

ŁAŹNIA



ŁA

ŁAŹNIA

Cena 1,50 zł
Poz 2 - 768/67
A-10/1574 - 1500

WŁODZIMIERZ MAJAKOWSKI
PEŁNYM GŁOSEM (fragmenty)

Towarzysze potężni,
posiuchajcie — oto
agitator,
wlecowy pyskacz —
zagłuszony poezji potok,
przesadę krokiem
Ilryk tomiska,
Jak żywy
z żywym rozmawiając z bliska.
Przyjdę ja do was
w komunistyczne daleko,
ale nie jak
pleśniany jesieninowski przedślaniec.
Mój wiersz do was dojdzie
nad grzbietami wieków,
nad głowami poetów
i słupami granic.
Mój wiersz do was dojdzie,
ale dojdzie nie tak,
jak strzała wypuszczona w milosnej lir pogoni,
jak do rąk numizmatyka —
wytarta moneta,
ani jak światło gwiazd
w sto lat po ich agonii.
Mój wiersz
przez natłok lat
przeclśnie się z trudnością,
wychylnie
ciężko,
szorstko —
widomy,
jako do naszych dni
dociera wodociąg
wzniesiony jeszcze pracą
niewolników Romy.
Z kurhanów ksiąg,
gdzie wiersze czas pogrzebał,
żelastwo strof przypadkiem kćś odsłonił;
z szacunkiem
pyłek
ocierać z nich trzeba —
to szczątki starodawnej,
ale groźnej broni.
Ja
w ucho
słów
lehcących nie kładę;
nie czekaj,
uszek dwuznacznikom rade,
nie zarumienisz się
przez papiloty.
Armię moich kartek
rozwinąwszy w parade,
lustruję front
i strof przeglądam roty.
Wiersze tu stoją
ciężko jak z ołowiu,
gotowe brać i śmierć,
i nieśmiertelną sławę.
Zamarły poematy
trzymając w pogotowiu
lufy tytułów,
aby dać z nich salwę.
Broń
najmilszego typu
gotując, by skoczyć z pokrzykiem,
zastygła
kawaleria dowcipu,
podniósłszy rymu
toczoną plkę.
I wszystką
siłę zbrojnego żołnierza,
co lata zwycięstw przebległ
do dwudziestej mety,
aż do ostatniej kartki
powierzam
tobie,
proletariuszu tej planety.
Do moich
wierszy
rubel się nie tulił,
nie spałem w łóżku
z różanego drzewa.
I oprócz
świeżo upranej koszuli —
szczerze wam mówię —
nic mi nie potrzeba!
Zjawię się
w Ce Ka Ka
idących
jasnych włosach,
nad bandą
rymopisów
chuchających w pieniążek,
jak legitymację bolszewicką
wzniosę
wszystkie
sto tomów
moich partyjnych książek.

Przełożył
Adam Ważyk

Ze zbiorów
Działu Dokumentacji
ZG ZASP

ŁAŻNIA

WŁODZIMIERZ
MAJAKOWSKI

Premiera
11 lutego
1967

Przeład: Artur Sandauer

Opracowanie tekstu: Julia Ognianowa

Towarzysz Pobiedonosikow - Jan Harenda
naczelný dyrektor do uzgadniania pewnych spraw, w skrócie NACZDYRDUPS

Pola — Wanda Łobodzińska
Towarzysz Optymistenko — Stanisław Słomka — Rakowski

Towarzyszka Underton — Helena Przybyszewska
Noezkin — Bogdan Jonas

Towarzysz Czudałow — Wojciech Wieczorkiewicz
Towarzysz Welocypedkin — Wojciech Barek

Wolny personel męski Wolny personel kobiecy
Inspicjent: Stanisława Łuczak

Izaak Belwedoński — Maciej Lejman
Madame Mezaliansowa — Krystyna Cysewska
Iwan Iwanowicz — * * *
Towarzysz Momentalniko — * * *
Mister Pond Keatch — Bogdan Jonas
Reżyser — Bogdan Jonas
Fosforyczna Kobieta — Ewa Darulewska
Peteni — Ewa Darulewska
* * *

REŻYSERIA: JULIA OGNIANOWA
SCENOCRAFIA: LEOKADIA SERAFINOWICZ
MUZYKA: JERZY MILIAN
CHOREOGRAFIA: TERESA KUJAWA

Kierownik techniczny: Antoni Kałiniak
Główny elektryk: Stanisław Sabiniewicz
Brygadier sceny: Henryk Milnikel
Kierownik pracowni: Tadeusz Zakiewicz
Realizacja akustyczna: Zenon Andrzejewski

KIEROWNICTWO LITERACKIE: JÓZEF RATAJCZAŁ

DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY: LEOKADIA SERAFINOWICZ

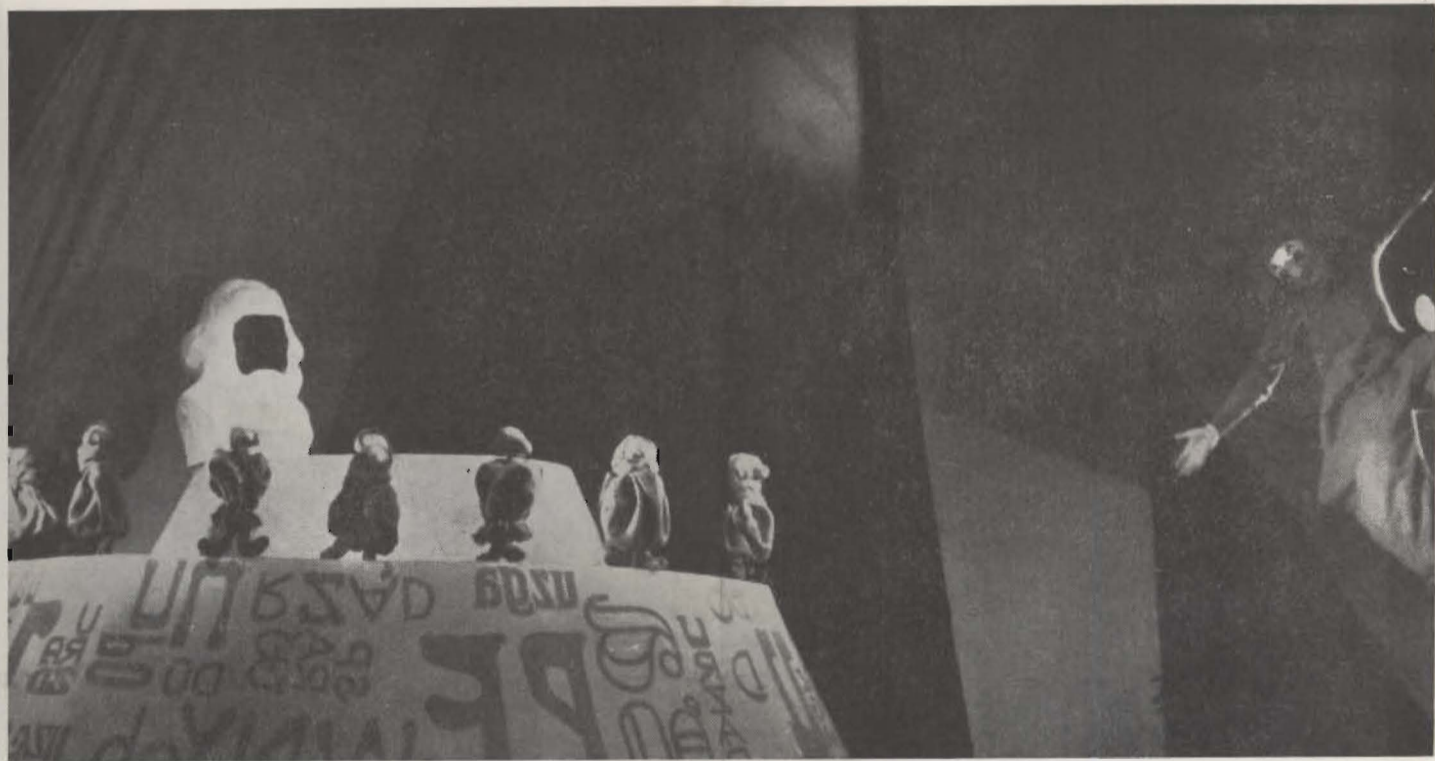
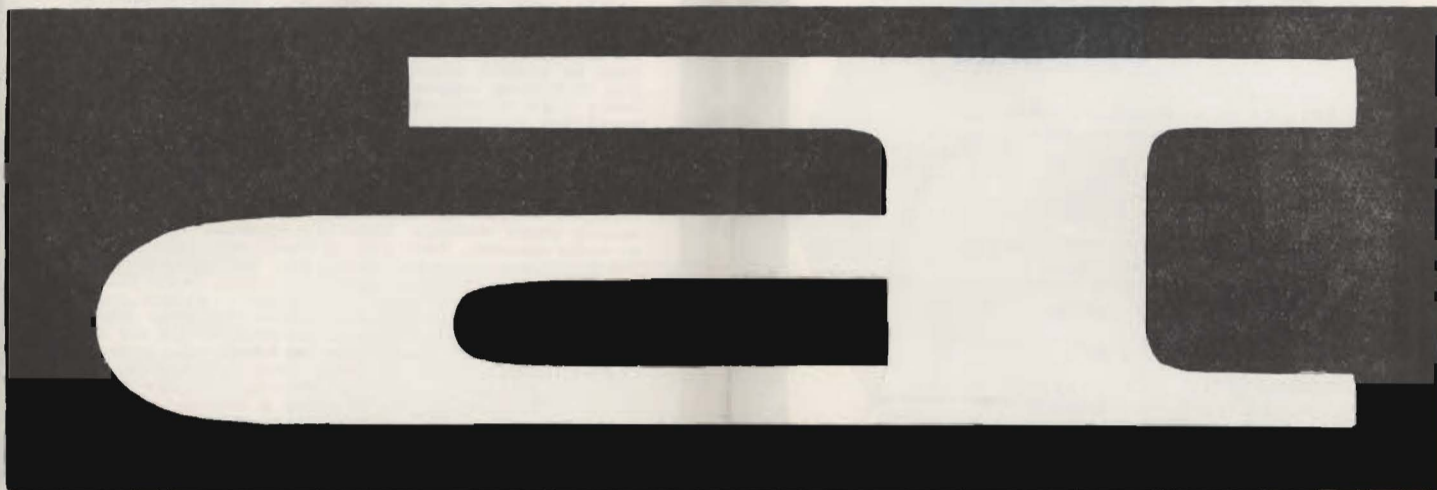
Marcinek

