

KATARZYNA GRUDNIEWSKA
KOLEGIUM EUROPEJSKIE W KRAKOWIE
[HTTPS://ORCID.ORG/0009-0006-1601-605X](https://orcid.org/0009-0006-1601-605X)

DOMINACJA WIZUALNOŚCI NAD SŁOWEM W KONCEPCJI TEATRU PLASTYCZNEGO. MARGINALIA DO DZIAŁALNOŚCI AMATORSKIEGO TEATRU LALEK KAZIMIERZA PORAWSKIEGO

Podczas oglądania niewielkiej wystawy¹ zaaranżowanej w Muzeum Miejskim w Wadowicach, poświęconej Kazimierzowi Porawskiemu – *spiritus movens* amatorskiego ruchu kulturalnego w mieście, przyszło mi na myśl, aby pochylić się nad historią i znaczeniem teatru plastycznego. Moją uwagę przykuły spektakle amatorskiego teatru lalek Aladyn działającego w latach 1951-1959,



Spektakl pt. *Bumelant w zalotach*
(fot. zbiory Muzeum Miejskiego w Wadowicach).

którego spektakle można było oglądać nie tylko w rodzinnych Wadowicach. Z tego, co udało mi się dowiedzieć² – przyjęłam tę wiadomość z ogromnym żalem – nie zachowała się spuścizna materialna w postaci figur czy scenografii wychodzących spod zdolnych palców współpracującego z Porawskim przy wszystkich spektaklach Czesława Lemparta. Na szczęście dostępna jest czarno-biała dokumentacja fotogra-

¹ Wystawa: *Trzy teatry Kazimierza Porawskiego*, 17 II – 28 III 2024 r., Muzeum Miejskie w Wadowicach.

² Rozmowa z panią Krystyną Ceremugą, córką pana Czesława Lemparta, 28 VIII 2024 r.

ficzna, która zapewne w niewielkim stopniu pozwala nam dzisiaj dostać się do teatru powoływanego do życia przez wspomnianych autorów.

Wydaje się, że teatr plastyczny, czy zawężając to pojęcie – teatr lalek, nigdy nie był w Polsce zbyt popularny. Najczęściej był traktowany protekcjonalnie i deprecjonowany, w wyobrażeniu większości przeznaczony dla młodszego widza. I nawet mimo że lalki często były projektowane przez doskonałych artystów plastyków, a scenariusze tworzyli najlepsi dramaturdzy, nigdy teatr oparty na plastycznych przedstawieniach treści w formie figur czy z odpowiednią siłą wyrazu zaprojektowanych przedmiotów nie zasłużył na należny mu splendor.

Niewiele osób wie, że nawet taki klasyk nowoczesnego malarstwa, za jakiego uważamy dzisiaj Jerzego Nowosielskiego, podjął się w 1958 r. przygotowania szkiców scenografii i 11 lalek do spektaklu *Krzesiwo* według Hansa Christiana Andersena. Zrekonstruowała je pracownia plastyczna Teatru Groteska w Krakowie. Podniósł on wtedy lalkę do rangi dzieła sztuki dzięki przelaniu swoich artystycznych wizji na ten rodzaj „płótna”, oddał swoistą część teatrowi opartemu na wizualności. Odnosił się w tym mało znanym obszarze swoich działań do formy łączącej w sposób doskonały malarstwo z rzeźbą i projektowaniem przestrzeni. Dzieło to znajduje się obecnie w kolekcji krakowskiego Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAM dzięki darowiźnie Teresy i Andrzeja Starmachów³. I choć ten autor niezwykłych obrazów i ikon trafił do historii teatru lalek przez przypadek, z powodu bardzo trudnej sytuacji materialnej, oglądając szkice, widzimy charakterystyczne dla Nowosielskiego płaskie plamy koloru i stosowaną kolorystykę, proste, geometryczne formy budujące sukienki filigranowych panien, żołnierskie mundury i surduty dostojnych mężczyzn. Przeniesienie charakteru pędzla krakowskiego artysty na przestrzenną formę lalki udało się perfekcyjnie zatrudnionym w pracowni plastycznej Teatru Groteska artystom. W niewielkich lalkach rozpoznajemy wszystko, co charakterystyczne dla Nowosielskiego.

Obserwujemy w historii sztuki i teatru tego typu pojedyncze próby oddania teatrowi lalek tego, co wydaje się najważniejsze, czyli potraktowanie go z odpowiednią estymą. Niektóre próby kończą się sukcesem, jednak lalki pozostają od dekad w cieniu teatrów dramatycznych. Mimo wszystko Kazimierz Porawski sięgnął po ten rodzaj przedstawienia i zaproponował go w latach powojennych zarówno dzieciom, jak i dorosłym. Jego amatorski teatr lalkowy Aladyn (wcześniej Filigran) z siedzibą w świetlicy Powiatowego Związku Gminnych Spółdzielni w Wadowicach, funkcjonujący na scenach całej Polski, realizujący ideę teatru objazdowego, odwiedzający

³ A. Rottenberg, *Odwaga dawania*, w: *Daj mi wszystko. Dar Teresy i Andrzeja Starmachów dla Krakowa*, red. D. Mucha, Kraków 2024, s. 12-15.

liczne szkoły, występujący w świetlicy Domu Wczasowego Warszawianka czy podczas eliminacji wojewódzkich do V Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów w Krakowie, stanowił dowód odwagi reżysera, a z pewnością ogromnej miłości do formy figuracji lalkowej. Praca duetu Porawski (reżyser) – Lempart (scenograf) wyróżniała się na scenie amatorskich zespołów teatralnych. Zdobyci wiele nagród na ogólnopolskich konkursach⁴. Często realizowali spektakle, sięgając po adaptacje baśni i bajek będącego w latach 50. bezsprzecznie u szczytu sławy Władysława Jaremy, który rzucił rękawicę tradycyjnemu teatrowi dramatycznemu i w owym czasie realizował z przyjaciółmi plastykami spektakle lalkowe kierowane do dorosłego widza⁵.

