



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Tekst dramaturgiczny w polskim teatrze lalek

Author: Grzegorz Eckert

Citation style: Eckert Grzegorz. (2019). Tekst dramaturgiczny w polskim teatrze lalek. W: M. Figzał-Janikowska, A. Głowacka, B. Popczyk-Szczęsna, E. Wąchocka (red.), "Pisanie dla sceny – narracje współczesnego teatru" (S. 273-289). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.

Tekst dramaturgiczny w polskim teatrze lalek

Wstęp

W ostatnich latach polski teatr lalek coraz intensywniej walczy ze stereotypem teatru infantylnego, realizującego repertuar kierowany tylko do dzieci, ewentualnie młodzieży. Za sprawą świadomych reżyserów i coraz lepiej warsztatowo przygotowanych aktorów, kończących wydziały lalkarskie uznanych uczelni artystycznych, podejmuje dialog z publicznością dorosłą. Wypowiada się na ważne, zaangażowane społecznie tematy, zabiera głos w dyskusji o najwyższych ideałach i wartościach. Warto wspomnieć, że przez lata teatr lalkowy, chcąc wyjść „zza parawanu”, czerpał z doświadczeń teatru dramatycznego i ukazywał aktora współistniejącego na scenie z lalką lub obok lalki. Dziś tacy reżyserzy jak Paweł Passini¹ czy Anna Augustynowicz², tworzący przede wszystkim w teatrze dramatycznym, sięgają po środki właściwe teatrowi lalek, teatrowi formy. Czerpią z specyficznej wrażliwości i abstrakcyjnego myślenia aktorów-lalkarzy oraz niewyczerpanego zasobu treści, jakie niesie z sobą znak plastyczny.

Twórcy teatru formy coraz bardziej świadomie czerpią z wielkiej literatury – często dokonują jej adaptacji w szerokim zakresie oraz odważnie dookreślają autonomiczny, wyrazisty język teatralny. Nie stronią także od kolaży, w których napisany dramat przenika się z tekstami autorskimi lub wynikami aktorskich improwizacji.

¹ Zob. P. PASSINI: *Teatr animacji. Wprawki do manifestu*. W: *O polskim teatrze lalek w Szczecinie*. Red. H. WASZKIEL. Szczecin 2015, s. 41–46.

² Zob. A. AUGUSTYNOWICZ: *Doświadczenie teatru lalek w pracy reżysera dramatu*. W: *O polskim teatrze lalek w Szczecinie...*, s. 39–40.

Wydaje się, że w żadnym innym rodzaju teatru warstwa tekstowa nie decyduje tak znacząco o ostatecznej jakości teatralnej wypowiedzi jak w teatrze lalek. Oczywiście na wartość inscenizacji wpływa wiele czynników, chciałbym jednak zaryzykować stwierdzenie, że istnieje następująca zależność: jeśli współczesny twórca teatru formy decyduje się na realizację wybitnego dramatu skierowaną do widza dorosłego, to już sam ten fakt zapowiada inscenizację przynajmniej ciekawą i godną zauważenia. Być może jest to jedynie moje pragnienie istnienia takiej zależności. Faktem jest jednak, że rozwój dramaturgii w teatrze lalek i coraz bardziej świadome z niej korzystanie są wprost proporcjonalne do rozwoju tego teatru. Oczywiście można to samo powiedzieć o każdym innym gatunku teatralnym, niemniej w teatrze formy ta korelacja widoczna jest w szczególnie jaskrawym świetle.

Znamienne jest to, że szerokie możliwości teatru lalkowego w zakresie wypowiadania się na tematy ważne i dotyczące widza dorosłego dostrzegano w świadomości twórców tego teatru już dawno. Niestety teatr lalek miał spełniać przede wszystkim funkcję edukacyjną, wręcz moralizatorską, a na realizację bardziej ambitnych pomysłów nie starczało sił lub środków finansowych. Wszystko ma jednak swój czas. Dziś teatr lalkowy swą świeżością inscenizacyjną zdobywa uznanie „dorosłej” widowni i na nowo stara się budować swoją pozycję w polskim teatrze.

W niniejszym tekście chciałbym zarysować charakter istnienia dramaturgii we współczesnym teatrze lalkowym jako zjawiska bogatego, wielowarstwowego. Skoncentruję się na tekście teatralnym tworzonym z myślą o widzu dorosłym (choć oczywiście nowoczesnej, doskonałej dramaturgii kierowanej do dzieci i młodzieży nie brakuje) i spróbuję odpowiedzieć na pytanie, jakie trudności, wyzwania lub też możliwości stwarza przekład intersemiotyczny w teatrze lalek.

Tekst w teatrze lalek – początki teatru formy dla dorosłych

Aby zaznaczyć ciągłość myślenia o teatrze lalek jako miejscu otwartym na widza dojrzałego i realizującym repertuar kierowany właśnie do dorosłych odbiorców, warto cofnąć się do drugiej połowy lat czterdziestych ubiegłego wieku i rodzącego się wówczas krakowskiego Teatru Lalki, Maski i Aktora „Groteska”

tworzonego przez Zofię i Władysława Jaremów³. Pierwsza premiera Groteski odbyła się tuż po zakończeniu działań wojennych, w czerwcu 1945 roku⁴. Początkowe realizacje kierowane były do widowni dziecięcej, bardzo szybko jednak poszukiwania teatralne Jaremów zwróciły się ku repertuarowi dla dorosłych. Zaczęto kształtować unikalny sposób interpretacji i dialogu z odbiorcą, tworzyć własną wierną widownię i poszukiwać nowych sposobów przekładania znaków literackich na teatralne. Pierwsza premiera lalkowej inscenizacji tekstu dramatycznego kierowanego do widza dorosłego odbyła się w 1952 roku⁵. Henryk Jurkowski, podsumowując dwudziestolecie działalności teatru Jaremów, pisał: „Repertuar »Groteski« Zofii Jaremowej miał za patronów Gałczyńskiego⁶ i Mrożka⁷. Pierwszy otwierał drogę ku współczesnej poezji i ku teatrowi poetyckiemu, drugi ku teatrowi społecznej i politycznej metafory. Wybierając tych autorów, Jaremowa uczestniczyła swoimi przedstawieniami w rozważaniach współczesnego teatru o egzystencjalnej sytuacji człowieka. By sprostać temu powołaniu, rozwinęła zamknięte w poetyckiej paraboli środki wyrazu zdolne przekazać treść dramatu. W dziele tym znakomitym partnerem okazał się scenograf Kazimierz Mikulski”⁸. W opinii Jurkowskiego, wybitnego znawcy teatru lalek, Teatr „Groteska” już

