystuje się je np. w przypadku, kiedy nie jest możliwe poprowadzenie mechanizmu w linii prostej;
- elementów mocujących (śruby, podkładki, zaciski);
- czempurytów (kijków lub drutów).

W celu zachowania płynności określonego ruchu istotne jest konkretne umiejscowienie drutu lub kijka umożliwiającego animację (np. drut osadzony w dłoni lalki uruchamia rękę w nadgarstku, łokciu i barku; gdy osadzimy go w ramieniu dłoń pozostanie nieruchoma lub swobodnie zwisająca, bez możliwości kontrolowania zakresu ruchu).



Ilustracja 29. Lalka zmechanizowana prowadzona równolegle

Przy formach prowadzonych od dołu, osadzonych na kijku lub drucie, można zastosować żyłki i cięgła, np. do animowania głowy. Taki rodzaj mechanizmu pozwala na uzyskanie samoistnego życia formy, gdyż nie jest widoczny element poruszający (kijek). Jednak przy tego typu konstrukcji ruch jest mniej płynny, a zakres kontroli bardziej ograniczony niż w przypadku użycia drutów animacyjnych, zapewniających większą kontrolę ruchu formy.

5.7. PROCES KONSTRUKCJI LALEK

Proces tworzenia formy rozpoczyna się od zgromadzenia niezbędnych elementów potrzebnych do jej wykonania. Są to: projekt lalki ze schematem konstrukcji, kalka techniczna, kalka fioletowa, tektura, poliwęglan, elementy mocujące, cięgła, żyłki, druty, kijki, nożyk introligatorski, nożyczki, pędzle, farby, klej do łączenia na gorąco, młotek.

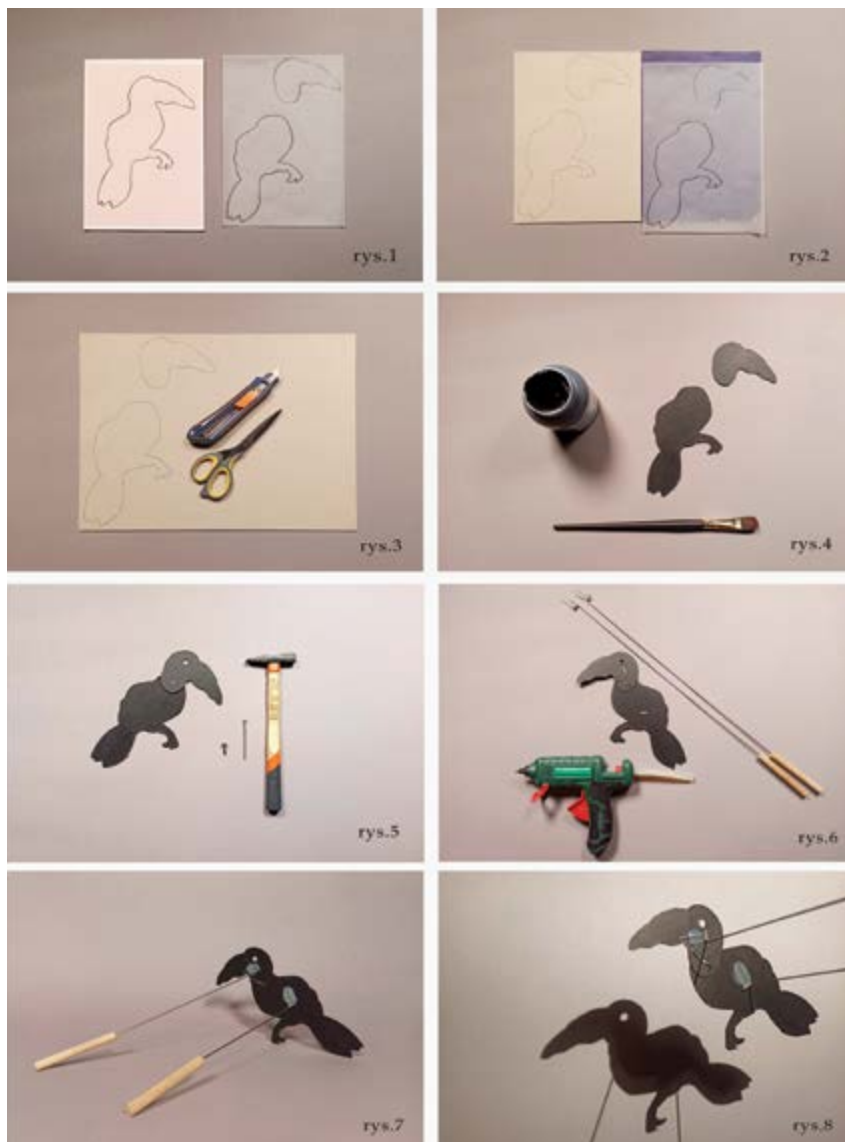
Kolejność działań przy tworzeniu lalek:

NIETRANSSPARENTNE:

1. Wykonanie projektu lalki (ilustr. 30, rys. 1).
2. Przeniesienie projektu (rysunku) z zaznaczonymi ruchomymi częściami lalki na kalkę techniczną poprzez obrysowanie poszczególnych części (ilustr. 30, rys. 1).
3. Przekalkowanie z kalki technicznej poprzez kalkę fioletową na tekturę lub preszpan (ilustr. 30, rys. 2).
4. Wycięcie poszczególnych elementów formy (ilustr. 30, rys. 3).
5. Zaczernienie elementów (ilustr. 30, rys. 4).
6. Oznaczenie miejsca łączenia elementów (ilustr. 30, rys. 5).
7. Zespoleń poszczególnych elementów umożliwiające swobodną animację. Pierwszym krokiem jest wykonanie otworów w oznaczonych miejscach łączenia. Robimy je za pomocą cienkiego gwoźdźca, przebijając jednocześnie oba złożone ze sobą elementy, a następnie łączymy je poprzez przynitowanie lub połączenie za pomocą żyłki wędkarskiej (ilustr. 30, rys. 5).
8. Określenie punktów umieszczenia elementów animacyjnych, czyli patyczków lub drutów. Wybór punktu przymocowania elementów animacyjnych jest niezmiernie istotny. Określając go należy wziąć pod uwagę swobodną animację. Patyczki lub druty nie mogą blokować

zakresu ruchu formy. Powinny też znajdować się w takim punkcie lalki, gdzie w sytuacji trzymania formy przez animatora jest ona najlepiej wyważona (ilustr. 30, rys. 6).

9. Dołączenie patyczków lub odpowiednio wygiętych drutów o określonej długości (ilustr. 30, rys. 7, 8).

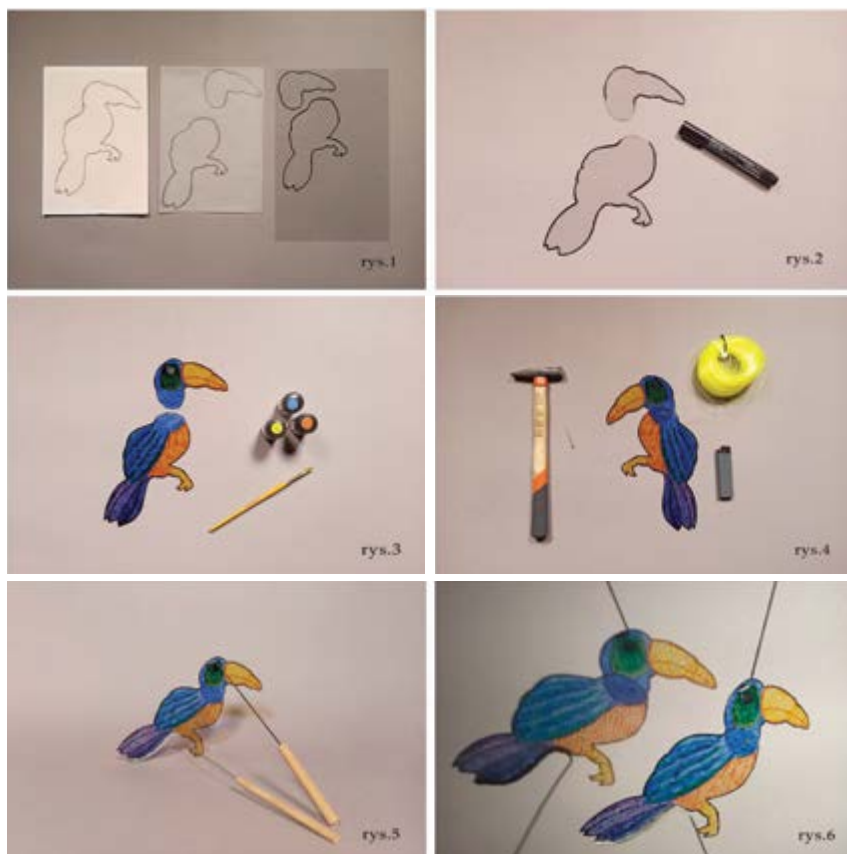


Ilustracja 30. Proces tworzenia nietransparentnej formy cieniowej

TRANSPARENTNE:

1. Wykonanie projektu formy (ilustr. 31, rys. 1).
2. Przeniesienie projektu (rysunku), z zaznaczonymi ruchomymi częściami lalki, na kalkę techniczną poprzez obrysowanie poszczególnych części (ilustr. 31, rys. 1).
3. Naniesienie projektu z kalki technicznej na folię PCV poprzez umieszczenie kalki technicznej z oznaczonym projektem pod brytem foli PCV i odrysowanie elementów formy markerem niezmywalnym (ilustr. 31, rys. 1).
4. Wycięcie części (ilustr. 31, rys. 2).
5. Zaznaczenie czarnym kolorem konturów lalki. Oznaczenie konturów wykonuje się za pomocą markera lub farby do malowania szkła (ilustr. 31, rys. 2).
6. Przetestowanie koloru na palcu i nałożenie farby na elementy lalki (ilustr. 31, rys. 3).
7. Kontrola jakości koloru części barwionych poprzez przystawienie do podświetlonego ekranu.
8. Zespolenie poszczególnych elementów umożliwiające swobodną animację. Zaleca się zastosowanie metody łączenia przy użyciu żyłki wędkarskiej. Pierwszym krokiem jest wykonanie otworów w oznaczonych miejscach, przez które przeciągamy żyłkę łącząc oba elementy. Po przeciągnięciu podpalamy końcówkę żyłki i w odpowiednim momencie gasimy płomień za pomocą np. nożyka introligatorskiego, przyciskając żyłkę do tektury. Żyłka pod wpływem temperatury topi się i w momencie zgaszenia płomienia za pomocą nożyka powstaje czop, który umożliwia wysunięcie żyłki. Czynność powtarzamy z drugiej strony łączonych elementów. W tej sytuacji musimy zwrócić szczególną uwagę na moment zgaszenia płomienia. Zbyt późne ugaszenie może uszkodzić formę lub spowodować sytuację, w której części formy będą ze sobą zespolone zbyt ciasno. Natomiast w sytuacji, kiedy płomień zgaszony zostanie za wcześnie, elementy zostaną połączone ze sobą zbyt luźno. Nieumiejętne osadzenie żyłki utrudni lub uniemożliwi animację. Stosując tę metodę techniczny punkt łączenia elementów jest najmniej widoczny (ilustr. 31, rys. 4).

9. Dołączenie odpowiednio wygiętych drutów, o określonej długości, po obwodzie konturu lub w najbardziej zaczerzniętych punktach lalki w celu ukrycia elementu animacyjnego (ilustr. 31, rys. 5, 6).



Ilustracja 31. Proces tworzenia transparentnej formy cieniowej

W teatrze cieni do każdej sceny tworzy się inne formy, a nawet w obrębie jednej sceny może być użytych kilka lalek tej samej postaci, o zmiennej konstrukcji. Ta mnogość bytów zdeterminowana jest jednowymiarowością i minimalizacją budowy technicznej. Zbudowanie dramaturgii zdarzenia wymaga skonstruowania wielu lalek o określonych warunkach wizualnych i animacyjnych. Wypełnia to działania sceniczne, ale jednocześnie wymaga od animatora lub animatorów mobilności i doskonałego warsztatu w obrębie animacji.