Choć wadowiccy artyści sięgali po sztandarowe teksty prawdopodobnie najważniejszego w tamtym czasie twórcy teatralnego oraz współpracującego z nim przy scenografii i figurach Kazimierza Mikulskiego, w warstwie wizualnej nie można dostrzec jakichkolwiek inspiracji. Jarema wyznaczył nowy kierunek w powojennym polskim lalkarstwie. Prawdopodobnie najlepszą recenzją i dowodem na wielkość teatru lalkowego tego autora, są słowa Sławomira Mrożka wspominającego, że [- -] *najlepsze, najpiękniejsze przedstawienie, jakie widziałem w życiu, utwór dramatyczny nieporównanej zręczności i głębi, reżyseria niedościgniona, aktorzy niepowtarzalni, słowem: wydarzenie teatralne najwyższej miary – to był Szewc Dratewka. Miałem wtedy dwanaście lat i to był pierwszy teatr, jaki w ogóle widziałem. Potem też widziałem dobre teatry, ale już nie takie*⁶. Spektakl, który zrobił tak ogromne wrażenie na Mrożku, prawdopodobnie był wystawiany w teatrze Groteska w Krakowie w 1945 r., co świadczy o tym, że Mroźek miał wtedy 15, a nie, jak wspomina, 12 lat. Było to dzieło adaptowane i reżyserowane przez Jarekę i realizowane z pomocą lalek Zofii Jarekowej⁷.

O wielkości tych krakowskich twórców świadczy także wprowadzenie na deski teatralne ekstrawaganckiego eksperymentu formalnego w postaci masek, często zastępujących klasyczne lalki. Pozwalały one na wizualne podkreślenie cech bohaterów, w sposób niezwykły [- -] *wydłużały postać, jakby nagle zobaczoną w krzywym zwierciadle, która ma w sobie coś z sennego koszmaru, z przeraźliwej wyzywającej brzydoty rysunków nadrealistycznych*⁸. Porównywanie mistrza Jaremy z działającym ze swoim

⁴ Dzieje teatru Kazimierza Porawskiego odtworzyła na podstawie rodzinnych archiwów dr hab. Joanna Porawska w artykule „Kukłoterapia” w czasach mrocznych. Wadowicki Teatr Lalek w latach 50. XX w. „Wadowiana. Przegląd historyczno-kulturalny”, 2024, nr 27, s. 238-254.

⁵ M. Waszkiel, *Dzieje teatru lalek w Polsce. 1944-2000*, Warszawa 2012, s. 61.

⁶ S. Mroźek, *Małe listy*, Kraków 1982, s. 95.

⁷ H. Waszkiel, *Dramaturgia polskiego teatru lalek*, Warszawa 2013, s. 236.

⁸ M. Waszkiel, *Dzieje teatru lalek w Polsce...*, s. 62.



Spektakl pt. *Maciej Kłosek /Złota Rybka/*
(fot. zbiory Muzeum Miejskiego w Wadowicach).

*barbarzyństwem*⁹, i porzucił kompozytorską twórczość. Piekielny totalitaryzm odcisnęło swoje piętno na artystach i wymusiło znalezienie nowych mistrzów. Wielu twórców teatralnych pracowało pod wpływem modelu Sergieja W. Obrazcowa, który był uczniem Stanisławskiego. Jego sposób tworzenia spektaklu opierał się na niezwykłej teatralnej iluzji wprowadzanej przez lalki kierowane przez niewidocznych dla publiczności aktorów. Figury zachwycały przeobrażeniami na oczach widzów, ekwilibrystycznymi pokazami gimnastycznymi, wirowały w powietrzu.

Sowiecki model nie tylko inspirował twórców w innych krajach, lecz także dzięki wszechogarniającemu upaństwowieniu teatrów, pozwolił na profesjonalizację zawodu lalkarza¹⁰. Podobnie jak sztuki wizualne teatr, w tym Aladyn, nie uniknął pułapki socrealizmu i sztywnych założeń ideologicznych. Dzieło sztuki miało być realistyczne w formie i odpowiadać na ideologiczne koncepcje zgodne z założeniami marksizmu i leninizmu. Powszechnie obowiązująca we wszystkich dziedzinach sztuki doktryna socrealistyczna oparta była na tworzeniu sztuki *socjalistycznej w treści i narodowej w formie*¹¹. Twórcy zobowiązani byli do odnoszenia się w swoich dziełach do etosu pracy i ruchu robotniczego, a także ważnych wydarzeń w dziejach narodu. Nacisk na elementy formalne dzieła był mniejszy niż na tematykę i, co niezwykle istotne, należało kontynuować tradycję polskiej sztuki historycznej, używać elementów sztuki ludowej oraz sięgać po warsztat XIX-wiecznego realizmu. Nowy styl miał obejmować

amatorskim teatrem na prowincji Porawskim nie jest łatwe, nie można jednak odmówić wadowickiemu reżyserowi próby wpiśnięcia się w nurt teatru rozwijanego przez Jarekę.

Po zakończeniu II wojny światowej europejscy twórcy poszukiwali nowego miejsca dla sztuki. Doskonałym przykładem swobodnego rozdarcia był gest Theodora Adorno, który powiedział, że *pisanie poezji po Auschwitz jest*

⁹ Z przemówienia Małgorzaty Omilanowskiej z 27 I 2012 r., Oświęcim, <https://www.auschwitz.org/inne/przemowienia/przemowienie-malgorzaty-omilanowskiej-wiceminister-kultury-i-dziedzictwa-narodowego,12.html> [dostęp: 5 IX 2024].

¹⁰ M. Waszkiel, *Dzieje teatru lalek w Polsce...*, s. 45.

¹¹ A.K. Olszewski, *Dzieje sztuki polskiej 1890-1980*, Warszawa 1988, s. 83.

sztuki plastyczne i architekturę, ale także teatr, literaturę oraz muzykę. Sztuka miała za zadanie przekonywać do założeń socjalistycznych, co często podparte było sięganiem do twórczości rosyjskich klasyków. Ten rodzaj propagandy nie ominął polskiej sceny lalkowej. Porawski wziął na warsztat m.in. baśń opartą na motywach rosyjskich pt. *Złota rybka* czy utwór *Maciek Kłosek* autorstwa E. Tarachowskiej w adaptacji Jaremy. Przenoszenie idei socrealistycznych oraz wizji realizmu socjalistycznego na deski teatru spowodowane było sformułowanymi w 1949 r. na Zjeździe Literatów Polskich w Szczecinie nowymi wymaganiami wobec twórców. Zapisano w nich: *1 – pełne zaangażowanie w sprawy socjalistycznego budownictwa, 2 – ukazywanie w literaturze awansu nowego bohatera poprzez przemiany ludzi, rosnących wraz z ogólną przebudową, 3 – przyswojenie sobie marksistowskiej wiedzy o rozwoju społeczeństwa*¹². I choć lalkarzy bardziej niż ideologiczno-polityczna strona teatru interesowały problemy natury organizacyjnej, jak np. kształcenie przyszłych twórców, nie obyło się bez wspierania przez nich w polskim teatrze idei realizmu socjalistycznego.

