

O KSIĄŻCE MARKA WASZKIELA — *DZIEJE TEATRU LALEK W POLSCE*

Otrzymałmy książkę prawdziwie godną uwagi zarówno ze względu na jej unikalność, jak i wysoką wartość dokumentacyjną. Marek Waszkiel wydał *Dzieje teatru lalek w Polsce*, komponując je z dwóch części: *Krótkiej historii teatru lalek w Polsce* i z jego *Kroniki* — od wieku XV do roku 1945. Jest także część wstępna z solidnym przeglądem badań, ale ja pragnę się skupić na najważniejszych aspektach pracy. Dodam, że jest ona zaopatrzona w indeksy i ilustracje. Te ostatnie wydobyte w większości z archiwów i zapomnianych czasopism.

Układ książki, co zrozumiale, zaleca pewną kolejność lektury. Najpierw *Krótką historię*, a potem *Kronikę*. Mogłoby się wydawać, że w ten sposób została ustalona hierarchia obu części. Że *Kronika* to tylko dokumentacja, potwierdzająca tezy, sformułowane we „wcześniejszej” *Krótkiej historii*. Sąd taki byłby pochoptny, ponieważ obie części noszą wspólną nazwę: *Dzieje teatru lalek*. *Kronika* zatem jest częścią *Dziejów* i można założyć, że jako taka stanowi dzieło autonomiczne. Chętnie przyjmuję takie założenie, ponieważ wierzę, że każde zestawienie dokumentów zawiera pewną wizję tematu, którego dotyczy. Odczuwam więc pokusę, by obie części *Dziejów* traktować osobno, a nawet zacząć moją wypowiedź od omówienia *Kroniki*. Wyobrażam sobie bowiem, że powstała ona wcześniej i stała się podstawą do napisania *Krótkiej historii*.

Waszkiel pierwszy zebrał — w *Kronice* — wszystkie dostępne dziś dokumenty, wspomnienia, wzmianki, notatki, zapiski itp., których autorzy potwierdzali obecność teatru lalek w Polsce, a czasem nawet próbowali go opisać. *Kronika* zatem posiada bezcenną wartość dla każdego badacza teatru.

Tego rodzaju zbiór dokumentów z natury rzeczy pozostaje otwarty. Będzie uzupełniany w przyszłości, chociaż trudno oczekiwać jakichś rewelacji w najbliższym czasie. Wiele uzupełnień dokona jeszcze sam Waszkiel, który okazał się nie tylko pilnym czytelnikiem innych autorów, ale także znakomitym szperaczem o niezawodnej intuicji. To jemu zawdzięcza *Kronika* bogatą dokumentację cudzoziemskich teatrów lalkowych i mechanicznych z pierwszej połowy XX wieku oraz skorygowanie obrazu polskiego teatru lalek z okresu międzywojennego. Wbrew apologetom (Encyklopedia PWN) pierwszeństwa Warszawskiego „Baja” w pobudzaniu rozwoju polskiego teatru lalek, Waszkiel udowodnił ostatecznie, że środowisko poznańskie posiadało nie mniejszą dynamikę i znaczenie. W tym kontekście zadziwiająco wyraziście jawi się przed nami sylwetka Stefana Polonyi-Polońskiego, lalkarza trzech miast, i regionów: Krakowa, Katowic i Poznania.

Lektura *Kroniki* jest zajęciem fascynującym. Odsłania ona dzieje sztuki lalkarskiej, umieszczanej zazwyczaj wśród popularnych widowisk ludowych. Była ona rzadziej opisywana niż teatr aktorski, to prawda, ale miała szeroki zasięg oddziaływania. Posiadała własną i wcale niemałą publiczność zarówno w kręgach magnackich, jak i wśród ulicznej gawiedzi; wśród widzów sceny narodowej, którzy dla marionetek zaniedbywali dramy i tragedie wystawiane przez Ludwika Osińskiego, jak i w społecznościach miast i wsi, obserwujących szopkową tradycję.

Kronika pokazuje teatr lalek w Polsce w całej jego różnorodności: z jego pryncypałami cudzoziemskimi i rodzimymi, z jego niezliczonymi odmianami, które w sumie stanowiły prawdziwe theatrum mundi inwencji artystycznej i inżynierskiej; z jego niedolami, które określały losy wędrujących lalkarzy. *Kronika* uprzytomnia także przemijanie dawnych form teatru i narodziny nowych. A jeśli już któraś z tych form okazała się — jak szopka — wyjątkowo trwała nie trudno zauważyć, że i ona podlegała nieustającej ewolucji.