W jednej formie cieniowej możliwe jest połączenie cech konstrukcji lalek nietransparentnych z transparentnymi. Zabieg ten uatrakcyjni wyraz plastyczny, charakterologiczny i animacyjny lalki, oraz umożliwia użycie jej w wielu scenach, o różnych zabarwieniach emocjonalnych.

5.8. ROZMIARY LALEK

Określenie wielkości formy uzależnione jest od:

- rozmachu inscenizacji i wielkości przestrzeni działania;
- pozycji punktów świetlnych dostosowanych do warunków scenicznych;
- rozmiaru ekranów.

Świadomy dobór odpowiednich elementów określi rozmiary lalek (np. duży ekran – duże lalki, mały ekran – małe lalki). Przy konstruowaniu dużych form należy zwrócić uwagę, aby były one wykonane ze sztywnego materiału oraz ich rozmiar nie przekraczał 70-80 cm. W przeciwnym wypadku ciężar lalki może wpłynąć negatywnie na ożywienie formy, gdyż może być powodem ograniczonego wyrazu spowodowanego brakiem stabilności animacyjnej.

5.9. AKTOR TEATRU CIENI

W cieniowym teatrze tradycyjnym aktorem jest cień podświetlonego, ukrytego za ekranem obiektu niewidocznego dla widza. Są to zarówno lalki, maski, przedmioty jak i człowiek. Dzięki poszukiwaniom nowych rozwiązań scenicznych, używaniu różnorodnych źródeł światła, sposobom ustawienia lamp, zmianom i multiplikacji ekranów współcześni twórcy odeszli od klasycznej konwencji, przelamując tym samym anonimowość obiektów. Ukryte za parawanem istniały do tej pory jako odbicia cieniowe i pozostawały niewidocznymi dla widza. Dzięki nowym metodom obiekty ucieleśniły się, unaocniły i stały namacalnymi formami lalkowymi, współistniejącymi równoprawnie w przestrzeni scenicznej z aktorem żywego planu. Te nowatorskie rozwiązania przyczyniły się do rozszerzenia wieloznaczności i wzbogacenia różnorodności środków wyrazu teatru cieni. Umożliwiło to grę w planie widocznym dla widza. Dzięki wyrowadzeniu lalek przed ekran uzyskano formy, które prezentowano zarówno w planie żywym, jak i cieniowym. Ta dwoistość przestrzeni scenicznej umożliwiła lalkom grę z własnym cieniem oraz cieniem form ukrytych za ekranem. Scena lalkowa umiejscowiona jest w tej sytuacji pomiędzy widownią a ekranem.

Istotnym czynnikiem stało się ciało aktora oraz jego sposób ekspresji. Aktor przestał być anonimowym animatorem ukrytym za ekranem. Jego warsztatowe środki wyrazu powiększyły się o zasady gry żywoplanej. Ciało stało się mobilnym i aktywnym nośnikiem emocji. Wprowadzenie nowych zabiegów inscenizacyjnych zmieniło myślenie o symbolice teatru cieni. Klasyczne formy cieniowe, pozostające niewidocznymi dla widza, stały się kreatorami świata nierealnego, baśniowego, świata złudzeń i iluzji. Pozwoliło to na zestawienie ze sobą jawy i snu, co wzbogaciło efekty artystyczne. Aktor świata rzeczywistego współgra z cieniem fantastycznym, który np. może zdominować postać żywoplanową poprzez osiągnięcie gigantycznych rozmiarów na dużych ekranach cieniowych. Praca na dużych płaszczyznach wymaga od aktora większej ekspresji ruchowej i świadomości ciała.

5.10. ZASADY USTAWIENIA ŚWIATŁA I PROWADZENIA FORM W GRACH KLASYCZNEJ I ŻYWOPLANEJ

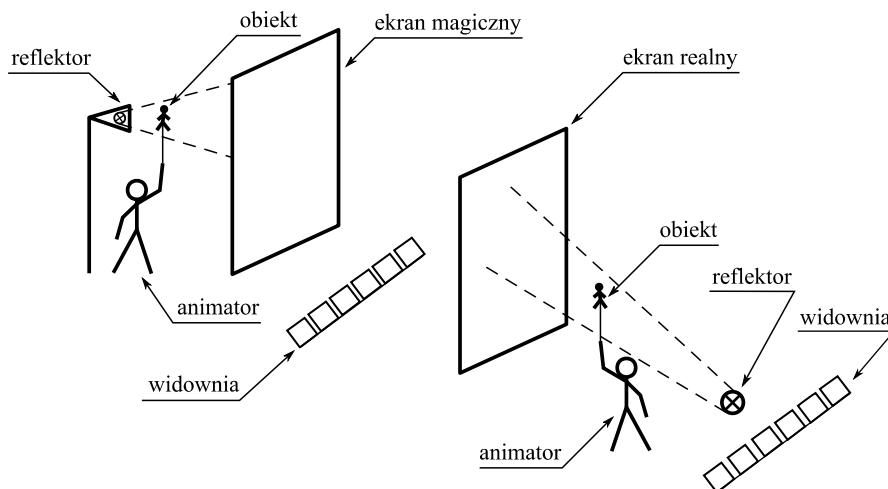
Lalki cieniowe dzielimy na:

- formy wertykalne osadzone na kijku lub drucie prowadzone od dołu;
- formy osadzone na kijku lub drucie prowadzone równoległe do ekranu; formy duże profilowe.

Użycie i wykorzystanie konkretnych form lalkowych zależy jest od założeń i efektów, jakie chcemy uzyskać. Założenia dookreślają konwencję spektaklu, konwencja determinuje charakter formy, a forma implikuje rodzaj i pozycję światła.

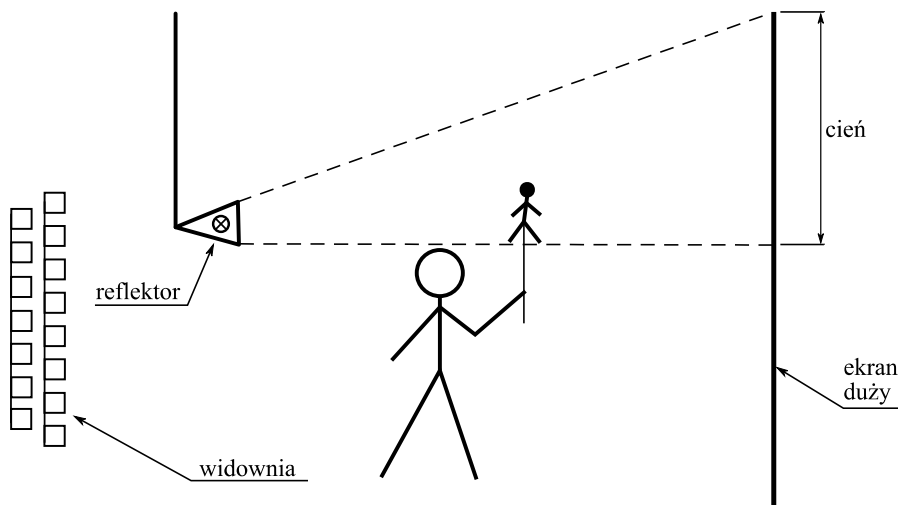
Gdy wykorzystujemy:

LALKI WERTYKALNE W KONWENCJI KLASYCZNEJ – światło powinno padać z góry. Odpowiednie ustawienie lampy eliminuje element techniczny (kij) z zakresu kręgu świetlnego, a co za tym idzie z płaszczyzny ekranu. W przypadku gry żywoplanej animator wraz z formą są widoczni dla widza, ale odpowiednie ukierunkowanie źródła światła z reflektora eliminuje z ekranu element techniczny (kij). Światło może w tej sytuacji padać z góry lub z lampy ustawionej na podłodze.



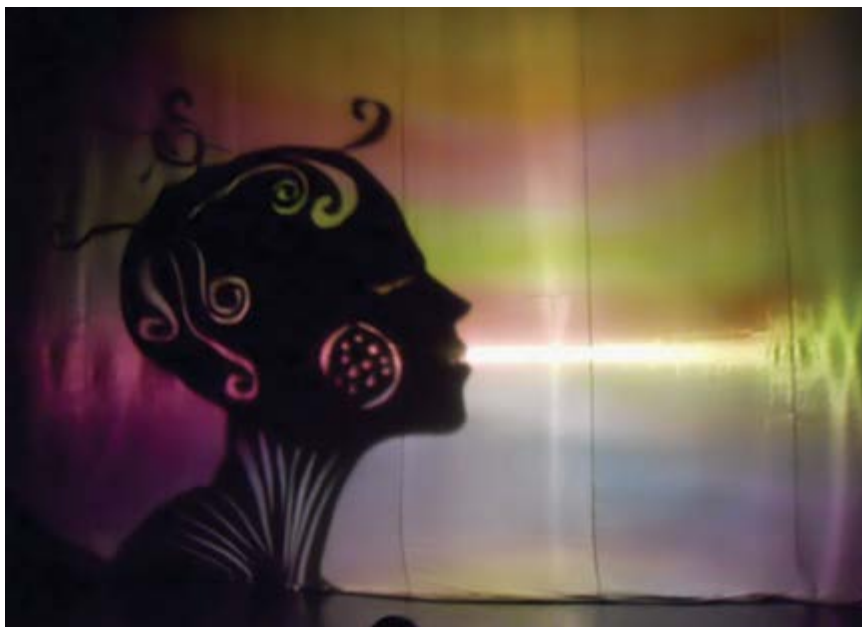
Schemat 50. Ustawienia reflektorów i sposób prowadzenia lalek wertykalnych w grach klasycznej i żywoplanowej

**FORMY OSADZONE NA KIJU LUB DRUCIE, PROWADZONE RÓWNO-
LEGLIE DO EKRANU.** Źródło światła może padać z góry lub być ustawione na podłodze zarówno w sytuacji gry widzialnej i niewidzialnej. Wówczas lampę ustawia się pomiędzy animatorem a lalką.



Schemat 51. Prowadzenie formy osadzonej na drucie przy świetle padającym z góry.
Gra żywoplanowa

DUŻE FORMY PROFILOWE. Światło może być ustawione tak, jak w przypadku lalek wertykalnych i prowadzonych przed sobą w obu przestrzeniach gry. Lalki te mogą funkcjonować jako samodzielne formy cieniowe lub spełniać funkcje masek w sytuacji połączenia działania aktora z przystawioną do niego formą.



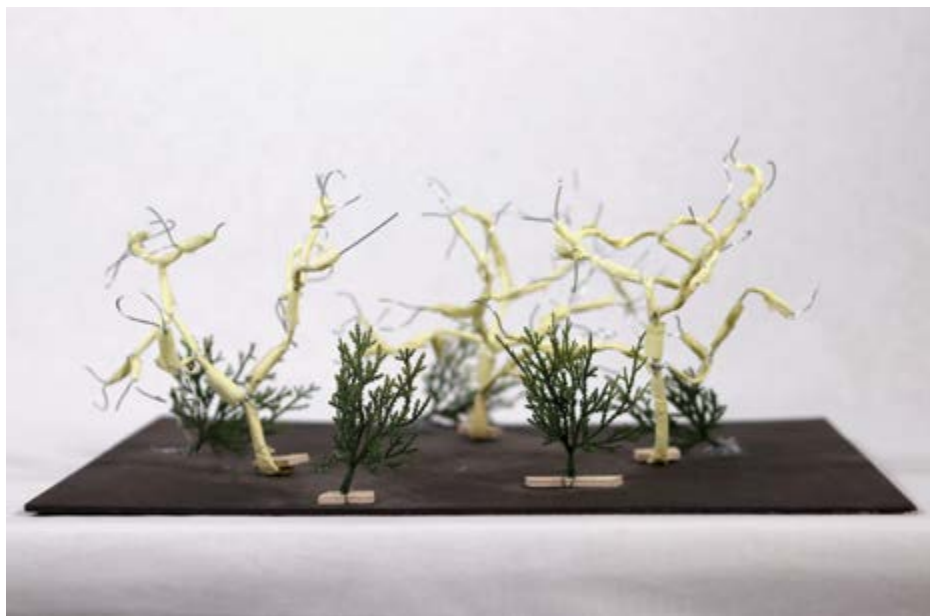
Ilustracja 32. Duża lalka profilowa funkcjonująca jak samodzielna forma

5.11. MAKIETY

Makiety są to cieniowe formy przestrzenne. Makiety w zmniejszonej skali mogą imitować autentyczne budowle, przedmioty, a nawet kompleksy roślinne. Mogą być też autorskimi koncepcjami twórców przedstawiającymi wyobrażone wizje. Zastosowanie makiet przestrzennych umożliwia uzyskanie na ekranie efektu perspektywy i trójwymiarowości obrazu. Poprzez podświetlanie poszczególnych elementów, przybliżanie i oddalanie makiety lub źródła światła od ekranu, uzyskujemy dynamikę obrazu.

