



FOLKLOR POLSKI I LITEWSKI
(Źródła – adaptacje – interpretacje)
pod redakcją A. Baranowa, J. Ławskiego i V. Wróblewskiej
Toruń 2021

MARZENNA WIŚNIEWSKA

ORCID ID: 0000-0001-7126-2102

(Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu)

Folklor w polskim teatrze lalek – między ograniczeniem a wyzwoleniem wyobraźni

W wyniku procesów kulturowych teatr lalkowy w XIX wieku, jak zauważył Henryk Jurkowski, był postrzegany jako część kultury ludowej¹. Nie sposób w tym miejscu szczegółowo zajmować się tą kwestią, warto jednak krótko wyliczyć, że zdecydowały o tym między innymi następujące czynniki: ludowy rodowód lalkarzy, rękodzielniczy charakter lalkarstwa, repertuar z kręgu literatury ludowej (poddawane rozmaitym przetworzeniom gatunki religijne, podania, baśnie), również wędrowny charakter trup lalkarskich, który decydował o tym, że ich głównym odbiorcą była plebejska publiczność. Obecność folkloru w teatrze lalek wzmocniły romantyczne fascynacje literackie i etnograficzne oraz żywotność widowisk obrzędowych z lalkami, w tym szczególnie szopek². Istotny w polskim kontekście był ponadto zwrot ku folklorystycznym źródłom na przełomie XIX i XX wieku ze względu na jego funkcje tożsamościowe i integracyjne. Na dobre folklor zadomowił się w teatrze lalkowym w wyniku przemieszczenia go w rejon sztuki dla dzieci. I tak po drugiej wojnie światowej w polskim teatrze lalkowym folklorystyczne inspiracje stały się repertuarowym standardem dla dziecięcej widowni, co ideologicznie wspierał socrealizm.

¹ H. Jurkowski, *Folklor w teatrze lalek*, „Literatura Ludowa” 1976, z. 4–5, s. 3–25.

² Szerzej na ten temat zob. M. Waszkiel, *Dzieje teatru lalek w Polsce (do 1945 r.)*, Warszawa 1990, s. 21–30; tegoż, *Szopka*, „Teatr Lalek” 2018, nr 3–4 (133–134), s. 2–8.

„Folklor w polskim teatrze lalek wydaje się czymś oczywistym. Niemal każdy teatr ma w swoim repertuarze jeśli nie jedną z wersji szopki to *Leć głosie po rosie, Chodzi Turoń czy O Kasi, co gąski zgubiła*” – pisali redaktorzy czasopisma „Teatr Lalek” w 1988 roku. Na łamach tego samego numeru Jurkowski puentował, że ów folklorystyczny program teatralny, choć zróżnicowany i pełen treści wychowawczych, utrzymywał monokulturę repertuarową, był swoistą „wiarą lalkarzy”, która służyła teatralizowaniu folkloru i w efekcie czyniła go tworem sztucznym³. W tytule swego artykułu, *Folklor jako ograniczenie wyobraźni*, Jurkowski postawił prowokacyjną tezę, która służyła mu do wyostrej refleksji na temat cepeliowskiej wersji folkloru w teatrze. Krytycznie odniósł się do folkloru stosowanego w roli sentymentalnych ornamentów, dających zaledwie ekwiwalent kultury ludowej, który ostatecznie oddala od doświadczania jej istoty – od uczestnictwa w niej. „Patriotyzm folklorystyczny – notował Jurkowski w 1988 roku – daje nam złudzenie wypełniania naszych obowiązków dziś, teraz; sprowadza na nas niemoc działania; ogranicza perspektywy naszej wyobraźni. I czyni to dzisiaj tym skuteczniej, im piękniejszą rolę odegrał w przeszłości”⁴.

Tytuł mojego artykułu jest świadomym podjęciem tropu pozostawionego przez wybitnego polskiego badacza teatru lalek. Chcę nakreślić mapę spotkań z folklorem w teatrze lalkowym w Polsce po II wojnie światowej, przy czym w centrum zainteresowania będzie zwrot, jaki dokonał się w polskim teatrze lalek w połowie lat 90. XX wieku za sprawą debiutującego wtedy pokolenia reżyserów lalkowych, którzy dzięki uwolnieniu od zobowiązań wobec repertuaru folklorystycznego mogli w nowy sposób podejmować dialog z różnymi zjawiskami kultury ludowej.

Folklor jako misja i lalkarski styl narodowy

W powojennej Polsce domeną teatru lalek stała się widowia dziecięca i wraz z tym misja edukacji i kształtowania tożsamości młodego pokolenia. Lud i jego kultura zostały wprzęgnięte w realizację socjalistycznych idei, stąd folklor jako źródło inspiracji literackich oraz plastycznych

³ H. Jurkowski, *Folklor jako ograniczenie wyobraźni*, „Teatr Lalek” 1988, nr 2 (26), s. 2–4.

⁴ Tamże, s. 4.

stanowił naturalną część repertuarowego programu teatrów. Rodzimy folklor wykorzystywano w teatrze lalkowym lat 50. i 60. XX wieku jako element „polskiego stylu narodowego”, tak zdefiniowanego przez Marka Waszkiela:

Chodziło o tradycyjny gatunek przedstawienia parawanowego, z bardzo dużą liczbą lalek, kukielek, jawajek, nierzadko obejmującą kilkadziesiąt postaci, animowanych przez kilkunastu aktorów-lalkarzy – opartego na dość prostych sytuacjach scenicznych, wyprowadzonych w obrzędów ludowych, zwyczajów regionalnych, rodzimego folkloru, nasączonego często nutą patriotyczną, narodową, czy nawet religijną. Takie barwne, wspaniałe choreograficzne widowiska, pełne muzyki, koloru, ruchu, wystylizowanych układów tanecznych, ale i elementów prawdziwego dramatu, czasem zaprawione nostalgią, aurą utraconego kraju lat dziecinnych czy choćby udzielającym się nastrojem zapomnianego (lub nieakceptowanego oficjalnie – bo historycznego!) piękna, były powodem do dumy samego środowiska i towarem eksportowym polskiego lalkarstwa⁵.