³ Zofia Jarema (1919–2008) – scenografka i reżyserka teatralna. W trakcie studiów w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego współpracowała z awangardowym teatrem Cricot. W 1945 roku wraz z mężem Władysławem Jaremą założyła krakowski Teatr Lalki i Aktora „Groteska”. Władysław Jarema (1896–1976) – aktor i reżyser, pedagog teatralny. Występował między innymi w teatrach w Sosnowcu i Katowicach, współpracował z awangardowym teatrem Cricot. W 1945 roku założył wraz z żoną krakowski Teatr Lalki i Aktora „Groteska”.

⁴ W. LECH: *Cyrk Tarabumba*. Reż. W. JAREMA. Teatr Lalki i Aktora „Groteska”, Kraków. Premiera: 9.06.1945.

⁵ J. DRDA: *Igraszki z diabłem*. Reż. W. JAREMA. Teatr Lalek „Groteska”, Kraków. Premiera: 22.06.1952.

⁶ K.I. GAŁCZYŃSKI: *Orfeusz w piekle*. Reż. Z. JAREMA. Teatr Lalek „Groteska”, Kraków. Premiera: 22.12.1956; *Babcia i wnuczek, czyli Noc cudów*. Reż. W. JAREMA. Teatr Lalek „Groteska”, Kraków. Premiera: 31.12.1955.

⁷ S. MROŻEK: *Męczeństwo Piotra Ohę’a*. Reż. Z. JAREMA. Teatr Lalek „Groteska”, Kraków. Premiera: 20.12.1959; *Czarowna noc*. Reż. Z. JAREMA. Teatr Lalek „Groteska”, Kraków. Premiera: 9.05.1964; *Dom na granicy*. Reż. Z. JAREMA. Teatr Lalki i Maski „Groteska”, Kraków. Premiera: 16.06.1979; *Letni dzień*. Reż. Z. JAREMA. Teatr Lalki i Maski „Groteska”, Kraków. Premiera: 30.11.1986.

⁸ H. JURKOWSKI: *Teatr Zofii Jaremowej*. „Teatr” 1975, nr 17, s. 14–15.

od pierwszych lat funkcjonowania w powojennej rzeczywistości kształtował swój własny styl wypowiedzi i odsłaniał nowe możliwości interpretacji tekstów dramatycznych. Z czasem wypracowany został również model scenicznej koegzystencji maski i żywego aktora. Sama Zofia Jaremowa w swojej deklaracji pisała: „naszym zdaniem w/w rodzaj twórczości dramaturgicznej [Brecht, Kafka – G.E.] powinien znaleźć swoją scenę, a scena »Grotowski«, jak pokazało doświadczenie, ma wszelkie po temu dyspozycje. Środki wyrazu, którymi dysponuje (aktor w masce, lalka), są w stanie w jedynie właściwy sposób przekazać widzowi pełną skrótów, napięć, kontrastów, satyry »nie wprost« twórczość pisarzy, o których była mowa”⁹. I dalej: „Nie świadczy to bynajmniej, iż chcemy powtarzać te sztuki, które można realizować na normalnej scenie dramatycznej i tym podpierać swój repertuar – nie. Chcemy jedynie w inny, ciekawy sposób interpretować te sztuki, które mają dane, aby znaleźć się na naszej scenie”¹⁰.

W wypowiedziach tych widać ogromną świadomość roli, jaką teatr formy może pełnić, stając się narzędziem do interpretacji tekstu teatralnego. Grotowska znajdowała sposób na oryginalne i nowe inscenizacyjne ujęcia dobrze znanej twórczości literackiej. Z notatek i wypowiedzi Jaremowej wyłania się również przekonanie, że często teatr dramatyczny nie sięga po określony repertuar, ponieważ nie dysponuje wystarczającymi środkami teatralnym. Na przykład dopiero ekspresyjne maski kreowane przez Kazimierza Mikulskiego mogły uwydatnić komizm i grozę takich teksów, jak *Męczeństwo Piotra Ohey’a* czy *Dom na granicy* Sławomira Mrożka¹¹. Z dzisiejszej perspektywy jest to konkluzja zdumiewająca.

„Dorośle” realizacje Jaremów zdobywały uznanie krytyki: „Wyboru tej sztuki przez »Groteskę« nie sposób nie uznać za trafny. Mrożkowa poetyka stanowi świetny materiał dla tego, co nam zaprezentowano – dla teatru masek. Mrożkowe figury dramatyczne to za dużo dla lalek, za mało zaś na teatr normalny, psychologiczny (na szczęście). Gdyby grać »Ohey’a« bez masek, mimika aktora i tak

⁹ Załącznik do pisma kierowanego w lipcu 1960 roku przez Zofię Jaremową do przewodniczącego Prezydium Rady Narodowej w Krakowie Zbigniewa Skolickiego. Muzeum Narodowe w Krakowie. Ekspozycja w Spytkowicach.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Często zdarzało się – co należy przypomnieć – że dramaty realizowane przez Groteskę Jaremów były pierwotnie pisane z myślą o radiu i telewizji. Fakt ten podkreśla niezwykle możliwości inscenizacyjne teatru lalek.

musiałaby być ograniczona do minimum, wygrana – jeśli tak można powiedzieć – na jednej stronie. Dlatego maski są tu rozwiązaniem idealnym”¹².