Rodzaje makiet:

MAKIETY STATYCZNE. Są to przestrzenne, niezmechanizowane formy cieniowe. Animacja odbywa się za pomocą przybliżania lub oddalania źródła światła do lub od poszczególnych elementów formy.



Ilustracja 33. Makieta cieniowa statyczna



Ilustracja 34. Efekt cieniowy makiety statycznej

MAKIETY ZMECHANIZOWANE. Są to przestrzenne, zmechanizowane formy cieniowe, jak chociażby makiety umieszczone na kołach obrotowych. Animacja odbywa się wówczas poprzez manualne wprawianie koła w ruch wirowy. Animator może kontrolować częstotliwość obrotów, co wpływa na dynamikę obrazu. W tego typu konstrukcjach stosuje się również silniczki wolnoobrotowe. Podobnie, jak w przypadku makiet statycznych, animacja odbywa się także za pomocą przybliżania lub oddalania źródła światła do lub od poszczególnych ruchomych elementów formy.



Ilustracja 35. Makieta cieniowa, zmechanizowana



Ilustracja 36. Efekt cieniowy makiety zmechanizowanej

MAKIETY PUDEŁKOWE. Są to niezmechanizowane statyczne formy cieniowe. Charakteryzują się zamkniętą pudełkową przestrzenią, w której umieszczone są trójwymiarowe elementy. Na jednej ze ścian znajduje się ekran cieniowy. Animacja odbywa się poprzez podświetlanie poszczególnych elementów. W zależności od rozmiarów makiet pudełkowych możemy jednym źródłem światła podświetlić wybrany szczegół konstrukcyjny lub, oddalając źródło światła od formy, uzyskać efekt podświetlenia kilku stojących obok siebie makiet pudełkowych, przedstawiających różne formy i przestrzenie cieniowe. Możemy również rozstawić makiety w obrębie sceny i zastosować kilka niezależnych źródeł światła.



Ilustracja 37. Makiety cieniowe, pudełkowe



Ilustracja 38. Efekt cieniowy makiet pudełkowych

5.12. MASKI CIENIOWE

Maski cieniowe są formami profilowymi o płaskiej lub przestrzennej strukturze, wykorzystywanymi zarówno w grze klasycznej, jak i żywooplanowej. W drugim przypadku jedna maska jest równocześnie formą cieniową i elementem planu żywego.

Maska jest umieszczona na głowie aktora w taki sposób, że profil cieniowy wystaje poza obszar głowy. Twarz aktora może być widoczna lub zakryta maską. Ogromne trudności może sprawiać aktorom opanowanie zasad gry w masce cieniowej w żywym planie. Aktor tworzy jednocześnie postać żywooplanową i postać maskową na ekranie. Trudność tego rodzaju gry wynika z tego, że aktor stoi przodem do widza, a cień maskowy znajduje się na ekranie wiszącym za jego plecami. W tej sytuacji nie jest on w stanie kontrolować swego odbicia. Wymusza to na aktorze opanowanie określonego schematu gestycznego, który umożliwi sugestywną grę zarówno w planie żywym, jak i cieniowym. Gest jest szeroki, wyprowadzany równoległe do sylwetki aktora (do boku), czyli w sposób nieorganiczny. Konieczne jest też pilnowanie określonego punktu ustawienia aktora w przestrzeni sceny. Zgubienie wyznaczonej pozycji spowoduje rozbitcie zamierzonego efektu cieniowego.



Ilustracja 39. Aktor w masce cieniowej w żywym planie

5.13. PRZEDMIOT CIENIOWY

W teatrze cieni obiektami cieniowymi mogą być też przedmioty codziennego użytku. Dają one zdumiewające efekty w obrazie cieniowym (np. poprzez podświetlenie durszlaka uzyskamy mnogość drobnutkich punktów świetlnych na ekranie). Wykorzystanie przedmiotów może służyć plastycznemu budowaniu zmienności światów cieniowych.



Ilustracja 40. Efekt cieniowy z wykorzystaniem wielobarwnej przesłony zbudowanej ze szklanki

Przedmioty codziennego użytku o określonej budowie (np. młotek) znajdują swoje zastosowanie jako rekwizyty, czy też stają się bohaterami scenicznego zdarzenia. Analiza wpisanych w przedmiot cech, podobnie jak ma to miejsce w teatrze przedmiotu, może nadać wypowiedzi scenicznej głębszy wyraz symboliczny. Przedmiot cieniowy stał się też inspiracją do powstania instalacji plastycznych czy fotografii cienia naturalnego.



Ilustracja 41. Fotografia cienia naturalnego

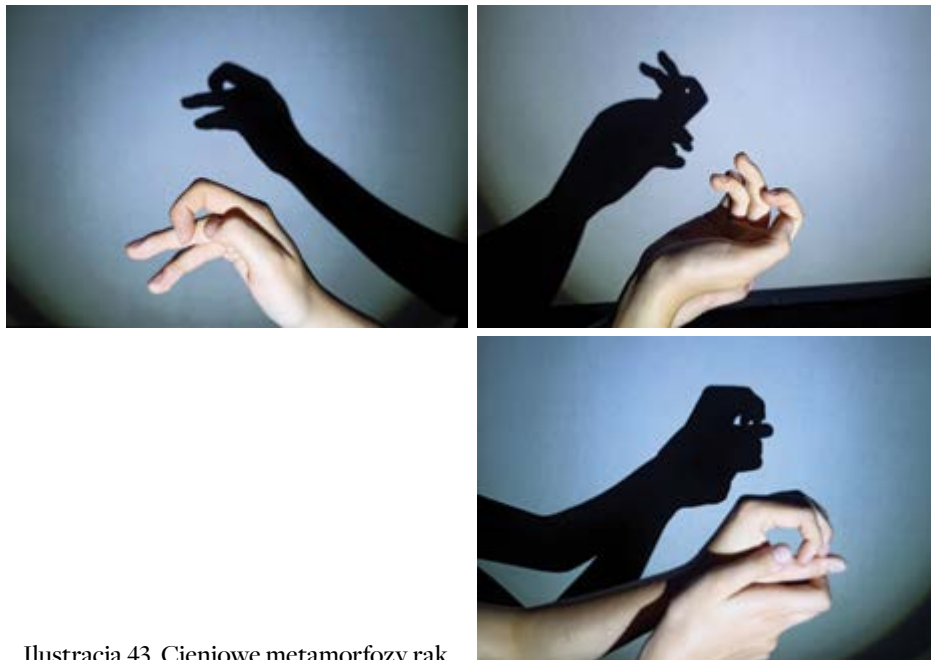
5.14. CZŁOWIEK - OBIEKT, ANIMATOR, AKTOR

Człowiek w teatrze cieni pełni funkcję obiektu, animatora i aktora. Nałożenie określonej funkcji zależy od przyjętej konwencji spektaklu. W konwencji tradycyjnej jest animatorem. Przy współczesnych produkcjach staje się także obiektem i partnerem lalek cieniowych, ten rodzaj teatru cieni nosi miano cieni hiszpańskich lub włoskich. Powstają spektakle, w których ciało ludzkie na projekcji cieniowej ulega takiemu przeobrażeniu, że widoczny dla widza obraz przedstawia np. zwierzęta, rośliny, przedmioty czy budowle. W tego rodzaju ekspresji specjalizują się taneczne grupy cieniowe. Wykorzystują one elastyczność wpisaną w ciała tancerzy do kreowania wspaniałych, magicznych obrazów cieniowych. Te spektakle można porównać z pokazami iluzjonistów, gdzie widz nie wie, w jaki sposób został osiągnięty niezwykle efekt, budzący u niego zachwyt.



Ilustracja 42. Tancerze w planie cieniowym

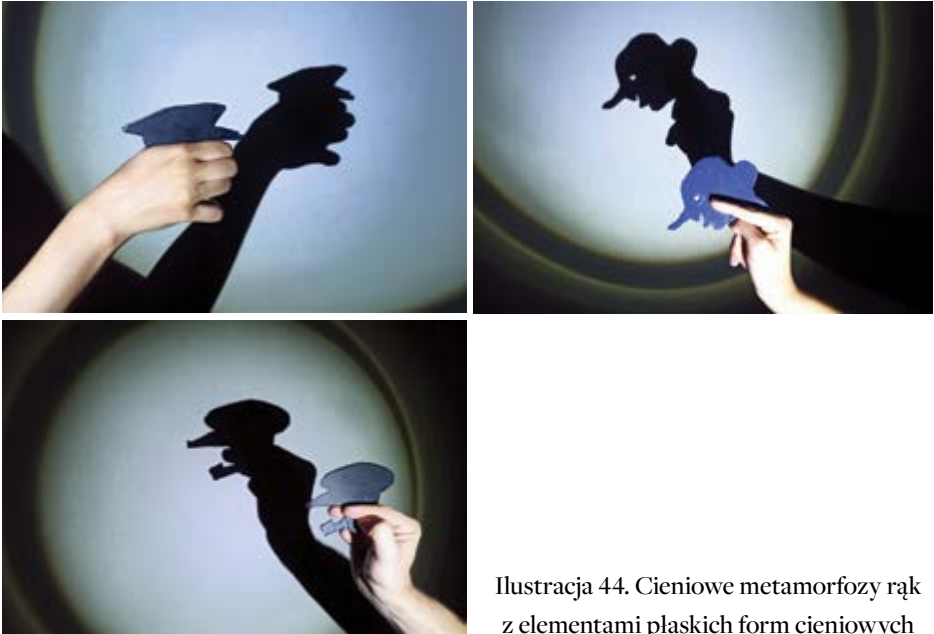
Popularny jest teatr cieni, w którym głównym twórczym są dłonie aktorów. Aktorzy układają ręce w przeróżne kształty np. zwierzęta, twarze ludzkie, rośliny etc.



Ilustracja 43. Cieniowe metamorfozy rąk

Niekiedy do dłoni dokłada się naturalne rekwizyty czy elementy kostiumu np. w usta ułożonej z dłoni twarzy wkłada się papieros lub dłonie ułożone w profil staruszki obwiązuje się chustką.

Ciekawym rozwiązaniem jest też połączenie dłoni z płaskimi formami cieniowymi. Przykładem może być forma, w której głowa lalki jest lalką profilową trzymaną przez aktora pomiędzy dwoma uniesionymi w górę palcami (wskazującym i środkowym), pozostała część dłoni tworzy korpus i ręce formy. Zasada operowania tego typu lalką jest podobna do animacji pacynką. Można także dołączyć do ułożonej z dłoni cieniowej twarzy wycięty obrys nakrycia głowy np. cylinder lub czapkę. Pomysły rozwijania takich form są nieograniczone.



Ilustracja 44. Cieniowe metamorfozy rąk z elementami płaskich form cieniowych

Uprawiając ten rodzaj teatru cieni należy pamiętać, że każdy człowiek ma inne możliwości motoryczne i walory fizyczne. Różnimy się od siebie wielkością, elastycznością i zakresem ruchu naszych ciał. Ze względu na odmienność motoryczną nie każdy aktor jest w stanie powtórzyć obraz cieniowy wykonany przez partnera. Dlatego też twórca powinien indywidualnie poszukiwać cielesnych metamorfoz w obrębie przypisanych sobie cech fizycznych. Ta improwizacyjna metoda umożliwia wprowadzenie w proces tworzenia spektaklu nowych rozwiązań niezakładanych przez twórców w pierwotnej wersji scenariusza.