Etnograficzny realizm spletał się w tych widowiskach z romantyczno-baśniowym traktowaniem kultury ludowej jako źródła kultury i prawd uniwersalnych. Żywą tradycją dla tego teatru była szopka (szczególnie szopka krakowska), której charakterystyczną strukturę dramatyczno-teatralną oraz architekturę i symultaniczność planów scenicznych wykorzystywano jako model świata w przedstawieniach o ludowo-historycznym charakterze. W tym nurcie mieściły się liczne lalkarskie inscenizacje *Pastorałki* według tekstów staropolskich zebranych przez Leona Schillera, *Betlejem polskiego* Lucjana Rydla czy *Ludowej szopki polskiej* w opracowaniu Henryka Jurkowskiego. Lalkowe realizacje z lat 60. rozwijały się równolegle z głośnymi przedstawieniami staropolskimi Kazimierza Dejmka, przy czym zainteresowanie fenomenem teatralności dawnych gatunków scenicznych przetrwało na scenach lalkowych znacznie dłużej niż w teatrze dramatycznym. Lalkarskie widowiska folklorystyczno-religijne nierzadko niosły, jak zauważa Waszkiel, tępiony w czasach socrealizmu etos „przedwojennej polskiej inteligencji spod znaku »Bóg, Honor, Ojczyzna«”⁶, dawały upust nieprawomyślności, a niekiedy, szczególnie w sytuacjach napięć społeczno-politycznych, zyskiwały siłę twórczości opozycyjnej. Doświadczyli tego arty-

⁵ M. Waszkiel. *Dzieje teatru lalek (1944–2000)*, Warszawa 2012, s. 102.

⁶ Tamże.

ści Olsztyńskiego Teatru Lalek, których praca nad inscenizacją *Betlejem polskiego* Lucjana Rydla (reż. Edward Dobraczyński, scen. Ali Bunsch) zbiegła się z czasem strajków sierpniowych w 1980 roku w Gdańsku i niepokojnym początkiem 1981 roku. Przedstawienie z reguły było grane na macierzystej scenie teatralnej lub w olsztyńskiej katedrze, a dokładnie 13 grudnia 1981 roku zostało wystawione gościnnie przed dziecięcą widownią w gdańskim Teatrze Lalki i Aktora „Miniatura”. Aktorzy tak wspominają tę prezentację:

Tadeusz Sobczak: Ksiądz proboszcz Borkowski zdecydował się, że bierze ten spektakl. I ja pamiętam taką sytuację po spektaklu, facet mnie tam zaczepia jakiś: „Panie – mówi – a kto wam to puścił... Puściła wam to cenzura?”. Mówię: „No wie Pan, no, to przeszło wcześniej przed cenzurą”. I tak zażartowałem: „Ale cenzura jeszcze carska to puściła Rydlowi”⁷.

Maria Szeniawska: Jest wyjątkowa strona tego spektaklu, że on miał ten wydźwięk narodowy, zupełnie inny w odróżnieniu od szopek, które były grane w tym teatrze. Bo była i szopka krakowska wystawiana, opowieści betlejemskie, opowieści wigilijne... W zależności od sytuacji, w jakiej grane było to przedstawienie, ono miało jakby swoją dramaturgię. Inną dramaturgią była sytuacja, kiedy graliśmy na przykład w katedrze, a inną dramaturgię miało to przedstawienie, kiedy graliśmy w dzień stanu wojennego. Bo nas tam zaniośło, do Gdańska. Dowiedzieliśmy się po przyjeździe na ranne przedstawienie, że jest ogłoszony stan wojenny. [...] Było to dla nas jakieś misterium wręcz, bo ono robiło takie wrażenie.

Tadeusz Sobczak: 13 grudnia [...] przyjechaliśmy do Teatru Miniatura w Gdańsku Wrzeszczu, no i co robić... Przyjechały dzieci. Był oczywiście z nami reżyser, no i po prostu o godzinie dziesiątej rano zagraliśmy nielegalnie, to znaczy nikt nam nie powiedział, że mamy nie grać, czy mamy grać. I podjęliśmy decyzję wszyscy razem, że skoro są dzieci, no to gramy. I zagraliśmy z ciarkami na plecach⁸.

Wymowę narodową, wręcz martyrologiczną olsztyńskiego *Betlejem polskiego* granego podczas stanu wojennego pogłębiało dodatkowo rozwiązanie dramaturgicznie, które umknęło cenzorskiej czujności. Jak wspo-

⁷ A. Lipczyńska, *Historia teatru lalek*, cz. 8, Polskie Radio Olsztyn, 7 stycznia 2014 roku, <https://ro.com.pl/historia-teatru-lalek-cz-8> (dostęp: 10.01.2019).

⁸ Tamże.

minają aktorzy, za namową Joanny Piekarskiej, reżyser spektaklu dołączył do szopki małego partyzanta z Powstania Warszawskiego w postaci lalki chłopca z obandażowaną głową i hełmem w rękę. Wypowiadał on przejmującą *Kolędę warszawską* 1939 Stanisława Balińskiego. Brzmiąca po jego modlitewnym wołaniu kolęda *Bóg się rodzi, moc truchleje* działała bardzo emocjonalnie i zyskiwała siłę budzenia narodowej nadziei wbrew „nocy ciemnej” stanu wojennego.

Styl ludowo-patriotyczny z sukcesem uprawiała w gdańskim Teatrze Lalki i Aktora „Miniatura” Natalia Gołębska przy współpracy scenograficznej Alego Bunscha. Z tekstów ludowych zapisanych przez Oskara Kolberga, Jerzego Zaborowskiego i księdza Józefa Baki składał się ich montaż słowno-muzyczny *Bo w Mazurze taka dusza* (1962), który w latach 60. uchodził w polskim teatrze lalek za wzorzec teatralizacji tradycji patriotyczno-folklorystycznej⁹, i przez 20 lat był wizytówką polskiego teatru na wielu międzynarodowych festiwalach teatralnych¹⁰. Henryk Jurkowski pisał:

Gołębska zawarła w tym przedstawieniu liryzm i rubasność ludu, misterium wesela i śmierci, pejzaż wiejski i bitewny, wierzy i kosynierów, Kościuszkę i Chopina. Powstało przedstawienie pacynkowe o niezwyklej rozmachu i przestrzeni. O wyraźnym wewnętrznym rytmie, który łączył to, co ludzkie – z tym, co polskie, to, co radosne – z tym, co rzewne, to, co dramatyczne – z tym, co efektowne i dekoracyjne. Przedstawienie to utrwaliło zainteresowanie folklorem w teatrze polskim, prowokując falę przedstawień folklorystycznych¹¹.

