

Ewa Tomaszewska

Polski, czeski i słowacki teatr lalek - przenikanie wpływów

Studia Etnologiczne i Antropologiczne 14, 44-57

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Ewa Tomaszewska

Uniwersytet Śląski w Katowicach
Instytut Nauk o Edukacji

Polski, czeski i słowacki teatr lalek – przenikanie wpływów

Abstract: The subject matter is analyzation of the phenomenon of mutual influences between the Czech, Slovak and Polish puppet theatre. This theme is inspired by the significant presence of Czech and Slovak artists on Polish puppet stage. Czech and Slovak puppet theatre have a long and rich tradition. Contrary, Polish puppet theatre has been created freely after the Second World War, without the burden of tradition what became inspiring for Czech and Slovak neighbours. The questions are: is this phenomena conditioned by opening of the borders between the countries, common cultural references to Europe, declining condition of Polish theatre, or is it a result of a constant cultural fluctuation?

Key words: puppet theatre, neighbours, tradition, Czech Republic, Slovakia

Czeski teatr lalek ma długą i ciekawą historię, a jego znaczące miejsce w kulturze czeskiej jest niezaprzeczalne. Najwcześniejsze zapisy i ryciny dotyczące czeskiego teatru lalek pochodzą z XVI i XVII stulecia. W wieku XVIII teatr ten miał już solidne podstawy uformowane przez wędrowne angielskie, później niemieckie lub holenderskie trupy aktorów. W ten sposób ukształtował się też klasyczny repertuar lalkowy, oparty na motywach dzieł Marlowa, Szekspira czy Moliera, potem także na librettach oper oraz motywach apokryficznych czy biblijnych (*Don Juan, Faust, Genowefa, Alcesta*). Od połowy XVII wieku lalkarze czescy coraz częściej przemawiali do publiczności w ich rodzimym języku, co –

wobec natężonej germanizacji¹ – stało się niezwykle ważnym elementem przechowania, a potem budzenia świadomości narodowej Czechów. Pojawiali się nowi autorzy, którzy tworzyli dla lalkarzy nowy, aktualny repertuar, oparty na legendach czeskich, a także historycznych wydarzeniach². W wieku XIX znaczącą rolę – krzewiciele czeskiej mowy i czeskiej tradycji okresu odrodzenia narodowości czeskiej (českého národního obrození) – odegrali: Matěj Kopecký i Jan Nepomuk Lašťovka.

W drugiej połowie XIX wieku zainteresowanie teatrem lalek w Czechach rozwijało się i wyraźnie oddziaływało także na Słowaków. Według Martina Jančuški:

Pierwsze wzmianki o nim [słowackim teatrze lalek] pochodzą z lat 30–40-tych ubiegłego stulecia [XX w.]. W tym okresie regularnie w Bańskiej Bystrzycy grywał morawski lalkarz, Koutský. [...] Lalki mówiły mieszaniną języka czeskiego i słowackiego. Do sztuk przenikały, pod wpływem środowiska, pierwiastki ludowego folkloru jako śpiew i taniec góralski „Podzemok”. Jozef Škultéty wspomina lalkarza Praška, który około 1860 grywał w mieście Rewuca, a słowacka pisarka Elena Maróthy-Šoltésová mówi o czeskim lalkarzu Josefie Dubským. [...] Wszyscy ci lalkarze, czy to posiadający stałe miejsce zamieszkania na Słowacji, czy też urządzający tylko gościnne występy, pochodzili z Moraw lub Czech. Nawet najbardziej znany lalkarz, Słowak Jan Stražan, nauczył się sztuki lalkarskiej od czeskiego lalkarza Homolki³.

Kiedy zatem Polska traciła niepodległość, na terenach Czech teatr lalek był nie tylko znany i popularny, ale posiadał ugruntowaną tradycję. W XIX wieku polski teatr lalek reprezentowała właściwie wyłącznie szopka kołędnicza, gdyż niezwykle popularna forma teatru z bohaterem ludowym (typu: Punch, Poliszynel, Guignol, Pietruszka czy niemiecki Kasperle, czeski Kašparek) nigdy nie została przez polską publiczność zaakceptowana, traktowano ją jako tradycję obcą, związaną z zaborcami. Nawet dużo później, w okresie międzywojennym, kiedy

¹ Germanizacja Czech nasiliła się po przegranej w 1620 roku bitwie na Białej Górze, która była starciem między siłami czeskich protestantów a wojskami koalicyjnymi ligi katolickiej. Zwycięscy Habsburgowie rozpęтали w Czechach terror. Planowo zamordowali 600 najważniejszych przedstawicieli czeskiej elity społecznej i kulturalnej. Skonfiskowali także majątki czeskich protestantów stanowiące połowę wszystkich posiadłości ziemskich i przekazali je zwycięskiej arystokracji niemieckiej. Kościoły przejęli niemieccy katolicy. Rozpoczęto przymusową rekatolicyzację. Tysiące protestantów czeskich uciekło na Śląsk oraz do Polski, gdzie tworzyli husyckie wspólnoty braci czeskich. Wskutek tej migracji Czechy stały się krajem wyludnionym oraz zrujnowanym ekonomicznie. Liczba autochtonicznej ludności czeskiej zmalała do 1/4, a język czeski zaniknął, pozostając w zasadzie tylko językiem ludu wiejskiego. W XIX wieku Josef Jungmann, uznawany za ojca współczesnej czeszczyzny, korzystając z tekstów w języku czeskim z wieków minionych, czerpiąc z języka mówionego oraz z innych języków słowiańskich, w tym przede wszystkim z polskiego, stworzył podstawy nowoczesnego języka czeskiego.

² Warto przywołać dwa nazwiska: Jana Nepomuka Štěpánka oraz Prokopa Konopáska.

³ M. Jančuška: *Teatr lalek w Słowacji*. W: J. Malík: *Teatr lalek w Czechosłowacji*. Warszawa 1949, s. 41.

pojawiła się grupa działaczy zafascynowanych teatrem lalek, stworzenie postaci lalkowego bohatera popularnego okazało się w Polsce niemożliwe⁴.