6. ROLA MUZYKI I DŹWIĘKU

Jaka powinna być dobra muzyka teatralna? Kompozytor Maciej Małecki w wywiadzie *Muzyka w teatrze* przeprowadzonym przez Izabelę Szymańską dla „Gazety Wyborczej” mówi: „Powinna coś ewokować, komentować. Nie może zagłuszać aktorów, lecz raczej być czymś, od czego mogą się odbić”²⁵. W tym samym wywiadzie kompozytor Stanisław Radwan dodaje:

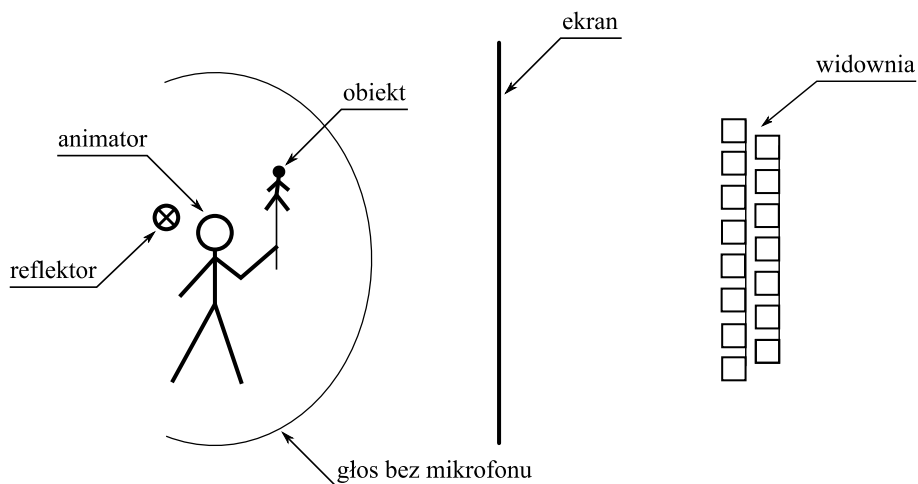
Kompozytor powinien też mieć świadomość, że czasem najpiękniejszą muzyką jest cisza. – Teatr jest sztuką synkretyczną, żaden z elementów nie powinien wypychać się na pierwszy plan – mówi Stanisław Radwan. Opowiada, że pracując nad płytą *Coś, co zginęło, szuka tu imienia. Muzyka dla teatru Jerzego Grzegorzewskiego*, musiał wybrać utwory ze spektakli Jerzego Grzegorzewskiego, co okazało się bardzo trudnym zadaniem. W teatrze utwór muzyczny zawsze otacza jakiś kontekst. Czasem jest on tak mocny, że wyciągnięcie z całości jednej piosenki powoduje, że nie ma ona już tej siły lub wręcz staje się niezrozumiała. Fascynujące jest to, że w teatrze słowo, obraz i muzyka przez odpowiednie zestawienie mogą nadawać lub odbierać sobie znaczenie²⁶.

Muzyka teatralna czynnie uczestniczy w budowaniu dramaturgii spektaklu. W teatrze cieni przygotowanie technicznej oprawy dźwiękowej stanowi bardzo istotny element. Widz odbiera obraz przedstawiany na ekranie, natomiast źródło dźwięku (aktor), jest umiejscowione za nim i często oddalone od ekranu. Sytuacja ta tworzy niespójność obrazu z miejscem emitowanego dźwięku. Przykładowo: zestawiamy ze sobą dwóch aktorów w cieniowej scenie dialogowej. Jeden z nich ma gigantyczne rozmiary, cień drugiego jest pomniejszony. Docierające do widza sygnały – widzialny i dźwiękowy – będą niespójne. Brak koherencji w obrazie i dźwięku będzie wynikał z nasilenia głosu obu aktorów, przypisanego ich cechom fizycznym i ich pozycji względem ekranu. Aktor gigant będzie bliżej źródła światła, ale w oddaleniu od ekranu. Umiejscowienie aktora zminiaturyzowanego będzie odwrotnością pozycji aktora giganta. W efekcie natężenie głosu docierające do widza w przypadku aktora giganta będzie słabsze w stosunku do

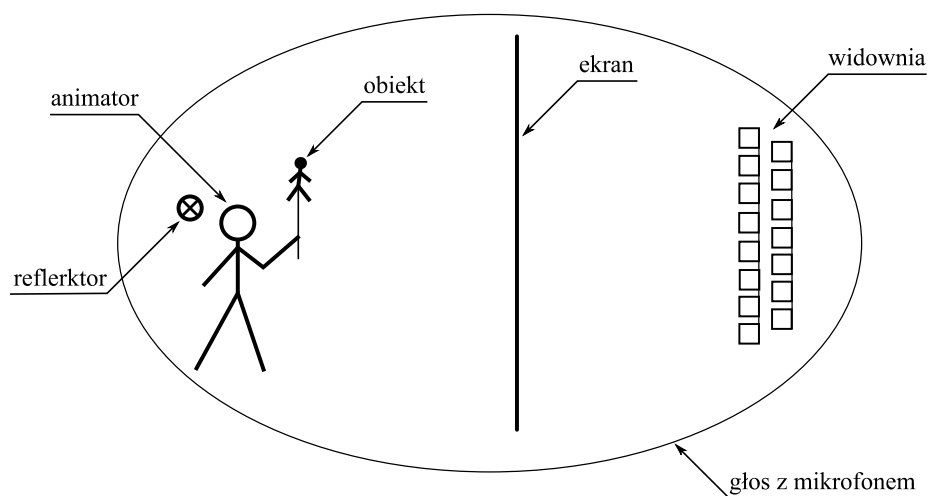
25 I. Szymańska, *Muzyka w teatrze*, „Gazeta Wyborcza. Stołeczna”, 05 IV 2011, nr 80, „Encyklopedia Teatru Polskiego” online, b.d., <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/114682/warszawa-muzyka-w-teatrze> (dostęp: 5 VII 2023).

26 Tamże.

bliżej umiejscowionego aktora zminiaturyzowanego, a dodatkowo dźwięk rozproszy się po przestrzeni zakulisowej. Aby uniknąć sprzecznych komunikatów korzysta się ze sprzętów elektronicznych, które są w stanie wyeliminować wyżej opisane niespójności. Podparcie dźwięku poprzez użycie mikrofonów zbiorczych czy mikroportów, przy odpowiednim ustawieniu kolumn względem ekranu, zespala obraz z efektem dźwiękowym. W wyniku tego zabiegu powstaje tożsama przestrzeń działania.



Schemat 52. Nośność głosu bez użycia mikrofonu



Schemat 53. Nośność głosu z użyciem mikrofonu lub mikroportu

7. PERSPEKTYWA

Perspektywa, czyli sposób oddania trójwymiarowych obiektów i przestrzeni na płaszczyźnie, jest stosowana w sztukach wizualnych: architekturze, malarstwie, fotografii, teatrze etc. W teatrze powszechne jest stosowanie perspektywy w szczególności przy scenach płytkich, gdzie użycie tzw. perspektywy renesansowej, wzmacniającej efekt iluzji przestrzeni powoduje, że płytka scena wydaje się głębsza.

W teatrze cieni, opierającym się w swej podstawowej strukturze na jednowymiarowości obrazu, stosuje się liczne zabiegi techniczne w celu uzyskania złudzenia głębi na ekranie. Twórcy cieniowi podpierają się w tym zakresie wiedzą sprecyzowaną przez artystów sztuk malarskich, przetwarzając ją na warunki i język teatru.

Perspektywa malarska – podaje *Słownik terminologiczny sztuk pięknych* – [to] umiejętność ukazywania przedmiotów, na płaszczyźnie zgodnie z prawami widzenia. Przyjmując jako podstawę prawa rządzące p[erspektywą] m[alarską] wyróżniamy perspektywę linearną, barwną i powietrzną²⁷.

Przy zastosowaniu tradycyjnego napiętego ekranu i zestawieniu ze sobą kilku obiektów dających efekt zróżnicowania pod względem wielkości, poprzez odpowiednie rzutowanie ich na płaszczyznę względem określonego, statycznego punktu na ekranie, powstanie iluzja trójwymiarowości. Przybliżanie do i oddalanie obiektów od ekranu zmienia ich prawdziwe wymiary, względem statycznego punktu, a obraz ulega przeobrażeniom. W malarstwie ten rodzaj perspektywy określa się mianem perspektywy linearnej.

Perspektywa linearna oparta na zasadzie pozornego zmniejszania się przedmiotów w miarę ich oddalania się od oka oraz pozornej zbieżności ku horyzontowi wszelkich linii biegnących w głąb oka [...], tzn. obserwacja powstałego na płaszczyźnie obrazu wywołuje iluzję postrzegania takich samych stosunków przestrzennych jak podczas obserwacji rzeczywistej przestrzeni²⁸.

27 Hasło: „perspektywa malarska”, [w:] *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. K. Kubalska-Sulkiewicz i inni, Warszawa 2020, s. 308.

28 Hasło: „perspektywa linearna”, [w:] tamże, s. 308.

Uzyskanie perspektywy linearnej w teatrze cieni wymaga zastosowania odmiennych środków niż w przypadku malarstwa. W malarstwie w zastosowaniu perspektywy linearnej wszystkie przedmioty ulegają pomniejszeniu zgodnie z oddalaniem się ich od oka obserwatora

W teatrze cieni ta zasada jest odwrotna, obiekt zwiększa swój rozmiar przy oddaleniu od ekranu, a przybliżeniu go do źródła światła. Natomiast sugestia obrazu projektowanego na ekranie wywołana w oku widza jest tożsama jak w przypadku malarstwa.

Dzięki zastosowaniu kolorowych przesłon możemy stworzyć efekt perspektywy barwnej, którą pozyskujemy za pomocą właściwości kolorów (np. kolory zimne wydają się oddalać, a ciepłe zbliżać). To zjawisko optyczne powoduje sugestię głębi.

Perspektywa barwna, stosowana w malarstwie obok perspektywy linearnej, polega na wykorzystaniu w kompozycji mal[arskiej] zjawiska, w którym złudzenie głębi, wywołane przez różne kolory jednakowo oddalone od obserwatora, jest rozmaite, np. czerwień i żółcień wydają się występować ku przodowi, błękit – cofać się [...]²⁹.

Istotnym jest, aby struktura nałożonego koloru na przesłonę cieniową była nierównomiernie rozmieszczona, co przy podświetleniu da różnorodność odcieni barwy powodując zwiększenie iluzji perspektywy.

Malunek na przesłonie może być też określony. Preparując przesłonę wedle zasad sztuki malarskiej i odpowiednio operując obiektem cieniowym uzyskamy efekt perspektywy powietrznej. Sposób ten może być wykorzystany również przy użyciu ekranów kolorowych.

Perspektywa powietrzna uwzględnia zjawisko, że z dużej odległości przedmioty nie tylko maleją, ale zmieniają także kolor; warstwa atmosfery dzielącej dalekie przedmioty od oka sprowadza ich kolor do szaroniebieskiej tonacji; zmiany w kolorze występują przeważnie w odniesieniu do barw ciemnych i zimnych, kolory jasne i ciepłe zachowują większą widoczność w oddaleniu³⁰.

29 Hasło: „perspektywa barwna”, [w:] tamże, s. 309.

30 Hasło: „perspektywa powietrzna”, [w:] tamże.

W teatrze cieni uzyskuje się podobny efekt. Cień przedmiotu oddalanego od ekranu w kierunku źródła światła szarzeje i traci intensywność kolorystyczną. W szczególności efekt ten odnosi się do form nietransparentnych.

Perspektywę możemy uzyskać używając specjalnej, obrotowej lampy. Jest to ażurowa lampa owalna, w której wnętrzu znajduje się element żarowy. Na potrzeby konkretnych spektakli kompozycja ażuru otrzymuje określony wyraz plastyczny. Owalna konstrukcja sprawia, że przenikające przez nią światło daje wynaturzony plan cieniowy, a możliwość obracania wprawia obraz w ruch kuliasty. Sugestia wizualna wywołana tym zabiegiem sprawia, że płaska powierzchnia ekranu poprzez dynamiczne prowadzenie światła przemienia się i atakuje oko widza wirującym, zakrzywionym obrazem.