Blżej współczesności

Od najgłośniejszych inscenizacji tekstów teatralnych kierowanych do widza dorosłego, tych inscenizacji, które ukonstytuowały charakter Teatru „Grotteska” i stały się podstawą wielu późniejszych realizacji, mija ponad pół wieku. Na lata dziewięćdziesiąte ubiegłego i początek XXI wieku przypadają natomiast premiery spektakli twórców, którzy – mniej lub bardziej świadomie – nawiązywali do teatru Jaremów. Można wymienić tu twórczość Wiesława Hejny¹³ czy Janusza Ryl-Krystianowskiego¹⁴, którzy świadomie dobierali teksty dramatyczne do realizacji – dostrzegali ich wartość nie tylko dla samej inscenizacji, lecz także dla rozwoju i kształtowania zespołu aktorskiego. Reżyserzy ci wywarli ogromny wpływ na sposób traktowania dramatu w teatrze lalek i – bardzo prawdopodobne – ośmielili kolejnych twórców do poruszania w teatrze formy spraw ważnych. Przyjrzyjmy się, jak funkcjonował teatralny tekst u wspomnianych artystów teatru lalkowego, jakie motywy czy znaki literackie najlepiej „przekładały się” na język teatru lalek.

W teatrze Hejny niewątpliwie ważny okazał się motyw władzy. Jako przykłady realizacji tego motywu można przywołać takie przedstawienia, jak *Ryszard III*¹⁵ czy *Gyubal Wahazar*¹⁶. Halina Waszkiel pisała: „Hejno drażył temat władzy poprzez tropienie mechanizmów zależności, niejednowymiarowości postaci, siatki wzajemnych podległości. Koegzystencja aktora i lalki na scenie dawała

¹² L. FLASZEN: *Grotteska w grottesce*. [Wycinek z gazety]. Archiwum Narodowe w Krakowie. Ekspozycja w Spytkowicach.

¹³ Wiesław Hejno (ur. 1936) – reżyser teatrów lalek. W latach 1981–2002 dyrektor Wrocławskiego Teatru Lalek.

¹⁴ Janusz Ryl-Krystianowski (ur. 1943) – reżyser teatrów lalek. W latach 1989–2014 dyrektor Teatru Animacji w Poznaniu.

¹⁵ W. SHAKESPEARE: *Ryszard III*. Reż. W. HEJNO. Wrocławski Teatr Lalek, Wrocław. Premiera: 19.10.1997.

¹⁶ S.I. WITKIEWICZ: *Gyubal Wahazar*. Reż. W. HEJNO. Wrocławski Teatr Lalek, Wrocław. Premiera: 13.03.1987.

w tym względzie ogromnej możliwości. Kto i na ile jest samodzielny, kto komu podlega i czy jest tego świadom¹⁷.

Sam Wiesław Hejno zwracał uwagę na możliwości interpretacyjne teatru lalek, które daleko wykraczają poza tekst dramatu: „Nasz Józef K. albo Wahazar, jako postaci sceniczne, nie byli jednowymiarowymi bohaterami, takimi, jakich oglądamy w tradycyjnym teatrze lub filmie. [...] aktor wypowiada tekst – lalka manifestuje sobie przyswojenie słów dramatu¹⁸”.

Warto zwrócić uwagę na możliwości, jakie daje teatr lalek: pozwala zwizualizować, scenograficznie dookreślić wielowymiarowość i charakterologiczne skomplikowanie postaci. Tej wielowarstwowości możemy niemal dotknąć, sensualnie ją odczuć dzięki lalkom, znakom plastycznym, wreszcie zabiegom scenograficznym właściwym teatrowi formy¹⁹.

W lalkowych interpretacjach dramatów można dostrzec ekspozycję wielogłosowości postaci przedstawianą za pomocą znaków plastycznych. Są to na przykład *Śmieszny staruszek*²⁰ w reżyserii wspomnianego Hejny – w przedstawieniu tekstu Mrożka różne formy lalkowe (figury animowane przez kilku aktorów, pacynki, sycylijskie marionetki) zbiorowo tworzyły i unaoczniały złożoność postaci Staruszka, która kontrastowała z manekinami-sędziami. Podobny zabieg rozdzielania jednej postaci na kilka form lalkowych zastosował Janusz Ryl-Krystianowski – rozłożył na trzech aktorów i trzy formy lalkowe postać Feuerbacha w spektaklu *Ja, Feuerbach*²¹. Ten zabieg miał inscenizacyjnie podkreślić szaleństwo,

¹⁷ H. WASZKIEL: *Dramaturgia polskiego teatru lalek*. Warszawa 2013, s. 272.

¹⁸ *Przed premierą. Rozmowa z Wiesławem Hejną*. Rozmawiał Mieczysław M. ORSKI. W: W. SHAKESPEARE: *Ryszard III*. Reż. W. HEJNO. Wrocławski Teatr Lalek, Wrocław. Premiera: 19.10.1997. Program. http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2013_12/57718/ryszard_iii_wroclawski_teatr_lalek_1997.pdf [dostęp: 10.11.2018].

¹⁹ Należy wspomnieć o współpracy Wiesława Hejny ze scenografką Jadwigą Mydlarską-Kowal i ogromne osiągnięcia tego tandemu twórczego w interpretacji dzieł literatury światowej. Wzajemne przenikanie się i dialog dwóch wizji inscenizacyjnych pozwalały na artystyczny kompromis pomiędzy teatrem lalek rozumianym jako teatr ściśle plastyczny a tym teatrem lalek, który podstaw poszukuje przede wszystkim w warstwie tekstowej.

²⁰ T. RÓŻEWICZ: *Śmieszny staruszek*. Reż. W. HEJNO. Wrocławski Teatr Lalek, Wrocław. Premiera: 10.02.2001.