Z końcem XIX i początkiem XX wieku zarówno w Czechach, jak i na Słowacji teatr lalkowy stał się własnością wszystkich. Obok wciąż istniejących wędrownych trup czy aktorskich rodzin prezentujących swe lalkowe widowiska na ulicach i placach powstawało mnóstwo amatorskich grup teatralnych, a niemal w każdej rodzinie pojawił się domowy teatrzyk lalek:

W tym czasie, głównie dzięki seryjnej produkcji lalek i teatrzyków domowych, czeski teatr lalkowy potrafił się na trwale usytuować w kulturze masowej, codziennej, znaleźć swoje miejsce w obyczaju gromadnego świętowania i w rytuałach rodzinnego spędzania wolnego czasu⁵.

Kateřina Dolenská twierdzi:

w tamtym czasie nie było rodziny czy grupy przyjaciół, które nie posiadałyby własnego teatrzyku marionetkowego. Grano w każdy weekend – imponujące było ówczesne ukochanie lalek, związana z tym produkcja spektakli, powstawanie teatrów i dekoracji. Tradycja teatru lalkowego mocno zakorzeniła się w czeskiej kulturze i nie zniszczył jej nawet okres reżimu totalitarnego⁶.

Potwierdzeniem może być wypowiedź współczesnego czeskiego reżysera, Petra Nosálka, który wspomina:

[Moja droga do teatru] zaczęła się bardzo wcześnie, w dzieciństwie, od zabawy starym XIX-wiecznym teatrzykiem lalkowym, pieczołowicie przechowywanym w wiejskim domu moich dziadków. Miałem wtedy 8–9 lat, ale z perspektywy widzę, że ten prezent od dziadka miał istotny wpływ na moje życie⁷.

Z jednej strony zatem formuje się naprawdę powszechny amatorski i rodzinny teatr lalkowy, z drugiej – powoli przełamuje się formułę teatru ludowego na rzecz poszukiwań artystycznych. Obok tradycyjnej formy spektaklu marionetkowego⁸ pojawia się forma przedstawień typu *variété*, złożonych z krótkich scenek, numerów wykonywanych przez lalki, opartych na zabawnych monologach lub dialogach oraz popisach technicznych. W latach dwudziestych Josef Skupa stwo-

⁴ Chodzi tu np. o postać Kubusia, którą próbował rozpowszechnić Jan Izidor Sztaudynger przy pomocy wędrownego lalkarza, Juliana Sójki.

⁵ J.R.: *Fausty, smoki i utopce ze Złotej Pragi*. „Teatr Lalek” 1992, nr 1–2, s. 22.

⁶ K. D o l e n s k a: *Mapa czeskiego lalkarstwa*. „Teatr Lalek” 2010, nr 1(99), s. 7.

⁷ *Nosálek z Ostrawy*. Rozmowa Lucyny Kozień z Petrem Nosálkiem. „Teatr Lalek” 2010, nr 1(99), s. 17.

⁸ Marionetka – jako lalka animowana z góry – poruszała się na tle malowanych prospektów, które również wiernie odzwierciedlały miejsca akcji scenicznej. Posługiwano się postaciami typowymi, a lalki dość realistycznie przedstawiały sylwetki ludzkie. Stylizacji ulegały przede wszystkim postaci fantastyczne (diabeł, czarownica). Wśród charakterystycznych postaci występujących w przedstawieniach czeskiego teatru szczególnego znaczenia nabrała postać wesołka, błazna i służącego – Kašparka.

rzył postać Spejbla, która miała być nowoczesną konkurencją dla tradycyjnego Kašparka. „Teatr Spejbla i Hurvinka” okazał się najśłynniejszym czeskim teatrem lalkowym pierwszej połowy XX wieku.

Z początkiem XX wieku czeski teatr lalek wkroczył w nowy etap – powstawały opracowania teoretyczne i historyczne, konkursy literackie na sztukę lalkową i wreszcie kolejne sceny artystyczne, a w latach 1912–1913 wychodziły nawet dwa roczniki czasopisma „Český loutkář” pod redakcją Jindřicha Veselý’ego⁹.

W Polsce tradycja lalkarska była o wiele skromniejsza: barwna i ciekawa polska szopka kołędnicza – teatr ludowy, ale również sezonowy, kilka prywatnych teatrów utworzonych już w XX wieku, działających w Wielkopolsce, na Pomorzu, w Wilnie czy na Śląsku, kilku lalkarzy aktywnych w okresie międzywojennym oraz doświadczenia pedagogiczno-artystyczne warszawskiego teatru „Baj”, jedynej polskiej zawodowej sceny lalkowej istniejącej do wybuchu II wojny światowej¹⁰. To wszystko nie mogło równać się z kilkusetletnią tradycją lalkarską sąsiadów z za południowej granicy. Pionierzy polskiego lalkarstwa uczyli się profesji od zagranicznych lalkarzy, od Niemców, Belgów, Włochów, a czeski teatr traktowali jako wzór i tam też szukali inspiracji. Jan Izidor Sztaudynger wspomina, że aby studiować zagadnienia teatru lalek, odwiedzał Austrię, Belgię, Francję i Czechosłowację:

pierwszy teatr całą gębą, jaki w życiu swoim oglądałem, to był teatr Spejbla i Hurvinka. Dopadłem go w 1936 roku na Morawach, a potem jeszcze podziwiałem na gościnnych występach w Wiedniu i w Polsce. Był to teatr żywiołowo śmieszny¹¹.

Właśnie ów brak w Polsce tak wyraźnej lalkarskiej tradycji był jednym z powodów, dla których po II wojnie światowej sceny lalkowe poszły odmienną drogą artystyczną. Teatr lalek w Czechosłowacji próbował kontynuować dokonania sprzed wojny. W Polsce w zasadzie wszystko zaczynało „od zera”. Ponieważ ani nie było możliwości szybkiego przepływu informacji, ani nie ukształtowały się jeszcze formy kontaktów międzynarodowych, polski teatr lalek rozwijał się

⁹ Pismo to – z przerwami i odmiennymi nieco tytułami („Loutková scena”, „Československý loutkář”, „Loutkář”) – ukazuje się do dziś.