Ilustracja 45. Lampa obrotowa, owalna



Ilustracja 46. Efekt cieniowy z użyciem lampy obrotowej, owalnej

Perspektywę możemy uzyskać także poprzez odpowiednie rozmieszczenie ekranów cieniowych. Ustawienie kilku ekranów tiulowych, o zróżnicowanych rozmiarach i w jednej linii, spowoduje multiplikację nakładających się na siebie cieni jednego obiektu (od małego do dużego). Uzyskana w ten sposób wielowymiarowość da efekt nakładających się na siebie przestrzeni.

Korzystając zaś z ekranów ruchomych, wprawiamy płaską powierzchnię materiału w ruch. Poprzez ich animację, a tym samym wykrzywianie obrazu cieniowego, uzyskujemy efekt falowania, wybrzuszania, drgania etc. Działając powierzchnią ekranu budujemy więc perspektywę.

Ekranu obciążone lycrą pozwalają na rozciąganie materiału, co – tak jak w przypadku ekranów ruchomych – spowoduje karykaturyzację i przeobrażenie obrazu.

Ekranu papierowe o nierównej strukturze mają wpisane w siebie perspektywę, która przynosi się na efekt cieniowy obiektu, co natychmiast widać po podświetleniu ekranu.

8. SCENOGRAFIA

Scenografia teatralna jest sztuką plastycznego kształtowania przestrzeni scenicznej przy użyciu środków pozawerbalnych tj. dekoracji, kostiumów, rekwizytów, charakteryzacji postaci czy oświetlenia.

A co kryje się pod pojęciem scenografii teatru cieni? W pierwszym odruchu utożsamia się ono z podświetlonym ekranem, na którym widoczne są odbicia obiektów. A zatem wszelkie rodzaje ekranów, oświetlenia i form cieniowych zaliczamy do oprawy plastycznej spektaklu.

W drugim odruchu wyobraźnia określi widziane barwy, czyli czern i biel, ale to są tylko podstawowe kolory kojarzące się z teatrem cieni. Teatr cieni dysponuje i powszechnie używa całej gamy barw. Scenografia, jako jedna z dziedzin sztuk plastycznych, jest nierozzerwalnie związana z malarstwem. Zenobiusz Strzelecki we *Współczesnej scenografii polskiej*, komentując dramat polski, podnosi aspekt łączności malarstwa ze scenografią, ukazując nierozłączność tych dziedzin.

Od renesansowej *Odprawy posłów greckich* Kochanowskiego, poprzez romantyków i Wyspiańskiego do autorów współczesnych, dramat polski jest w przeważającej części poetycki; tej wysublimowanej formie literackiej towarzyszy plastyka malarska i muzyka. Wszystkie kierunki malarstwa współczesnego są adaptowane, wykorzystywane w scenografii, przetworzone na grunt sceniczny. Powiązane z pewnym rodzajem dramaturgii, z przestrzenią i rozwojem akcji, nie tylko w tak zwanej dekoracji, lecz również w kostiumie, tworząc jednolitą całość inscenizacji plastycznej. Te związki scenografii z malarstwem wpływają nie-raz także na reżyserię, poddają ją pewnym rygorom estetycznym³¹.

Dekoracje teatru cieni tworzą:

- w przypadku ekranów klasycznych – wszystkie statyczne elementy obrazów, umieszczone po obu stronach ekranu;
- przy ekranach ruchomych – przestrzeń kreuje ich zmienność;
- przy użyciu kolorowych ekranów czy przesłon – dekoracją staje się widniejący na nich malunek;

31 Z. Strzelecki *Współczesna scenografia polska*, Warszawa 1983, s. 5.

- dekoracje mogą stanowić także projekcje z rzutników; elementy wyciskane na ekranach obciągniętych lycrą; struktura materiału, z którego zrobiony jest ekran; użycie owalnej lampy ażurowej; stosowanie rekwizytów.

Kostiumy i charakteryzacja postaci uzależnione są, podobnie jak w przypadku pozostałych dziedzin teatralnych, od rodzaju obranej konwencji wypowiedzi scenicznej.

9. PROCES

Początek prac związanych z tworzeniem spektaklu rozpoczyna się od doboru tematu lub tekstu. Twórcy teatru cieni dzielą się na tych, którzy tworzą własne autorskie scenariusze, przeredagowują teksty innych autorów na potrzeby własnej wypowiedzi oraz tych, którzy nie roszczą sobie praw do poprawiania autora i próbują w całości przełożyć dramaturgię słowa pisanego poszukując takich środków wyrazu, które pozwolą na wierne jego odzwierciedlenie w konstrukcji spektaklu. Wszystkie metody zmuszają do dogłębnej analizy tematu oraz związanych z nim rodzajów konwencji gry, a to przekłada się na wzmoczone poszukiwania w doborze odpowiedniej formy.

Drugim etapem jest stworzenie storyboardu, czyli scenopisu obrazkowego. Storyboard jest ważnym elementem pracy koncepcyjno-praktycznej w procesie postawiania scenariusza cieniowego widowiska. Jest to zapis graficzny następujących po sobie kolejnych sekwencji spektaklu, opatrzony komentarzem, który umieszcza się obok numerycznie uszeregowanych rysunków lub zdjęć. Jest on tworzony przez reżysera i umożliwia zespołowi współpracującemu przy wydaniu na światło dzienne zapoznanie się z wizualizowaną, autorską koncepcją. Istotną informacją jest to, że przy tworzeniu scenopisu obrazkowego autor nie musi wykazywać się wybitnymi zdolnościami plastycznymi, natomiast powinien posiadać wiedzę techniczną. Na tym etapie zostają wstępnie określone wymiary i konstrukcje ekranów, form oraz materiał, z którego będą one wykonane, a także rodzaje lamp oraz punkty rozstawienia ich w przestrzeni scenicznej. Powstaje też zapis graficzny następujących po sobie obrazów cieniowych, zawierający wielkości projektowanych cieni oraz kierunki, z których pojawią się na ekranie.

Kolejnym krokiem jest przygotowanie strony technicznej spektaklu. Przeważnie rozpoczyna się ona od stworzenia paru ćwiczebnych lalek. Podczas tego procesu następuje skonkretyzowanie rozmiaru, materiału, konstrukcji oraz liczby form, które zostaną użyte w spektaklu. Klarują się także konkretne wielkości oraz liczby użytych ekranów. Doprecyzowane są pozycje reflektorów oraz rodzaje wykorzystywanego światła, a także rodzaje barwionych przesłon. Konstruuje się warstwa dźwiękowa. Określona zostaje liczba animatorów i aktorów biorących udział w poszczególnych sekwencjach spektaklu. Ten zakres prac, od momentu podjęcia tematu do zakończenia prac przygotowawczych związanych

ze stroną techniczną, stanowi około 75% czasu przypadającego na cały proces twórczy powstania dzieła.

Po zamknięciu tego etapu działań rozpoczyna się praca z aktorami. Poszukuje się sposobów animacji, uzasadnienia wprowadzenia różnorodnych planów działania, określenia roli aktora i zakresu jego gry w obrębie obranej konwencji. Cały proces twórczy jest oparty na nieustannej kreatywności, ciągłym eksperymentowaniu i poszukiwaniu najlepszych rozwiązań.

PODSUMOWANIE

Bogactwo i dostępność narzędzi technicznych i technologicznych, z których mogą korzystać współcześni twórcy, niewątpliwie wpływa na kształtowanie się współczesnego teatru, w tym teatru cieni. Artyści wprowadzając innowacyjne rozwiązania osiągają zaskakujące efekty, a sfera twórczych poszukiwań poszczególnych artystów podąża i rozwija się w różnych kierunkach.

Współczesnych mistrzów teatru cieni można podzielić na:

- tych, którzy tworzą wyłącznie w oparciu o tradycje cieniowe;
- tych, którzy używają tradycyjnych lalek cieniowych, stanowiących główne tworzywo teatralne, ale ich spektakle są udoskonalone o nowoczesne metody;
- tych, dla których cień jest inspiracją i często wykorzystują go jedynie metaforycznie;
- oraz tych, dla których teatr cieni jest świetnym produktem marketingowym wykorzystywanym w reklamach czy programach typu talent show.

Można też użyć innego podziału, który klasyfikuje współczesny teatr cieni na cztery grupy:

- teatr cieni z lalkami;
- teatr cieni z sylwetkami ludzkimi;
- teatr cieni z użyciem dłoni;
- oraz teatr cieni z przedmiotami.

Można też nie stosować żadnego podziału i patrzeć na każdego artystę pod kątem jego indywidualnej twórczości. Nie chcąc kreować sztucznych barier, odniosę się do ostatniej tezy, dzięki której łatwiej mi będzie skupić się na istocie współczesnego teatru cieni, jego problemach i środkach.

W 1988 roku w niemieckim miasteczku Schwäbisch Gmünd odbył się pierwszy na świecie Międzynarodowy Festiwal Teatrów Cieni. Inicjatorem tej imprezy był Reiner Rusch, lalkarz, nauczyciel, fascynat teatru cieni. Inicjatywa Ruscha wynikała z chęci wydostania teatru cieni z cienia. W Europie teatr ten w owym okresie był mało popularny, brakowało twórców, badań naukowych, publikacji, a co za tym idzie informacji, którymi mogliby się posilkować artyści eksplorujący tę materię. Festiwal miał na celu sprowokowanie spotkania cieniowych artystów i badaczy, wymianę doświadczeń i upowszechnienie wiedzy w tej dziedzinie. Przedsięwzięcie zakończyło się sukcesem. Rok później zaowocowało

utworzeniem Międzynarodowego Centrum Teatrów Cieni, które powstało przy współpracy z UNIMA i dzięki wsparciu finansowym miasta Schwäbisch Gmünd. Centrum zrzesza twórców, instytucje kultury, szkoły wyższe, gromadzi materiały badawcze, archiwizuje filmy, artykuły i zbiory muzealne różnych form cieniowych. Jego zadaniem jest rozpropagowanie wiedzy na temat teatru cieni oraz umożliwienie wymiany poglądów i doświadczeń pomiędzy cieniowymi pasjonatami.

W kolejnych edycjach odbywającego się co trzy lata festiwalu uczestniczyli tacy twórcy jak: francuska grupa Amoros i Augustin, odnosząca się w swych spektaklach do sztuki filmowej, malarstwa i aktorstwa; Teatro Controluce; Centrum Teatru Cieni z Bułgarii; Teater Anu z Niemiec; Teatre Espace z Holandii; Figurentheater HibisBkuss z Niemiec; włoska grupa Controluce Teatro d' Ombre; Laboratorium Zjawisk Tadeusza Wierzbickiego i Stowarzyszenie Teatr Okno z Polski; Pupentheater am Meininger Theater z Niemiec, Teatro Gioco Vita z Włoch; jednoosobowy Theater der Schatten Norberta GtÖza z Niemiec i wielu innych twórców.

Każda edycja festiwalu charakteryzuje się innym tematem naczelnym nawiązującym do korzeni teatru cieni i pokrewnych mu kierunków sztuki. Dla przykładu w roku 2003 przyświecała mu idea „Teatr cieni a film”. Organizatorzy prowokują też do poszukiwań w obrębie malarstwa, tańca, nowinek technologicznych i filozofii, pamiętając przy tym o tradycyjnym teatrze cieni i jego prekursorach. Po jednej z edycji Zuzanna Głowacka pisała:

Międzynarodowy Festiwal Teatru Cieni jest nie tylko przeglądem przedstawień z całego świata, realizowanych w technice cieniowej – towarzyszą mu zawsze specjalistyczne warsztaty, wystawy, wykłady, projekcje filmowe. Unikalność tematyki na tle innych lalkarskich spotkań sprawia, iż Schwäbisch Gmünd przyciąga duże grono prawdziwie zainteresowanych techniką cieni³².

Pierwszym dyrektorem artystycznym festiwalu był artysta Fabrizio Montecchi, który całe swoje twórcze życie związał z teatrem cieni. Jest on na stałe

związany z włoskim Teatro Gioco Vita, który dzięki Montecchiemu i jego zainteresowaniom wykształcił nową estetykę swej działalności. Badania włoskiego

32 Z. Głowacka, *W krainie cieni*, „Teatr Lalek” 2003, nr 4, s. 17.

artysty na temat wewnętrznych właściwości cienia i jego możliwości ekspresji oraz poszukiwania w obrębie nowych środków wyrazu przyczyniły się do ukształtowania innowacyjnego postrzegania cienia. Teatr cieni zawdzięcza Montecchiemu nakreślenie dróg rozwoju i nowych rozwiązań.