Podobną rolę odegrało widowisko lalkowo-baletowe *Pan Twardowski* Ludomira Różyckiego w reżyserii Moniki Snarskiej (1968), którego zagraniczna kariera dorównywała wówczas popularności Zespołu Pieśni i Tańca Mazowsze. W tym nurcie ciekawym zjawiskiem były folklorystyczne opery lalkowe według podań i legend, w których specjalizowali się Leokadia Serafinowicz i Wiesław Wiczorkiewicz, reżysersko-scenograficzny zespół artystyczny Teatru Lalki i Aktora „Marcinek” w Poznaniu. Wiczorkiewicz z sukcesem wyreżyserował *Najdzielniejszego* Krzysztofa Pendereckiego do libretta Ewy Szelburg-Zarembiny, ze scenografią Janu-

⁹ H. Jurkowski, *Moje pokolenie*, Łódź 2006, s. 114. Zob. również: tegoż, *Teatr Miniatura. Tezy do monografii*, Gdańsk 1979, s. 31.

¹⁰ Zob. <https://teatrminiatura.pl/pl/historia-teatru/> (dostęp: 12.10.2018).

¹¹ H. Jurkowski, *Dzieje teatru lalek. Od modernizmu do współczesności*, Lublin 2014, s. 282.

sza Berdyszaka (1965), a w scenografii Leokadii Serafinowicz powstały *O Kasi, co gąski zgubiła* (1967) i *Lajkonik* (1969) Marii Kownackiej oraz *Koziołki z wieży ratuszowej* (1979). Twórcy ci opracowali we współpracy z Teatrem Drak z Hradec Kralove oraz Teatrem Lalkowym z Bańskiej Bystrzycy teatralną wersję mitu Janosika na styku trzech kultur ludowych: polskiej, czeskiej i słowackiej (1975). Po ponad trzydziestu latach, w 2010 roku, tę ideę międzykulturowego dialogu inspirowanego postacią Janosika powtórzyło kolejne pokolenie artystów teatralnych z Czech (Teatr Drak), Polski (Teatr Lalka) i Słowacji (Stary Teatr w Nitrze).

Teatralizacja folkloru niosła ze sobą liczne realizacje oparte na kulturze poszczególnych regionów polskich. Z kaszubskiego folkloru wywodziły się napisane przez Gołębską *Gali-gutka. Śpiewogra lalkowa na kaszubską nutę* (Teatr Tęcza w Słupsku, 1977) oraz *Diabelskie skrzypce*, kilkakrotnie z powodzeniem inscenizowane przez Joannę Piekarską na lalkowych scenach Torunia i Gdańska. Folklorystyczne widowiska Piekarskiej recenzenci doceniali za żywioł ludyczny, dramaturgiczną kompozycję scen, niebanalny, często groteskowy dowcip i pomysłowe użycie lalek. Dla góralskiego folkloru najbardziej reprezentatywne były stylizowane na gwarę sztuki Jana Ośnicy – *Złoty klucz*, *Tryptyk podhalański* oraz liczne inscenizacje lalkarskiego moralitetu¹² *O Zwyrtałe Muzykancie, czyli jak się stary góral dostał do nieba* Jana Wilkowskiego, o którym więcej będzie mowa w dalszej części rozważań. Podhalańskie opowieści obu twórców zawarły w sobie teatr lalkowy oparty na modelu świata ze staropolskich gatunków dramatyczno-teatralnych i ludowych opowieści, stąd niebo, piekło i ziemia współistnieją obok siebie, ludzie rozprawiają z aniołami i Bogiem o niedoskonałości świata oraz poddają się pokusom diabłów, a ludowa moralność splata się z religijnym przesłaniem.

Zgodnie z socrealistyczną polityką kulturalną w repertuarze scen lalkowych musiał pojawiać się rosyjski repertuar. I tu z odsieczą wobec socrealistycznych agitek w zakresie repertuaru przyszedł właśnie folklor, który był sposobem ucieczki od narzuconej teatrom estetyki radzieckiego lalkarstwa znaczonego nazwiskiem Siergieja Obrazowa i pozwalał twórcom na więcej swobody artystycznej. W Polsce popularnością cieszyły się tytuły: *Konik Garbusek* Piotra Jerszowa, *Baśń o czterech braciach*, *Baśń*

¹² J. E. Wiśniewska, *W poszukiwaniu „Złotego klucza”. Polska twórczość dramatyczna dla teatru lalek (1945–1970)*, Łódź 1999, s. 127.

o rybaku i rybce Aleksandra Puszkina i zabytek literatury staroruskiej *Słowo o wyprawie Igora*¹³.

W przywołanych realizacjach folklor był źródłem syntetycznych form lalkowych, pozwalał myśleć o materialnym kształcie lalki oraz jej estetycznym oddziaływaniu, sprzyjając oryginalnym rozwiązaniom inscenizacyjnym. Lalki inspirowane kulturą garncarzy projektował Waław Kondek (na przykład *Konik Garbusek*, reż. Stanisław Ochmański, Teatr Lalek Arlekin w Łodzi, 1975), również autor lalek matriszkowych. Zwykle drewniane łyżki, którymi jadano kiedyś na wsiach, przekształcał w lalki Zenobiusz Strzelecki¹⁴. Rajmund Strzelecki tworzył drewniane figury na kształt ludowych świętków wyrabianych przez samorodnych rzeźbiarzy i snyderzy – grubo ciosane, surowe, z widocznym ruchem dłuta „prezentowały typ, charakter, bądź dramat chwili”¹⁵, były przejmująco ludzkim przeniesieniem poezji prymitywnej na fakturę drewna. Słynał on też z upodobania do znalezionych w lesie gałęzi, których naturalna kora, zgrubienia, nierówności, wypustki nadawały tworzonemu zeń kukielkom charakterystyczną formę łączącą chropawość z urokliwą prostotą i lekkością. Adam Kilian i Leokadia Serafinowicz sięgali między innymi po wiklinę i tradycyjną technikę wyplatania, ludowe malarstwo, rzeźby i przedmioty użytkowe. Lalki Serafinowicz w spektaklu *Wanda* Cypriana Norwida (Teatr „Marcinek” w Poznaniu, 1970), wydobyte z delikatnie tylko obrobionych polan drewna, reprezentowały kulturę ludzką w stanie naturalnym i silnie kontrastowały z metalowymi zbrojami rycerzy, eksponując zderzenie cywilizacyjny światów¹⁶.