²¹ T. DORST: *Ja, Feuerbach*. Reż. J. RYL-KRYSZTIANOWSKI. Teatr Animacji, Poznań. Premiera: 7.03.1993.

w jakie popada bohater dramatu Tankreda Dorsta. „I myśmy wymyślili, że włąziła na niego [Feuerbacha – G.E.] taka zdeformowana lalka. Najpierw to była ręka, noga, kawałek tułowia i wreszcie całość. Lalka, która symbolizowała szaleństwo, które zaczęło dotykać tego aktora, którego nikt nie chciał zrozumieć. Nie chciał zrozumieć, że on jest świetny, że może zagrać. Poza tym uruchomiłem tam ogromną dekorację, na którą składały się drzwi i okna – one były animowane i to dawało niesamowity efekt, bo w momencie kiedy narastało to szaleństwo Feuerbacha, to coraz bardziej ta dekoracja zaczynała pracować, wprowadzając taki ferment, niepokój”²².

Innego rodzaju złożoność charakterologiczną, będącą nawiązaniem dialogu z otaczającą rzeczywistością, Ryl-Krystianowski ukazał w *Burzy*²³: „Tu z kolei udało mi się rozbić postać Prospera. Na trzy etapy. Ariel działał na górze [nad sceną – G.E.], Prospero na scenie, a miejsce w podeście scenicznym zajmował Kaliban. Ale te wszystkie trzy postacie składały się na postać Prospera. I to formalne rozbięcie pozwoliło mi na inny sposób interpretacji Prospera. To był okres, w którym kończył się wiek XX, zaczynał się XXI wiek, ja ten spektakl robiłem, żeby pokazać, jakie niepokoje dotyczą młodego człowieka na przełomie wieków, co się dzieje, jakie są jego oczekiwania, co się dzieje, jeżeli on raz staje się paskudny, to znaczy o charakterze Kalibana, a raz wzniosły – o charakterze Ariela”²⁴.

Kolejnym przykładem scenicznego multiplikowania słowa jest wielorakość form przedstawiających Ojca w *Sklepiach cynamonowych*²⁵ wystawianych w Białostockim Teatrze Lalek. Podobnych inscenizacji w polskim teatrze formy można odnaleźć wiele – to inscenizacje, w których wielowymiarowość postaci literackich ukazana jest za pomocą znaku teatralnego, co podkreśla znaczenie charakterologicznych dwuznaczności.

²² Rozmowa przeprowadzona przeze mnie z Januszem Ryl-Krystianowskim w czerwcu 2017 roku w Teatrze Animacji w Poznaniu. Materiał niepublikowany. Archiwum prywatne.

²³ W. SHAKESPEARE: *Burza*. Reż. J. RYL-KRYSTIANOWSKI. Teatr Animacji, Poznań. Premiera: 20.09.1997.

²⁴ Rozmowa przeprowadzona przeze mnie z Januszem Ryl-Krystianowskim w czerwcu 2017 roku w Teatrze Animacji w Poznaniu...

²⁵ B. SCHULZ: *Sklepy cynamonowe*. Reż. F. SOEHNLE. Białostocki Teatr Lalek, Białystok. Premiera: 16.02.2008.

Gdy mowa o wspólnym mianowniku realizacji dramatów dla dorosłych w teatrze lalek, można przytoczyć słowa Haliny Waszkiel, że celem „przekładów” literatury przez teatr lalek jest próba sensualnego, a nie werbalnego odkrycia tekstu dramatycznego. Celem jest namacalne, plastyczne przekształcenie tekstu: „Poetyckość, tajemniczość, oniryczność, magiczność – wszelkie stany i nastroje oddalające nas od twardej rzeczywistości to matecznik teatru lalek i jego królestwo”²⁶.

Dramaturgia dla dorosłych – przykład Teatru Malabar Hotel

Powoływanie się na twórczość Teatru Malabar Hotel²⁷ (o którego wyjątkowości pisano już wielokrotnie) we wszelkich analizach lub próbach ujęcia tematu zawsze wydaje się ryzykowne, ponieważ działalność tego teatru, czy też raczej artystyczna przekora jego twórców, nie daje się zamknąć w żadne ramy. Mimo to zdecydowałem się przywołać ten teatr przynajmniej z dwóch powodów. Po pierwsze, w twórczości tandemu Marcin Bartnikowski–Marcin Bikowski²⁸ niezwykle ważną rolę stanowi idea i jej odbicie, jakim jest świadomie wybrany i dopasowany do sensu teatralnej wypowiedzi tekst teatralny. Po drugie, oprócz walorów artystycznych i solidnego rzemiosła teatralnego należy bezwzględnie wyróżnić konsekwencję działania i rozwoju tych twórców. Model organizacyjny ich teatru odbiega od modelu instytucjonalnych teatrów lalkowych – rysują oni przyszłość teatru formy w ogóle, przyszłość „świadomego lalkarstwa”, takiego, w którym używa się lalki konsekwentnie i w sposób uzasadniony w interpretacji tekstu, a nie z konieczności powodowanej nomenklaturą.

²⁶ H. WASZKIEL: *Dramaturgia polskiego teatru lalek...*, s. 289.

²⁷ Teatr Malabar Hotel – założony w 2009 roku, wielokrotnie nagradzany. W inscenizacjach wykorzystuje środki właściwe teatrowi dramatycznemu i teatrowi lalek/formy. Jako teatr niezależny współpracuje między innymi z Białostockim Teatrem Lalek i Teatrem Dramatycznym w Warszawie.

²⁸ Marcin Bartnikowski (ur. 1978) – aktor, dramaturg, absolwent i wykładowca Wydziału Sztuki Lalkarskiej Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie. Marcin Bikowski (ur. 1982) – aktor, plastyk, absolwent i wykładowca Wydziału Sztuki Lalkarskiej Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie.

Na przykładzie kilku realizacji chciałbym zarysować strategie twórcze wspomnianego duetu, który od głośnej premiery *Baldandersa*²⁹ w Białostockim Teatrze Lalek konsekwentnie buduje swój styl wypowiedzi i konstruuje autonomiczny model interpretacyjny.