ŁAŻNIA

„MARGINES”
TEATR AKTORA I LALKI



PROGRAM



OLGIERD BŁĄŻEWICZ DLACZEGO LALKI?

„Łaźni” nie grano dotąd w Polsce w teatrze lalkowym. Właściwie można by nawet dziwić się dlaczego. Za lalkowym spektaklem politycznym przemawiają stare tradycje polskiej szopki i kabaretu i nowe upolitycznionej lalki — karykatury towarzyszącej nam nie raz w pierwszomajowym pochodzie. Kuklą przywykliśmy wyrażać dezaprobatę, śmiech, totalną satyrę, szyderstwo. To właśnie czym jest w gruncie rzeczy „Łaźnia” Włodzimierza Majakowskiego.

Nie pisany dla teatru lalkowego tekst wiele zdaje się zawdzięczać właśnie lalkom. Czytając „Łaźnię” już od pierwszych stron wiemy dokładnie kim jest Pobiedonosikow, Optymistenko czy Belwedoński. Kojarzą się oni nam w lekturze prawie natychmiast z kukłami, z wielkimi pustymi wewnątrz figurami komicznymi z monstrualnej ulicznej maskary. Właśnie z takiej ulicznej maskary chyba w ogóle się one wywodzą. W pierwszych dniach rewolucji lutowej studenci i robotnicy Moskwy i Piotrogradu wyszli na ulicę nie z transparentami, lecz z wielkimi kukłami maskarami: cara, kapitalisty i generalów. Potem w dniach Rewolucji Październikowej ośmieszali nimi interwentów, Denikina i kulaka, wrzágali lalkę na trwałe do politycznej agitacji. Satyryczna kukła — karykatura Majakowskiego stąd też chyba, z rewolucyjnej agitki, czerpie swą genezę i początek.

Warto tu chyba zresztą wtrącić na marginesie, że takie kukły produkowali wtedy w pierwszym rządzie studenci Akademii Plastyki i Architektury, której twórcą „Łaźni” był studentem, że znał je na pewno Majakowski — agitator w czasie swej pracy satyrycznej w „Oknach Rosty”. Jeśli tak było istotnie, to nie wkracza ona obecnie do teatru lalkowego, lecz do niego niejako powraca.

Nie wszystkie teksty pisane na scenę dramatyczną dają się łatwo i bezkarnie przenieść na lalkową. Teatr lalkowy rządzi się przecież własnymi prawami, wymaga innej, własnej dramaturgii. Nie znosi psychologizowania, imitacji, bardziej cieniowej, opartej na dialogu, a nie na czynach bohaterów gry, postaw i charakterów. Lubi sytuacje jednoznaczne, wyrazistość, kabaret, nowoczesną groteskę. Lalka ma jedną wadę, która dopiero w nowoczesnym teatrze staje się jej wielką cnotą i zaletą. Lalka nie umie przeżywać, psychologizować, bawić się w niuanse znaczeniowe, rozgrywać partii na siedząco. Zmusza do kondensacji, do jednolitego stylu, jednorodnego artystycznego wyrazu, ogranicza literaturę do teatru, do inscenizacji. Język teatru lalkowego zawodzi tam tylko gdzie autor stara się zanadto zrozumieć swego bohatera. Zrozumieć, a więc wybaczyć winy, umotywić rację. Tego wszystkiego nie ma u Majakowskiego. Majakowski ani przez chwilę nie stara się nawet zrozumieć psychiki i motywów działania Pobiedonosikowa, czy Optymistenki. On ich nienawidzi, on ich zwalcza. I to także przybliża go do form współczesnego teatru lalkowego.

Jeszcze jedna sprawa przybliży „Łaźnię” i całego w ogóle teatralnego Majakowskiego, do teatru lalkowego. Sama konstrukcja komedii: sposób prowadzenia akcji, krótkie pełne dynamizmu scenki, dążność do pointy, do zaskoczenia widza. Zwróćmy uwagę jak prosto układa się schemat konstrukcyjny tej komedii. Jak rytmicznie powtarzają się w nim cztery zasadnicze elementy: sygnalizacja problemu, oczekiwanie, niepokój, pointa. Na tych samych, co „Łaźnia”, elementach konstrukcji dramatu opiera się w gruncie rzeczy cała niemal dramaturgia lalkowa. Od „Pinokia” i „Petruzki” po teksty lalkowe Franca Poccia, Garcí Lorki czy polskie: Januszewskiej, Kownackiej, Wojciechowskiego.

„Łaźnia”, jak nazwał ją sam autor, jest komedią feeryczną. Totalną jarmarczno-cyrkową satyrą polityczną. Jest sztuką roboczą, funkcyjną, obciążoną wieloma zadaniami politycznymi — demaskatorskimi. Jest wreszcie sztuką już niemłodą. Czy sztuka o takim charakterze mogła zachować w pełni do dziś swą artystyczną i polityczną aktualność? Dlaczego, po 38 latach do niej wracamy, czego po niej właściwie oczekujemy?

Aktualność „Łaźni” jest dziś na pewno sprawą wyjątkowo złożoną. Ma ona co najmniej dwa różne punkty odniesienia: społeczno-polityczne i teatralne. Język komedii, groteska, nowoczesna satyra i nadrealna fantastyka zdają się świadczyć niezbitnie na rzecz „Łaźni” i Majakowskiego — obowiązują one przecież nadal we współczesnym teatrze, stanowią o całym jego charakterze. Czy komedia ta zatraćła swą aktualność problemową? Też chyba nie. — W końcu biurokracji i dygnitarze nadal dają się we znaki i proletariatu i artystom, naukowcom — wynalazcom. Co innego grozi chyba dzisiaj komedii Majakowskiego. Zobojętnienie na satyrę tego kręgu tematycznego nieco przez naszą prasę i literaturę przedawkowaną — zaśmieconą satyrycznymi odpadkami. Czego więc, jeśli mam się do tego przyznać tu otwarcie, oczekuję po tym przedstawieniu. Przede wszystkim maksymalnego oddalenia wszelkich naiwnych analogii z popularną satyrą antyurzędniczą, atmosfery rewolucyjnego spektaklu a więc nowatorskiego w formie i mówiącego nie tyle o wizji Majakowskiego z 1929 r. co o tym, co my na ten temat współcześnie myślimy. To jest na temat mieszczenia i perspektyw pokonania Pobiedonosikowa. Bo jak wskazuje niestety praktyka żyje on nadal wśród nas i nawet ma się całkiem dobrze.