To on jako pierwszy w latach 70. i 80. wprowadził do teatru lampę halogenową. Użycie nowoczesnego źródła światła umożliwiło zdynamizowanie akcji scenicznej. Przy wykorzystaniu oświetlenia halogenowego figury zachowują ostre zarysy nawet w sytuacji odsunięcia formy na dużą odległość od ekranu. Możliwość uzyskania nowej perspektywy w teatrze wprowadziła na cieniowe sceny trzeci wymiar. Ten nowy kierunek przyczynił się do innego postrzegania form lalkowych, a artyści przestali skupiać się na upiększaniu lalek. Wyznacznikiem stał się artystyczny wyraz figury, a teatr cieni stał się punktem zainteresowań plastyków.

Fabrizio Montecchi w swych laboratoryjnych poszukiwaniach jest niezwykle dociekliwy. Jego spektakle charakteryzują się głęboką analizą tematu i trafnym doбором środków. W swej twórczej pracy stara się uzasadnić każdy element, składający się na całościowy obraz spektaklu. Celowość użycia koloru, rodzajów ekranu, form teatralnych, cieni ludzkich, muzyki i światła jest za każdym razem poddana analizie, przemyślana i świadomie użyta. Ta skrupulatność metody artysty przekłada się zarówno na przedstawienia dla dorosłych, jak i dzieci, których Montecchi traktuje jako równorzędnych sobie odbiorców.

Fabrizio Montecchi jest eksperymentatorem. Jego spektakle charakteryzują mobilne, wielowymiarowe ekrany, których tworzywem są płótna, papiery, folie etc. Artysta, jak sam twierdzi, ucieka od „skostniałego” teatru, nie zamyka się za ekranem, ale wychodzi do widza. Ta metoda stawia aktora Teatro Gioco Vita nie tylko w roli animatora, ale także otwiera mu pole do gry żywoplanowej. Na scenie obok siebie grają aktorzy, tancerze, aktorzy w maskach, figury cieniowe, których plany gry funkcjonują ze sobą symultanicznie, łącząc na płaszczyznach ekranów ekspresję cieniową z grą żywoplanową.

Do najciekawszych dzieł Montecchiego należą: *Le songe d'une nuit d'ete* (2013), spektakl inspirowany *Snem nocy letniej* Wiliama Szekspira, w którym oprócz aktorów i form cieniowych występują także zawodowi tancerze; *Scrooge* (2008), musical inspirowany *Opowieścią wigilijną* Karola Dickensa; *Orfeusz i Eurydyka* (1998) z muzyką Igora Strawińskiego, w którym wykorzystał ekrany łąkowe; czy *Widmo Antygony* (2011) przedstawienie zrealizowane w Białostockim Teatrze Lalek, w którym równolegle ogląda się dwie historie – jedną w planie

aktorskim, drugą w cieniowym. Nie zapomina też o widzach najmłodszych, dla których stworzył *Ranocchio* (2009), *Piccolo Asmodeo* (2012), *Il cielo degli orsi* (2014) czy *Żabkę* (2016), której premiera odbyła się w Teatrze Animacji w Poznaniu, a na 37. Warszawskich Spotkaniach Teatralnych spektakl ten został nagrodzony za najlepszą animację.

Od 1994 roku w niemieckim Baden odbywa się międzynarodowy Figura Theaterfestival, którego twórczynią i dyrektorem artystycznym jest Arletta Richner. Festiwal zrzesza teatry lalek, przedmiotów i cieni. Jego głównym założeniem jest zderzenie ze sobą szerokiej gamy środków wyrazu teatru lalek i umożliwienie konfrontacji twórców związanych z tą dziedziną sztuki. Uczestnicy festiwalu łączą ze sobą różne gałęzie sztuki, są poszukiwaczami nowych środków ekspresji, a przez to innowacyjnych form komunikacji z widzem. Nie sposób wymienić wszystkich artystów biorących udział w festiwalu. Posłużę się więc dwoma przykładami wizji twórczej.

Norbert Götz eksperymentując ze światłem, cieniem i przedmiotami, tworzy w trakcie pokazów trójwymiarowe projekcje. U Götza publiczność może cały czas obserwować warsztat artysty, gdyż pracuje on przed parawanem na oczach widza. Jego mastrię można było zobaczyć w przedstawieniu *Wyspa skarbów*, prezentowanym na V edycji festiwalu w Baden (2004).

Twórcy z Teatru Waidpeicher Erfurt z Niemiec, w spektaklu *Królowa kolorów*, połączyli z kolei sztukę malowania na żywo z cieniową animacją. Oba te gatunki ludzkiej ekspresji za sprawą kunsztu artysty malarza i animatora oraz zastosowania rzutnika mogły zaistnieć obok siebie na scenie jako równorzędni aktorzy. Fascynująca się teatrem cieni Zuzanna Głowacka notowała po festiwalu:

Królowa kolorów teatru z Niemiec – Teater Waidpeicher Erfurt – jest przedstawieniem o znaczeniu kolorów w świecie i życiu, zagranym w technice cieniowej. Świat przedstawienia tworzy się na oczach widzów. Animatorka – Eva Noell, której działania cały czas obserwujemy – maluje na foliach i kartkach papieru obrazy, które – dzięki rzutnikowi – oglądamy jednocześnie na półowalnym ekranie, podczas gdy ukryty za ekranem lalkarz Paul Olbrich animuje cieniową lalkę, a siedzący przed ekranem Tobias Rank, grając na pianinie, nadaje całości nastrój i rytm.

Intymność spektaklu rośnie, gdy oglądamy lalkarza w procesie kreacji. Kolejny uczestnik, Norbert Götz z Schattentheater Bamberg (Niemcy), także animuje przed ekranem. Pozwalając nam śledzić swoje magiczne zabiegi, czyni nas uczestnikami cieniowego rytuału.

W *Wyspie skarbów*, według Stevensona, źródłem cienia mogą być: lalki trójwymiarowe, płaskie czarne silhouette, makiety domów, statków. Artysta trzyma w ręku halogenową lampę, zmienia kierunek i odległość padania światła, a tym samym obrazy pojawiające się na ekranach. Potrafi osiągnąć wrażenie trójwymiarowości cienia, wchodzi jakby w głąb przedmiotu. Jego spektakl jest także ciekawą grą polaryzacji świetlnych; kolorowe bywa często tło i części przedmiotów (piękna scena odbijającego się w oknach domu zachodu słońca). Dynamikę osiąga dzięki falowaniu ekranu (sztorm na morzu, po którym płynie statek) bądź miganiu światła. W spektaklach jest też miejsce na aktorskie działania – prowadzenie narracji bądź wcielenie się w którąś postać³³.

W roku 2000 odbył się XIX Międzynarodowy Festiwal Sztuki Lalkarskiej w Bielsko-Białej. Na tej milenijnej edycji prezentowały się tradycyjne i nowoczesne teatry cieni. Adam Kilian tak pisał o tym wydarzeniu.

Wiele nowatorskich teatrów lalkowych, ale również dramatycznych, wprowadza teatr cieni jako ważny element inscenizacyjny. Tegoroczny międzynarodowy przegląd teatrów w Bielsko-Białej zdominowany był przez ten gatunek sztuki wizualnej³⁴.

Na festiwalu pokazali się twórcy z Chin, Hiszpanii, Serbii, Czech. Każdy teatr charakteryzował się inną specyfiką inscenizacyjną. Chińczycy zaprezentowali spektakl *Lis i Kruk, Niedźwiedź i Malpka, Żuraw i Żółw* inspirowany bajkami Ezopa. W spektaklu, prócz bohaterów z bajek, wplecione zostały postacie z kultury wschodniej np. ogromny, wielobarwny smok. Przedstawienie było utrzymane w formule tradycyjnej. Animatorzy pozostawali ukryci, a lalki prowadzono blisko ekranu.

Hiszpański teatr cieni La Conica z Barcelony pokazał spektakl, w którym cień, pomimo płaskiej powierzchni ekranu, uzyskał trójwymiarowość. Stało się to za sprawą wykorzystania ażurowych przedmiotów, które po odpowiednim podświetleniu budowały efekt perspektywy na płaszczyźnie ekranu. Plastikowa skrzynka, pacholki uliczne, durszlak i inne użytkowe przedmioty, oświetlane z różnych stron, projektowały na ekranie abstrakcyjne cieniowe obrazy. Artysci swym dziełem chcieli pobudzić wyobraźnię widza i pokazać, że każda rzecz

33 Z. Głowacka, *Różność*, „Teatr Lalek” 2003, nr 1, s. 30.

34 A. Kilian *Znacie?...*, dz. cyt., s. 77.

odpowiednio wykorzystana może zostać uteatralniona i awansować do rangi aktora.

Teatr Lalek z Banja Luki z Serbii zaprezentował traktat filozoficzny dotyczący więzi łączącej człowieka z cieniem. W spektaklu przewodnikiem w wędrownie księcia – głównego bohatera – był jego własny cień. Twórcy odeszli tu od powszechnego utożsamiania cienia z ciemną stroną natury ludzkiej, nadali mu znamiona opiekuna i obrońcy głównej postaci³⁵.

W maju 2009 roku w krakowskim Teatrze Lalki, Maski i Aktora Groteska odbył się pierwszy w Polsce Festiwal Cieni. W programie festiwalu oprócz spektakli znalazły się wykłady wybitnych teoretyków, m.in. Lothar Binger i Sussany Hellemann, które przedstawiły rolę cienia w życiu codziennym oraz Henryka Jurkowskiego, którego prelekcja dotyczyła kulturowej funkcji teatru cieni. Ponadto prezentowano film *Świat cieni*, można też było wziąć udział w warsztatach prowadzonych przez Norberta Götza z Theater der Schatten, obejrzeć wystawę lalek z Muzeum Azji i Pacyfiku w Warszawie oraz wysłuchać koncertu Warsaw Gamelan Group, grającej tradycyjną muzykę jawańską. Festiwal połączył różne odmiany teatru cieni, od tradycyjnej poprzez rozrywkową i eksperymentalną.

Teatro Controluce d'Ombre zaprezentował się ze spektaklem *Zatoniecia*. Realizatorzy stworzyli poetycką wizję natury ludzkiej, w oparciu o muzykę Roberta Schumanna. Odwieczna walka człowieka z żywiołem i namiętnościami przenosiła się w świat morskich głębin, które zostały opanowane przez wodne potwory i stwory fantastyczne³⁶. Z morskim światem zmagał się człowiek. Toczył on walkę w przestrzeni, która w odróżnieniu od świata na powierzchni, nie jest miejscem, gdzie człowiek panuje niepodzielnie.

Spektaklem inspirowanym twórczością Adama Mickiewicza były *Ballady i Romanse*, przygotowane przez zespół gospodarzy. Artyści z Groteski zderzyli ze sobą wiele różnych technik ekspresji scenicznej. W pokazie znalazły się takie elementy jak: żywy plan, cienie, duże formy lalkowe, taniec i partie wokalne.

Na festiwalu prezentował się także Norbert Götz. W swym eksperymentalnym dziele *17 sentencji o świetle* prezentował, jak zawsze na oczach widza, autorski warsztat cieniowy. Götz umiejscowił się przed ekranem, dzięki czemu widzowie

35 Zob. tamże, s. 77.

36 Lalki, użyte w spektaklu, zostały wypożyczone przez twórców z kolekcji Narodowego Muzeum Kina w Turynie.

mogli bezpośrednio, niejako podglądając od kuchni prace animatora, uczestniczyć w procesie twórczym. Wspomagane oprawą muzyczną abstrakcyjne obrazy, dla powstania których niemiecki artysta wykorzystał codzienne przedmioty, inspirowane były właściwościami światła i szerokim wachlarzem jego możliwości teatralnych.

Zapach słoni po deszczu – spektakl Teatru Figur z Krakowa – był z kolei zabawą przedmiotami codziennego użytku (korkociąg, butelki, sztućce etc.), które utraciwszy swą pierwotną funkcję stawały się bohaterami zdarzeń scenicznych³⁷.