Dopiero po 1955 r. teatr za żelazną kurtyną mógł odetchnąć i sięgnąć po awangardowe rozwiązania rozwijające się od kilku lat na zachodzie Europy. W 1955 r. rozpoczyna działalność Miron Białoszewski ze swoim Teatrem Osobnym, w 1956 r. Tadeusz Kantor wznawia pracę teatru Cricot 2, jesienią 1954 r. powstaje gdański Teatr Studencki Bim-Bom, a w marcu 1956 r., podczas XIX Sesji Rady Kultury i Ogólnopolskiej Narady Architektów, artyści definitywnie odcinają się od ideologii realizmu socjalistycznego rządzącej przez kilka powojennych lat ich działaniami¹³. Dzieje się dużo i dobrze!

Zmiany kulturowe i społeczne, które miały miejsce na początku XX w., pozwoliły zmienić obszar zainteresowań artystów oraz udostępniły kulturę masowemu odbiorcy. Nie tylko twórców zajmujących się sztukami wizualnymi, ale także tych, którzy skupieni byli wokół filmu czy teatru. Jawne odwrócenie się od burżuazyjnego stylu życia i towarzyszącego mu przepychu stworzyło przestrzeń do powrotu na pierwszy plan ignorowanych do tej pory gatunków. Teatr lalek stał się doskonałym narzędziem do opowiadania w sposób dowcipny i aluzyjny o tematach społeczno-politycznych. Wojna spowodowała nieodwracalną zmianę: pozwoliła podejmować w sztuce tematy, które do tej pory stały na peryferiach, otworzyła przestrzeń do eksperymentów i podważyła wszystko to, co wcześniej arbitralnie działo się w obszarze teatru, plastyki czy filmu. Modernizm szukający nowego języka pozwolił reżyserom na stworzenie przestrzeni, gdzie główną rolę grały lalka czy przedmiot. Jak zauważa kuratorka wy-

¹² M. Waszkiel, *Dzieje teatru lalek w Polsce...*, s. 51.

¹³ A.K. Olszewski, *Dzieje sztuki polskiej...*, s. 95.

stawy na temat teatru lalek z Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki, Joanna Kordjak, teatr lalkowy [- -] *doskonale wpisywał się w założenia awangardy: po pierwsze służąc jako narzędzie zaangażowania społeczno-politycznego, ale także otwierając nową, niezwykle atrakcyjną przestrzeń dla awangardowych eksperymentów formalnych*¹⁴. W pierwszej połowie XX w. ukształtował się w teatrze sposób myślenia otwartego na pytania: czym może być teatr? W jaki sposób łączyć słowo z przedmiotem? Czy w teatrze prymarnie jest słowo, czy wizualność? Analizowanie historii sceny tzw. teatru plastycznego może dać na nie odpowiedź, a przynajmniej stać się przyczynkiem do ciekawej dyskusji.

CZYM JEST TEATR PLASTYCZNY?

Chcąc opisać specyfikę teatru narracji plastycznej¹⁵, w którym elementy plastyczne determinują odbiór dzieła, a *spektakl staje się sumą przekształcających się teatralnych obrazów w ruchu, pozostających w dramatycznych konfliktach*¹⁶, należy odnieść się do licznych elementów charakteryzujących teatr jako taki, w najszerszym jego znaczeniu. A to najszersze znaczenie, o jakim myślę, to działalność człowieka na scenie i jej aspekty performatywne. Szerokie nakreślenie w pierwszej części tego tekstu podstawowych przemian, jakie miały miejsce w pierwszej połowie XX w., pozwoli płynnie przejść do scharakteryzowania teatru plastycznego, a to stanie się punktem wyjścia dla rozważań o specyfice widowiska lalkowego.

Teatralność w pierwszym skojarzeniu staje się cechą czegoś egzaltowanego, sztucznego. Najważniejszą cechą wydaje się kreowanie wydarzeń, gestów, zachowań, które mają wywołać określoną, mocną emocję. I choć owo skojarzenie nie do końca oddaje to, co leży u podstaw teatru współczesnego, i ma zdecydowanie pejoratywne konotacje, staje się opisem pewnego sposobu myślenia o antycznym dramacie. Starożytnie ceremonie religijne i państwowe, widowiska sportowe czy inne zgromadzenia organizowane były w ten sposób, aby na ustawionych na zboczu góry trybunach siadali widzowie, którzy z tej perspektywy mogli podziwiać inscenizowane wydarzenia. W taki sposób przygotowane miejsce nazywane było greckim słowem *theatron* oznaczającym widowie¹⁷, opisującym wydarzenie oparte na

¹⁴ J. Kordjak, *Kolaż rzeczy, historyjek, przedmiotów i ludzi*, w: *Lalki: teatr, film, polityka*, red. J. Kordjak, K. Kopani, Warszawa 2019, s. 10.

¹⁵ Termin „teatr narracji plastycznej” od 1974 r. jest stosowany wymiennie z określeniem „teatr plastyczny”, za: <https://encyklopediateatru.pl/hasla/203/teatr-narracji-plastycznej> [dostęp: 23 XI 2024].