W POZNANIU

„MARCINEK”

I LALKI

AKTORA

TEATRU

PROGRAM

PROGRAM ZE SCENY I Z WIDOWNI

PAŃSTWOWY TEATR LALKI I AKTORA „MARCINEK” W POZNANIU
SEZON 1966/67

WŁODZIMIERZ MAJAKOWSKI
ŁAŻNIA

PRZEKŁAD: ARTUR SANDAUER
OPRACOWANIE TEKSTU:
JULIA OGNIANOWA

Towarzysz POBIEDO-
NOSIKOW, naczelny
dyrektor do uzgad-
niania pewnych,
spraw, w skrócie

NACZDYRDUPS
POLA

Towarzysz
OPTYMISTENKO

Towarzyszka
UNDERTON
NOCZKIN

IZAAK
BELWEDOŃSKI

Madame
MEZALIANOWA

IWAN IWANOWICZ

Towarzysz
MOMENTALNIKOW

Minister
POND KEATCH

REŻYSER
FOSFORYCZNA

KOBIETA
PETENCI

JAN HARENDA

WANDA
ŁOBODZIŃSKA

STANISŁAW
SŁOMKA-RAKOWSKI

HELENA
PRZYBYSZEWSKA

BOGDAN JONAS

MACIEJ LEJMAN

KRYSTYNA
CYSEWSKA

* * *

* * *

BOGDAN JONAS

BOGDAN JONAS

EWA DARULEWSKA

EWA DARULEWSKA

TOWARZYSZ CZUDAKOW —
WOJCIECH WIECZORKIEWICZ
TOWARZYSZ WELOCYPEDKIN —
WOJCIECH BARCIK

WOLNY PERSONEL MĘSKI
WOLNY PERSONEL KOBIECY

INSPICJENT: STANISŁAWA ŁUCZAK

REŻYSERIA: JULIA OGNIANOWA

SCENOGRAFIA: LEOKADIA SERAFINOWICZ

MUZYKA: JERZY MILIAN

CHOREOGRAFIA: TERESA KUJAWA

KIEROWNICTWO LITERACKIE:
JÓZEF RATAJCZAK

DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY:
LEOKADIA SERAFINOWICZ

NACZDYR DUPS



PROGRAM POŚWIECONY ZOSTAŁ RADZIECKIEJ DRAMATURGII LALKO-
WEJ ORAZ ROSYJSKIM BAŚNIOM O GARACH I IWANACH. MA TO
BYŁ ZWIĄZEK Z DWIEMA SZTUKAMI WYSTAWIANYMI AKTUALNIE
NASZEJ SCENIE: Z „ŁAŻNIA” WŁODZIMIERZA MAJAKOWSKIEGO
AZ Z „BAŚNIA O PIĘCIU BRACIACH” OBRAZOWA I PRĘDRA-
NSKIEGO, KTÓRYMI PRAGNĘLIŚMY UZGIĆ PIĘCIOLECIA ROK-
CIE WIELKIEJ REWOLUCJI PAŃSTWOWEJ

PT

1 P

P R O G R A M

9 2





O „ŁAŻNI“

Z notatnika Lili Brik:

5. 9. 29. W. przeczytał nam kawałek z „Łażni”. Zdaje się, że mocna rzecz. 23. 9. 29. W. czytał „Łażnię” w teatrze — gwałtowny sukces. Mówili, że Moliere, Szekspir, Puszkina, Gogol. 26. 9. 29. W. wieczorem rozmawiał z nami o „Łażni”, chce sam zrobić do niej dekoracje. 2. 2. 30. Mówią, że w Leningradzie zamierzają zakazać „Łażni”. W. zdenerwował się... 3. 2. 30. Nikt sztuki nie zdejmuję, tylko publiczność nie chodzi i gazety wymyślają...

Z wypowiedzi Włodzimierza Majakowskiego:

Pytanie: Towarzyszu Majakowski, dlaczego nazwaliście sztukę „Łażnią”?

Dlatego, że to jedyna rzecz, której tam nie ma.

Pytanie: Dlaczego nazwaliście swoją sztukę dramatem?

To, żeby było śmieszniej, a po drugie — czy mamy mamy biurokratów i czy to nie dramat naszego Związku?

Łażnia to dramat w sześciu aktach z cyrkiem i fajerwerkami.

Łażnia — myje (po prostu pierze) biurokratów.

Łażnia — to rzecz publicystyczna, dlatego nie występują w niej tak zwani „żywi ludzie” lecz ożywione tendencje.

Perypetie dramatu są z grubsza następujące:

1. Wynalazca Czudakow wynajduje maszynę czasu, która może przenosić w przyszłość i z powrotem.

2. Wynalazku w żaden sposób nie daje się przepechnąć przez kancelaryjne rogatki i główną z nich — przez tow. Pobiedonosikowa, naczdyrdupsa — naczelnego dyrektora do uzgadniania pewnych spraw.

3. Sam tow. Pobiedonosikow przychodzi do teatru, ogląda samego siebie i utrzymuje, że w życiu tak nie bywa.

4. Z przyszłości przybywa maszyną czasu kobieta fosforyczna upoważniona do wyboru najlepszych celem przerwania w przyszły wiek.

5. Uradowany Pobiedonosikow przygotował sobie i przydziału i mandaty i wypisuje diety na okres stuletni.

6. Maszyna czasu pomknęła naprzód pięcioletnimi, udziesięciokrotnionymi krokami, unosząc robotników i pracujących i wypluwając Pobiedonosikowa oraz jemu podobnych.

Z recenzji po radzieckich premierach „Łażni”:

(30 I 1930 r. Leningrad, reż. W. Lucego; 16 III 1930 r. Moskwa, reż. Meyerhold, scenografia S. Wachtangow i A. Dejneka, muz. W. Szabalina, w roli Pobiedonosikowa M. Sztrauch).

Niebezpieczeństwo wyolbrzymiania „krolowszczyzny”, „pobiedonosikowszczyzny” do granic, w których przestaje ona cokolwiek konkretnego wyrażać stoi i przed tow. Majakowskim, o ile można sądzić na podstawie opublikowanego fragmentu jego nowej sztuki „Łażnia”.

(W. Jermilow, Prawda 9 III 1930)

Majakowski w Łażni ośmiesza Pobiedonosikowów. Ale skąd wziął Jermilow, że w postaci Pobiedonosikowa Majakowski pokazuje zwyrodniałego partyjniaka?... W sztuce Majakowskiego został mistrzowsko pokazany tragiczny konflikt robotnika-wynalazcy w walce z biurokratyzmem, kancelaryjną mitręgą, ciasnym praktycyzmem. To jedna linia sztuki. Druga linia: Majakowski konstruuje szereg sytuacji scenicznych wyraża zachwyt wobec zrywu proletariatu do pokonania wszelkich przeszkód na swej drodze do socjalizmu...

(W. Meyerhold, Wieczernia Moskwa 13 III 1930)

Bardzo przyjemnie pomarzyć o takiej maszynie czasu, która mogłaby usunąć Pobiedonosikowa et consortes i przenieść nas od razu w wiek komunizmu. Ale nie sposób uwierzyć w marzenie Majakowskiego ponieważ nie wierzy w nie sam poeta. Jego „maszyna czasu” i „fosforyczna kobieta” to krzykliwa i zimna paplanina. A jego naigrywanie się z naszej rzeczywistości, w której nie dostrzega nikogo poza gadatliwymi ignorantami, zarozumiałymi biurokratami i lizusami — jest wielce charakterystyczne. W całej sztuce nie ma ani jednego człowieka, na którym odpoczęłoby oko. Odmalowani przez Majakowskiego robotnicy to postacie absolutnie nieżyłowe, przemawiające ciężkim i zawiłym językiem samego autora. W sumie męczące widowisko które może zainteresować li tylko małą grupkę smakoszy literackich. Wątpliwe, czy robotniczej widowni taka łaźnia przypadnie do gustu.

(N. Gonczarowa, Raboczaja Gazieta 21 III 1930)

...Majakowski oświadcza, że nie uważa „Łażni” za niepowodzenie; przeciwnie, ocenia tę inscenizację jako duży sukces Teatru im. Meyerholda... Zarzuty, dotyczące braku na scenie masy robotniczej, partii, związków zawodowych, Majakowski odrzucił, wskazując, że sztuka została napisana i wystawiona właśnie z punktu widzenia robotników i partyjnych... znajdujących się na widowni.

(Wieczernia Moskwa 31 III 1930)

Po polskiej premierze „Łażni” (Łódź 11 XII 1954, insc. i reż. K. Dejmek, scenogr. J. Rachwański, muz. T. Pacioriewicz. W roli Pobiedonosikowa: Janusz Kłosiński).

Przedstawienie Teatru Nowego trafia w sedno najszybszych najważniejszych, aktualnych sporów, zarówno dotyczących społecznego życia, jak losów teatru.

(J. Pomianowski, Nowa Kultura 6 II 1955)

Groźna aktualność „Łażni” znajduje sprawdzian w żywości figur pokazanych na scenie. — Powieleni w setkach egzemplarzy pasożytują i w Polsce na budowie socjalizmu Pobiedonosikow i Optymistenki, a basują im Belwedońscy i Momentalnicy — reporterzy na każde zawołanie. — Pora wyrzucić to całe tałatajstwo na śmietnik, jak wypluła ze siebie pobiedonosikowów maszyna czasu w „Łażni”, przyspieszająca dotarcie do komunizmu!”

(Jaszcz, Trybuna Ludu 14 I 1955)

„— to, co najsilniej uderzyło w łódzkim przedstawieniu to żywość, pełna wścieklej dynamiki aktualność. Polityczna, obyczajowa, literacka, praktyczna i teoretyczna.”

(S. Treugutt, Przegląd Kulturalny 13/19 I 1955)

Nie znam sztuki współczesnej równie mobilizującej. Nie znam innej sztuki, która mogła tak oddziaływać i tyle zdziałać dla widza, co ten fantastyczny dramat „z cyrkiem i fajerwerkami” obnażający całą brzydotę duchową wywaru ludzkiego, jakim jest lizus, łapownik i asekurant...