Przy okazji omówienia krakowskiego festiwalu warto wspomnieć, że w 2007 roku powstały w Polsce dwie niezależne sceny zrzeszające profesjonalnych twórców zajmujących się dziedziną teatru cieni. Są to Teatr Figur z Krakowa, którego dyrektorką artystyczną jest Dagmara Żabska, oraz Stowarzyszenie Teatr Okno z Białegostoku, którego współzałożycielem jest Krzysztof Zemło. Oba teatry przez piętnaście lat swej działalności zrealizowały szereg spektakli z wykorzystaniem różnorodnych środków wyrazu teatru cieni, w których wykorzystane były płaskie formy cieniowe, makiety, przedmioty codziennego użytku czy projekcje eksperymentując ze źródłami światła, materiałami oraz filtrami polaryzacyjnymi. Spektakle realizowane były zarówno na klasycznych scenach teatralnych, jak też w przestrzeni publicznej.

Teatr Figur w swym repertuarze ma takie tytuły jak: *Bracia polarnej zorzy* (2018) – widowisko o charakterze koncertu, oparte na legendach i baśniach krajów nadbałtyckich i współtworzone z Chórem Teatru CHOREA z Łodzi *Huljet huljet* (2015), w którym artyści podejmują tematykę inspirowaną przedmiotami, zdjęciami i pamiątkami z życia mieszkańców krakowskiego getta, sztuka realizowana była w formie teatru mansjonowego z wykorzystaniem starych walizek czy pudełek, w których umieszczono ekrany cieniowe; *Jestem cały świat oprócz mnie* (2016), to instalacja plastyczna, pokaz z pogranicza sztuk wizualnych oparta na działaniach aktorskich okraszonych sferą dźwiękową; *Król Maciuś I* (2014) czy *Mglisty Billy* (2016) – spektakle skierowane do najmłodszego widza, zrealizowane w klasycznej konwencji teatru cieni.

37 Zob. K. Paprocka, *Historia o tym jak cień wyszedł z cienia, czyli rzecz o Festiwalu Cieni*, „Polskiemuzy.pl” online, 19 V 2009, <https://polskiemuzy.pl/historia-o-tym-jak-cien-wyszedl-z-cienia-czyli-o-rzecz-o-festiwalu-cieni/> [dostęp: 20 VII 2023].

Wśród oferty repertuarowej Stowarzyszenia Teatr Okno znajdują się takie tytuły jak: *Romans don Perlimplina i donny Belisy* (2000), spektakl dla dorosłych inspirowany dramatem Federico Garcíi Lorki będący małą formą erotyczną graną na klasycznej scenie cieniowej z wykorzystaniem płaskich form przystawianych do ekranu; *Słoń ptak i...* (2018) – utrzymane w stylistyce cyrkowej kolorowe widowisko, którego akcja toczy się na półkolistych ekranach, a animantami są płaskie, kolorowe lub nietransparentne formy oraz drukowane i preparowane przezroczca; *Dziewczynka* (2022) – spektakl oparty na motywach baśni Hansa Christiana Andersena *Dziewczynka z zapalkami*, w którym twórcy łączą techniki teatru teatru cieni z animacją planszetami i lalką stolikową w żywym planie.

Obie grupy realizują też działania edukacyjne w postaci warsztatów, wykładów czy spotkań dla szerokiego grona odbiorców w kraju i za granicą, propagując teatr cieni wśród dzieci młodzieży i dorosłych, a także pasjonatów amatorów, interesujących się tą techniką.

W 2019 roku wspomniany wyżej Krzysztof Zemło powołał do życia Teatr Łątek. Jest to najmniejszy teatr w Polsce, mogący pomieścić 10 widzów. Teatr ma swoją siedzibę w Supraślu, prywatnym domu Zemły, w którym reżyser z wydzielonej części mieszkalnej stworzył miniaturę scenę teatralną o wyjątkowym klimacie. W repertuarze teatru, który współtworzy z Ewą Zemło, pomysłodawczynią i twórczynią scenografii do wszystkich widowisk realizowanych przez Teatr Łątek, znajdują się takie spektakle jak: *Podróż* (2014), czyli forma działań oscylująca między performansem plastycznym, koncertem muzycznym i spektaklem teatralnym, składająca się z cyklu ruchomych, realizowanych w różnych technikach cieniowych obrazów; *Okienko* (2002) spektakl dla najmłodszych, zbudowany z krótkich, zabawnych cieniowych opowiadań; *Pieśń rzeki* (2020) – przedstawienie oparte o motywy zaczerpnięte z polskich ballad ludowych, realizowane w konwencji teatrodysków, czyli inscenizowanych pieśni opatrzonych sferą wizualną wykorzystującą techniki cieniowe; *Matecznik* (2022) – najnowsza premiera inspirowana twórczością fotografa Wiktora Wolkowa oraz opowieściami Edwarda Redlińskiego i grafikami Andrzeja Strumiłło, przybliżająca realia, klimaty i mentalność mieszkańców wsi podlaskiej³⁸.

38 W 2023 roku spektakl otrzymał dotację z programu Instytutu Teatralnego dla teatrów offowych, niezależnych, alternatywnych – OFF Polska.

Teatr cieni spełnia funkcje kulturowe, rozrywkowe i eksperymentalne. Tradycyjny, wielowiekowy teatr cieni jest wciąż żywy na terenach Chin, Turcji, Indii czy wysp Indonezji, gdzie ma licznych naśladowców i propagatorów. Europejski odłam tej sztuki czerpie z tradycyjnych metod, ale współcześni twórcy starego kontynentu wykorzystują klasyczne środki jedynie jako inspirację do dalszych poszukiwań w obrębie swoich działań. Teatr ten pobudza i stymuluje artystów z różnych dziedzin sztuki: malarzy, grafików komputerowych, aktorów, reżyserów, scenografów etc. Każdy twórca zafascynowany cieniem wykształcił autorską ekspresję i stylistykę środków wyrazu. Artyści zainteresowani tym odłamek sztuki, spotykając się w przestrzeni teatru, łączą swoje twórcze drogi i dzielą się inspiracjami. Te spotkania i wspólna praca ubogacają, wskazują nowe kierunki i kształtują nowe metody oraz powołują do życia innowacyjne rozwiązania.

Bogactwo środków wyrazu teatru cieni jest nieograniczone, trudno więc opisać wszystkie narzędzia, którymi posługuje się ta dziedzina sztuki. W tej publikacji przytaczam i opisuję metody, które przez lata udało mi się eksplorować. Mam nadzieję, że prezentacja moich doświadczeń przyczyni się do propagowania teatru cieni wśród tych, którzy będą chcieli czerpać z jego narzędzi, a publikacja ta stanie się przyczynkiem do powstania opisów metod i narzędzi pracy innych twórców i pasjonatów teatru cieni. Rozszerzenie prac naukowych podejmujących tematykę cienia z pewnością zasililoby wciąż ubogie zbiory i literaturę przedmiotu dotyczącą narzędzi tego teatru. Wpłynęłoby to z pewnością na poszerzenie spektrum możliwości technicznych i technologicznych z dziedziny teatru cieni. Wiedza ta niewątpliwie umożliwiłaby innym artystom na korzystanie z coraz obszerniejszego wachlarza narzędzi, a to wpłynęłoby na wzbogacenie i udoskonalenie walorów artystycznych w procesie twórczym.

SPIS ILUSTRACJI

- Ilustracja 1. Spreparowany reflektor służący do uzyskiwania efektów cieniowych, fot. Grażyna Kozłowska
- Ilustracja 2. Latarka LED z jedną diodą, fot. Grażyna Kozłowska
- Ilustracja 3. Lampka LED z jedną diodą, fot. Grażyna Kozłowska
- Ilustracja 4. Transformator, fot. Grażyna Kozłowska
- Ilustracja 5. Rzutnik pisma, fot. Grażyna Kozłowska
- Ilustracja 6. Rzutnik manualny, jednoslajdowy, fot. Grażyna Kozłowska
- Ilustracja 7. Efekt cieniowy z zastosowaniem szczeliny świetlnej, fot. zasoby archiwalne Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie Filia w Białymstoku
- Ilustracja 8. Reflektor skierowany na obiekt, trzymany przez aktora solistę znajdującego się za ekranem, fot. Magdalena Kiszko-Dojlidko
- Ilustracja 9. Przesłona malowana, prosta z poliwęglanu, fot. Grażyna Kozłowska
- Ilustracja 10. Przesłona malowana, półokrągła z poliwęglanu, fot. Grażyna Kozłowska
- Ilustracja 11. Efekt cieniowy z zastosowaniem przesłony malowanej, prostej, fot. Grażyna Kozłowska
- Ilustracja 12. Efekt cieniowy z zastosowaniem przesłony malowanej, wygiętej imitującej określoną przestrzeń, fot. Grażyna Kozłowska
- Ilustracja 13. Latarka LED, wielobarwna przesłona cieniowa zrobiona ze słoika, forma cieniowa, fot. Grażyna Kozłowska
- Ilustracja 14. Efekt podświetlenia formy cieniowej latarką LED z wykorzystaniem wielobarwnej przesłony zrobionej ze słoika, fot. Grażyna Kozłowska
- Ilustracja 15. Ekran falujący, foto, Magdalena Kiszko Dojlidko
- Ilustracja 16. Ekran papierowy, malowany, fot. Grażyna Kozłowska
- Ilustracja 17. Efekt cieniowy na ekranie papierowym, malowanym, fot. Grażyna Kozłowska
- Ilustracja 18. Ekran cieniowy wykonany ze spreparowanej walizki, fot. Grażyna Kozłowska
- Ilustracja 19. Efekt cieniowy na ekranie wykonanym ze spreparowanej walizki, fot. Grażyna Kozłowska
- Ilustracja 20. Ekran w przestrzeni miejskiej z efektem cieniowym, fot. Magdalena Kiszko-Dojlidko, *Białystok wylania się z cienia - historie w oknach*,

-
- reżyseria Krzysztof Zemło, realizator Stowarzyszenie Teatr Okno we współpracy z Nie Teatr i Astoria Business&Leisure, premiera 2021 r.
- Ilustracja 21. Kartonowe, nietransparentne, makietowe lalki cieniowe, fot. Grażyna Kozłowska
- Ilustracja 22. Lalka nietransparentna, ażurowa wykonana z poliwęglanu, fot. Grażyna Kozłowska
- Ilustracja 23. Lalka z poliwęglanu obklejona nietransparentnymi elementami czarnej folii samoprzylepnej oraz czerwonym elementem transparentnej folii samoprzylepnej, fot. Grażyna Kozłowska
- Ilustracja 24. Lalka kartonowa z dołączonym transparentnym elementem poliwęglanu, barwionym transparentnymi farbami do malowania szkła, fot. Grażyna Kozłowska
- Ilustracja 25. Lalka transparentna, fot. Grażyna Kozłowska
- Ilustracja 26. Lalka transparentna, barwiona z nakładającymi się na siebie zmechanizowanymi elementami barwionymi, fot. Grażyna Kozłowska
- Ilustracja 27. Efekt cieniowy lalki transparentnej, barwionej z nakładającymi się na siebie zmechanizowanymi elementami barwionymi, fot. Grażyna Kozłowska
- Ilustracja 28. Lalki nietransparentne, niezmechanizowane, prowadzone od góry, fot. Grażyna Kozłowska
- Ilustracja 29. Lalka zmechanizowana prowadzona równolegle, fot. Grażyna Kozłowska
- Ilustracja 30. Proces tworzenia nietransparentnej formy cieniowej, fot. Grażyna Kozłowska
- Ilustracja 31. Proces tworzenia transparentnej formy cieniowej, fot. Grażyna Kozłowska
- Ilustracja 32. Duża lalka profilowa funkcjonująca jak samodzielna forma, fot. Grażyna Kozłowska
- Ilustracja 33. Makieta cieniowa statyczna, fot. Grażyna Kozłowska
- Ilustracja 34. Efekt cieniowy makiety statycznej, fot. Grażyna Kozłowska
- Ilustracja 35. Makieta cieniowa zmechanizowana, fot. Grażyna Kozłowska
- Ilustracja 36. Efekt cieniowy makiety zmechanizowanej, fot. Grażyna Kozłowska
- Ilustracja 37. Makiety cieniowe pudełkowe, fot. Grażyna Kozłowska
- Ilustracja 38. Efekt cieniowy makiety pudełkowej, fot. Grażyna Kozłowska
- Ilustracja 39. Aktor w masce cieniowej w żywym planie, archiwum Białostockiego Teatru Lalek, fot. Krzysztof Bieliński, *Widmo Antygony*, reżyseria

Fabrizio Montecchi, scenografia Nicoletta Garioni, kostiumy Zofia de Ines, premiera Białostocki Teatr Lalek 2011 r.