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ E. Fischer-Lichte, *Teatr i teatrologia. Podstawowe pytania*, Wrocław 2012, s. 24.

oglądaniu czegoś, patrzeniu na coś zainscenizowanego – aż do XVIII w. Dopiero barok odebrał słowo „teatr” od demonstracji czegokolwiek i przeniósł je na określenie dramatów, oper i baletów oraz samego budynku, w którym te przedstawienia się odbywały. Natomiast XX w., wraz z pojawieniem się wszelkich rodzajów awangardy odrzucających dotychczasowe style



Spektakl pt. *Nowe szaty króla*
(fot. zbiory Muzeum Miejskiego w Wadowicach).

i tradycje, zaserwował nam z jednej strony próbę bardzo precyzyjnego podziału teatru na mniejsze kategorie i definiowanie ich charakterystyki zgodnie z manifestami i wystąpieniami ich reprezentantów. Mam tutaj na myśli m.in. futurystów z ich prowokacjami, dadaistów łączących życie codzienne ze sceną czy symbolistów skupiających uwagę na odpowiednim ustawieniu światła i rekwizytów¹⁸. Z drugiej strony maksymalne rozszerzenie tego pojęcia na wszelkie działania performatywne często wymykające się tradycyjnemu spojrzeniu na spektakl.

Lata 60. są tym momentem w historii teatru, który nie tylko pozwolił rozwinąć nowoczesne myślenie o samym spektaklu, ale przede wszystkim odwrócił się od koncepcji teatru literackiego, pozwolił skupić się na relacji widz – aktor. Był to czas, kiedy spektakl przestał być poddańczy wobec dramatów, ale stał się przestrzenią do szukania prawdziwych emocji i eksperymentowania w zakresie wizualności, a także oderwania się od ilustrowania słowa. Awangarda szukała nowych miejsc dla nowego myślenia o teatrze i z radością opuściła urządzone z przepychem budynki teatrów instytucjonalnych, rezygnując z wystawnych premier i otaczającego je blichtru. „Nowi” artyści pokazali, że sztuka może być realizowana bez pieniędzy i wsparcia instytucji, może dziać się na ulicy i w hali magazynowej. Istotne stało się stosowanie odpowiednich, nowych środków. Tak było np. w przypadku laboratorium Grotowskiego, gdzie praca z aktorem budowana była na wstrząsie wynikającym z odkrywania braku autentyczności emocji, które aktor z łatwością zastępował unikami i schematami¹⁹, czy Kantorowskiego teatru plastycznego wprowadzającego na scenę obiekty/przedmioty, nie tylko będące rekwizytami, ale przede wszystkim posiadające swoje immanentne,

¹⁸ Por. <https://encyklopediateatru.pl/hasla/250/awangarda-teatralna> [dostęp: 23 XI 2014].

¹⁹ P. Brook, *Z Grotowskim. Teatr jest tylko formą*, Wrocław 2015, s. 9.

autonomiczne cechy. Równolegle do tych przemian artyści sztuk wizualnych oraz muzycy zaczęli sięgać po formy teatralne, które nie domagały się udziału aktora. Stawały się samodzielnymi bytami tylko dzięki elementom formalnym charakterystycznym dla plastyki.

W kontekście tych przemian istotne wydają się semiotyka przedstawienia i odniesienie do materialności jako osobnego bytu. Wśród kodów tworzących ten tekst kultury znalazły się również znaki wizualne. Znaki plastyczne stają się narzędziem do tworzenia znaczeń. Mogą nimi być gotowe przedmioty, jak u Józefa Szajny, których funkcja wychodzi ze świata realnego i w nim się ukształtowała. Pewna umowna przestrzeń bogata w znaki wizualne odsuwa aktora w cień, redukując jego znaczenie na scenie²⁰. Wszystko zlewa się w pewien system naczyń połączonych, a materialność spektaklu wyznacza kierunki przepływu emocji i jest znakiem przekształcenia pewnych osobistych doświadczeń w artystyczną rzeczywistość sztuki. Znak plastyczny może być także realizowany przez obiekt czy manekin, jak w teatrze Tadeusza Kantora czy Kazimierza Dejmka. Obaj artyści dokonywali transformacji materii nieożywionej w ożywioną dzięki magii spektaklu, wykorzystując formy rzeźbiarskie, obiekty przestrzenne czy figury do opowiedzenia historii, które uzupełniane były gestami i ruchami ciała aktorów. Stawały się dopełnieniem znaku plastycznego i [- -] *dawały wrażenie teatralnej aktualności formy i gry z dystansem, typowej dla nowoczesnego teatru*²¹. W spektaklach Dejmka pojawiały się czasem lalki, miały one jednak marginalne znaczenie. W kontekście wykorzystania nowej formy znaku plastycznego u tych reżyserów interesujący jest aspekt rodzących się w trakcie przedstawień znaczeń. Można z całą pewnością założyć, iż [- -] *wszystko, co wtedy powstaje i zostaje pokazane jako znak, niezależnie od tego czy chodzi o ruch, dźwięk czy przedmiot, istnieje tylko przez określony czas. Nie może zatem jak tekst czy obraz, zostać ponownie zobaczone, przeczytane czy poddane interpretacji*²².

Zakładamy zatem, że zmieniający się w poszczególnych spektaklach kontekst powoduje, że przedmiot czy lalka również ulegają przemianie i mogą podlegać nowej interpretacji. Przedstawienie samo w sobie jest bardzo efemeryczne i kończąc się, przemija bezpowrotnie. Ktoś mógłby wysunąć argument, iż pozostają po nim rekwizyty i lalki, jednak są to jedynie martwe figury potrzebujące zderzenia z materią ożywioną, aby uzyskać nowy sens. Materialność przedstawienia nie jest jedynym warunkiem jego zaistnienia. Możemy za cytowaną wyżej Eriką Fischer-Lichte

²⁰ Z. Watrak, *Znak plastyczny w teatrze Szajny*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja”, 1976 nr 2(26), s. 63.

²¹ T. Kornaś, *Dominica Persona. Wykorzystanie figur w staropolskim teatrze Kazimierza Dejmka*, „Teatr Lalek”, 2020, nr 4/142, s. 4.