Autorski teatr i folklorystyczne inspiracje

W cytowanym już artykule Jurkowskiego z 1988 roku badacz pisze, że oryginalne inspiracje folklorem w polskim teatrze lalek były zaledwie in-

¹³ T. Ogrodzińska, *Baśń w socrealizmie*, „Teatr Lalek” 1988, nr 2 (26), s. 4–6.

¹⁴ Z. Jastrzębska, *Program jubileuszowy: Dwudziestolecie Państwowego Teatr Lalki i Aktora Kacperka*, Rzeszów 1976, s. 25; cyt. za: H. Jurkowski, *Dzieje teatru lalek. Od modernizmu*, s. 313.

¹⁵ H. I. Rogacki, *Prospero w teatrze lalek*, w: tegoż, *Sceny z życia sceny*, Warszawa 2013, s. 268.

¹⁶ H. Jurkowski, *Materiał jako wehikuł treści rytuału*, Warszawa 2011, s. 330.

cydentami. Ta krytyczna perspektywa nie może przesłonić ważnego faktu, że artystyczny dialog z folklorem był znaczący w polskim teatrze lalkowym drugiej połowy XX wieku nazwiskami jego najważniejszych artystów i wiązał się z przedstawieniami oraz działaniami teatralnymi, które zapisały się w historii polskiego lalkarstwa.

Jan Wilkowski i Adam Kilian to tandem reżysersko-scenograficzny, dla którego folklor stał się autonomiczną wartością projektowanego teatru¹⁷. Ich *Guignol w tarapatach* (1956) – zrekonstruowana francuska tradycja lalkarstwa ulicznego XIX wieku – ożywiła zainteresowanie folklorem lalkarskim. Spektakl jest uznawany za jeden z pierwszych przykładów gestu zerwania lalkarzy z parawanem kryjącym animatora, widowisko dla widowni w każdym wieku, które pod zasadniczym dla epizodycznych przygód bohatera hasłem „wolność” dopominało się zarówno o wolność dziecięcej wyobraźni, jak i wolność społeczno-polityczną. Do legendy przeszedł wspomniany już tytuł *O Zwyrtałe Muzykancie* (Teatr Lalka w Warszawie, 1958). Wilkowski i Kilian odwołali się do folkloru podhalańskiego zapisanego w pieśniach, muzyce, plastyce ludowej i zwyczajach. Przypomnieli *Legends z Tatr* i *Na skalnym Podhalu* Kazimierza Przerwy-Tetmajera, ożywili i połączyli ze sobą dwa mity: Janosika i samородnego grajka Maćka Galicy zwanego Zwyrtałą, nawiązali do góralskiej tradycji szopkowej, w plastyce inspirując się drewnianymi figurami świętych i estetyką uproszczonych, wielobarwnych malowanek na szkło¹⁸. Halina Waszkiel tak opisała koncepcję inscenizacyjną wielopiętrowej struktury dramatyczno-teatralnej stworzonej przez Wilkowskiego i Kiliana:

Wpisując dzieje Zwyrtały i Janosika w szopkową tradycję, Wilkowski niejako „uświęcił” i uwznioślił obu bohaterów, włączył ich w narodowe rytuały, powtarzając – umocnił legendę. „Cudowność” czynów Janosika, obraz nieba i jego świętych mieszkańców, ukonkretniona obecność diabłów, aniołów i duszy zmarłego – wszystko to przenosiło widzów w świat tajemniczy, uduchowiony i sakralny, a zarazem wyjątkowo bliski, bo ludowy, rozpoznawany jako własny dzięki folklorowi. Góralska pieśń, taniec i plastyka wzmacniały jeszcze doznanie swojskości i piękna, a humor kontrapunktował wzniosłość¹⁹.

¹⁷ H. Jurkowski, *Moje pokolenie*, s. 141.

¹⁸ Więcej na temat tej inscenizacji zob. H. Waszkiel, *Dramaturgia polskiego teatru lalek*, Warszawa 2013, s. 68–73; teźże, *O Zwyrtałe Muzykancie*, <http://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/28772/o-zwyrtale-muzykancie> (dostęp: 10.01.2019).

¹⁹ Taż, *Dramaturgia polskiego teatru lalek*, s. 72.

Henryk Jurkowski podkreślał, że folklor góralski zyskał w tym przedstawieniu kształt niezwykle teatralny, przywracało ono lalce byt plastyczny, wywodząc ją z ludowej sztuki figuratywnej²⁰. O *Zwyrtale Muzykancie* odniosło wielki sukces podczas Sezonu Teatru Narodów w Paryżu w 1959 roku, gdzie Wilkowski otrzymał wyróżnienie Międzynarodowej Młodej Krytyki jako „najwybitniejszy lalkarz Sezonu 1959 Teatru Narodów”. Niemiecki lalkarz, Harro Siegel, napisał w 1960 roku, że było to „najlepsze przedstawienie w historii lalkarstwa światowego”²¹, a włoski krytyk Vito Pandolfi stwierdził: „[...] baśń adaptowana i reżyserowana przez Jana Wilkowskiego, poprzez folklor wiąże się z Chagallem i Kleem, z poezją Pasternaka i reżyserią Wachtangowa”²².