(A. Tarn, Teatr 16—28 II 1955)

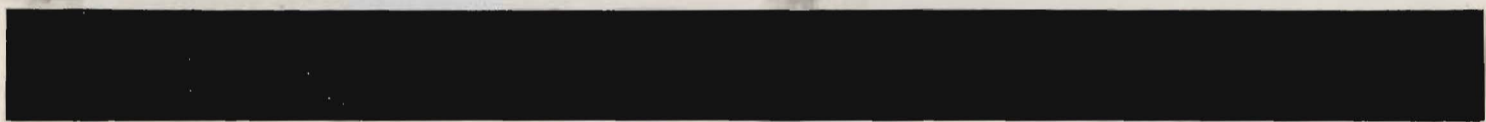
Trudno o sztukę bardziej drapieżną politycznie i agitacyjną, sztukę o większym nasyceniu siłą ideową i druzgocącą nienawiścią do wszelkiego zła przeskadzającego budowie socjalizmu. A przy tym jest to dziś sztuka bardzo aktualna.

(A. Grodzicki, Życie Warszawy 7 IV 1955)
Opracowała D. R.

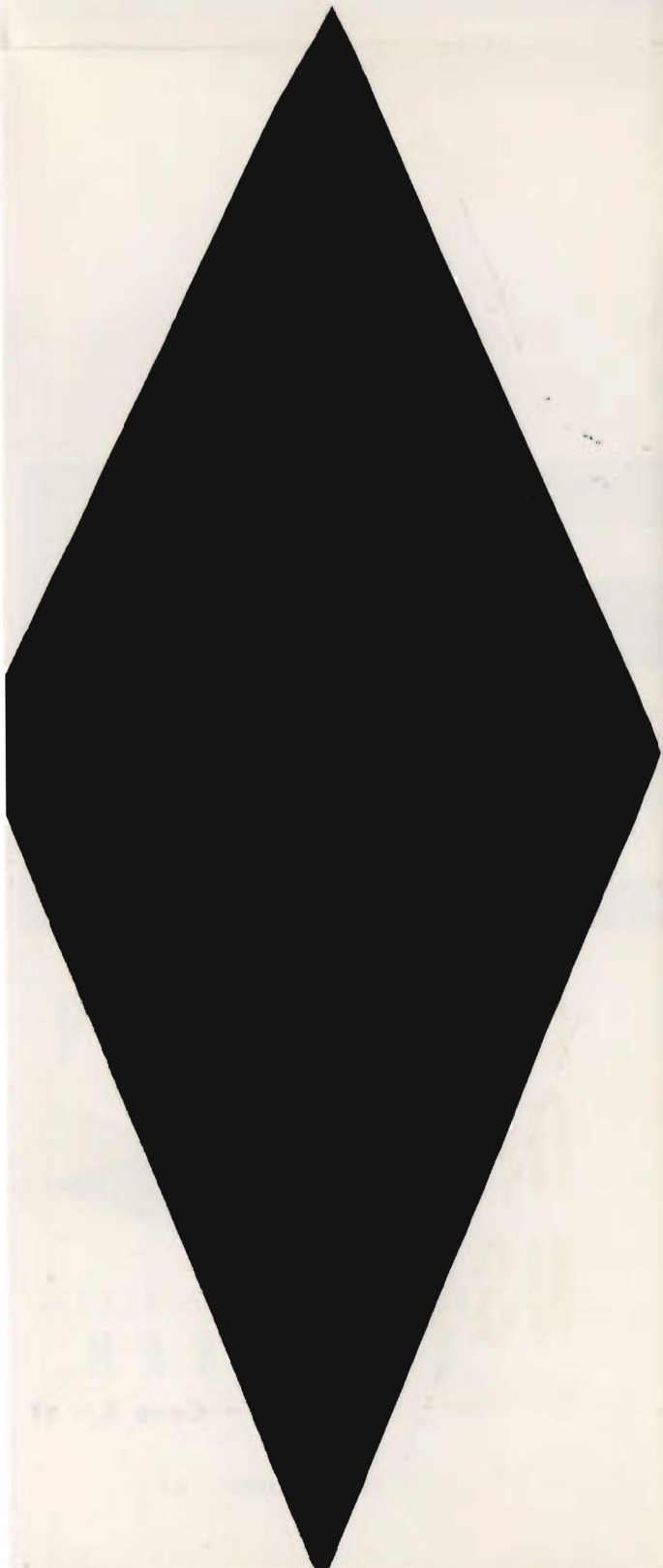
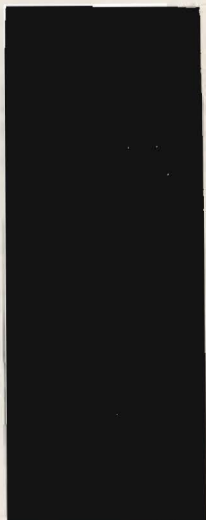


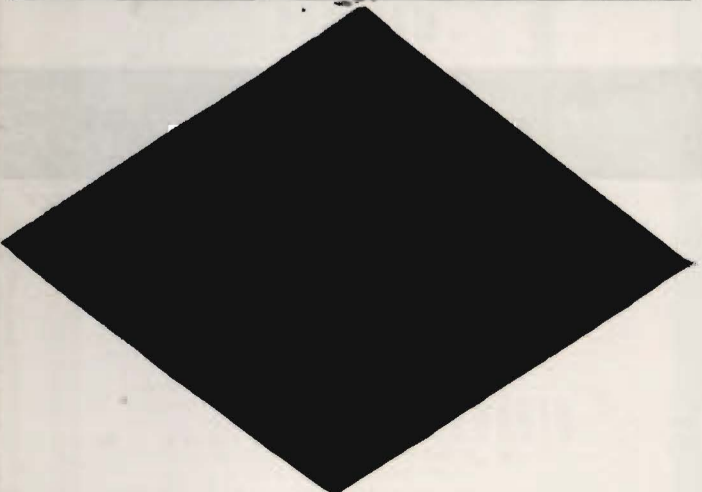
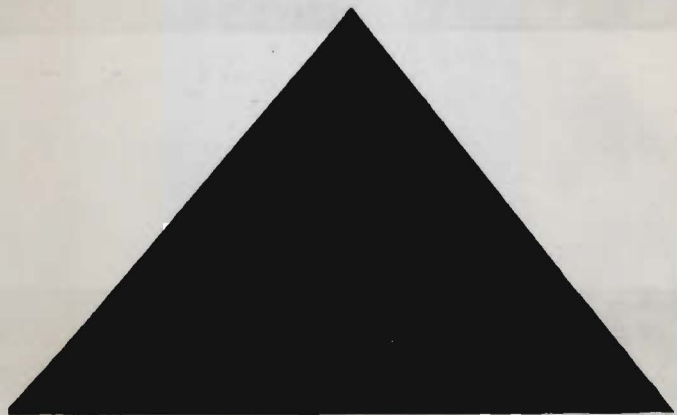
TP

PROGRAM



PROGRAM





S. OBRAZCOW I S. PREOBRAZEŃSKI

BAŚŃ O PIĘCIU BRACIACH

(BOLSZOJ IWAN)

SZTUKA DLA DZIECI STARSZYCH
W PRZEKŁADZIE WŁADYSŁAWA JAREMY

OBSADA:

IWAN	JERZY GOLDBECK (adept)
BRAT I POTEŃ CAR	WOJCIECH WIECZORKIEWICZ WŁADYSŁAW SITKO
BRAT II POTEŃ GENERAL	WOJCIECH BARCIK
BRAT III POTEŃ KUPIEC	JAN HARENDA
BRAT IV POTEŃ POP	STANISŁAW SŁOMKA-RAKOWSKI
ZMIJA	KRYSTYNA CYSEWSKA EWA DARULEWSKA
BIAŁY PTAK	WANDA ŁOBODZIŃSKA

PARTIE WOKALNE W WYKONANIU
ZESPOŁU KAMERALNEGO
POZNAŃSKIEGO CHORU CHŁOPIECIEGO
POD DYR. JERZEGO KURCZEWSKIEGO

INSCENIZACJA I REŻYSERIA:
WOJCIECH WIECZORKIEWICZ
SCENOGRAFIA: JAN BERDYSZAK
MUZYKA: KRZYSZTOF PENDERECKI
KIEROWNICTWO LITERACKIE: JOZEF RATAJCZAK
ASYSTENT REŻYSERA: WANDA ŁOBODZIŃSKA
INSPICJENT: STANISŁAWA ŁUCZAK

DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY:
LEOKADIA SERAFINOWICZ

JOZEF RATAJCZAK

IWAN I JEGO BRACIA

Iwan jest bodaj najczęstsza i najbardziej charakterystyczną postacią ludowych bajek rosyjskich. Bajki o Iwanie zaczynają się zwykle tak: „Było sobie trzech braci, dwóch mądrych i jeden głupi”. Głupcem wśród tej trójki jest oczywiście Iwan, noszący też niekiedy imię Emeliana. Jest to zazwyczaj syn chłopski, sierota lub półsierota (często — syn wdowy). Jeśli ma braci — jest najmłodszym z nich. Uważany za niespełna rozumu, za skończonego lenia i niedorajdę staje się w końcu domowym popychadłem, odsiadującym całe dni na zapiecku. Bracia gardzą nim, ludzie kpią sobie z niego. Ale tak bywa tylko do czasu. Po stronie Iwana stoją bowiem zawsze dobre moce i prędzej czy później zostaje on obdarzony jakimś czarodziejskim przedmiotem bądź zaklęciem, dzięki któremu z Iwana głuptasa i zawalidrogi wyrasta na Iwana bohatera, przewyższającego o głowę swoich pracowitych i zaradnych braci. Ma po prostu szczęście, które — zgodnie z mądrością ludowych bajek — bywa udziałem głupców i pomyślników. Jak gdyby stanowiło pewną rekompensatę za ułomność, bądź jak gdyby można je osiągnąć jedynie poprzez całkowitą prostotę serca, naiwność i dobroduszość. Talizmany szczęścia bywają równe. Czasem jest to szczeniak, który wykupuje się z rąk Iwana, ofiarowując mu czarodziejskie zaklęcie (wersja bajek o złotej rybce), kiedy indziej cudowny koń (wersja konika garbuska), ptak, skrzypce, „żywa woda”. Nie tyle chodzi zresztą w tym wypadku o nosiciela czy formę zaklęcia — ile o podobny zawsze efekt czarów, pomagający bohaterowi na przekór ułomności fizycznej i niechętności zdobyć najwyższą nagrodę, osiągnąć szczęście — w sposób łatwy i nie wymagający wysiłku — mimo iż wielu było zaradnych, zapobiegliwych i męźnych, którzy powinni byli zasłużyć na wyróżnienie.