²² E. Fischer-Lichte, *Teatr i teatrologia...*, s. 37.

wspomnieć również o *medialnych uwarunkowaniach* – cielesnej współobecności różnych grup: aktorów i widzów, warunku ulotności przedstawienia, jego warstwy audialnej czy typowym dla teatru doświadczeniu estetycznym²³. Teatr plastyczny powoduje, że gra aktorów traci na swojej intensywności, dając pole do opisu swoistej materialności i ożywiając ją w zderzeniu z człowiekiem aktorem i człowiekiem widzem. Wszystko, co w czasie oglądania spektaklu, w tym szczególnie znaczeniu lalki czy przedmioty, jest pokazywane na scenie, staje się swoistym znakiem plastycznym niosącym pewną treść i oddalającym się od zwykłego zilustrowania tekstu, samodzielny bytem przekazującym informację. Należy jednak podkreślić, że materialność może mieć charakter zarówno realistyczny jak i abstrakcyjny, odnoszący się do symboli, alegorii lub innych skojarzeń. W realistycznych spektaklach mamy do czynienia z identyfikowaniem figury czy konkretnego przedmiotu w sposób dosłowny. Gra stół i jest stołem, a figuratywnie przedstawiona lalka dziewczynki utożsamiana jest z dziewczynką zgodnie z potocznym wyobrażeniem. Natomiast formy, którym autorzy nadali charakter niefiguratywny, będą odsyłać widza w wymiar wyobrażeń lub wiedzy. Co ważne, używanie w przedstawieniach lalek i rekwizytów daje nam nieskończone możliwości mnożenia znaczeń i w niezwykle interesujący sposób rozszerza koncepcje inscenizacyjne²⁴.

SPECYFIKA WIDOWISKA LALKOWEGO

Teatr plastyczny, zwany także w literaturze przedmiotu *teatrem narracji wizualnej* czy *teatrem wizji*, skupiając się na elementach formalnych, stawia obraz ponad słowo. Wprowadza środki plastyczne w przestrzeń sceny i buduje z nich narrację, określa treści.

Na początku XX w. pozycja teatru opartego na wizualności staje się coraz lepsza. Modernizm poszukuje nowych form wyrażania, nowego języka. Sięga po figurę, traktując ją jako pełnoprawny element spektaklu, pozwala jej zaistnieć jako element sztuki wysokiej. Określając jego miejsce w historii, a także znaczenie dla współczesnych form teatralnych, należy skupić się w szczególności na założeniach Wielkiej Reformy Teatru wprowadzającej na przełomie XIX i XX w. tzw. *marionetę* jako formę funkcjonującą na scenie równoprawnie z aktorem. Ten przełom spowodował, że teatr lalek w przeciwieństwie do teatru dramatycznego nie pozwala jednoznacznie określić relacji autor – aktor – widz. W tym prostym układzie pojawia się kolejny

²³ *Ibidem*, s. 38.

²⁴ *Ibidem*, s. 75-79.



Spektakl pt. *Czerwony Kapturek*
(fot. zbioru Muzeum Miejskiego w Wadowicach).

element, jakim jest lalka, którą zamienienie można nazywać szerszym pojęciem „animant”, obejmującym przedmiot *dowolny, materialny lub niematerialny (np. cień) – poddany animacji przez artystę – animatora*²⁵. Taki rodzaj spektaklu wymaga znalezienia wspólnoty między żywym aktorem, „ożywianym” przedmiotem i widzem.

Lalka ma swoją długą historię. Odkrycia archeologiczne udowodniły, że starożytni Grecy budowali gliniane figury, które prawdopodobnie były pokazy-

wane ponad przepierzeniem i wprawiane w ruch za pomocą nitki, symbolizujących nerwy człowieka, umieszczonych wewnątrz członków. Stały się one źródłem metafory *ukazującej zależność człowieka od losu lub innych ludzi*²⁶. Stosunek do teatru zmienia się w średniowieczu, kiedy to Kościół katolicki niechętnie odnosi się do tego rodzaju przedstawień. Stanowisko to powoduje, że praktycznie całkowicie zapomina się o antycznym teatrze tragicznym czy komediowym. Na szczęście swoją działalność nieprzerwanie realizują mimowicze, którzy często posługują się lalkami. Za ich pomocą ilustrują tematy rycerskie czy obyczajowe, często nieprzyzwoite. To właśnie w tym okresie mansjony, marionetki, koboldy czy pacynki stają się ulubioną formą lalkarską zdobywając miłość gawiedzi²⁷. Twórcy renesansowi powrócili do antycznych wzorców zarówno literackich, jak i teatralnych. Nie odnaleziono dowodów na istnienie samodzielnych teatrów lalek w tamtym czasie, ale wiadomo, że figura stanowiła ważną część teatru mimu czy najgłośniejszego gatunku teatralnego XVI i XVII w., jakim była komedia dell'arte.

Największą popularność lalki zdobyły na terenie Włoch. Tamtejsi lalkarze tworzyli swoje dzieła z papieru maché i drewna, a ich pomysły chętnie przejmowali artyści z innych krajów europejskich²⁸. Zmieniały się nie tylko rodzaje lalek i sposób ich mechanizacji, lecz także tematyka przedstawień. Wynikało to ze zmian ideowych, politycznych czy światopoglądowych. Teatr odgrywał rolę kulturotwórczą i społecz-

²⁵ H. Waszkiel, *Dramaturgia...*, s. 10.

²⁶ H. Jurkowski, H. Ryl, A. Stanowska, *Teatr lalek. Zagadnienia metodyczne*, Warszawa 1979, s. 11.

²⁷ *Ibidem*, s. 13.

²⁸ *Ibidem*, s. 19-22.

ną, od antycznych mitów poprzez antropocentryzm renesansowy po zainteresowanie sztuką ludową w okresie romantyzmu. Wszystkie te zabiegi i zainteresowania cały czas zamykały spektakl w formie pudełkowej, co powodowało kosztownie spektaklu i ostatecznie doprowadziło do Wielkiej Reformy Teatru, która ukształtowała współczesne spojrzenie na tę dziedzinę sztuki. Mianem Wielkiej Reformy Teatru określone zostały wszelkiego rodzaju zmiany, jakie dokonywały się w teatrze europejskim w tamtym czasie. Zjawiska te okazały się trwałe i na kolejne lata ukształtowały teatr jako miejsce gotowe na eksperymenty oderwane od realizmu i dramatu mieszczańskiego. Teatr lalek jeszcze przez jakiś czas będzie miał charakter wędrowny, jednak należy zwrócić uwagę na to, że podnosi się jakość literacka takich przedstawień, co zmierza w kierunku wyniesienia ich do rangi sztuki wysokiej.