Jeszcze inny kierunek inspiracji folklorem wyznaczyła napisana przez Wilkowskiego *Rzecz o Jędrzeju Wowrze, czyli Spowiedź w drewnie* (Teatr Lalek Pleciuga w Szczecinie, 1983), którą można uznać za zaczyn przekształceń w polskim teatrze lalek po 1989 roku. Był to teatr z ducha ludowej tradycji rzeźbiarskiej, a bezpośrednia inspiracja wynikała z fascynacji postacią Jędrzeja Wowry, samorodnego rzeźbiarza ludowego z Gorzenia Dolnego (powiat wadowicki), odkrytego i wypromowanego przez Emila Zegadłowicza, a opisanego w książce Tadeusza Seweryna²³. W warstwie opowieści, jak i w teatralnej materii, wywodził się ten spektakl z wiejskiego pejzażu kapliczek przydrożnych i kościołów, z filozofii sztukmistrzów zanikającej już wtedy profesji snycerskiej oddanej na służbę świątkom i gwarowej mowy. Wilkowski i Kilian odwołali się do ludowej wizji świata, w której do człowieka przemawia wszelkie stworzenie i wszelka materia. Dla głównego bohatera, starego już rzeźbiarza ludowego, Wowry, wszystkie jego niedoskonałe, pełne ludzkich ułomności i namiętności świątki, z niedokończonym Jezusem Frasobliwym na czele, są wehikułem wielkiego rozliczenia się z życiem, z Bogiem, ze sztuką.

²⁰ H. Jurkowski, *Dzieje teatru lalek. Od modernizmu*, s. 278.

²¹ M. Waszkiel, *Dzieje teatru lalek w Polsce 1944–2000*, s. 333.

²² V. Pandolfi, *Lalki polskie*, „Teatr Lalek” 1961, nr 17–18, s. 44.

²³ E. Zegadłowicz, *Powsinogi beskidzkie. Dziesięć obrazów scenicznych w inscenizacji autora*, Warszawa 1938. Wersja cyfrowa: <http://kpbk.umk.pl/dlibra/doccontent?id=187457> (dostęp: 10.01.2019); E. Zegadłowicz, *O Jędrzeju Wowrze snycerzu beskidzkim: wspomnienia, szkice, wiersze i opowiadania*, Warszawa 1957; T. Seweryn, *Świątkarz powsinogi*, Warszawa 1963.

Sukces tego przedstawienia i długi żywot scenariusza Wilkowskiego wzmocniły środowisko lalkarskie w kilku obszarach. Okazało się, że folklor może zaistnieć na scenie jako coś więcej niż barwna widowówka. Zanurzenie się w naturze różnych zjawisk kultury ludowej może pobudzić wyobraźnię do twórczego przetworzenia folklorystycznych impulsów w autorską wypowiedź teatralną, w której dysputa człowieka z Bogiem nakłada się na dyskusję o źródłach sztuki i tożsamości artysty. Wilkowski i Kilian zwrócili swoim spektaklem uwagę na tradycyjnie oprawiane drewno jako materię teatralną o metafizycznej naturze, na nieruchomą figurę jako lalkę-wyzwanie dla lalkarza, który niczym Wowro zмага się z wyzwaniem ruchu z nieożywionej figury i okazywaniem autonomiczności jej życia. Co ważne, spektakl ten okazał się milowym krokiem w promocji lalkowych spektakli dla dorosłej widowni. Warto również umieścić *Spowiedź w drewnie* w kontekście antropologicznych poszukiwań teatralnych, głównie związanych ze spuścizną Jerzego Grotowskiego i jego koncepcją kultury czynnej i Teatru Źródeł oraz rozkwitem na przełomie lat 70. i 80. niezależnych teatrów zarażonych etnologią, jak określił to Leszek Kolankiewicz²⁴. W duchu tak rozumianego teatru działały między innymi Stowarzyszenie Teatralne „Gardzienice” i Teatr Wiejski Węgajty, które w kilkudziesięcioletniej już praktyce badań terenowych i odzyskiwania dawnych form aktywności artystycznej lokalnych społeczności wypracowały autorskie modele praktyk etnoperformatywnych²⁵. Można postawić tezę, że spektakl Wilkowskiego był lalkarską realizacją etosu teatru antropologicznego i jako taki stanął niewątpliwie u źródeł narodzin Teatru Wierszalin.

W jeszcze innym rejonie folklorystycznych inspiracji poruszali się Jan Dorman oraz Krystyna Miłobędzka (jako autorka tekstów teatralnych) – w folklorze dziecięcym. Temat ten ma już swoje dość bogate opracowania badawcze, dlatego w tym miejscu na zasadzie podsumowania warto pokreślić, że z rytmu wyliczanek dziecięcych, struktur podwórkowych

²⁴ L. Kolankiewicz, *Teatr zarażony etnologią*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1991, nr 3–4, s. 13–22.

²⁵ Odwołuję się tu do określenia „etnoperformance” zastosowanego wobec działań podejmowanych przez artystów związanych z nurtem teatru antropologicznego przez Dorotę Fox w referacie *Folklor w teatrze amatorskim*, wygłoszonym na konferencji „Folklor litewski i polski XIX oraz XX wieku. Źródła – literackie przekształcenia – inspiracje”, Wilno 23–23.11.2018 roku.

zabaw, swobody twórczych skojarzeń wyrażających się w relacji dziecka do przedmiotu, przestrzeni, materii Dorman i Miłobędzka wywiedli artystyczny teatr, który prekursorsko wpisał się w zwrot postdramatyczny w teatrze drugiej połowy XX wieku. Dodatkowo na wyobraźnię Dormana miały wpływ wiejskie obyczaje kolędnicze w całej różnorodności form: szopek, jasełek, godów, szlachciców, dziadów. Wspierał on żywotność tej tradycji Przeglądem Zespołów Obrzędowych „Herody” organizowanym w Będzinie, równocześnie wnikliwie analizował fenomen teatralności widowisk kolędniczych. Twórca Teatru Dzieci Zagłębia zwracał uwagę na spłot struktur obrzędowych z karnawałowym żywiołem oraz życiem codziennym, brak bariery między wykonawcami i uczestnikami zdarzenia, amatorską formułę gry, rytmy mówienia, śpiewu i ruchu, metaforyczną rolę przedmiotu²⁶. Miał świadomość napięcia, które wytwarzało się między obrzędowym charakterem zwyczajów kolędniczych wykonywanych przez amatorów (nazywał to „sakralną zabawą”) a ich scenicznym przekształceniem²⁷. Interesujące są notatki Dormana na temat przenoszenia strategii wykonawczych kolędników na metodologię pracy z aktorami bēdzińskiej sceny. Tak wspominał próby do *Dyla Sowizdrzała* (Teatr Dzieci Zagłębia w Będzinie, 1965):