W jednej z bajek tej serii Iwan idzie pewnego dnia po wodę do rzeki i wylawia z przerębli szczupaka. Już się cieszy z dobrej kolacji, jaka go oczekuje, gdy nagle szczupak odzywa się ludzkim głosem: Jeśli mnie puścisz, nauczę cię zaklęcia. Gdy je wypowiesz — stanie się, co tylko zechcesz. Iwan przyjął słowa szczupaka bez zdziwienia. I nie zaufał tak łatwo jego obietnicom. Powiedział zatem: Puszczę cię, kiedy wypróbuję twoje zaklęcie. Niech wiadro ruszy samo do chałupy! Wiadro ruszyło w stronę domu. Kiedy bracia kazali mu teraz narabzać drewno — poleciał siekierze, aby to zrobiła, a sam nie dźwignął się nawet z ciepłego pieca. Kiedy miał przywieźć drzewo z lasu — wysłał w drogę sanie. Odtąd mógł tylko jeść i wylegiwać się na piecu. Wszystko się samo robiło. Toteż kiedy pewnego razu rozgłos o Iwanie-szczęściarzu doszedł do uszu cara i przyszedł urzędnik dworski, aby Iwana do pałacu prosić — Iwan ani drgnął. Nawet dla takiego splendoru nie umiał się wyrzec błogiego lenistwa. W końcu zadrezczony prośbami wywrzekł zaklęcie — i razem z piecem, nie przerywając drzemki, poszybował do pałacu.

To jeszcze nie koniec bajki, ale nie koniec wieńczy tutaj dzieło. Dla nas bowiem ważne jest co innego. Iwan jako typ doskonałego lenia, biernego do przesady bohatera, który nawet o własne interesy nie potrafi zadbać. Proszę zwrócić również uwagę na to, do jak przytychli i egoistycznych celów używa Iwan swojego czarodziejskiego zaklęcia. Ani mu w głowie dobro innych, choć podobno — jeśli wierzyć przysłowiom — nie ma lepszego sposobu uszczęśliwiania siebie niż czynić dobrze bliźnim.

Ale Iwan posiada również swoje drugie wcielenie bajkowe: bohaterkie nieomal. „Był rycerzem — mówi się tutaj o nim — tylko nieco głupszym”. Przypatrzmy się Iwanowi-herosowi z bliska. W bajce „Sivka-burka” Iwan otrzymuje od zmarłego ojca (chodząc trzy razy z rządu — za siebie i za braci — na jego grób) czarodziejskiego konia, który niezależnie od tego, że jest koniem niezwykłym i niepokonanym, ma jeszcze tę właściwość, że może ciurę przemieniać w bohatera — o ile ten przejdzie mu przez uszy. Iwan wypróbował z miejsca konia, stając się na chwilę herosem — poczym wraca do chałupy jak gdyby nigdy nic i nadal udaje przed braćmi durnia, pozwalając się popychać z kąta w kąt. Tymczasem car ogłasza turniej rycerski. Kto skoczy na koniu tak wysoko, że zdoła pocałować córkę cara siedzącą w oknie na piętrze — weźmie ją za żonę. Bracia Iwana na wiadomość o tym wyprawiają się czymprędzej na zawody. Iwan prosi ich, aby raczyli go zabrać ze sobą. Niech i on poprobuje swego szczęścia. Wystawia się tylko na niepotrzebne kpinki. Po odjeździe braci idzie więc szybko w pole, wypowiada zaklęcie, zjawia się koń. Iwan zostaje oczywiście, zwycięzca turnieju, ale nie dając się rozpoznać, wraca do domu, aby stać się ponownie głupim Iwanem, który czeka na powrót braci. Bracia wysławiają nieznanego rycerza, mówią też o uczcie, którą wydaje car dla wszystkich. Carewna bowiem chce odszukać szczęśliwca, który ma błyszczące piętyno na czole od uderzenia pierścieniem. Iwan udaje, że się skaleczył, owija głowę szmatami i nuże błagać braci, aby go wzięli ze sobą. I tym razem jego prośby nie odniosły skutku. Powlókł się więc pieszo na ucztę carską, usiadł sobie w kącie na ławie i czeka. Carewna wszystkim czoła ogląda, wreszcie do niego podchodzi, głowę ze szmat mu odwija i... Tak, tak, nie mylicie się Państwo — pojmuję ją za żonę. Tyle tylko, że przedtem pobiegł za carską stodołę, konia przywołał, przez ucho mu przeszedł, aby rycerzem być jak się patrzy.

W bajkach tego typu Iwan jest zatem tylko na pozór głupcem i fajtłapą. W istocie — umie być sprytnym i przebiegłym, trzymać język za zębami, a kiedy trzeba — wystąpić w pełnym blasku nowozdobym aureoli zwycięzcy i bohatera.

W „Baśni o pięciu braciach” Obrazcowa i Preobrazeńskiego Iwan z ludowych bajek rosyjskich uległ daleko idącym przekształceniom i właściwie z niepełnym trudem można się w tej postaci dopatrzeć jego pierwowzórów.

Przed wszystkim z mizernego chudziaka i świszczy-pały wyrósł tutaj raptem na mocarnego wielkoluda, równego bez mała olbrzymom z ruskich bylin, co to niczym bohater Światogor żonę własną w puzderku ozdoby na ramieniu mogli nosić; a z okropnego lenia (który piecowi kazał do cara-ojczulka chodząc) zmienić się jak za dotknięciem czarodziejskiej różdżki w pracowitego i zapobiegliwego gospodarza, nie umiającego sobie dać rady z leni-wymi i sprytnymi aż nadto braćmi.

Co się zatem stało? Skąd ta nagła zmiana ról? Dlaczego pracowici i zaradni bracia z bajek stali się w tej własnie baśni nierobami pierwszej wody, a leniwy Iwanucha został nagłe żywicielem całej gromadki? Dlaczego z cherlaka i popychadła wyrósł nagle na siłacza i olbrzyma? Czemu zamiast czekać do końca na cud, na czarodziejstwo — jakies czy zaklęcie — zaczął samemu dziać (na przekór tradycji ludowych bajek o Iwanie)? I to działać nie tylko w imieniu własnego dobra, lecz — zblarowości, wszystkich!?

Przeobrażenia te mają, rzecz jasna, swoje głębokie uzasadnienie, dotyczą przecież najgłębszej, bo symbolicznej warstwy sztuki, gdzie bracia wyznaczają podział społeczeństwa, drabinę feudalną, na której Iwan zajmuje miejsce ludu, gdzie ptak jest wysłannikiem rewolucji, „żywa woda” — świadomością klasową, wąż — złyimi siłami imperializmu itd. A w tym wymiarze i wobec takiego niespodziewanego awansu nie mógł Iwan pozostać nadal leniwym Iwanucha z bajek, siedzącym na zapiecku i marzącym o carewnie.

Nie bez powodu przypomniałem jednak tamte postaci. Warto bowiem przy okazji zastanowić się nad tym, czy przemiana Iwanucha w Iwana Dużego udała się autorom sztuki bez reszty, czy Iwan Duży zdołał się od razu automatycznie niejako, wyżyć wszystkich cech charakterystycznych swego protoplasty. A zresztą, czy było to we wszystkich wypadkach nieodzowne? Wydaje się, że pozbawienie tej postaci pewnej dozy naiwności, łatwości, niezdarności i zwyczajnej głupoty uniemożliwiłoby wręcz autorom przeprowadzenie tak interesującej bajkowej intrygi, jak również — nie pozwoliłoby odstąpić do końca przebiegłości, bezwzględności i okrucieństwa jego braci, a o to przecież chodziło, gdyż nie tylko zwycięstwo Iwana jest w tej baśni ważne, lecz również dekonspiracja, pokazanie prawdziwego oblicza jego braci.