Teatr lalek posługuje się figurami, które mogą mieć charakter materialny lub niematerialny, poddany animacji przez aktora²⁹. Klasyfikacja lalek używanych w przedstawieniach od dawna nie jest uporządkowana. W zależności od kraju mamy do czynienia z różnymi nazwami na ten sam rodzaj figury. W języku polskim najstarsze słowo oznaczające rodzaj lalki teatralnej to *lątka, osóbkka kuglarska*³⁰. Pochodzi ono z XV w. i określa postać ludzką stworzoną z dowolnego materiału i służącą jako postać przedstawiana przez *lątkarza* nadającego jej cechy ludzkie. Ożywia ją głosem lub ruchem. Nazwa ta wskazuje na pewnego rodzaju posłuszeństwo lalki wobec aktora. Nomenklatura używana w różnych językach nie jest jednolita i stwarza ogromną trudność w przetłumaczeniu nazw poszczególnych lalek. Dla przykładu polska *pacynka* to w języku francuskim *la marionette a tige*, przy czym określenie *marionetka* na całym świecie przyjęte jest dla lalki poruszanej z góry za pomocą nici. W wielu krajach brakuje również rozróżnienia pomiędzy lalką teatralną a lalką będącą zabawką dziecięcą, co spłyca znaczenie tego narzędzia będącego najważniejszą częścią spektaklu. Jednak nawet w obrębie jednego języka, jakim jest polski, od lat pojawiają się spory pomiędzy teoretykami teatru dotyczące klasyfikacji i nazewnictwa. Próbując klasyfikować rodzaje lalek pojawiających się w teatrze od starożytności po współczesność, zachowujemy od zapomnienia dziedzictwo teatrów lalkowych. Lalka zmienia się i ewoluuje. Niektóre stały się już tylko wspomnieniem i nie są używane przez animatorów, inne trwają i mają się doskonale. Klasyfikacje nie są doskonałe, ale pozwalają nam spojrzeć na historię lalki i dostrzec, jak wiele zależy od kontekstów kulturowych, w których powstawały.

²⁹ <https://encyklopediateatru.pl/hasla/103/lalka-teatralna> [dostęp: 22 VIII 2024].

³⁰ Z. Gloger, Encyklopedia Staro-polska, t. III, Warszawa 1902 (https://pl.wikisource.org/wiki/Encyklopedia_staropolska/Całość/Tom_III) [dostęp: 24 VIII 2024].

Głównym kryterium, jakie pojawiało się w wielu klasyfikacjach, był rodzaj zmechanizowania lalki. James J. Hayes podzielił je ze względu na sposób poruszania oraz kształt. Mamy tutaj do czynienia z marionetkami, kukielkami, pacynkami, pajacami, palcówkami, sylwetkami oraz cieniami³¹. Powszechnie używane w Polsce słowo „lalka” na określenie figur teatralnych powoduje, że ten rodzaj spektaklu kojarzony jest z czymś infantylnym i prostym. Skojarzenie tego słowa z aktywnością wieku dziecięcego nieustannie spycha tę formę teatru w przestrzenie przeznaczone dla najmłodszego widza, choć funkcje lalek są różnorodne. Zapewne [- -] *zgodnie z polskim odczuciem językowym, lalkę teatralną lepiej określiłoby słowo pochodzenia łacińskiego – figura, które podkreśliłoby moment twórczy w budowaniu lalki i jej funkcję przedstawiania pewnych wybranych postaci*³².

Analizując zdjęcia ze spektakli, można zauważyć, że w teatrze Kazimierza Porawskiego pacynka pojawia się równoległe do tzw. jawaiki, używanej w teatrze *wayang golek* lub *wayang kayu*³³, oraz kukielki. Ta forma przybyła do Europy z dalekiej Jawy dopiero na początku XX w. i od razu zyskała wielu zwolenników wśród konstruktorów i mechanizatorów. Również Czesław Lempart, który był odpowiedzialny za stronę plastyczną teatru Aladyn, wybrał ten rodzaj lalki. Dawała ona większe możliwości wyrażania emocji niż pacynka czy kukielka, a konstrukcyjnie była zdecydowanie prostsza do stworzenia niż marionetka. Klasyczna jawaika poruszana jest od dołu za pomocą ręki trzymającej kij schowany pod długą sukienką, zakończony tzw. gapitem, zabezpieczonym od dołu pierścieniem. Lalkarz w ten sposób animuje głowę, która dzięki takiej budowie może wykonywać obroty. Ręce poruszane są za pomocą czempurytów, drucianych żerdeń, które w czasach powojennego powszechnego braku profesjonalnych materiałów i narzędzi były doskonale zastępowane drutami z parasoli. W teatrach nieamatorskich jawaiki miały bardziej skomplikowany mechanizm. Często sznurek doczepiony do główki lalki pozwalał jej zadzierać nos do góry lub pod ostrym kątem spoglądać pod nogi, które w klasycznym układzie nie występowały, natomiast w przypadku bardziej skomplikowanych projektów już tak. Taki rodzaj mechanizmów pozwalał animować lalki w sposób niezwykle wyrazisty, dzięki czemu przypominało to ruch ciała człowieka³⁴. Nie jest łatwą rzeczą poruszanie jawaiką w sposób wiarygodny dla widza. Choć odnosimy wrażenie, że liczba elementów jest niewielka, każdy animator mierzący się z tego typu lalką musi

³¹ H. Jurkowski, H. Ryl, A. Stanowska, *Teatr lalek. Zagadnienia metodyczne...*, s. 109.

³² *Ibidem*, s. 6.

³³ *Ibidem*, s. 107.

³⁴ A. Walny, *Teatr przedmiotu. Kulisy warsztatu. Arkana rzemiosła*, Warszawa 2007, s. 65.

wykonać mnóstwo ćwiczeń, aby jej ruchy odpowiadały ruchom niedołęznego starca czy frywolnej nastolatki. Uznawana jest za jedną z najtrudniejszych technik lalkowych. W spektaklach teatru Aladyn nie zawsze występowały klasyczne jawajki mierzące zazwyczaj najwyżej 80 cm. W spektaklu *Nowe szaty króla* pojawiają się postaci z widocznymi nogami, które prawdopodobnie obciążone są metalowymi kulkami.



Spektakl pt. *Maciej Kłosek / Złota Rybka*
(fot. zbiory Muzeum Miejskiego w Wadowicach).