Rozpaczam próby. W programie adaptacja sceniczna wielkiego dzieła Karella de Costera – *Dyl Sowizdrzał*. Aktorzy stopniowo wchodzą w atmosferę epoki. Materiałów do pracy sporo, ba, gubimy się w nawale rozpraw bibliograficznych, ale brak nam rzeczy najpotrzebniejszych – interpretacji. Gdzie znajduje się rdzeń języka? Czy archaiczność stylu Costera wyzwoli w wykonawcach właściwą interpretację? Jakimi środkami przetransponować język epopei, aby aktor mógł stworzyć rzeczywistość sceniczną odmienną od rzeczywistości literackiej? I właśnie wtedy, gdy aktorzy bezradnie rozkładają ręce sięgam po taśmy magnetofonowe z nagraniami herodowych igrów. Taśma odtwarza zapis. Aktorzy słuchają. Początkowo trudno im wejść w rytm. Stopniowo znajdują tonację, wyczuwają tętno herodowej zabawy²⁸.

²⁶ Rolę „Herodów” w teatrze Jana Dormana analizują: Ewa Tomaszewska, *Jan Dorman – własną drogą*, Katowice 2012, s. 112–130; M. Fiderkiewicz, „Herody” na deskach teatru Jana Dormana, „Konteksty” 1991, nr 3–4, s. 95–98.

²⁷ J. Dorman, *Moje uwagi i spostrzeżenia na marginesie imprezy „Herody”*, „Polska Sztuka Ludowa” 1971, nr 4, s. 217.

²⁸ Tenże, *Herodowe igrzy a mój teatr*, w: *Być mistrzem. Materiały z tamtych lat*, t. 1, red. I. Dowsilas, Będzin 2006, s. 261.

W innym miejscu Dorman notował: „Ileż to razy sięgam po taśmy magnetofonowe, podczas pracy z aktorami. Słuchamy. Wszystko to, uwiecznione na taśmie służy na co dzień”²⁹. O folklorze w *Młynku do kawy* pisał zaś następująco:

Kształt słowa wymieniono na kształt obrzędowego chodzenia z gwiazdą. Tak więc dzięki zastosowaniu rytuału ludowego obrzędu wyobraźnia nasza /reżysera/ została pobudzona, nasycona nowymi, innymi treściami. [...] Zawsze, ile tylko razy *Młynek do kawy* jest grany na scenie Teatru Dzieci Zagłębia, tyle razy pod wezwaniem ludowego obrzędu odbywa się krucjata dziecięca³⁰.

Teatr lalek z ducha kultury pogranicza

W 1987 roku na scenie Białostockiego Teatru Lalek Piotr Tomaszuk reżyseruje tekst Tadeusza Słobodzianka *Turlajgroшек*, który w narracji, kształcie świata, atmosferze wyrasta wprost z kulturowego tygla Suwalszczyzny i polsko-białoruskiego pogranicza. Baśnie i opowieści tego regionu spisał swego czasu Michał Federowski, ale w autorskim spektaklu debiutujących wtedy artystów brzmią one zaledwie dalekim echem. *Turlajgroшек* zostało powołane na białostockiej scenie zupełnie nowe zjawisko w polskim teatrze lalek. Folklor pogranicza, z surowością, prostotą i tajemnicą jego drewnianych figur oraz przedmiotów, z zapisaną w nich biedą i ludzkim nieszczęściem, z osobliwą mieszaniną językową o własnym brzmieniu stał się na wiele lat źródłem i środkiem ekspresji Słobodzianka i Tomaszuka. Tropem ludowych opowieści *Turlajgroшек* był moralitetową przypowieścią o walce dobra i zła o duszę ludzką, kuszącej sile bogactwa oraz uczciwości, która jest na miarę każdego człowieka, o współistnieniu *sacrum* i *profanum*. Ale też podejmował jeszcze inne ważne tropy: wykluczenie innego, kulturowe napięcia pogranicza i metafizyczny fenomen tej przestrzeni. Dramaturgię surowo i przejmująco przedstawionej historii kalekiego chłopaka – wiejskiego głupka, któremu podarowano ziarno grochu, niosły scenografia i lalki Mikołaja Maleszy. Hanna Baltyń notowała:

²⁹ Tenże, *Herody*, mps, AJD/ Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego w Warszawie.

³⁰ Tamże.

Na czym polegała inność, swoistość scenografii zaproponowanej przez Maleszę? Ano, na tym, że była ona równie jednorodnie „kresowa”, białostocka, jak gra aktorów i język tekstu. Ludzie tutejsi tak właśnie ubierają się, zachowują, tak mówią. Kiczowate, woskowe i plastikowe ornamenty kwiatowe, wykorzystane przez Maleszę do ozdobienia wrót świątyni, to jarmarczny sposób obchodzenia dni uroczystych na Białostocczyźnie. Tak samo jak klamra – pokutny tłum – chór, niosący na plecach różnej wielkości krzyże na świętą, dla katolików i prawosławnych (równouprawnionych w wierze w tym tygłu kultur), górę Grabarkę. Scenograf wykorzystał do tradycyjnych rytuałów – ślubu, narodzin, chrztu – rekwizyty autentyczne: drewniane ławy i stołki, płócienne bieżniki, czerwone pierzyny, złociste ikony, czyli wszystko to, co w życiu oczywiste, a w teatrze ciekawe i egzotyczne. Pokazywanie krajobrazu jednej z „małych ojczyzn”, jaką jest przygraniczny skrawek białostocki, okazało się bombą z opóźnionym zapłonem, która razi siłą obrazowania także ludzi z innych, dalekich nam kulturowo i mentalnie krajów³¹.