W ten sposób, przechodząc od bajki do rzeczywistości, autorzy sztuki zmuszeni byli wystąpić przeciwko dotychczasowym konwencjonalnym rozwiązaniom. Rewolucja wprowadzona do ludowej bajki o Iwanie przekształca wszystkie postaci, przydała symbolicznego sensu całej fabule, wszystkim postaciom i sama wstąpiła na deski sceniczne jako bohater.

Wszystko to nie przeszkadza wszakże spojrzeć na „Baśń o pięciu braciach” jako na ludową przypowieść o Iwanie, który znalazł swoje czarodziejskie zaklęcie i dzięki ptakowi wyzwolił się od złych braci. Co prawda utwór straci wtedy na sile, na ekspresji i aktualności, ale wzamian stanie się dostępniejszy także dla młodszych widzów i umożliwi jeszcze jedno, nieco inne od przedstawionego powyżej, dojdzie do problematyki tej interesującej z wielu względów sztuki.

WIESŁAWA DOMAŃSKA

CAROWIE ROSYJSKICH BAJEK

Temat cara wchodzi do literatury rosyjskiej dosyć wcześnie. Przekazuje go tak literatura ludowa jak dworska. Znamienne, że w obu tych nurtach stosunek do postaci cara wskazuje na wyraźne analogie. Początkowo jest to literatura uznania i pochwały. Waleczne czyny księcia opiewają byliny i dumi, a eposy bohaterki — „Słowo o wyprawie Igora”. Mocno wyidealizowany obraz cara przekazują następnie pieśni ludowe o Iwanie Groźnym i Piotrze I. Literatura dworska wynosi wspaniałość carów w komediach triumfalnych. Dużą popularnością cieszył się w czasach Piotra I szczególnie dwa dramaty: „Poniżenie przez pysznych co poniżali” i „Triumf świata prawosławnego”. Są to dramaty o politycznych sukcesach Piotra I. Do wydarzeń tych nawiązują również w dramacie „Sława smutna” pierwszy panegirysta dworu Fiodor Zurawski.

W czasach Katarzyny II literatura dworska staje się coraz mniej przychylna. Tragedie tyranoburcze atakują nadużywanie przez panujących atrybutów władzy. Najciekawiej w tej politycznej dyskusji wypowiada się „Dymitr Samozwaniec” Aleksandra Sumarokowa i „Wadim Nawogrodzki” Jakuba Kniaźnina. Literatura ludowa oskarża absolutyzm w dramacie „Car Maksymilian”.

Tradycje literatury tyranoburczej przejmują wiek XIX. W kręgu tego tematu pozostaje twórczość dekabrystów, dramat Aleksandra Puszkina i Aleksego Tołstoja „Borys Godunow”. Puszkina jest analiza władzy z pozycji historiozofii. Sceniczna trylogia Tołstoja kwestionuje absolutyzm jako formę rządzenia państwem.

W innym nurcie „carskiej literatury” pozostaje poemat Piotra Jerszowa „Konik Garbusek”. Stał się on zresztą okazją dla wielu adaptacji dramatycznych. Utwór szczególnie interesujący poprzez swe widoczne związki z ludowym przekazem tej tematyki. Nie chodzi tu tylko o przyswojenie znanego wątku ludowego. O pokrewieństwie z tą tradycją decyduje istotna dla ludowego motywu cara tendencja do ahistorycznego przedstawienia jego postaci. Epoka wielkich carów utrwaliła inny obraz władcy. Ale wraz ze zmierzchem tej epoki przemija i mit jaki na miarę swych wyobrażeń (a także i złudzeń) tworzy panującym literaturą. Rzeczywistość nie mogła już więcej powtórzyć pieśni o Igorze, Iwanie i Piotrze. Odchodząc coraz dalej od autentycznych wydarzeń literatura ta coraz bardziej konwencjonalizuje się w baśni. „Konik Garbusek” bliski twórczości ludowej osadza świat w imię ludowej koncepcji sprawiedliwości.

Odbywa się to po pierwsze w radykalnej rozprawie z carem. „Konik Garbusek” jest utworem wielkiej kompromitacji tej postaci, co więcej — jej ostatecznej klęski. Niegdyś car był symbolem bohatera, dziś jest skazanym na zagładę tyranem. Baśniowa traszyczka cara już w tym utworze zapowiada tak typową dla jego przyszlých wcieleń schematyzację. Nie jest to jeszcze schemat doskonały. Car w „Koniku Garbusku” jest i okrutny i dobroduszy, bezwzględny i wspaniałomyślny, groźny i śmieszny. Antytezy tego schematu tłumaczą się niezbyt skomplikowanie. Można przypuszczać, że to ludowa świadomość zagrożenia wyposażyła go w cechy tyrańca, a instynkt obrony przed nim i odruch buntu w rysy komiczne. Jako tak pomyślana postać musi ona zginąć — ale w zabawnych okolicznościach. Ohydny staruch chcąc się odmłodzić, by zdobyć miłość pięknej dziewicy, uwierzy w skuteczność czarów, które okazują się zasadzką. Ginie ugotowany w kadzi. Wszystko to dzieje się w zgodzie z prawami ludowej sprawiedliwości. Winni muszą ponieść karę a pokrzywdzeni otrzymują nagrodę. Marzenie tych ostatnich spełnia Iwan. Iwan to drugi bardzo ważny w tym utworze bohater. Nie przypadkowo otrzymuje imię prawdziwie carskie i prawdziwie ludowe zarazem. Już od początku przeznaczony jest na następcę tronu. Spełniając tę misję okazuje się postacią wspaniałą, choć pomaga mu w tym fantastyka. To Konik Garbusek ułatwia Iwanowi odnieść kolejne zwycięstwa nad carem. Ludowe marzenie o sprawiedliwości realizuje się do końca.

Różna jest jednak wymowa wątku cara i wątku Iwana. O ile w epizodzie usmiercenia cara wymowa ludowa trzeźwość w ocenie zła i wskazuje na nieporadną dezorientację.



PROGRAM

OBRAZCOW O TEATRZE LALEK

Choć car został zdeponowany, instytucja jako taka istnieje nadal. Wśród wiatów tłumy car — Iwan wraz z car — Dziewicą zajmują miejsce swego poprzednika. Wiara w zbawność takiej zmiany okazuje się tak samo naiwna jak nadzieje związane z Piotrem I.

Baśniowe wątki o carze nie należą w literaturze XIX wieku do zjawisk rzadkich. Tematem tym bardziej interesuje się jednak poemat niż dramat, że wspomnieć tylko o „Carze Saitanie” Puszkina.

W latach 20-tych nowego stulecia powstają nowe, baśniowe wersje. Fakt to znamienne, jeżeli brać pod uwagę, że temat cara traci przecież rzeczywisty kontekst historyczny, autentyczny reakcji na wydarzenia, bezpośrednio zaangażowania. Nie jest to już literatura dyskusyjno politycznej, co najwyższej politycznej propagandy, co powoduje, że należy przyjąć inne kryteria ocen i wartości.

Już wstępna informacja w „Wielkim Iwanie” Preobrażńskiego i Obrazcowa pozwala zorientować się w intencjach utworu: „Iwan Wielki” to symboliczny obraz klasowego społeczeństwa, to pokazanie w formie baśniowej samej istoty rewolucji, konkretnie Rewolucji Październikowej”. Byłoby przesadą mówienie, że postać cara zostaje specjalnie wyróżniona w sztuce Obrazcowa. Jako współpartner swoich trzech braci — Popa, Generała, Kupca pozostaje tym samym integralnym elementem w strukturze państwa klasowego. Nie analiza samego cara lecz kompleksu zjawisk społecznych jest zamiarem autorów. Niemniej nawet i ten skromny materiał upoważnia do pewnych wniosków.

Ubóstwo epizodów, w których car występuje, rekompensuje za to pewność i brak wątpliwości co do rysunku tej postaci. Car jest postacią jednoznacznie negatywną. Zaprzeczeniem wszystkich, uznanych w pewnym okresie wartości. Kwintesencją zła. Właściwie nie jest to postać a symbol. Wszelkawy, bezwzględny jak ukaz i prawo, okrutny. Odczłowieczony. Tylko jedna sytuacja przydaje mu trochę ludzkiego kolorytu. Car bardzo lubi spać. Predykcje do scen sypialnianych pozwalają i w Koniku Garbusku oglądać cara w podobnych okolicznościach.

Otrzymujemy więc obraz doskonale schematyczny i jako taki zaprzecza on prawdzie o złożoności zjawisk tej instytucji jaką był przez długie wieki carat.

Być może, że to właśnie schemat baśniowy nie wytrzymuje presji tematu tak rozległego. W „Iwanie Wielkim” są sceny w których baśniowość wymyka się jakby spod rygorów zamierzonego podtekstu. Dotyczy to przede wszystkim pierwszych scen tego dramatu. Opowieść o czterech braciach, pospolitych nierobach, żerujących na szlachetności Iwana ma prawdopodobnie nawiązywać do okresu wytwarzania się państwa klasowego. W rzeczywistości między tymi symbolicznymi postaciami a historią istnieje polityczna tylko współzależność.