Powieść *Mistrz i Małgorzata*³⁰ była realizowana w teatrze lalek³¹ parokrotnie. Jej wielowątkowość, mnogość postaci, planów uniemożliwia dokładne przełożenie fabuły na język teatru. Widz nie jest w stanie przeżyć tego samego w teatrze, co podczas lektury. Nie jest to zresztą celem inscenizatorów. Marcin Bartnikowski³² w swojej pracy dramaturgicznej nad adaptacją powieści Bułhakowa wykorzystuje ją i wychodzi właśnie od niej – od jej elementu metatekstowego. Pomysł na inscenizację rodzi się z opowieści literatury o literaturze. Praca aktorska jest pomyślana już w warstwie dramaturgicznej w taki sposób, by aktorzy spełniali funkcję „opowiadaczy”, nośników opowieści. Część adaptacji złożona z monologów bohaterów jest rzeczywiście pokazna. Swe obszernie monologi mają literaci Iwan Bezdomny, Riuchin, a także Rimski, Warionucha, Lichodiejew czy komsomołka Annuszka. Na szczególną uwagę zasługuje monolog Iwana, który opisuje swoją pogoń za Wolandem, kończącą się kompromitacją i upokorzeniem Bezdomnego. Monolog ten był w rzeczywistości improwizacją aktorską, której podstawę stanowił zaadaptowany fragment:

Bezdomny krzyczy: kim Pan jest? Pan jest szpiegiem, a nie konsultantem Niemcem! To proszę szczególnie zapisać. I chce powalić konsultanta na ziemię, ale zagradza mu drogę kraciasty i mówi spokojnie: jak możecie obywatelu denerwować zagranicznego turystę! [...] Tymczasem konsultant szpieg, korzystając z zamieszania,

²⁹ M. BARTNIKOWSKI: *Baldanders*. Reż. M. BIKOWSKI. Białostocki Teatr Lalek, Białystok. Premiera: 7.10.2006.

³⁰ M. BUŁHAKOW: *Mistrz i Małgorzata*. Reż. M. MIKLASZ. Dram. M. BARTNIKOWSKI. Teatr Malabar Hotel, Białystok. Premiera: 21.01.2014.

³¹ Łączące plan aktorski i lalkowy inscenizacje *Mistrza i Małgorzaty* w wykonaniu Waldemara Wolańskiego w Teatrze Lalki, Maski i Aktora „Groteska” w Krakowie (premiera: 20.05.2008) i Teatrze Lalek „Arlekin” im. Henryka Ryla w Łodzi (premiera: 13.12.2014).

³² Fragment ten jest oparty na przeprowadzonym przeze mnie w Teatrze Ochoty w Warszawie w maju 2017 roku wywiadzie z dramaturgiem Teatru Malabar Hotel Marcinem Bartnikowskim. Materiał niepublikowany. Archiwum prywatne.

oddala się coraz bardziej, a im szybciej Iwan biegnie, tym bardziej konsultant się oddala. Brama Nikicka, plac Arbacki, Kropotkina. Pisze pani? I nagle, wpadłszy w jakiś parszywy zaułek, Iwan nie widzi już konsultanta. Ma jednak pewność, że znajduje się on w domu numer trzystaście w mieszkaniu czterdziestym siódmym. Proszę zapisać, że nazwy ulicy nie pamiętam³³.

W pierwszej części spektaklu narrację przejmuje również chór:

CHÓR

Pod krytą kolumnadę łączącą oba skrzydła pałacu Heroda Wielkiego wyszedł prokurator Judei Poncjusz Piłat.

AKTORKA I

Prokurator ponad wszystko nienawidził zapachu olejku różanego.

CHÓR

Miał wrażenie, że różany aromat sączy się z rosnących w ogrodzie palm i cyprysów, że z wydzielanym przez eskortę odorem potu i skórzanego ryszstunku miesza się zapach znieprawdzonych kwiatów.

AKTORKA II

„Za cóż mnie tak karzecie, o bogowie?”...

AKTORKA I

Sekretarz z uszanowaniem złożył w jego dłoni kawałek pergaminu. Prokurator, nie zdolawszy opanować bolesnego grymasu, kątem oka pobieżnie przejrzał tekst i powiedział z trudem:

CHÓR I PIŁAT

Podsądny z Galilei? Przesłaliście sprawę tetrarsze?

AKTORKA II

Tak, prokuratorze.

CHÓR

A on?

AKTORKA II

Odmówił rozstrzygnięcia tej sprawy.

CHÓR

Wprowadźcie oskarżonego.

³³ Fragment scenariusza: M. BUŁHAKOW: *Mistrz i Małgorzata*. Reż. M. MIKLASZ. Dram. M. BARTNIKOWSKI. Teatr Malabar Hotel, Białystok–Warszawa. Premiera: 21.01.2014.

– Więc to ty namawiałeś lud do zburzenia jerozolimskiej świątyni?

JESZUA

Człowieku dobry. Uwierz mi...

PIŁAT

Centurion Szczurza Śmierć, do mnie!

– Przestępca nazwał mnie człowiekiem dobrym. Wyjaśnij mu, jak należy się do mnie zwracać. Ale nie kalecz go.

CHÓR

Ciężkie buciory Marka załomotały po mozaice, związany poszedł za nim bezgłośnie, pod kolumnadą zapanowało milczenie, słysząc było gruchanie gołębi na ogrodowym placyku nieopodal balkonu, a także wodę śpiewającą w fontannie dziwną i miłą piosenkę³⁴.

Cały świat kreowany na scenie wydobyty został z kart powieści, z jej narracyjności – również warstwa plastyczna. Ważnym elementem scenograficznej konstrukcji był karton z twarzami postaci – płaski karton, jakby wprost wydobyty z kart prozy. W przebiegu spektaklu również w warstwie aktorskiej wciąż napotyka my cytaty inspirowane literaturą. Poeta Bezdomny wciąż coś zapisuje, wypowiedzi Mistrza są wyświetlane. Słowem: świat literatów utkany został z literackiej materii.