Teatr Wierszalin wpisał się w falę wspomnianych już wcześniej antropologicznych poszukiwań teatralnych. Umiejscowiony w Supraślu niezależny zespół powołany do życia przez tandem dramaturgiczno-reżyserski Słobodzianek–Tomaszuk podjął się przepracowania pamięci kulturowej polsko-białoruskich wsi z początku XX wieku i mitologii Wierszali-na. W centrum ich wyobraźni znalazły się fenomeny religijno-społeczne, dzięki którym na tamtych terenach powstawały coraz to nowe grupy wyznawców kolejnych samorodnych proroków i wybawicieli. Takim był Eliasza Klimowicz, zwany Prorokiem Ilją, chłop z Grzybowszczyzny, który roztoczył przed prawosławną wiejską gromadą, udręczoną nędzą i kryzysem świata rozpadającego się na ich oczach w wyniku historycznej zawieruchy pierwszych dekad XX wieku, wizję, że właśnie na ich ziemi, w ich dniach nastanie Nowe Jeruzalem i Zbawiciel powtórnie przyjdzie na świat³². Osada Wierszalin miała być tym miejscem, gdzie spełnią się proroctwa z Objawienia św. Jana. Przełożenie religijno-ludycznego sposobu myślenia i działania ludzi, utrwalonego w historiach wierszalińskiej sekty, na język teatru lalkowego wyróżniło Teatr Wierszalin na mapie antropologicznie zorientowanych grup teatralnych, zadziało świeżością na tle polskiego życia teatralnego lat 90. XX wieku i wniosło nowe tchnienie w ówczesny teatr lalkowy.

³¹ H. Baltyń, *Mikołaj Malesza, czyli pamięć źródeł*, „Teatr Lalek” 1995, nr 1–2 (49–50), s. 36.

³² Historię sekty wierszalińskiej opisał Włodzimierz Pawluczuk. Zob. W. Pawluczuk, *Wierszalin. Reportaż o końcu świata*, Warszawa 1974.

Za wehikuł teatralnej wyobraźni posłużyły twórcom Teatru Wierszalin: drewno, ikony, krzyże, ludowe figury i przydrożne oraz domowe kapliczki z ikonami. „Klockowate” lalki – jak określiła Baltyn³³, mocne, z dużymi dłońmi, smutnymi, zaciętymi twarzami, gęsto pooranymi zmarszczkami i bruzdami³⁴, wydobywały silne napięcie między ułomnością ludzkiej natury a tęsknotą za dobrem, świętością, tworzyły gromadę ludzi głęboko nieszczęśliwych³⁵, zapomnianych na krańcu świata. Ziemista kolorystyka, surowość, syntetyczność figur, pozornie nieruchomych, nie ożywianych, ale wyraziście i przejmująco działających w rękach animatorów, łączyły się w ich spektaklach z emocjonalną gęstością scenicznych zdarzeń oraz ekspresywnym, cielesnym aktorstwem i całą gamą wyspiewywanych i wypowiedzianych brzmień polsko-białoruskiego pogranicza. Kolejne spektakle Teatru Wierszalin, początkowo współtworzone plastycznie z Mikołajem Maleszą, potem między innymi z Julią Skuratową, Ewą Farkašową, łączyły środki ekspresji wywiedzione z regionalnego folkloru z teatralnym dziedzictwem Tadeusza Kantora oraz Jerzego Grotowskiego. „Figura w naszym teatrze – pisał Tomaszuk – miała być bardziej realna niż człowiek, miała żyć własnym życiem, tworzyć własny »teatr w teatrze«. Założenie to było bliskie poszukiwaniom Kantora”³⁶. Ale równocześnie polem doświadczeń była, jak u Grotowskiego, ekspresja ciała, eksplorowanie działań fizycznych uruchamiających oryginalne formy scenicznego działania aktora ruchem, rytmem, napięciem, emisją dźwięków³⁷.

Turlajgroszek i potem kolejne głośne przedstawienia tego zespołu: *Merlin*. *Inna historia* Słobodzianka (1993), *O Feliksie Medyku* według Gustawa Morcinka (1996) zebrały słynne nagrody First Fringe na festiwalach w Edynburgu. Bez lalkowego teatru zakorzenionego w ludowym widzeniu dramatu ludzkiej egzystencji nie powstałaby silnie działająca na widzów, wybitna realizacja *Kłątwy* Stanisława Wyspiańskiego (1994), czy średnowieczny mirakl *Ofiara Wilgefortis* na podstawie Olgi Tokarczuk (2000), grany plenerowo wielkimi figurami i machinami drewnianymi. Z czasem lalki przestały być dominującym środkiem ekspresji teatralnej wier-

³³ H. Baltyn, *Mikołaj Malesza, czyli pamięć źródeł*, s. 36.

³⁴ J. Rogacka, *Turlajgroszek po raz drugi*, „Teatr Lalek” 1988, nr 2 (26), s. 15.

³⁵ *Muszę znaleźć swój własny świat* – rozmawiają Mikołaj Malesza, Ewa Sokół-Malesza, Joanna Rogacka, „Teatr Lalek” 1990, nr 3–4 (31–32), s. 17.

³⁶ P. Tomaszuk, *Teatr to coś ostatecznego*, „Teatr” 2007, nr 5, s. 52.

³⁷ Tamże.

szalińskiego zespołu, ale Tomaszuk nadal znajduje żywe impulsy w kulturze ludowej. W 2015 roku wyreżyserował *Wziółowstąpienie*, spektakl wywiedziony z niezwykłego i cały czas mało znanego zjawiska szeptunek i szeptunów. Źródła pisane, jak choćby *Jak wiedźma Agrypicha znachorstwa mnie uczyła* Nadziei Billet-Dobrzańskiej, *Historie ziołowe* Mariana Janusza Kawalko, oraz „źródła niepisane, przekazywane słowami »gminnej opowieści«” i żywa tradycja współczesnej wsi podlaskiej – jak podają twórcy spektaklu – zostały ułożone w teatralną opowieść o „mocy ziół i ludzkich niemocach, zamawianych szeptem podczas pełni Księżyca”³⁸.