Dokonując zestawienia dokumentów Waszkiel nic nie uronił z ich naturalnej autonomiczności. Przemawiają samodzielnie

wagą zawartego w nich świadectwa. Tworzą „własne” dzieje teatru lalek w Polsce. Wyobrażam sobie, że niezależnie od tego jak badacze teatru lalek mogliby interpretować zebrane materiały, zawierają one już pewien, utrwalony w *Kronice*, obraz lalkarstwa w Polsce. Jest to rezultat autorskiego zamierzenia. W *Kronice* odzwierciedla się obiektywizm i kultura badawcza jej autora.

Oczywiście, Waszkiel nie poprzestał na *Kronice* o czym świadczy *Krótką historię*. Nie znam zresztą autora, który by się powstrzymał przed szansą skomentowania zebranych materiałów. Waszkiel zdaje sobie sprawę, że jeszcze nie czas na kompetentne i wyczerpujące dzieje teatru lalek w Polsce. Dyskutuje wiele niejasnych punktów. Pokazuje trudności w opracowaniu genezy szopki (m.in. podważa moją hipotezę o pochodzeniu szopki z ołtarza szafiastego — retablo). Ostrożnie traktuje interpretacje dawnych niejasno sformułowanych dokumentów. Przyjmuje tylko te wnioski, które da się przekonywająco udowodnić.

Waszkiel zdecydował się wyznaczyć punkt graniczny dla swych rozważań na rok 1945. Tłumaczy się to faktem, że lalkarstwo przed tym rokiem było wyrazem indywidualnych upodobań czy konieczności albo też społecznych zapotrzebowań i stymulacji. Po roku 1945 zostało ono podporządkowane władzom państwowym, które powołały do życia twórcy dotąd nie znany: państwowe teatry lalek. Zgoda na taką cezurę, aczkolwiek nie wiemy, czy „państwowe teatry lalek” nie były tylko incydentem w dziejach naszego lalkarstwa.

Dzieje do roku 1945 są dość bogate, by stać się przedmiotem uważnej analizy. Wymagają też starannej periodyzacji. Waszkiel przyjął to wyzwanie, ale odpowiedział na nie w sposób dość niejasny. Oto tytuły rozdziałów: „Szopka”; „Początki lalkarstwa w Polsce”; „W stronę teatru dla dzieci” („Pierwsze teatry dla dzieci”; „Nowe środowisko”); „Szopka satyryczna”; „Wojna i lalki”. Wskazują one na duże trudności o klasyfikowaniu materiału. „Początki lalkarstwa” i „Wojna i lalki” — wynikają z kryterium czasowego, „Szopka” i „Szopka satyryczna” — z kryterium gatunkowego, „W stronę teatru dla dzieci” — z kryterium socjologicznego. Zdaje sobie sprawę, że porządkując materiał historyczny trudno o żelazną konsekwencję. Ewentualny krytyk powinien zatem spojrzeć na zawartość rozdziałów, która czasem ignoruje tytuł, korzystający z licencji literackiej. Dokonawszy takiej właśnie weryfikacji materiałem, dostrzegamy wprawdzie porządek chronologiczny, lecz pozostajemy w pewnym zadziwieniu, że „Szopka” pozostaje ciągle przed rozdziałem „Początki lalkarstwa w Polsce”.

Dotykamy tu zagadnienia skomplikowanego i możliwe, że kluczowego w koncepcji Waszkiela. W latach sześćdziesiątych wraz z Janem Sztudyngerem i Henrykiem Rylem wydałem książkę *Od szopki do teatru lalek*, przyjmując oczywistą dla autorów tezę, że świadomość naszych lalkarzy jest określona przez tradycję szopkową. Waszkiel nie zgadza się z tym poglądem, czemu dał wyraz i w innych publikacjach. Wprawdzie w omawianej książce przyznaje że „Szopka jest specyficznym gatunkiem teatru lalek, jest jego odmianą”, ale równocześnie trągnie zaprzeczyć wszechwładnej dominacji szopki. Píše: „Teatr lalek istniał i rozwijał się w Polsce niezależnie od szopki”. Oba te stwierdzenia są słuszne, ale nie znaczy to, że szopki nie można wpisać w chronologicznie pomyślane dzieje teatru lalek w Polsce. „Wpisanie” to jest możliwe i nawet konieczne, jeśli chce się objaśnić słabość lalkarstwa „pozaszopkowego”.

Zgodnie z rozdziałem „Początki lalkarstwa w Polsce” — początki te trwają dość długo, bo od wieku XV aż do wieku XIX, kiedy to (jego koniec) podjęto próby organizowania pierwszych zespołów stałych. Lalkarzy polskich było niewiele. Większość występujących to cudzoziemcy: Włosi, Francuzi, Niemcy. Próby polskiego lalkarstwa były efemeryczne. Natomiast począwszy od

wieku XVII stale napotykałyśmy wzmianki o szopce. To prawda, że szopka była pokazywana okazjonalnie, że wiązała się z obrzędami Bożego Narodzenia, ale w świadomości narodowej miała ten sam oddźwięk, co komedia Puncha i Judy w Anglii, teatr Guignola we Francji, czy wreszcie przedstawienia lalkowego Fausta w Niemczech. Ilu znakomitych pisarzy i folklorystów, ludzi kultury poświęciło swą uwagę szopce jako swojskiej formie teatralnej, otwartej na treści aktualne? Ilu znakomitych scenografów brało z szopki inspiracje dla swoich rozwiązań scenicznych?