¹⁰ „Baj” stworzył własny program pedagogiczno-artystyczny, własny repertuar (Lucyna Krzemieniecka, Maria Kownacka) i własny styl oparty na formie szopki kołędniczej. Prowadził działalność edukacyjną i upowszechnieniową na dużą skalę, odciskając najwyraźniejszy ślad w tradycji polskiego teatru lalek. Organizowane przez niego kursy lalkarskie stały się ważną inspiracją do powstania wielu teatrów i teatrzyków kukielkowych, nie tylko w Polsce, ale i poza granicami: „Plon tych kursów był zaskakująco obfity, bo spowodował powstanie teatru lalek na Śląsku Opolskim, na Mazurach, a także w Czechosłowacji, na Łotwie i w innych środowiskach polonijnych” (za: A. Wołny: *Scena lalkowa w Opolu. Czas Alojzego Smolki. W: Ludzie i lalki. Opowieści o teatrze.* Opole 2008, s. 7).

¹¹ J. Sztaudynger, A. Sztaudynger-Kaliszewiczowa: *Chwalipięta czyli rozmowy z Tatą.* Kraków 2009, s. 206.

według własnych dość niezależnych koncepcji. Kształt nadawał mu splot pedagogicznych koncepcji wychowawczych zakorzenionych w ideach warszawskiego „Baja” i artystycznych pomysłów wniesionych do teatru przez plastyków, którzy tu szukali nowych przestrzeni twórczych. Krakowski Teatr „Grotoska” Władysława Jaremy¹² (1945) czy „Niebieskie Migdały” Janiny Kilian-Stanisławskiej (1946¹³) były dobrym początkiem dla ukształtowania się plastycznego myślenia o inscenizacji lalkowej. Bielski Teatr Lalek „Baniałuka” (1947) także założył duet plastyków: Jerzy Zitzman¹⁴ i Zenobiusz Zwolski. Perspektywa artysty plastyka w podejściu do teatru lalkowego pozwalała dostrzec ogromną przestrzeń budowania nowych światów, ucieleśniania plastycznych wizji i kreacji teatru wyobraźni, co całkowicie różniło się od tradycyjnego myślenia.

Rok 1945 rozpoczynał burzliwy okres formowania się nowoczesnej Europy. Czechosłowacja, podobnie jak Polska, była w sytuacji ścierających się wewnętrznych sił. Oba państwa znalazły się pod silnym wpływem ZSRR. Teatry stały się instytucjami państwowymi subwencjonowanymi z kasy ministerstw, co także zobowiązywało teatr do realizacji narzucanych z góry programów ideowych. Prawodawcą teatru lalek państw demokracji ludowej był Siergiej Obrazcow, założyciel i dyrektor Centralnego Państwowego Teatru Lalek w Moskwie. Jego spektakle, prezentowane w ramach tournée po Europie Środkowej (1948–1949), wywoływały ogromny oddźwięk wśród widzów, krytyków teatralnych i lalkarzy. Szczególnie silne wrażenie robiła fantastyczna technika animacyjna lalkarzy z Moskwy. Wydawało się, że lalki Obrazcowa żyją i działają jak prawdziwi ludzie. Owa dążność do realizmu trafiała na podatny grunt rozszerzającej się doktryny realizmu socjalistycznego. Podstawowym założeniem była idea sztuki „socjalistycznej w treści i narodowej w formie”. Tu właśnie tradycja czeskiego lalkarstwa spotkała się z polityczno-artystyczną doktryną socrealizmu, którą jako jedynie słuszną wdrażano, poprzez naciski polityczne, we wszystkich krajach demokracji ludowej. W ten sposób czechosłowackie teatry lalek „ugrzęzły” w tradycji, zmodyfikowanej nieco zgodnie z duchem realizmu socjalistycznego.

Obecność Obrazcowa w Polsce potwierdziła dualizm ideowy wewnątrz polskiego środowiska lalkarzy. Jedni w zgodzie z socrealizmem uważali, że lalka po prostu zastępuje żywego aktora, i stawiali na teatr imitatorski. Inni zaś widzieli w lalce aktora specyficznego, którego plastyczna forma niesie treści symboliczne.

¹² Brat Jaremy, Józef, był współtwórcą przedwojennej sceny plastyków „Cricot”, a jego siostra, Zofia, należała do awangardy krakowskiej.

¹³ Janina Kilian-Stanisławska utworzyła „Niebieskie Migdały” w Samarkandzie w 1944 roku. Do Polski przywoziła swój teatr w roku 1946 na fali repatriacji Polaków ze wschodu. Najpierw „Niebieskie Migdały” działały w Krakowie, ale bardzo szybko Kilian-Stanisławska przeniosiła się do Warszawy, gdzie teatr zmienił nazwę na Teatr „Lalka” i stał się znaczącym ośrodkiem poszukiwań artystycznych.

¹⁴ Zitzman, za sprawą ojca, był spadkobiercą tradycji szopek satyryczno-artystycznych. Był także kolegą Tadeusza Kantora, z którym realizował na krakowskiej ASP awangardowy spektakl *Śmierć Tintagileśa* Maeterlincka, posługujący się formą plastyczną.

W tym drugim ujęciu realistyczne odwzorowanie świata w spektaklu nie ma takiego znaczenia, gdyż główny nacisk położony jest na metaforę. Według Jana Sztudyngera:

Teatr Moskiewski górował nad ówczesnymi teatrami polskimi techniką poruszania, atmosferą i konsekwencją całości, natężeniem ambicji, wygraniami w najdrobniejszych szczegółach, precyzją ruchów, demokratycznym podejściem do widza, dyskrecją tendencji socjalnej, słowem pod bardzo wieloma względami. Pod jednym tylko względem polski teatr lalek nie ustępował Obrazcowowi, a chwilowo może nawet go przewyższył. Koncepcją plastyczną, walorem plastycznym teatru lalek¹⁵.