Dzisiejsze sceny lalkowe i folklor

Jeśli uwzględnimy, że baśni i bajki są częścią kultury ludowej, podlegającej dzisiaj różnicznym przekształceniom, to w tym sensie folklor cały czas stanowi źródło repertuarowych inspiracji. Trudno jednak mówić dziś o przedstawieniach artystycznie zanurzonych w wyobraźni ludowej. Z klasycznie ujętą narracją bajki ludowej mamy do czynienia na przykład w spektaklu *Kwiat paproci* Józefa Ignacego Kraszewskiego w reżyserii Jacka Malinowskiego (Teatr Baj, 2009), w którym plastyczny kształt teatralnego świata tworzyła litewska scenografka Giedrė Brazytė, a muzykę skomponował Antanas Jasenka. Bajka i baśń są jednak dzisiaj najchętniej poddawane zabiegom dramaturgicznym związanym z przepisywaniem, dekonstrukcją, rekontekstualizacją, dlatego raczej osadza się je w świecie współczesnym i kodach kultury popularnej. Te postmodernistyczne strategie skutkują czasami bardzo interesującym ożywieniem opowieści o ludowej proveniencji. Dobrym przykładem może być *Janosik. Naprawdę prawdziwa historia* napisana przez Michała Walczaka (reż. Łukasz Kos, Teatr Lalka w Warszawie, 2010), gdzie ramę plastyczną przedstawienia stworzoną przez Adama Walnego ustanawiały rzeźby, drewniane konstrukcje i elementy plastyczne dekoracji oraz kostiumów stylizowane na podhalańskie wzornictwo, które zostały ironicznie sprzężone z popkulturowymi kodami wizualnymi utrwalone w polskim serialu telewizyjnym o słynnym rozbójniku (reż. Jerzy Passendorfer), jak i filmowym

³⁸ Teatr Wierszalin, *Wziółowstąpienie*, <https://www.wierszalin.pl/index.php?showSpektaklDetails=64> (dostęp: 10.01.2019).

uniwersum amerykańskich superbohaterów. Dodatkowy kontrapunkt dla ludowego źródła opowieści wносиły rockowa stylizacja bohaterów oraz klimat anarchiczny muzycznego widowiska. Teatralny Janosik był w efekcie satyrycznym echem filmowego pierwowzoru – plastikowa klatka piersiowa dowcipnie imitowała muskulaturę Marka Perepeczki, walczyła ze swoim zmitologizowanym wizerunkiem, a przedstawienie śmierci bohatera przez uniesienie figury niczym Chrystusa na krzyżu przekształcało spektakl w ponowoczesną grę archetypową³⁹.

W kontekście pytania o losy inspiracji folklorystycznych w dzisiejszym teatrze lalkowym, warto na koniec wspomnieć o jeszcze jednym tytule, powiastce dla dzieci *Pyza na polskich drózkach*, napisanej przez Hannę Januszewską i spopularyzowanej w Polsce przez serial animowany narysowany przez Adama Kiliana (reż. Piotr P. Lutczyn). Utwór ten, wydawałoby się, już należący do przeszłości, odłożony na półkę i zapomniany, parokrotnie powrócił ostatnio na scenach lalkowych. W 2013 roku Daniel Arbaczewski wyreżyserował na lubelskiej scenie Teatru im. Hansa Christiana Andersena *Pyzę na polskich drózkach* w konwencji kameralnego teatru dla najmłodszych widzów teatralnych, poniżej trzeciego roku życia. Folklorystyczna plastyka artystycznie przekształcona przez Dariusza Panasa w stylu etnodesign, znane ludowe piosenki, przyspiewki, powiedzenia wyjęły postać Pyzy, czyli krągłej kluseczki, która za nic nie chciała dać się ugotować, z jej wielkiej wędrówki przez Polskę jak długa i szeroka i przywróciły jej dziecięcą pasję odkrywania najbliższego otoczenia: przedmiotów, miejsc i podwórkowych zwierząt. Powstała bardzo bliska dziecku postać, subtelnie i z wyobraźnią łącząca najmłodsze dzieci z formami i kolorami wywiedzionymi z polskiego folkloru.

Z folklorem tradycyjnym we współczesnym teatrze, nie tylko lalkowym, wiąże się pewien problem – kojarzy się on z barwnymi przedstawieniami, które sprowadzają widowisko do repozytorium tradycyjnej sztuki i pamięci kultury, której już nie doświadczamy, czynią z niego przysłowiową „cepelę”. Stąd rozstawianie się teatru z folklorem. Zarazem jednak pokazane autorskie drogi twórców teatralnych przekonują, że głębokie zanurzenie się w ludową kulturę poza jej wersją odświeżoną, w jej niejednorodność i napięcia, wsłuchanie w brzmienia, rytmy, w mniej spopularyzo-

³⁹ G. Leszczyński, *Trickster artysta. Ponowoczesne gry archetypowe*, w: *Sztuka dla dziecka. Tradycja we współczesności*, red. G. Leszczyński, Poznań 2011, s. 121–153.

wane treści folkloru, wreszcie antropologiczny namysł nad widowiskami ludowymi oraz specyfiką lokalnego środowiska owocują cały czas zjawiskami artystycznymi, które są w stanie tworzyć nowe połączenia między ludowym dziedzictwem a kulturą współczesną.

Folklore in the Polish Puppet Theatre – Between Limitation and the Liberation of Imagination (Summary)

The title of the article refers to the discussion about the function of folklore in the Polish puppet theatre, which took place in Poland at the end of the 1980s. Inspirations with folklore in the theatre in the second half of the last century resulted in the creation of a strong trend of colorful shows, which were a repository of traditional art, as well as cultural memory, and represented the puppet national style. Meanwhile, the most interesting artistic dialogue with folklore it has been and still is today in author's theatre projects. The article presents selected phenomena in the Polish puppet theatre, in which folk culture has become a source of new theatrical concepts in the field of material performance, animation, actor's expression, and anthropological dimension of performances. The reflection focuses on the work of Jan Wilkowski and Adam Kilian, Jan Dorman and the Wierszalin Theatre.

Key Words: Puppet theatre, bordeland, theatre anthropology, Jan Wilkowski, Adam Kilian, Jan Dorman, Teatr Wierszalin