W ten sposób Czesław Lempart odszedł od tradycyjnej szaty, która miała sprytnie ukrywać rękę animatora. Również scenka rodzajowa *Bumelant w zalotach* przedstawia nam jawajkę, która posiada kończyny dolne. Najprawdopodobniej nie były one zmechanizowane, ale zdecydowanie nadawały charakter danej postaci poprzez nałożenie odpowiednich spodni czy obuwia.

W spektaklach Porawskiego pojawiały się również pacynki, czyli tzw. lalki rękawiczkowe. Według definicji zawartej w *Wielkim słowniku języka polskiego* jest to *nakładana na dłoń lalka, która porusza się dzięki ruchom palców*³⁵. Operowanie przez aktora pacynką opiera się na układzie palców, które mogą poruszać głowę i rękami w ten sposób zbudowanej figurki. Układ palców pacynki jednoręcznej może mieć pięć wariantów, które opisał Marcel Temporal, francuski lalkarz, a także szef stowarzyszenia Compagnons de la Marionnette, działającego od 1931 r. i skupiającego francuskich artystów awangardowych i amatorów zajmujących się teatrem lalek. Napisał on również poradnik w języku francuskim *Comment construire et animer nos marionnettes* (Jak budować i animować nasze lalki)³⁶. Zwrócił on uwagę na to, że w tradycyjnym układzie tulejkę rękawa wypełniają trzy palce, palec wskazujący porusza głowę, a kciuk służy za szkielet lewej ręki. Oprócz tradycyjnego, lyońskiego modelu opisał także tzw. układ kataloński, w którym palce wskazujący, środkowy i serdeczny wzmacniają odcinek szyjny lalki, a ręce pacynki budują kciuk i mały palec. Te dwa rodzaje pacynek dają zupełnie inne możliwości ekspresji. Lalkarz pracujący systemem katalońskim nie może dużo zdziałać, jego pacynka ma ograniczone ruchy i jest wykorzystywana raczej do scen, w których lalki rozmawiają ze

³⁵ http://wsjp.pl/pobieranie/Zasady_opracowania_WSJP.pdf [dostęp: 28 VIII 2024].

³⁶ <https://wepa.unima.org/en/marcel-temporal/> [dostęp: 1 IX 2024].

sobą. W systemie lyońskim lalka może łąpać przedmioty i mocniej wyrażać emocje, aktor ma szersze pole manewru co do przedstawiania odpowiedniego ruchu bioder, nóg i ramion lalki³⁷. Analizując zdjęcia ze spektakli Porawskiego, zauważyć można, że pacynka pojawia się równoległe do jawaiki oraz kukielki, m.in. w krotoczwili według Kryłowa pt. *Kłamca*, w której autor uczy uczciwości w sposób bardzo przekonujący.

Ciekawym pomysłem jest połączenie trzech rodzajów lalki w spektaklu dla dzieci pt. *Złota rybka*, do którego Lempart przygotował zarówno jawaiki, pacynki, jak i płaskie kukielki. Te ostatnie różnią się od klasycznych kukielek i są formą podobną do lalki witrażowej lub tej wykorzystywanej w teatrze cieni, z tym wyjątkiem, że jej prosta budowa nie jest transparentna. Stanowi obrys postaci, zwierzęcia lub przedmiotu, który ma charakterystyczny kształt przymocowany do kijka. Rzadko pojawiają się w niej zmechanizowane elementy, ale jeśli występują, to ich ruch z reguły wychodzi poza obszar głównej płaszczyzny. Klasyczne kukielki ze względu na swoją budowę i możliwości ruchowe często wykorzystywane są do pokazania zabawnych sytuacji. Wynika to z pewnej trudności w zsynchronizowaniu ruchów poszczególnych kończyn. Wkrada się w nie bezwład uniemożliwiający lalce precyzyjne ruchy wyrażające konkretne emocje, natomiast doskonale ukazuje poszczególne sekwencje tańca, w szczególności wirowanie wokół własnej osi³⁸. W spektaklu *Złota rybka* płaskie kukielki reprezentowały świat zwierząt i przedstawiały takich bohaterów, jak tytułowa rybka czy pojawiające się od czasu do czasu niedźwiedzie.

* * *

W latach 50. i 60. sposób animacji lalek był – z niewielkimi wyjątkami, jak np. u Szajny – bardzo tradycyjny. Aktorzy byli zasłonięci parawanem i prowadzili jawaiki, pacynki czy kukielki nad parawanem, tworząc w ten sposób osobny plan dla lalek. Tak też wyglądała praca teatru Porawskiego. Scenograf i lalkarz Czesław Lempart wykorzystywał wiedzę i możliwości, jakie dawały mu powojenne czasy. Nie możemy zapominać o tym, że na kształt figury często wpływają moda czy liczne zewnętrzne inspiracje. Modelowanie lalki jest żmudne i czasochłonne, dlatego też wydaje się naturalne, że artysta zaprzyjaźnia się ze swoim dziełem.

W czasie studiów magisterskich, podczas półrocznej praktyki, miałam możliwość obserwowania pracy artystów plastyków w teatrze Groteska w Krakowie.

³⁷ A. Walny, *Teatr przedmiotu...*, s. 58.

³⁸ H. Jurkowski, H. Ryl, A. Stanowska, *Teatr lalek. Zagadnienia metodyczne...*, s. 111-113.

Niezwykła była ich więź z lalkami, które przechowywane w głębokich magazynach teatru lub prezentowane w holu i na korytarzach opowiadały historię tego miejsca. Sposób dobierania odpowiedniego materiału, poszukiwanie kształtu główki, tułowia czy kończyn, konsultowanie z krawcowymi detali kostiumu, mechanizowanie lalek umożliwiające wykonanie odpowiednich ruchów – te wszystkie elementy, skrojone na miarę, stawały podczas premiery w świetle reflektorów i były poddawane ocenie widzów, czyli najważniejszych recenzentów. W tym jednym momencie literackie, filozoficzne i estetyczne idee jednoczyły się. Twórcy spektakli w Grotesce, a w tym przypadku przedstawień lalkowych, traktują swoich widzów – szczególnie dzieci – jako podmiot poszukujący w teatrze źródła wiedzy o świecie i człowieku.