W 1955 roku Władysław Jarema wystawił spektakl *Babcia i wnuczek, czyli Noc cudów* według Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego. W przedstawieniu bohaterowie pozytywni zdejmowali swoje maski, demonstrując w ten sposób swoje człowieczeństwo w przeciwieństwie do postaci reprezentujących świat głupoty i przesądów. Użycie masek jednocześnie podkreślało teatralność. W inscenizacji warszawskiego teatru „Lalka” – *Guignol w tarapatach* Jana Wilkowskiego (1958) – zasada nakładania i zdejmowania masek wprowadzona została w nowy sposób. Zestawienie lalki i rekwizytu z żywym aktorem tworzyło nową jakość. Do budowania teatralności służyły także songi wprowadzone do widowiska na wzór epickiego teatru Bertolta Brechta. W Będzinie w 1958 roku Jan Dorman zerwał z konwencją parawanową w przedstawieniu *Krawiec Niteczka* według Kornela Makuszyńskiego¹⁶. Stworzył nowy typ przedstawienia lalkowego, który sam nazwał „teatrem zabawy”. W ten sposób formowała się specyfika polskiego teatru lalek.

W Czechach dopiero po śmierci Stalina (w 1953 roku) zaczęły pojawiać się pierwsze próby przełamania tradycyjnego sposobu myślenia o lalkach, polegające, z jednej strony, na wprowadzeniu realizmu fantastycznego¹⁷, z drugiej – na użyciu zupełnie nowych technik lalkowych (wprowadzenie lalki typu jawałka, pacynek, czarnego teatru, cieni). Zmiany początkowo zachodziły wolno, ale w latach sześćdziesiątych nabrały tempa, aby osiągnąć apogeum w latach siedemdziesiątych. Cztery ośrodki lalkarskie stanowiły awangardę tych przemian: Praga, Liberec, Hradec Kralove i Pilzno.

Wiele wskazuje na to, że właśnie polski teatr stał się inspiracją dla artystów Czechosłowacji, gdyż w sferze plastyki następowało owo odświeżenie teatru. Podziwiano także odwagę twórczą i swego rodzaju niezależność, jaka panowała w polskim teatrze. Podkreśla to Karel Brožek¹⁸:

¹⁵ J. Sztudynger: *Po wizycie Obrazcowa w Polsce*. „Teatr Lalek” 1950, nr 2–3, s. 59.

¹⁶ Por. E. Tomaszewska: *Teatr Jana Dormaniana w świetle kontaktów z czechosłowackim środowiskiem lalkarskim w latach 1955–1967*. W: *O divadle na Moravě a ve Slezsku*. Olomouc 2004.

¹⁷ Były to przedstawienia łączące realizm działań z poetyckością obrazu scenicznego, czasem sięgające także po groteskę.

¹⁸ Karel Brožek – absolwent DAMU z 1962 roku, reżyser, aktor teatralny i filmowy, współzałożyciel legendarnego Teatru SEMAFOR w Pradze, współtwórca międzynarodowych sukce-

W polskim teatrze była dużo większa niż u nas swoboda twórcza, a poza tym polscy artyści tworzyli z większą fantazją scenografię lalkową, plastykę teatralną. W tamtych czasach dla nas to był naprawdę cud¹⁹.

Jednocześnie w 1954 roku w Pradze na otwartym tam wydziale lalkarskim (Loutkářská katedra, Divadelní fakulta Akademi múzických umění – DAMU) pojawili się pierwsi polscy studenci. Nawiązane wówczas osobiste kontakty między studiującymi tam lalkarzami miały ogromne znaczenie dla późniejszych dokonania artystycznych zarówno czeskich, jak i polskich twórców. Karel Brožek wspomina:

Kontakty z Polską nawiązałem już w czasie studiów w Pradze. Mieliliśmy wówczas kilku kolegów z Polski. Najpierw grałem w ich studenckich spektaklach przygotowywanych na zaliczenie. Od nich tak troszeczkę nauczyłem się polskiego. To spowodowało, że mogłem czytać książki wydane w Polsce, które w Czechach były zakazane. Reżim komunistyczny nie pozwalał wydawać książek z zachodu – kapitalistycznych, egzystencjalnych, niebezpiecznych, jak to wówczas mówiono. Kupowałem je wtedy w Polskim Centrum Kultury. Wygląda więc na to, że od początku moje kontakty z teatrem lalek łączyły się jakoś z moimi kolegami z Polski²⁰.

Dzięki osobistym kontaktom Petr Nosálek zetknął się z teatrem Jerzego Grotowskiego, Tadeusza Kantora i Jana Dormana.

Ci artyści mieli wielki wpływ na moje myślenie o teatrze. Chciałem ich lepiej poznać, zacząłem uczyć się polskiego i próbować czytać po polsku, stopniowo także poznawałem polską literaturę²¹.

Platformą spotkań polskich i czechosłowackich zespołów lalkarskich były również festiwale, w tym najważniejszy z nich – Międzynarodowy Festiwal Teatrów Lalek w Bielsku-Białej, który zainaugurowany został w 1966 roku, po-myślany jako płaszczyzna bilateralnych spotkań teatrów polskich i czechosłowackich. Z czasem festiwal rozwinął formułę i stał się rzeczywiście wyjątkowym lalkarskim świętem, na które przyjeżdżały zespoły z całego świata. Festiwal pozwalał na przenikanie do naszej środkowoeuropejskiej rzeczywistości idei i koncepcji z Zachodu, co w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych było doprawdy powiewem świeżości.

Dla naszych południowych sąsiadów miało to znaczenie szczególne, gdyż ich teatry niezwykle rzadko opuszczały granice państwa (wyjątek stanowił „Teatr Spejbla i Hurvinka”). To raczej polskie zespoły szukały możliwości wyjazdu do Czechosłowacji, by zaprezentować swoje dokonania. Pierwszym był Teatr Lalek

sów słynnej Latarni Magiki, dyrektor lalkowego Divadla Lampion w Kladnie, w latach 2007–2012 kierownik artystyczny Śląskiego Teatru Lalki i Aktora „Ateneum”.