Wydaje mi się, że o atrakcyjności tych dramatów stanowi nie tylko refleksja polityczna. Baśniowa transpozycja cara ma jeszcze inny bardziej interesujący aspekt. Może ona stać się punktem wyjścia do rozważań nad ewolucją „czarnego bohatera” w literaturze baśniowej. Baśń zawsze miała to do siebie, że spełniała zapotrzebowanie na kreacje czarnego i białego. Wystarczy przypomnieć model zlego czarnoksiężnika, okrutnej macychy, pięknej królowej, szlachetnego rycerza. Każda z tych postaci wielokrotnie powielona w baśniach całego świata bliska jest ideałowi doskonałego stereotypu. Car wchodzi do dramaturgii lalkowej jako nowy stereotyp czarnego charakteru. Zaimuje miejsce czarnoksiężnika z „Ruslana i Ludmiły”, zaprzecza modelowi „Car Saitana”, kontynuuje wątki z „Konika Garbuska”.

W jakim stosunku pozostaje car do swoich pierwowzorów? Zagadnienie z pewnością niezwykłe rozległe, mogą jedynie sprowadzić do spraw podstawowych.

Przed wszystkim car staje się pierwszym, najważniejszym czarnym charakterem w plejadzie innych. W dramacie Eugenuisa Patryka „Złoty chłopak” zdystansował nawet Rozbójnika, który jak dotąd cieszył się „najlepszą” reputacją.

Na podobnej zasadzie car wiecie prym wśród czarnych postaci w dramacie Jurija Jelisiejewa „Rubel Samosiejek”. Jego mniej godnym rywalem w wysiłku o palmę pierwszeństwa w tej czarnej konkurencji jest Ziv. Ziv czyli czarownik, a zatem postać o równie efektywnej tradycji co Rozbójnik.

Wielka kariera cara jako negatywnej postaci baśniowej polega nie tylko na eksponowaniu się wśród innych postaci utworu.

Po raz pierwszy w literaturze baśniowej tę czarną postać odziera się tak doszczętnie z uroku. Dotychczas wdzięk kojarzył się jakoś z czarnym charakterem. Nawet diabeł okazywał się niekiedy pełen zniechęcającego czaru.

Car radykalnie zmienia tę tradycję. Nie ma w nim nic pociągającego a wszystko jest odpychające. Już charakterystyka zewnętrzna nie pozwala na odruch sympatii. W „Koniku Garbusku” prezentuje się jako wstrętne staruch, w „Złotym chłopaku” jest karłem z brodką. Propozycje dalsze również odpychające przynosi „Rubel Samosiejek” i inny dramat tego autora. „Jak się bawić to się bawić”.

W zgodzie z tą deklaracją wizualną pozostaje i charakter cara. Sprowadza się on do kilku podstawowych cech. Cara cechuje okrucieństwo. Owiądnięty żądzą bogactwa nie waha się przetopić na złom Złotego Chłopca. Poza tym jest zachłanny, agresywny, drapieżny, bez skrupułów.

I jeszcze jedna cecha wyjątkowo odrażająca. Car jest śmiesznym zakochanym staruchem. Raz w Car-Dziewicy, raz w urodziwej dziewczynie z ludu. W roli tej budzi politowanie i żalność.

To, że lubi się wysypiać i pozwala się poznać jako leń i wałkoń uznać można za drobiazgi, rzecz mało znacząca. Car w dramaturgii radzieckiej może służyć jako przykład stereotypu wprost idealnego. Zasada ta potwierdza się z wyjątkiem dramatu Jelisiejewa „Jak się bawić to się bawić”. I w istocie, dramat ten stanowi dużą zabawę, a car — zbyt nie serio, zbyt żartobliwy i groteskowy, by mówić można tu było o stereotypie. Car ucharakteryzowany został na małego, śmieszkiego satorę a jego dwór przypomina drobnoszlachecką posiadłość w dalekiej gubernii. Klimat jak z dramatów Gogola. Car, którego niania rładzi po słówce przypomina bezradne, rozpaskudzone i trochę debilne dziecko. Jest przede wszystkim śmieszny jak sceneria dworu, gdzie jada się kapuste. Car w tym dramacie znalazł się w zasadzie poza stereotypem. Jest to zjawisko nowe w dramaturgii lalkowej. I to bardzo interesujące.

Zastanawia nad możliwościami wyboru różnych dróg dla baśniowych wcieleń cara w radzieckich dramatach lalkowych.

Teatr kukielkowy jest sztuką nie tylko dla dzieci, jest jednym z najstarszych rodzajów sztuki widowiskowej. Właśnie tradycje teatru kukielkowego zapewniły tak wysoką rangę sztuce widowiskowej Chin, Japonii, Indochin, Indonezji.

To najbardziej komunikatywny i powszechny na całym świecie rodzaj sztuki. Ta sama kukielka potrafiła wędrować po całym świecie, zmieniając nazwę i dostosowując się do upodobań danego narodu, ale przecież nie przestawała być sobą. Turcecki Karagoz przekształca się w greckiego Karagenzisa. Włoski Pulcinella przemienia się w francuskiego Poliszynelę, angielskiego Puncha, rosyjskiego Petruszke.

„Kukielka jest plastycznym uogólnieniem żywej istoty: człowieka, jelenia, gołębia. Elementem najważniejszym w teatrze kukielkowym jest przemiana martwej materii w żywą istotę. (...) Kukielka w rękach aktora jest wszechmocna. (...) Kukielka może bezlitośnie demaskować, budzić śmiech i nienawiść zarazem. Sztuka kukielkowa ma do dyspozycji obszar sięgający od ostrej komedii do farsy, od satyry do pamphletu. Historia teatru kukielkowego potwierdza, że stanowi to naturalną domenę tego „ludowego” teatru.

„Kukielka — i to jest wielką szansą tego teatru — nie jest żywym człowiekiem. Jest metaforą człowieka, mającą zadziwiająco się uogólnienia. To właśnie czyni z tego teatru sztukę. Prawda pokazywana jest tu przy pomocy wieloznacznej metafory. Dzięki temu teatr kukielkowy może pokazać najtrudniejsze i najostrzejsze problemy współczesności. Opowieści i baśnie ludowe były zawsze silnie nasycone elementami współczesnymi, były niekiedy bardziej współczesne od literatury „oficjalnej”. Tradycja ta trwała od czasów Ezopa, La Fontaine’a, Krylowa aż do naszych czasów. Mamy także współczesne opowieści baśniowe Saltykowa-Szczedrina. A pisane w formie baśniowej pamflety Swifte’a? A Majakowski? Wszystkie — albo prawie wszystkie — utwory tego poety są przecież w istocie baśniami o wymowie metaforycznej. Zresztą, legenda o doktorze Faustusie była również baśnią, tym razem w wymiarze tragicznym.

„Jeżeli zajmują się teatrem kukielkowym, to tylko dlatego, że liczą ciagle na możliwość pokazania na jego scenie utworów ostrych, dyskusyjnych, o treści metaforycznej — ale współczesnych pod względem formy, treści, idei, jakie wyrażają. *Sovjetskaja Kultura* 25 sierpień 1964 r.

IRINA ŻAROWCEWA

CO NAS WZRUSZA

Dramaturgia jest nierozzerwalnie powiązana z teatrem i jeśli walory i niedostatki spektaklu w znacznej mierze zależą od utworu dramatycznego, to i w utworze pojawia się wiele tego, czego oczekują od autora aktorzy, reżyserzy i artyści. Stwierdzenie to jest dla naszego współczesnego teatru lalek podwójnie prawdziwe.

W tym wzajemnym oddziaływaniu konieczny jest większy niż do tej pory poziom myśli każdej z dwóch stron (dodajmy do nich jeszcze krytyków). Znam pisarzy nie będących specjalistami kukielkowymi, ale lubiących teatr lalek i pokrewnych mu duchem, którzy jednak nie mogą urzeczywistnić swych pomysłów, ponieważ nie widzą teatru, który wystawiłby ich przysługą sztukę. Z drugiej strony, wielu autorów piszących stale dla teatru lalek, kieruje się zbyt szablonowym pojęciem o specyficie utworu lalkowego, nie odczuwają tych zmian jakie zachodzą obecnie w teatrze lalkowym i nie rozumieją swych widzów.

Przy okazji kilka słów o widzach. Specjaliści — psychologowie nie zajęli się jeszcze poważnie badaniem widowni teatru lalek. Niepokoi nas również, jak powierzchownie niekiedy kształtują swoje sądy o reakcjach dzieci na spektakl sami lalkarze. Prawdopodobnie w najbliższej przyszłości problem ten znajdzie jakieś rozwiązanie, ale narazie każdy z nas wychodzi z indywidualnego pojęcia o psychologii współczesnego dziecka, o stopniu jego przygotowania, o jego zdolności percepcji sztuki, o tym, co należy mu powiedzieć i co w nim kształcić. Dobrze jeszcze, gdy sąd taki oparty jest na żywych obserwacjach. Gorzej, gdy wiele jest w nim ogólników i wpływów konserwatywnych względów pedagogicznych.

Wprawdzie obecnie zaczęliśmy szerzej patrzeć na badawcze zadania teatru lalek i chcemy zwracać się do małych widzów (w odpowiedniej dla każdego wieku formie) z problemami etycznymi, a nie z poglądowymi lekcjami elementarnych zasad postępowania. Dramaturgia nasza uwalnia się od prostolinijnego moralizatorstwa, od dydaktyczności, od zbędnego racjonalizmu, które często wyjąławiły i zabijały fantazję.