Innym ciekawym – zupełnie odmiennym od poprzedniego – przykładem myślenia o tekście teatralnym przez twórców Teatru Malabar Hotel jest spektakl *Bacon*³⁵. Inscenizacja została oparta na tekstach Williama Shakespeare’a, Thomasa Stearnsa Eliota, wywiadach z Francisem Baconem, jak również na tekstach własnych zespołu, inspirowanych wyobraźnią Bacona – jego obsesjami, postaciami-ludźmi, którymi się otaczał, i literaturą, jaka wpływała na samego malarza i jego proces twórczy. Te wszystkie elementy złożyły się na – przefiltrowany przez wrażliwość twórców – system znaków plastycznych inscenizacji. Dostrzec tu można wielostopniowość i wielopłaszczyznowość wzajemnych artystycznych inspiracji i zupełnie inne myślenie o tekście teatralnym niż w *Mistrzu i Małgorzacie*. Godna uwagi w Baconie jest również wspólna kreacja dramaturga i aktora. Aktorska improwizacja na tematy i motywy wyjściowe pomogła stworzyć

³⁴ Ibidem.

³⁵ M. BARTNIKOWSKI: *Bacon*. Reż. M. BARTNIKOWSKI. Teatr Malabar Hotel, Białystok. Premiera: 17.05.2013.

konstrukcję dramaturgiczną spektaklu. Spełniło się marzenie Bartnikowskiego o stworzeniu kolażu.

Jeśli chce się opisać strategię adaptacyjną Teatru Malabar Hotel w świecie teatru lalek i formy, z którym nadal teatr ten jest kojarzony, należy pamiętać, że jego twórcy zawsze wychodzą od problemu, a nie od formy. Przykładem może stać się chociażby realizacja *Wesela*³⁶, w której tylko widma miały jakieś znamiona formalne, a cała reszta świata przedstawionego realizowana była w planie aktorskim, klasycznie, z dbałością o wiersz. Forma, jeśli jest używana w inscenizacjach Teatru Malabar Hotel, jest zawsze skutkiem myśli.

Twórczość duetu Bikowski–Bartnikowski daje także odpór stereotypowi, że lalka nie jest w stanie unieść i wyrazić większych partii tekstu. Dramaturgia Malabaru opiera się tendencji cięcia i skracania tekstów dramatycznych, które to zabiegi powodowane są obawami o ograniczone możliwości form lalkowych do przenoszenia tekstu. Zaprzeczeniem tej teorii stała się wspomniana już wcześniej realizacja *Baldandersa*, w której lalki są nośnikami długich monologów. Podobna sytuacja ma miejsce w spektaklu *Sprawa Dantona. Samowyywiad*³⁷ – na przykład wielka, polityczna rozmowa Robespierre’a z Saint-Justem prowadzona jest właśnie w lalkach³⁸.

W rozmowie z Marcinem Bartnikowskim zadałem mu pytanie o to, jakie – jego zdaniem – elementy tekstu (motywy, znaki literackie) najlepiej przekładają się na znaki plastyczne, formalne. Dramaturg stwierdził, że w jego pracy lalka wprowadzana jest tam, gdzie człowiek nie ma wstępu. Lalka sprawdza się i jest uzasadniona wtedy, gdy człowiek z różnych powodów wyrazić się nie może. Lalka jest więc świetnym nośnikiem śmierci. Przykładem może być scena odcięcia głowy konferansjera w *Mistrzu i Małgorzacie* czy też gadające odcięte

³⁶ S. WYSPIAŃSKI: *Wesele*. Reż. M. CZAJKOWSKA, M. BARTNIKOWSKI. Scen. M. BARTNIKOWSKI. Teatr Malabar Hotel, Białystok. Premiera: 18.12.2012.

³⁷ S. PRZYBYSZEWSKA: *Sprawa Dantona. Samowyywiad*. Reż. M. MIKLASZ. Współpraca dramaturgiczna M. BARTNIKOWSKI. Teatr Malabar Hotel, Białystok. Premiera: 25.04.2012.

³⁸ Kłam podobnym teoriom zadają również inscenizacje dramatów Moliera w Teatrze „Arlekin” w Łodzi w reżyserii Henryka Ryla. „Lalki parawanowe – jak wspomina Janusz Ryl-Krystianowski – animowane mistrzowsko z powodzeniem zatrzymywały uwagę widza i ze swobodą unosiły wartość i charakter tekstu dramatycznego”. Rozmowa przeprowadzona przeze mnie z Januszem Ryl-Krystianowskim w czerwcu 2017 roku w Teatrze Animacji w Poznaniu...

i ociekające krwią lateksowe głowy – nieszczęśni bohaterowie rewolucji francuskiej w *Sprawie Dantona*. Zdaniem Bartnikowskiego – i jest to zabieg stosowany w teatrze formy powszechnie – lalka jest również świetnym nośnikiem seksualności – przedstawianej metaforycznie, niewulgarnie, noszącej znamiona dowcipu. Przykładem może być jedna ze scen w spektaklu *Trzeba coś z tym zrobić*³⁹ na podstawie prozy Rolanda Topora. Inspiracja do rozwiązania tej sceny została zaczerpnięta bezpośrednio z grafiki Topora: Dragomir wspina się po drabinie rozstawionej między kobiecymi nogami. Ukazanie miłosnej igraszki w lalce było dowcipne, nie było niesmaczne.

Warto zatrzymać się także nad kwestią charakteru tandemu twórczego Teatru Malabar Hotel. Nie należy ignorować skrzyżowania się dwóch sposobów myślenia: ścierania się świata plastycznego, z którego wywodzi się Bikowski, i literackiego, reprezentowanego przez Bartnikowskiego. Ta pozorna niezgodność jest obrazem tego, co obecnie dzieje się w teatrze lalek w Polsce – ciągłej dyskusji o przepisywaniu znaków literackich na teatralne. Kolektyw Malabaru świetnie pokazuje, że pozornie odległe od siebie punkty widzenia teatru można pogodzić, można korzystać z doświadczeń obu dziedzin sztuki, prowokować do myślenia, do weryfikacji spostrzeżeń, a także zachęcać do zmiany artystycznych przyzwyczajień.