Kiedy w Wadowicach rozwijał się amatorski teatr Aladyn, w tym samym czasie swój teatr tworzył w Zagłębiu Jan Dorman. Pytając [- -] *czy gest uczyńnienia z dziecka, z właściwą mu wyobraźnią, językiem, strategią działania, filaru i podstawy poszukiwań teatralnych przekreśla praktykowanie teatru jako sztuki wysokiej?* [- -]³⁹, całą swoją działalnością wyrażał jednoznaczny brak zgody. Wszystko, co robił w teatrze, zaprzecza deprecjonowaniu teatru lalkowego. Sam autor, sięgając po przeróżne kierunki estetyczne i filozoficzne, podnosi ten rodzaj przedstawienia do rangi sztuki wymagającej poznawczo. Możemy się zastanawiać, na ile Porawskiemu przyświecały podobne ideały, na ile chciał zmienić świat sztuki, a na ile zaproponować ludziom ciekawą formę rozrywki. Pewne jest to, że lalki dały człowiekowi możliwość przeżycia prawdziwych, mocnych wzruszeń.

Teatr Aladyn zasługuje na zainteresowanie ze względu na swój lokalny charakter i trafne próby nawiązywania w płaszczyźnie plastycznej do działalności najbardziej cenionych polskich twórców. Mimo iż mamy do czynienia ze spektaklami amatorskimi, pochylenie się nad specyfiką i sposobem tworzenia lalek i scenografii staje się niezwykłą podróżą do świata wyobraźni twórców. Dostępna dokumentacja jest niestety zbyt uboga, aby zbadać cały proces realizowania elementów plastycznych składających się na spektakl. Na przekór temu starałam się wyłuskać z dostępnych zdjęć i wycinków z gazet wszystkie możliwe detale. Dokumenty te i rozmowy z córkami twórców stały się pretekstem do mojej osobistej wędrówki przez interesującą historię teatru narracji plastycznej realizowanego w Polsce w XX w.

³⁹ J. Lipko-Konieczna, *Jan Dorman. Zabawa i awangarda*, w: *Lalki...*, s. 101.

Bibliografia

- Brook P., *Z Grotowskim. Teatr jest tylko formą*, Wrocław 2015.
- Fischer-Lichte E., *Teatr i teatrologia. Podstawowe pytania*, Wrocław 2012.
- Jurkowski H., Ryl H., Stanowska A., *Teatr lalek. Zagadnienia metodyczne*, Warszawa 1978.
- Kordjak J., *Kolaż rzeczy, historyjek, przedmiotów i ludzi*, w: *Lalki: teatr, film, polityka*, red. J. Kordjak, K. Kopania, Warszawa 2019, s. 7-22.
- Kornaś T., *Dominica Persona. Wykorzystanie figur w staropolskim teatrze Kazimierza Dejmka*, „Teatr Lalek”, 2020, nr 4/142, s. 2-9.
- Lipko-Konieczna J., *Jan Dorman. Zabawa i awangarda*, w: *Lalki: teatr, film, polityka*, red. J. Kordjak, K. Kopania, Warszawa 2019, s. 101-114.
- Mrozek S., *Małe listy*, Kraków 1982.
- Olszewski A.K., *Dzieje sztuki polskiej 1890-1980*, Warszawa 1988.
- Porawska J., „*Kukłoterapia*” w czasach mrocznych. *Wadowicki Teatr Lalek w latach 50. XX w.* „Wadoviana. Przegląd historyczno-kulturalny”, 2024, nr 27, s. 238-254.
- Rottenberg A., *Odwaga dawania*, w: *Daj mi wszystko. Dar Teresy i Andrzeja Sarmachów dla Krakowa*, red. D. Mucha, Kraków 2024, s. 9-17.
- Walny A., *Teatr przedmiotu. Kulisy warsztatu. Arkana rzemiosła*, Warszawa 2007.
- Waszkiel H., *Dramaturgia polskiego teatru lalek*, Warszawa 2013.
- Waszkiel M., *Dzieje teatru lalek w Polsce. 1944-2000*, Warszawa 2012.
- Watrak Z., *Znak plastyczny w teatrze Szajny*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja”, 1976, nr 2 (26), s. 47-68.

Netografia

- https://pl.wikisource.org/wiki/Encyklopedia_staropolska/Całość/Tom_III [dostęp: 24 VIII 2024].
- http://wsjp.pl/pobieranie/Zasady_opracowania_WSJP.pdf [dostęp: 28 VIII 2024].
- <https://encyklopediateatru.pl/hasla/103/lalka-teatralna> [dostęp: 22 VIII 2024].
- <https://encyklopediateatru.pl/hasla/203/teatr-narracji-plastycznej> [dostęp: 23 XI 2024].
- <https://wepa.unima.org/en/marcel-temporal/> [dostęp: 1 IX 2024].
- <https://www.auschwitz.org/inne/przemowienia/przemowienie-malgorzaty-omilanowskiej-wiceminister-kultury-i-dziedzictwa-narodowego,12.html> [dostęp: 5 IX 2024].

SUMMARY

The Dominance of the Visual over the Word in the Concept of Plastic Theatre. Marginal Elements to the Activities of Kazimierz Porawski's Amateur Puppet Theatre.

In this short text I focus on the place of words and visuality in theatre performances. I base my considerations on the literature of the subject, in turn trying to guide the reader through the nooks and crannies of the plastic theatre genre, in which this aspect is extremely important. With an emphasis on visuality, I move from the analysis of plastic theatre to puppet theatre, outlining its intricate history. The pretext for writing this text was a small exhibition that I saw at the Municipal Museum in Wadowice, where I could see documentation of the activities of three amateur theatres run by Kazimierz Porawski. He was the *spiritus movens* of cultural activities in Wadowice just after the war. He collaborated with Czesław Lempart on creating puppets and scenography. I found it interesting to describe their activities in the context of what was happening at that time on theatre stages, which were based on building performances based on visual signs. The modest photographic material made available to visitors during the exhibition made me realise that, despite operating in the provinces, in the difficult post-war years the artists took on a very demanding form that was puppet theatre. In this text I would like to describe three types of puppets that were used in the performances of the amateur theatre "Aladdin" and introduce the reader to the method of their construction, mechanization and animation.

Keywords: Kazimierz Porawski, Czesław Lempart, Plastic Theatre, Puppet Theatre, Aladyn