Mnie, na przykład, uradowała wielce sztuka I. Bułszykowej „Zapomniana lalka”. Nie tylko dlatego, że popularny w naszej dramaturgii temat przyjaźni przedstawiono bez narzucania i nie szablonowo. Nie tylko dlatego, że jest ona bardzo ludzka w koncepcji, ale jeszcze dlatego, że humanitarny ten wyrażony jest w nadzwyczaj „ciszej” tonacji. Kilka lat temu, na jednym z festiwali oglądałam krótkie scenki, jakie grał teatr Jeana Le Temporela’a. Wydało mi się wówczas, że takie „kameralne” spektakle są bardzo potrzebne widzom dlatego, że nastrajają ich one na szczególnie subtelne odczuwanie najdrobniejszych niuansów głosu, słowa, ruchu, na szczególną koncentrację uwagi. To właśnie podoba mi się w „Zapomnianej lalce”. Sztuka opowiada dzieciom o rzeczywistych wzajemnych stosunkach międzyludzkich, o wierności i przywiązaniu, o kłiwiej przyjaźni, o pragnieniu obrony drugiej istoty, wybawienia jej z kłopotów, o tęsknocie roziakii. W sztuce dobrze odczuje jest współczesne miasto i współczesny człowiek, a przy tym jest w niej tylko kilka postaci, i bardzo prosta fabuła. Oczywiście są w niej tematyczne nawroty, są przygody, ponieważ lalka pokonuje na swej drodze przeszkodę (inaczej sztuka nie byłaby dla dzieci?). Ale w każdej z tych

sytuacji autora przede wszystkim interesuje wewnętrzne życie bohaterów (w przeciwieństwie do niektórych zbyt szumnych i nadto rozwlekłych nasyżych sztuk) i ten właśnie podtekst daje się odczuć w krótkich i wyrazistych replikach. Sztuka winna jakby wydobywać z dziecka drzemnącą w nim łagodność i dobroć. Być może, że przeceniam nieco walory tej sztuki, lecz wychodząc z przekonania, że właśnie tego brak jest naszym widzom, że właśnie tego poszukują oni, chciałabym, aby możliwie jak najwięcej teatrów wystawiło tę sztukę (jak również doskonałą sztukę N. Herneta „Kropelka” w tym samym duchu co tamta). Należy powiedzieć, że oba te utwory nie spotkały się jeszcze z tym, co nazywamy rozchwytywaniem przez teatry.

Prawda, są ku temu także pewne obiektywne podstawy. Teatry obecnie bardziej zajmują się szukaniem skierowanym w innym kierunku, w kierunku, który stanowi dla naszej lalkowej dramaturgii zawsze duże zainteresowanie. Mowa o szerokiej socjalnej lub obywatelskiej tematyce, o oświetleniu naszej historii, o stworzeniu heroicznego obrazu. Poszukiwania w tym kierunku nasilały się znacznie (szczególnie w najnowszych czasach) w związku z przygotowaniami do 50-lecia państwa radzieckiego. My nie obraliśmy drogi konstituowania specjalnych „jubileuszowych” spektakli, starając się unikać wszelkiego powierzchownego „wydziewku”. Sądymy, że dla uczczenia tego święta powinniśmy wystąpić z lepszymi, rzeczywistością odświeżonymi spektaklami, z maksymalnie bezkompromisowym rozwiązaniem wszystkich naszych ideowych i artystycznych zadań. Nam wydaje się sprawą istotną wspomnieć w tym powiązaniu o „Wielkim Iwanie” S. Obrazcowa i S. Preobrażńskiego, o „Trzech tłuściochach” J. Oleszy, o „Mityce w królestwie dziwów” W. Kaverina i innych utworach o treści społecznej. Lalkarze pragną przezwyciężyć wrażenie ograniczonej swych środków do wyrażenia idei, ale przynajmniej znaczny niedobór takich sztuk, nie mogą jeszcze zająć się wystawianiem nowych obrazów i wykorzystują w zasadzie utwory dawniej napisane. Teatry zaczynały poszukiwać materiału do spektakli w literaturze dziecięcej i w innych gatunkach sztuki. Co prawda narazie jest to raczej w projektach i różnego rodzaju zaleceniach. Ja nie mogę jeszcze wskazać realizacji takich pomysłów, jak na przykład spektaklu opartego na rysunkach i plakatach Majakowskiego lub rysowników-karykaturzystów lat dwudziestych i trzydziestych, albo w oparciu o utwory muzyczne tego okresu.

Wiele teatrów wystawia teraz inscenizację „Tajemnicy wojskowej” Arkadego Gajdara. Inna nazwa tego utworu brzmi „Opowieść o chłopczku — roztropku”. Jest to przypadek, gdzie forma opowiadania baśniowe pomagają pisarzowi opowiedzieć o wojnie domowej lat dwudziestych, opowiedzieć wzruszająco, poetycznie, poważnie i prawdziwie.

Istnienie u nas prób pokazania dzieciom walki partyzanckiej lub Wielkiej Wojny Narodowej w sztukach lalkowych o charakterze nie bajkowym a realistycznym, przekształcało się przy całym ich pozornym dramatyzmie w lekkie powiastki, a nawet w parodie. Spory o takie sztuki, niezmiennie doprowadzały nas, z jednej strony, do problemu specyfiki środków wyrazu jakimi rozporządza teatr lalkowy (ja nie będę tu objaśniać naszego rozumienia tego problemu), a z drugiej strony, do dyskusji o baśni.

Dzieci — bajka — teatr lalek. To pojęcia już dawno stały się nierozdzielne. Baśń pokazywała swą żywotność, niezastąpioną i, powiedziałabym, wieczność. Na naszych scenach klasyczna baśń wykazuje pełną żywotność. Nie pomogła ona narodzinom nowej, radzieckiej bajki. Ten gatunek stał się dla teatru lalek podstawowym środkiem wyrażania naszej współczesnej działalności. Jest w nim sporo swoistych problemów. Główny — to ograniczona możliwość łączenia elementów współczesnej rzeczywistości z bajkową fantazją. W niedużych bajkach połączenie to jest tylko mechaniczne.

Współczesna bajka dociera do uczuć i myśli dzieci na drodze bliskich im asocjacji, przy uwzględnieniu stopnia ich wiadomości i wyobrażeń. Korniej Czukowski relacjonuje w swej książce „Od dwóch do pięciu” jak — według jego obserwacji — zmienia się tok asocjacji obecnego pokolenia, jak wprowadza ono w swe obrazowe myślenie nowe wyrazy i terminy techniczne. Ozywiający przedmioty martwe, dziecięca fantazja nadaje im cechy istot żywych. Teraz często bywa na odwrót. O koniu mówią że „nie ma prądu”, stonia przyrównuje się do maski przeciwgazowej, zamiast „ropucha na miotle” im chciałoby się powiedzieć „ropucha na metrom”. Inne dziecko przyrównuje burzę do samolotu, a chatkę Baby Jagi rysuje z antenami („przeleć ona słucha radia”). Współczesna bajka nie może nie liczyć się z psychologią współczesnego dziecka.

Zarówno nasi dramaturdzy jak i nasze teatry ciągle jeszcze holdują tradycyjnej zasadzie dramaturgii. Wspominając „festiwalowe” balety, opery, pantomimy, miniatury, cieszymy się z poszukiwań mających miejsce w tym względzie i u nas. W naszych spektaklach (a więc i utworach dramatycznych) słowo często nabiera samodzielnego znaczenia, wybawiając reżysera i aktorów od konieczności poszukiwania plastycznego wyrażenia charakterów i obrazów spektakli. To zubaża inscenizacyjny rys spektaklu, zamazuje jego ogólny wyraz plastyczny. Winniśmy dążyć do czegoś lepszego. Czy to odnosi się do dramaturgii? Wydaje mi się, że tak. Chciałabym tutaj dramaturdzy są szczególnie zależeć od teatru. Przecież razem z teatrem skonstruowali oni zbytni „werbalizm”, zbyt „prze-gadaną” tendencję w naszej dramaturgii.

Nie wiem jaki obraz powstać z tego wszystkiego co tu zostało powiedziane o człowieku, który nie jest zaznajomiony z życiem radzieckiego teatru lalek. Nie próbowałem przedstawić go w całej pełni, poruszając tylko niektóre, być może, nawet nie nowe, ale moim zdaniem, istotne zagadnienia. I dlatego właśnie, aby obraz ten stał się pełnym można dodać że:

84 teatry lalek Związku Radzieckiego dają codziennie po 2—3 przedstawienia;

ilość rozmaitych sztuk w repertuarze tych teatrów przekroczyła 120;

w tym są także sztuki przetłumaczone z języków: polskiego, czeskiego, bułgarskiego, rumuńskiego i węgierskiego.

A na zakończenie — jedno zastrzeżenie. Chodziło tutaj wyłącznie o teatr lalek dla dzieci. W naszych teatrach nagromadziło się także i „dorosły” repertuar, ale ma on inne problemy i stanowi on przedmiot innego rozważania.