Zakończenie – wnioski, możliwości rozwoju

Wydaje się, że myślenie o polskim teatrze lalek tylko jako o teatrze plastyków czy teatrze widza dziecięcego ustępuje kształtującej się powoli wizji teatru nowoczesnego – teatru, w którym dramaturgia i tekst teatralny mają ogromne znaczenie. Bez obrania tej drogi rozwoju udział teatru lalek w dyskusjach o problemach społecznych, politycznych, o kondycji człowieka nie byłby możliwy. Przyszłość teatru lalkowego znajduje się w rękach takich niezależnych twórców, jak artyści Teatru Malabar Hotel czy – pominięta w tym artykule – Grupa Coincidentia⁴⁰,

³⁹ R. TOPOR: *Trzeba coś z tym zrobić*. Reż. Zespół. Akcja DZRT, Białystok. Premiera: 10.03.2003.

⁴⁰ Grupa Coincidentia – niezależny teatr ożywionej formy założony w 2009 roku przez Dagmarę Sowę i Pawła Chomczyka. Z teatrem współpracowali między innymi Paweł Aigner, Paweł Passini, Michał Walczak.

ale także dyrektorów lalkowych teatrów instytucjonalnych, którzy coraz częściej umożliwiają przygotowywanie realizacji dramaturgii dedykowanej odbiorcy dorosłemu.

Nie bez znaczenia są zmiany, jakie współcześnie zachodzą w sferze twórczości dramatycznej kierowanej do dzieci. Klasyczne baśnie przepisywane są na nowo czy też współcześniane (tu za przykład może posłużyć wałbrzyska premiera *Czerwonego Kapturka*⁴¹ z nowoczesną plastyką Mariki Wojciechowskiej czy *Kopciuszek* udramatyzowany przez Martę Guśniowską), świetnie rozwija się również nowa, oryginalna, bazująca często na świeżym abstrakcyjnym myśleniu twórczość dramatopisarzy młodego pokolenia. Niebanalny wkład w rozwój tego rodzaju teatru ma Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu, wydające cyklicznie „Nowe Sztuki dla Dzieci i Młodzieży”, oraz kurator Centrum i pomysłodawca tego cyklu Zbigniew Rudziński⁴². Co ważne jednak – i godne podkreślenia – jest to przede wszystkim twórczość dedykowana dzieciom, a nie tworzona z myślą o teatrach lalkowych, choć oczywiście jest przez nie chętnie realizowana.

Jednoznaczne, jednowymiarowe określenie funkcji, jaką pełni tekst teatralny w teatrze lalek i formy, jest właściwie niemożliwe – to problem bardzo złożony. Tak samo trudno określić strategię doboru tekstów dramatycznych przez twórców tego typu teatru – każdy z nich selekcjonuje teksty inaczej. Powracają natomiast motywy i znaki literackie, czy wreszcie sytuacje dramatyczne, w których lalka sprawdza się świetnie i w których interpretację wiele wnosi. Są to: śmierć i przemijanie, wielowymiarowość bohatera i jego zmienność, nagła zmiana czasu i miejsca akcji. Ponadto lalka świetnie uwypukla groteskowość i nie-realność świata przedstawionego.

⁴¹ J. i W. GRIMM: *Czerwony Kapturek*. Reż. J.J. POŁOŃSKI. Teatr Lalki i Aktora, Wałbrzych. Premiera: 4.02.2012.

⁴² Zob. Z. RUDZIŃSKI: *Współczesna dramaturgia w teatrze lalek. Nowe sztuki. Nowy teatr?* W: *O polskim teatrze lalek w Szczecinie...*, s. 143–149.

Bibliografia

- AUGUSTYNOWICZ A.: *Doświadczenie teatru lalek w pracy reżysera dramatu*. W: *O polskim teatrze lalek w Szczecinie*. Red. H. WASZKIEL. Szczecin 2015.
- BARTNIKOWSKI M.: *Bacon*. Reż. M. BARTNIKOWSKI. Teatr Malabar Hotel, Białystok. Premiera: 17.05.2013.
- BARTNIKOWSKI M.: *Baldanders*. Reż. M. BIKOWSKI. Białostocki Teatr Lalek, Białystok. Premiera: 7.10.2006.
- BUEŁAKOW M.: *Mistrz i Małgorzata*. Reż. M. MIKŁASZ. Dram. M. BARTNIKOWSKI. Teatr Malabar Hotel, Białystok–Warszawa. Premiera: 21.01.2014.
- DORST T.: *Ja, Feuerbach*. Reż. J. RYL-KRYSTIANOWSKI. Teatr Animacji, Poznań. Premiera: 7.03.1993.
- DRDA J.: *Igraszki z diabłem*. Reż. W. JAREMA. Teatr Lalek „Grotteska”, Kraków. Premiera: 22.06.1952.
- FLASZEN Ł.: *Grotteska w grottesce*. [Wycinek z gazety]. Archiwum Narodowe w Krakowie. Ekspozycja w Spytkowicach.
- GAŁCZYŃSKI K.I.: *Babcia i wnuczek, czyli Noc cudów*. Reż. W. JAREMA. Teatr Lalek „Grotteska”, Kraków. Premiera: 31.12.1955.
- GAŁCZYŃSKI K.I.: *Orfeusz w piekle*. Reż. Z. JAREMA. Teatr Lalek „Grotteska”, Kraków. Premiera: 22.12.1956.
- GRIMM J. i W.: *Czerwony Kapturek*. Reż. J.J. POŁOŃSKI. Teatr Lalki i Aktora, Wałbrzych. Premiera: 4.02.2012.
- JURKOWSKI H.: *Teatr Zofii Jaremowej*. „Teatr” 1975, nr 17.
- LECH W.: *Cyrk Tarabumba*. Reż. W. JAREMA. Teatru Lalki i Aktora „Grotteska”, Kraków. Premiera: 9.06.1945.
- MROŻEK S.: *Czarowna noc*. Reż. Z. JAREMA. Teatr Lalek „Grotteska”, Kraków. Premiera: 9.05.1964.
- MROŻEK S.: *Dom na granicy*. Reż. Z. JAREMA. Teatr Lalki i Maski „Grotteska”, Kraków. Premiera: 16.06.1979.
- MROŻEK S.: *Letni dzień*. Reż. Z. JAREMA. Teatr Lalki i Maski „Grotteska”, Kraków. Premiera: 30.11.1986.
- MROŻEK S.: *Męczeństwo Piotra Ohey’a*. Reż. Z. JAREMA. Teatr Lalek „Grotteska”, Kraków. Premiera: 20.12.1959.
- PASSINI P.: *Teatr animacji. Wprawki do manifestu*. W: *O polskim teatrze lalek w Szczecinie*. Red. H. WASZKIEL. Szczecin 2015.
- Przed premierą. Rozmowa z Wiesławem Hejną*. Rozmawiał M. ORSKI. W: W. SHAKESPEARE: *Ryszard III*. Reż. W. HEJNO. Wrocławski Teatr Lalek, Wrocław. Premiera: 19.10.1997. Program. http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2013_12/57718/ryszard_iii_wroclawski_teatr_lalek_1997.pdf [dostęp: 10.11.2018].
- PRZYBYSZEWSKA S.: *Sprawa Dantona. Samowyywiad*. Reż. M. MIKŁASZ. Współpraca dramaturgiczna M. BARTNIKOWSKI. Teatr Malabar Hotel, Białystok. Premiera: 25.04.2012.
- RÓŻEWICZ T.: *Śmieszny staruszek*. Reż. W. HEJNO. Wrocławski Teatr Lalek, Wrocław. Premiera: 10.02.2001.