¹⁹ Wywiad z K. Brożkiem przeprowadzony przez E. Tomaszewską 14 września 2010 roku.

²⁰ Ibidem.

²¹ Cytaty pochodzą z rozmowy Lucyny Kozień z Petrem Nosálkiem opublikowanej w: „Teatr Lalek” 2010, nr 1(99).

„Baniałuka”, który w 1957 roku, po wielu latach starań, wyjechał na tournée po Zaozliu (Ostrawa, Hawirzów, Trzyniec, Frydek Mistek, Karwina, Czeski Cieszyn). W latach siedemdziesiątych takie wyjazdy stały się regularne, a zakończyły się po roku 1980. W 1958 roku Teatr Lalek „Marcinek” z Poznania wyjechał na gościnne występy do Liberca. W 1963 roku trzy polskie teatry: „Marcinek” z Poznania, Państwowy Teatr Lalki i Aktora z Lublina oraz Teatr Dzieci Zagłębia z Będzina zostały zaproszone do Brna na – wydawałoby się wewnętrzną imprezę – II Ogólnopństwowy Przegląd Czechosłowackich Zawodowych Scen Lalkowych. Świadczy to o zainteresowaniu kolegów zza południowej granicy polskimi dokonaniem.

Najbardziej spektakularnym wydarzeniem była jednak realizacja międzynarodowego projektu *Janosik* (1975). Brały w nim udział 3 teatry: czeski „Drak” z Hradec Králové, Krajské Bábkové Divadlo z Bańskiej Bystrzycy i Poznański Teatr Lalki i Aktora „Marcinek”. W ramach jednej realizacji spotkali się tacy twórcy, jak: Josef Krofta, Karel Brožek – zaproszony do współpracy przez Słowaków, oraz Leokadia Serafinowicz z Wojciechem Wiczorkiewiczem z Poznania. Polsko-czesko-słowacki bohater ludowy, Janosik, był klamrą spinającą trzy narody w tej artystycznej przygodzie teatralnej.

To było rzeczywiście międzynarodowe przedsięwzięcie i dla nas wszystkich bardzo szczęśliwe. Bardzo się zaprzyjaźniliśmy

– podsumował Karel Brožek. Podobnie wypowiedział się Josef Krofta:

Uważam moją współpracę z Wojtkiem Wiczorkiewiczem i Leokadią Serafinowicz za jedną z najbardziej twórczych i najpiękniejszych realizacji²².

A Leokadia Serafinowicz tak wspomina tę współpracę:

I jeszcze raz spotkanie i jeszcze raz przeżycie szczególnej wspólnoty przy realizacji czesko-polsko-słowackiego tryptyku o Janosiku – przyjaźnie, szlachetna rywalizacja, napięcia przy wspólnym warsztacie. Potem pochod z pochodniami – noc, górski plener i marsz do niedościgłej dali – to się pamięta²³.

Ten trójnarodowy teatralny projekt był niezwykle istotnym elementem współpracy polsko-czesko-słowackiej, dającym impuls do podobnych działań w latach następnych²⁴. W połowie lat siedemdziesiątych, mimo odwilży, takie dzia-

²² Wypowiedź Jozefa Krofta opublikowana w: *Bielskie festiwale lalkowe*. Bielsko-Biała 1992, s. 71.

²³ Ibidem, s. 83.

²⁴ Warto dodać, że po 35 latach powtórzono ten zamysł. Warszawski teatr „Lalka”, teatr „Drak” z Hradca Kralove oraz „Stare Divadlo Karola Spišaka” z Nitry zrealizowały w 2010 roku przedstawienie *Jánošik Janosik Jánošik*, składające się z trzech, niezależnie przygotowanych spekta-

łania były wyjątkowe i stały się początkiem późniejszej bliskiej współpracy twórców *Janosika*. Pod koniec lat siedemdziesiątych Karel Brožek reżyserował przedstawienia w poznańskim teatrze, co zapoczątkowało jego długą współpracę z polskim teatrem lalek. Także Josef Krofta odnalazł w Poznaniu przestrzeń do swobodniejszej własnej twórczości. W opinii Henryka Jurkowskiego:

Warunki polityczne w Czechosłowacji ograniczały swobodę artystyczną teatru do tematów klasycznych lub ludowych, odcinając go od wielkich tematów humanistycznych. Zapewne z tego względu Krofta wyreżyserował „Don Kichota” w Poznańskim Teatrze Lalek w roku 1976, sam dokonując adaptacji tematu²⁵.

Wymowa spektaklu wskazywała na tragizm zniewolonego bohatera, który w imię humanistycznych wartości podejmuje nierówną walkę z systemem. Taki przekaz dla ówczesnych władz Czechosłowacji był nie do zaakceptowania. Dopiero po 18 latach, już w nowej rzeczywistości społeczno-politycznej, w 1994 roku, Krofta zrealizował *Don Kichota* w Czechach²⁶.

Mimo ograniczeń i trudności lalkarze w Czechosłowacji dobrze wiedzieli, co dzieje się w polskim teatrze. Niemal wszystkie ważniejsze premiery zostały przez nich zauważone, opisane i recenzowane. Polskę odwiedzali najważniejsi twórcy i krytycy Czechosłowacji: Erik Kolár, Jan Málík, Miroslav Česal, Milan Čečuk, Martin Jančuška, Jan Dvořák, Josef Krofta, Miroslav Vildman, a obecnie: Ida Hledíková ze Słowacji czy Nina Malíková z Czech. Polscy twórcy drukowali w czechosłowackich pismach artykuły dotyczące ich własnych koncepcji twórczych²⁷. Karel Makonj, założyciel nowatorskiej sceny lalkowej w Pradze – „Vedené Divadlo” (1968), twierdził:

Jako źródło inspiracji pozostają dla mnie spotkania i kontakty z polskimi teatrami, i to nie tylko lalkowymi, gdyż polska kultura teatralna uważana jest za jedną z najważniejszych w Europie²⁸.

Lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte były dla Polaków okresem wielkich twórczych poszukiwań na niwie teatru, dla Czechów – okresem obserwacji, nauki oraz wdrażania nowych koncepcji w dużej mierze inspirowanych przez pol-

kli. Całość jest próbą połączenia trzech kultur, trzech konwencji i trzech języków w jedno spójne fabularnie widowisko.

²⁵ H. J u r k o w s k i: *Metamorfozy teatru lalek w XX wieku*. Warszawa 2002, s. 127.

²⁶ W wywiadzie dla „Życia Warszawy” (4 III 2004) Krofta twierdził: „Mam sentyment do waszego teatru i kraju. Pierwszy raz trafiłem do Polski 30 lat temu. W poznańskim »Marcinku« zrealizowałem m.in. »Don Kichota«. W niełatwych czasach komunizmu znalazłem w Polakach silne poczucie niezależności wzmacniane przez Kościół i sztukę. Teatr lalki był wtedy jedyną sceną, na której mogłem pracować. Miała to być kara. Okazała się szczęśliwym zrządzeniem losu.

²⁷ Jan Dorman wydrukował 5 takich artykułów; pisali również Krystyna Miłobędzka i Henryk Jurkowski.

²⁸ *Bielskie festiwale lalkowe*. Red. L. K o z i e ń. Teatr Lalek „Banialuka”. Bielsko-Biała 1992, s. 77.

skie dokonania, nie tylko lalkowe. W latach osiemdziesiątych, ze względu na sytuację polityczną w Polsce, Czechosłowacja zminimalizowała lub całkowicie zerwała kontakty. W Polsce teatr lalek powoli zaczął popadać w stagnację.

Na ten okres przypadły pierwsze ważne artystyczne działania czeskich twórców lalkowych w polskich teatrach, co było zapowiedzią zmiany kierunku oddziaływań. Poza twórczością Josefa Krofty i Karela Brožka warto tu wspomnieć o realizacji przez Matěja Kopeckiego (potomka słynnej rodziny lalkarzy) i Jaroslava Doležala przedstawienia *Johannes doktor Faust* w Teatrze Lalki i Aktora w Wałbrzychu w 1980 roku. Była to jedna z pierwszych inscenizacji w Polsce oparta na tradycyjnym czeskim tekście i konwencji marionetkowej. W Bielsku i w Opolu pojawił się inny czeski reżyser – Miroslav Vildman. Za jego pośrednictwem trafił do Polski Petr Nosálek. Śląski Teatr Lalki i Aktora „Ateneum”, a potem także Teatr Dzieci Zagłębia z Będzina rozpoczęły współpracę z twórcami zaolziańskimi: Rudolfem Chowaniokiem, Pawłem Żywczokiem i Haliną Szkopkową, związanymi z czeskokoczyńskim polskim teatrem lalek „Bajka”.

W kwietniu 1986 roku odbył się w Białymstoku Przegląd Przedstawień Dyplomowych szkół lalkarskich, na który studenci DAMU z Pragi przywieźli dwa przedstawienia: *Dżezinbed (jazzwłóźku)* w reżyserii, wówczas studenta, Ondřeja Spišaka (z Martina na Słowacji) i *Johanka z Arcu (Joanna d'Arc)* w reżyserii profesora Miroslava Vildmana. Zderzenie tych przedstawień z polskimi produkcjami studenckimi ujawniło kryzys polskiego lalkarstwa:

W kontekście przedstawień z Pragi, spektakle pozostałych uczestników Przeglądu, a zwłaszcza Polaków, sprawiły wrażenie niedojrzałości ludzkiej i aktorskiej, myślowej i artystycznej, niestety, nieświadomionej. A co gorsza, ujawniły u Polaków, już na etapie szkolno-dyplomowym, kompleks lalkarza, którego to kompleksu u studentów z Pragi po prostu nie ma²⁹.

Powoli sytuacja zaczęła się odwracać. W Czechosłowacji ugruntowywał się i rozwijał nowy teatr lalek, posługujący się ciekawym językiem teatralnym, zarówno w sferze działań aktorskich, jak i działań plastycznych. Powstała szkoła scenografii teatru lalek, traktująca przestrzeń gry jako przestrzeń mobilną, zmieniającą się, wprowadzającą wielofunkcyjne maszyny sceniczne. Muzyka teatralna scalona z widowiskiem nadała mu właściwy rytm i koloryt. I jeszcze jedno – zaczęto poruszać istotne treści. W ten sposób polskie inspiracje nabrały nowego kształtu w czechosłowackim teatrze lalek. Tymczasem w Polsce zaczął dominować swego rodzaju marazm artystyczny, spełniający się w jałowych dyskusjach o pryncypia lalkarza i aktora.

Po rozpadzie Czechosłowacji, a zwłaszcza po roku 2003, kiedy granice całkowicie zostały otwarte, a Polska, Czechy i Słowacja stały się członkami Unii Europejskiej, do polskich teatrów lalek wkroczyli szeroką ławą czescy i słowaccy twór-

²⁹ J. K o n i e c p o l s k i: *Historia o tym jak młodzi lalkarze z AMU rozbili bank z nagrodami*. „Teatr Lalek” 1986, nr 1, s. 15.

cy, którzy swoimi inscenizacjami zdystansowali Polaków i zyskali ogromną przychylność polskiej publiczności. Byli to przede wszystkim: Karel Brožek, Petr Nosálek i Marian Pecko. Pierwszy z tej grupy w latach 2007–2012 był kierownikiem artystycznym Śląskiego Teatru Lalki i Aktora „Ateneum” w Katowicach. Po raz pierwszy kierownictwo polskiej sceny przekazane zostało obcokrajowcowi³⁰. Dzisiaj już nie dziwi zatem fakt, że kierownictwo legendarnej polskiej sceny – Wrocławskiego Teatru Lalek – od niedawna (od roku 2012) powierzono Jakubowi Krocicie, synowi słynnego Josefa.