Ilustracja 40. Efekt cieniowy z wykorzystaniem wielobarwnej przesłony zbudowanej ze szklanki, fot. Grażyna Kozłowska

Ilustracja 41. Fotografia cienia naturalnego, fot. Grażyna Kozłowska

Ilustracja 42. Tancerze w planie cieniowym, fot. Magdalena Kiszko-Dojlidko

Ilustracja 43. Cieniowe metamorfozy rąk, fot. Grażyna Kozłowska

Ilustracja 44. Cieniowe metamorfozy rąk z elementami płaskich form cieniowych, fot. Grażyna Kozłowska

Ilustracja 45. Lampa obrotowa, owalna, fot. Grażyna Kozłowska

Ilustracja 46. Efekt cieniowy z użyciem lampy obrotowej, owalnej, fot. Grażyna Kozłowska

SPIS SCHEMATÓW

Schemat 1. Odbicie promieni świetlnych w latarce klasycznej

Schemat 2. Odbicie promieni świetlnych w latarce spreparowanej

Schemat 3. Cień otrzymany z wykorzystaniem zwykłej, małej żarówki i diody LED

Schemat 4. Cień otrzymany z wykorzystaniem żarówki halogenowej

Schemat 5. Cień otrzymany z wykorzystaniem dużego, spreparowanego halogenu, bez możliwości ograniczenia źródła światła

Schemat 6. Usytuowanie transformatora w stosunku do punktu napięcia i źródła światła

Schemat 7. Określenie wielkości watowych żarówek i dostosowane do nich odpowiednich transformatorów

Schemat 8. Usytuowanie ściemniacza w stosunku do transformatora, punktu napięcia i źródła światła

Schemat 9. Wykorzystanie projektora w teatrze cieni.

Schemat 10. Tradycyjny rzut cieniowy

Schemat 11. Reflektor z góry – cień na podłodze

Schemat 12. Reflektor z podłogi – cień na ścianie, ekranie, etc.

Schemat 13. Reflektor z boku – cień wydłużony

Schemat 14. Reflektor daleko od obiektu – cień nieznacznie powiększony

Schemat 15. Reflektor blisko obiektu – cień znacznie powiększony

-
- Schemat 16. Reflektor z przodu – cień na ekranie ustawionym za obiektem
- Schemat 17. Dwa reflektory krzyżujące się – dwa oddalone od siebie cienie
- Schemat 18. Dwa reflektory krzyżujące się, stykające się poświatami – dwa połączone cienie
- Schemat 19. Dwa reflektory z zastawkami, ustawione blisko siebie, stykające się poświatami – szczelina świetlna – działania solowe
- Schemat 20. Dwa reflektory z zastawkami, stykające się poświatami – szczelina świetlna – działania zbiorowe
- Schemat 21. Zastosowanie przesłony wygiętej, umieszczonej blisko reflektora
- Schemat 22. Zastosowanie przesłony malowanej imitującej określoną przestrzeń
- Schemat 23. Zastosowanie mobilnej przesłony malowanej w stosunku do statycznego reflektora
- Schemat 24. Jednoczesne zastosowanie przesłony czerwonej i niebieskiej
- Schemat 25. Klasyczna scena cieniowa
- Schemat 26. Ekran cofnięty przez aktora
- Schemat 27. Ekran mobilny, przierzucany góra–dół, przód–tył nad statycznym aktorem; cień częściowy
- Schemat 28. Ekran mobilny, przierzucany góra–dół, przód–tył nad statycznym aktorem; cień częściowy
- Schemat 29. Ekran mobilny, przierzucany góra–dół, przód–tył nad statycznym aktorem; cień całościowy
- Schemat 30. Ekran trzymany przez jednego animatora
- Schemat 31. Ekran na masztach, kijach
- Schemat 32. Ekran ruchomy, przymocowany do masztów i lin
- Schemat 33. Ekran dwubarwny – czarny z przodu, biały z tyłu
- Schemat 34. Użycie wielu ekranów
- Schemat 35. Multiplikacja cienia
- Schemat 36. Sztynny stelaż pionowy
- Schemat 37. Pochyły stelaż aluminiowy
- Schemat 38. Ruchome ekrany na kijach, podnoszone za pomocą lin
- Schemat 39. Półokrągłe ekrany na żebrowaniach
- Schemat 40. Ekrany panelowe dookoła sceny okrągłej
- Schemat 41. Tradycyjne ustawienie widowni
- Schemat 42. Półkoliste ustawienie widowni
- Schemat 43. Usta – pozycja neutralna

Schemat 44. Postać mówiąca, smutna

Schemat 45. Postać mówiąca, radosna

Schemat 46. Spojrzenie neutralne

Schemat 47. Spojrzenie do przodu, postać dociekliwa

Schemat 48. Spojrzenie w tył, postać zaniepokojona

Schemat 49. Efekt nałożenia na siebie dwóch części zmechanizowanych o tej samej barwie

Schemat 50. Ustawienia reflektorów i sposób prowadzenia lalek wertykalnych w grze klasycznej i żywopłanowej

Schemat 51. Prowadzenie formy osadzonej na drucie przy świetle padającym z góry. Gra żywopłanowa

Schemat 52. Nośność głosu bez użycia mikrofonu

Schemat 53. Nośność głosu z użyciem mikrofonu lub mikroportu

BIBLIOGRAFIA PODMIOTOWA

- Blumenthal Eileen, *Pupperty. A World History*, Harry N. Abrams Publishers Inc., New York 2005.
- Bogusławski Wojciech, *Dramaturgia czyli nauka sztuki scenicznej dla szkoły teatralnej w Warszawie 1812, cz. 2: Mimika*, oprac. Jacek Lipiski i Tadeusz Sivert, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1965.
- Dorn Dieter, *40-lat projektowania oświetlenia – przedmowa* [w:] Max Keller, *Fascynujące światło. Oświetlenie w teatrze i na estradzie*, LTT Sp. z o.o., Warszawa 2013.
- Głowacka Zuzanna, *Różność*, „Teatr Lalek” 2003, nr 1, s. 29-30.
- Głowacka Zuzanna, *W krainie cieni*, „Teatr Lalek” 2003, nr 4, 2004, nr 1, s. 18-21.
- Jurkowski Henryk, *Material jako wehikuł treści rytuału*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011.
- Keller Max, *Fascynujące światło. Oświetlenie w teatrze i na estradzie*, LTT Sp. z o.o., Warszawa 2013.
- Kilian Adam, *Znacie..? To posłuchajcie (8). Cienie*, „Teatr Lalek” 2000, nr 2-3, s. 75-78.
- Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. Krystyna Kubalska-Sulkiewicz, Monika Bielska-Lach, Anna Manteuffel-Szarota, Margarita Kardasz, Bożena Kędzierzawska, Ewa Borowska, Magdalena Witwińska, Wydawnictwo Naukowe PWN SA, Warszawa 2020.
- Strzelecki Zenobiusz, *Współczesna scenografia polska*, Wydawnictwo „Arkady”, Warszawa 1983.
- Wasilewska-Dobkowska Joanna, *Chińskie cienie. O ikonografii i formie lalek Chińskiego teatru cieni. Teatr orientu*, Uniwersytet Jagielloński Instytut Filologii Orientalnej, Kraków 1998.

ARTYKUŁY ONLINE / STRONY INTERNETOWE

- [Anonim], *Rzutnik a projektor – czym się różnią*, „Morele.net” online, 18 I 2023, <https://www.morele.net/wiadomosc/rzutnik-a-projektor-czym-sie-roznia/14184/> [dostęp: 4 VII 2023].
- Foley Katie, *Thaïlande*, „WEPA” online, 2012, <https://wepa.unima.org/fr/thaïlande/> [dostęp: 12 VII 2023].
- Foley Katie, *Wayang*, „WEPA” online, 2012, <https://wepa.unima.org/fr/wayang/> [dostęp: 12 VII 2023].
- Paprocka Kamila, *Historia o tym jak cień wyszedł z cienia, czyli rzecz o Festiwalu Cieni*, „Polskiemuzy.pl” online, 19 V 2009, <https://polskiemuzy.pl/historia-o-tym-jak-cien-wyszedl-z-cienia-czyli-o-rzecz-o-festiwalu-cieni/> [dostęp: 20 VII 2023].
- Szymańska Izabela, *Muzyka w teatrze*, „Gazeta Wyborcza. Stołeczna”, 05 IV 2011, nr 80, „Encyklopedia Teatru Polskiego” online, b.d., <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/114682/warszawa-muzyka-w-teatrze> [dostęp: 5 VII 2023].

BIBLIOGRAFIA UZUPEENIAJĄCA

- Bergman George M., *Lighting in the Theatre*, Almqvist & Wiksell International, Stockholm 1977.
- Głowacka Zuzanna, *Festiwalowe impresje*, „Animator” 2009, nr 3-4, s. 10.
- Głowacka Zuzanna, *Karagöz – turecki teatr cieni. Tradycja i współczesność*, „Kwartalnik Teatralny” 2002, nr 1, s. 19-77.
- Głowacka Zuzanna, *Przedmioty i cienie*, „Didaskalia” 2000, nr 42, s. 94-98.
- Głowacka Zuzanna, *Sztuka Karagöza*, „Teatr Lalek” 2003, nr 2-3, s. 64-68.
- Jakob Georg, *Geschichte des Schattenheataters im Morgen und Abendland*, Biblio-Verlag, Neudruck der Ausgabe, Hannover 1925.
- Janabi Hataf, *Teatr arabski. Źródła, historia, poszukiwania*, Wydawnictwo Akademickie DIALOG, Warszawa 1995.
- Jurkowski Henryk, *Kulturowe funkcje teatru cieni*, „Teatr Lalek” 2009, nr 2, s. 2-6.
- Kołąkowski Leszek, *O co nas pytają wielcy filozofowie. Trzy serie*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2008.
- Lis Marianna, *Wayang. Jawajski teatr cieni*, Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, Wydawnictwo Tako, Warszawa-Toruń 2019.
- Łabędzka-Koecher Małgorzata, *Dawny teatr turecki*, „Pamiętnik Teatralny” 1972, z. 1, s. 17-57.
- Metin And, *Karagöz. Turkish Shadow Theatre*, Dost Yayinlari, Ankara 1975.
- Mitzner Piotr, *Teatr światła i cienia*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987.
- Olejniki Wojciech, *Romans w Oknie*, „Teatr Lalek” 2001, nr 1, s. 14-15.
- Platt Richard, *Eyewitness Guides. Cinema*, by Dorling Kindersley Ltd., London 1992.
- Platt Richard, *Kino*, seria: *Patrzyć – podziwiam – poznaję*, tłum. Krystyna Klejn, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1997.
- Reiner Reusch, *Współczesny teatr cieni w Europie*, „Teatr Lalek” 2004, nr 3, s. 32-34.
- Rainer Reusch, *Schattentheater*, cz. 1-3, Internationales Schattentheater Zentrum Schwäbisch Gmünd, Germany 1997.
- Siemieniec-Golaś Ewa, *Turecki Karagöz, Teatr Orientu*, Uniwersytet Jagielloński Instytut Filologii Orientalnej, Kraków 1998.
- Stoichita Victor I. *Krótką historia cienia*, przeł. Piotr Nowakowski, Towarzystwo Autorów i Wydawnictw Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2001.
- Wasilewska Joanna, *Sztuka Chin*, Wydawnictwo NERITON, Kraków 2009.
- Wasilewska Joanna, *Sztuka Orientu. Studia nad sztuką Azji*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Kraków 2008.