- RUDZIŃSKI Z.: *Współczesna dramaturgia w teatrze lalek. Nowe sztuki. Nowy teatr? W: O polskim teatrze lalek w Szczecinie*. Red. H. WASZKIEL. Szczecin 2015.
- SCHULZ B.: *Sklepy cynamonowe*. Reż. F. SOEHNLE. Białostocki Teatr Lalek, Białystok. Premiera: 16.02.2008.
- SHAKESPEARE W.: *Burza*. Reż. J. RYL-KRYSTIANOWSKI. Teatr Animacji, Poznań. Premiera: 20.09.1997.
- SHAKESPEARE W.: *Ryszard III*. Reż. W. HEJNO. Wrocławski Teatr Lalek, Wrocław. Premiera: 19.10.1997.
- TOPOR R.: *Trzeba coś z tym zrobić*. Reż. Zespół. Akcja DZRT, Białystok. Premiera: 10.03.2003.
- WASZKIEL H.: *Dramaturgia polskiego teatru lalek*. Warszawa 2013.
- WITKIEWICZ S.I.: *Gyubal Wahazar*. Reż. W. HEJNO. Wrocławski Teatr Lalek, Wrocław. Premiera: 13.03.1987.
- WYSPIAŃSKI S.: *Wesele*. Reż. M. CZAJKOWSKA, M. BARTNIKOWSKI. Scen. M. BARTNIKOWSKI. Teatr Malabar Hotel, Białystok. Premiera: 18.12.2012.
- Załącznik do pisma kierowanego w lipcu 1960 roku przez Zofię Jarema do przewodniczącego Prezydium Rady Narodowej w Krakowie Zbigniewa Skolickiego. Muzeum Narodowe w Krakowie. Ekspozycja w Spytkowicach.

Grzegorz Eckert

Dramatic Text in Polish Puppet Theatre

Summary: The article focuses on the nature of the theatrical text and dramaturgy in puppet theatre in Poland and concentrates on stage work directed at an adult spectator. It shows the phenomenon's historical context in relation to the works of Zofia and Władysław Jarema in Cracow's Teatr Groteska, Janusz Ryl-Krystianowski's work in Animation Theater in Poznań and Wiesław's Hejno's work in Puppet Theater in Wrocław. The attempt to characterize the presence of the theatrical text in the contemporary puppet theater is based on the example of Malabar Hotel Theater which derives from form theater, and an interview conducted with a playwright Marcin Bartnikowski. The staging strategies are shown, among others, on the example of the staging of Michail Bulhakov's *Master and Margarita* and an authorial play *Bacon*. The article attempts to delineate and collect motives or literary signs most enthusiastically "rewritten" by form theater and puppet theatre in Poland.

Keywords: dramaturgy of puppet theatre, puppet theatre for adults, contemporary puppet theatre

Grzegorz Eckert

Der dramaturgische Text im polnischen Puppentheater

Zusammenfassung: Der Beitrag ist konzentriert auf das Wesen des Theatertextes und der Dramaturgie im polnischen Puppentheater und dessen szenische Werke für erwachsene Zuschauer. Im historischen Umriss schildert sein Verfasser die Tätigkeit von Zofia und Władysław Jarema im Theater Groteska in Kraków (Krakau), Janusz Ryl-Krystianowski im Animationstheater in Poznań (Posen) oder Wiesław Hejno im Breslauer Puppentheater. Er bemüht sich, die Rolle des Theatertextes im gegenwärtigen Puppentheater zu charakterisieren und stützt sich dabei auf künstlerische Tätigkeit des sich aus dem Formtheater herleitenden Theaters Malabar Hotel und auf das mit dem Dramatiker, Marcin Bartnikowski gemachte Interview. Szenische Strategien werden hier u.a. anhand der Inszenierungen des Romans Michail Bulgakows *Der Meister und Margarita* und des Autorenspektakels *Bacon* dargestellt. In dem Beitrag wird überdies versucht, die von Formtheater und Puppentheater in Polen am liebsten „umgeschriebenen“ literarischen Motive oder Zeichen zu nennen und zu verzeichnen.

Schlüsselwörter: Dramaturgie des Puppentheaters, Puppentheater für Erwachsene, gegenwärtiges Puppentheater