Czescy reżyserzy przywieźli ze sobą współpracowników, z którymi realizowali swoje przedstawienia, tworząc artystyczne zespoły. Petr Nosálek tylko w śląskich teatrach lalek³¹ zrealizował około 32 przedstawień, a współpracował także z teatrami w Toruniu, Olsztynie i Białymstoku. Początkowo współtworzył widowiska z Tomášem Volkmerem – scenografem, i Pavlem Helebrandem – kompozytorem, a potem do jego zespołu dołączył dużo młodszy Pavel Hubička, który bardzo szybko stał się wziętym scenografem realizującym swoje wizje niemal w całej Polsce. Od 1995 roku, kiedy po raz pierwszy tworzył scenografię do *Bajki o dobrym smoku* Ladislava Dvorsky’ego w Opolskim Teatrze Lalki i Aktora im. Alojzego Smolki, do dzisiaj zrealizował w polskich teatrach około 92 scenografii, co stanowi średnio około 8 scenografii rocznie. Pavel Hubička był także współtwórcą projektu przebudowy budynku Teatru Lalek „Baj Pomorski” w Toruniu.

Innym scenografem czeskim o porównywalnej popularności jest Jan Polívka, który dotarł do Polski przez Państwową Wyższą Szkołę Teatralną im. L. Solśkiego w Krakowie – Wydziały Zamiejscowe we Wrocławiu. Szkoła ta od końca lat dziewięćdziesiątych XX wieku rozszerzyła swoją działalność, otwierając się na współpracę z innymi uczelniami. Wśród nich znalazła się praska DAMU. Jedną z podstawowych form współpracy międzyuczelnianej była i nadal jest realizacja wspólnych przedsięwzięć teatralnych. Na tym polu spotykają się młodzi aktorzy, artyści plastycy projektujący oprawę plastyczną realizowanego przedstawienia oraz muzycy komponujący muzykę. Od 2002 roku krakowska PWST przystąpiła do programu Erasmus, który wchodzi w skład europejskiego programu Sokrates i wspiera wymianę między uczelniami, umożliwiając studentom wyjazdy zagraniczne. Właśnie w ten sposób Polívka trafił do Wrocławia. Zrealizował w 2003 roku oprawę plastyczną do studenckiego przedstawienia *Masakra*. Obecnie ma na swoim koncie około 50 scenografii przygotowywanych w całej Polsce.

Jednak gigantem scenografii, szczególnie projektowania kostiumów, jest Eva Farkašová ze Słowacji, której prace zobaczyć można niemal w całej Polsce. Na Śląsku zrealizowała około 30 scenografii, ale należy pamiętać, że od 10 lat jest

³⁰ Po odejściu Brožka na emeryturę funkcję konsultanta artystycznego w katowickim „Ateneum” powierzono Petrovi Nosálkovi.

³¹ Bielska „Banialuka”, katowickie „Ateneum”, TDZ w Będzinie, Opolski Teatr Lalki i Aktora, Wrocławski Teatr Lalek, Teatr Lalki i Aktora w Wałbrzychu oraz Zdrojowy Teatr Animacji w Jeleniej Górze.

także scenografem Piotra Tomaszuka w jego Teatrze „Wierszalin”. Jej niezwykła wyobraźnia odcisnęła piętno na jego twórczości. Farkašová dotarła do Polski z Marianem Pecko, reżyserem teatru „Bábkové divadlo na Rázcestí” z Bańskiej Bystrzycy. To twórca o wielkiej teatralnej wyobraźni, posługujący się wieloma formami i technikami. On także jest stałym gościem w teatrach lalek w Opolu i w Bielsku-Białej, gdzie zrealizował 12 inscenizacji.

Z kolei w Warszawie zadomowił się inny Słowak, Ondřej Spišák, który wraz z Františkem Liptákiem jest twórcą wielu przedstawień i to nie tylko w teatrze lalek. Jego najważniejsze inscenizacje powstały we współpracy z polskim dramaturgiem Tadeuszem Słobodziankiem w ramach Laboratorium Dramatu³². Jego inscenizacje sztuk: *Prorok Ilija*, *Merlin*, *Inna historia*, *Malambo*, a zwłaszcza *Nasza klasa* wzbudziły nie tylko zainteresowanie, ale również ważne dyskusje wykraczające poza problematykę teatru, dotykające bolesnych i ważnych tematów nacjonalizmu oraz okrucieństwa, utraty wiary czy poszukiwania sensu życia.

W Polsce poza przywołanymi tutaj twórcami działało i działa wielu innych czeskich i słowackich artystów: Pavol Andraško, Marek Zákostelecký, Robert Mankovecký, Vacláv Kábrt, Simona Chalupova-Pěničková, Libor Štumpf, Alois Tománek, Petr Litvik, Nikos Engonidis, Pavel Kalfus, Lukáš Kuchinka. Są wśród nich twórcy starszego pokolenia i ci młodszy, absolwenci zreformowanego Wydziału Sztuki Alternatywnej i Lalkowej, praskiej DAMU. Nic dziwnego, że Henryk Jurkowski zadaje pytanie: „Czy to już inwazja?”³³, a Hanna Báltyn podsumowuje: „Czesi i Słowacy rządzą”³⁴. Stwierdzenia te są uzasadnione także z innego punktu widzenia. Na jubileuszowym XXV Ogólnopolskim Festiwalu Teatrów Lalek w Opolu (w dniach 17–21 listopada 2011 roku) w konkursie zaprezentowano 12 przedstawień, z których 5 zrealizowali twórcy z zagranicy: 3 widowiska były wyreżyserowane przez Mariána Pecko, jedno autorstwa Petra Nosálka i jedno przygotowane przez Annę Iwanową-Braszyńską z Rosji. Przedstawienia te stanowiły niemal połowę prezentowanych widowisk. Na XXIV OFTL-u nagrody za reżyserię otrzymali dwaj reżyserzy: Marián Pecko – za spektakl *Iwona, księżniczka Burgunda*, i Petr Nosálek – za reżyserię spektaklu *O mniejszych braciszkach świętego Franciszka*; oba przedstawienia zrealizowane zostały w Opolskim Teatrze

³² Laboratorium Dramatu to projekt o charakterze eksperymentalno-edukacyjnym powstały w 2003 roku w Warszawie przy Teatrze Narodowym, następnie działający pod egidą Towarzystwa Autorów Teatralnych, zrzeszającego dramaturgów młodego i średniego pokolenia; potem „Sztuka Dialogu” – Fundacji Tadeusza Słobodzianka na Rzecz Rozwoju Teatru i Dramatu, obecnie funkcjonujący w Teatrze Na Woli im. Tadeusza Łomnickiego. Jego celem jest rozwijanie i propagowanie dramaturgii jako podstawy współczesnego teatru. Spełnia funkcję zarówno teatru, placówki badawczej, jak i ośrodka edukacji, który wykorzystuje dramat jako medium do budowania społecznego dialogu. Metoda Laboratorium Dramatu polega na współpracy dramaturgów, reżyserów, scenografów, aktorów i teoretyków w procesie kształtowania utworu dramatycznego oraz na nieustannej konfrontacji pracy nad tekstem dramatycznym z praktyką teatru na zasadzie *open source*.

³³ H. J u r k o w s k i: *Lalka igraszka losu*. Opole 2011, s. 81.

³⁴ H. B a ł t y n: *Czesi i Słowacy*. „Teatr Lalek” 2011, nr 1–2, s. 22.

Lalki i Aktora. Trzy równorzędne nagrody za scenografię otrzymali: Pavol Andraško – za dekoracje do przedstawienia *Iwona, księżniczka Burgunda*, Eva Farkašová – za scenografię do przedstawienia *O mniejszych braciszkach świętego Franciszka* oraz za kostiumy i lalki do spektaklu *Iwona, księżniczka Burgunda* (oboje ze Słowacji), a także Marek Zákostelecký z Czech – za scenografię do przedstawienia *Kino Palace* Teatru „Lalka” z Warszawy; był on także laureatem nagrody za scenariusz do tego widowiska. Nagroda za muzykę przypadła Słowakom – Robertovi Mankovecký’emu, współtwórcy *Iwony, księżniczki Burgunda*, i Robertovi Jurčo za wykonanie muzyki w spektaklu *Murdas. Bajka Kompanii Doomsday*. Nagrodę Główną im. Alojzego Smolki przyznano także spektaklowi *Iwona, księżniczka Burgunda*. Goście zza południowej granicy zyskali przewagę!

Nie jest to sytuacja normalna. Wskazuje na siłę czeskiego i słowackiego teatru lalek – z jednej strony, a z drugiej – na upadającą kondycję polskiego teatru. Z trudem konkuruje on z naszymi południowymi sąsiadami zwłaszcza w dziedzinie – o zgrozo! – plastyki teatralnej, która przez długi czas była naszą wizytówką.

Gościnne reżyserie Czech i Słowacji charakteryzują się bogactwem inscenizacyjnych rozwiązań oraz – co może ważniejsze – istotnymi treściami, jakie widowiska niosą ze sobą. Karel Brožek proponuje powrót do przeszłości, do dawnych opowieści, mitów, historii. W ten sposób próbuje określić tożsamość współczesnego człowieka. Nosálek także sięgając do historii, w religijności poszukuje wartości najważniejszych, które współczesny człowiek zagubił czy po prostu o nich zapomniał, a które powinny stanowić – zdaniem twórcy – drogowskaz i cel ludzkiego życia. Marian Pecko w swojej twórczości skupia się na ludzkiej naturze. Niczym psychoanalitikę sięga głęboko w ludzkie wnętrze i bezlitośnie ujawnia wszystkie przywary. Odkrywa jednak także humanistyczną głębię ludzkich losów.

Twórczość, artystyczne postawy i cele poszczególnych artystów być może różnią się, ale ostatecznie dostrzec można jakieś podobieństwo w niezwykle poważnym traktowaniu odbiorcy sztuki, bez względu na jego wiek. Wspólne są dla nich: humanistyczna ciekawość człowieka wyrażająca się w renesansowym hasle „nic, co ludzkie, nie jest mi obce”; umiejętność wydobywania z zawikłanych dróg historii, postaw i ideologii ponadczasowej prawdy o ludzkim losie i ludzkiej naturze; sposób podejścia do realizacji teatralnej, w której forma nie jest wartością samą w sobie, lecz stanowi sposób wyrażania treści i staje się językiem rozmowy z publicznością. Łączy ich również profesjonalizm i niezwykle wyobraźnia teatralna, pozwalająca budować integralne i jednocześnie wieloznaczne teatralne światy, które zachwycają wizualnością i zmuszają do zastanowienia.

Do Polski powróciły przetworzone i wyniesione na wyższy poziom dawne idee, zapomniane już i traktowane przez nas samych jako jałowe, wyczerpane. Czesi i Słowacy pokazali, że to nieprawda. Dzięki otwarciu granic stało się to, co przez dziesięciolecia było niemożliwe, a jednocześnie upragnione przez artystów zarówno Polski, Czech, jak i Słowacji – zniknęły przeszkody w swobodnym

przepływie inspiracji i informacji. Dla twórców zza południowych granic otwarły się podwoje polskich teatrów lalek. Ku zaskoczeniu wielu, właśnie artystyczna działalność Czechów i Słowaków zaczyna odciskać coraz większe piętno na polskim teatrze lalek. Otwarcie granic poza samą możliwością swobodnego przepływu twórczości artystycznej pozwoliło z innej perspektywy spojrzeć na oblicze polskiego teatru lalek. Obraz ten okazał się niewesoły. Jednak dostrzeżenie błędów i mankamentów jest pierwszym krokiem ku ich naprawie.