Oczywiście Waszkiel temu nie zaprzecza. Pragnie tylko z racji okazjonalności szopki i jej obrzędowości umieścić ją poza głównym nurtem teatru lalek. Czy jest to uzasadnione? Szopka ze swym podstawowym tematem Narodzenia Chrystusa jest reliktem teatru misteryjnego. I to mogłoby być wskazówką. Przecież nikt z historyków teatru europejskiego nie pomija dramatu liturgicznego i misterium tylko dlatego, że były odgrywane okazjonalnie zgodnie z kalendarzem kościelnym. Nawet odwrotnie — dramat liturgiczny uważa się za kolejne źródło sztuki teatralnej.

Oczywiście problem szopki jest bardziej skomplikowany. Szopka nie stała się nigdy egzemplifikacją teatru przeszłości, ponieważ była teatrem żywym, otwartym na nowe impulsy (aż do cytatów z XIX wiecznych dramatów patriotycznych i operetek), łączyła dawne treści religijne z nowymi motywami świeckimi. W gruncie rzeczy jest ona świetnym przykładem procesu laicyzowania się misterium na Boże Narodzenie. To prawda, że ten proces dokonywał się „okazjonalnie” i to na poziomie wyobraźni plebejskiej i ludowej, ale to nie powinno być przeszkodą. Teatry

ludowe od wielu lat torują sobie drogę — i z powodzeniem — do kompleksowych opracowań dziejów teatru.

Marek Waszkiel nic nie zagubił z naszej wiedzy o szopce, to prawda, ale pozbawił ją należnego jej uczestnictwa w dziejach gatunku. Raz jeszcze powracam do faktu popularności szopki wobec nikłych polskich prób lalkarskich innego rodzaju. Niezależnie od tego, czy mieliśmy tu do czynienia z ograniczeniem instynktu teatralnego warstw ludowych (jak sądzi Kazimierz Moszyński), czy też z właściwością narodową (tradycjonalizm) szopka w rękach polskich lalkarzy była dominującą formą teatralną w XIX wieku. Sądzę więc, że wpisanie jej w ciąg wydarzeń teatralnych może zaowocować ważnymi konstatacjami do dziejów świadomości narodowej.

Podobnie potraktował Waszkiel szopkę satyryczną. Uhonorował ją osobnym rozdziałem, pozbawiając należnego jej teatralnego kontekstu. Stąd np. wrażenie, że nie docenił faktu, że zainteresowanie teatrem lalek w Polsce XX wieku było wielokierunkowe. Równocześnie powstanie teatru lalek dla dzieci, teatru artystycznego Diensta oraz kabaretowych szopek satyrycznych stanowią istotną jakość przygotowaną w poprzednim wieku, zmianę w postrzeganiu lalki jako aktora. Fakt ten jest mniej widoczny, gdy dzieje gatunków przedstawiamy osobno.

Ten spór o metodę nie powinien przesłaniać zalet *Krótkiej historii* Marka Waszkiela. Każdy rozdział przedstawia najistotniejsze zjawiska i problemy, które składają się na barwny i żywy obraz teatru lalek w Polsce. Najbardziej kompletny i najlepiej udokumentowany.

Anna Schiller

DEDYKACJA

Niechbyś znała
i kochała
swoją polską
język, stroje, zwyczaje
i pieśni
przynajmniej tak
jak znała i kochała
swoją miłą polską
i przyjaciół wieny
t. zw.
"Uścisł"
w kółku! w domu
swoim
1952 r

Dedykacja Leona Schillera dla siedmioletniej córki — Anny, na książeczkę dla dzieci *Polskie stroje ludowe* Janiny Mieszkowskiej

Nie tańczył — jak Reymont — przez całą noc na chłopskim weselu. Pewnie nawet — inaczej niż Wyspiański — nigdy na nim nie był. Sam nie zbierał pieśni ludowych — jak Kolberg, ale znalazł je z Kolberga. Z książek też poznawał tańce, obrzędy, a życie i obyczaje ludu z opowieści pisanych. Marna jest taka wiedza, papierowa, jałowa, martwa. Jej posiadaczy zwą w teatrze pogardliwie „bibliotekarzami”, czasem nie bez racji.

Kiedy jednak wiedza ta jest własnością wiernego Tomasza, który nie musi dotknąć zmysłami, by uwierzyć, wtedy wiara jest twórczą wyobraźnią, i pozwala ujrzeć jak żywe to co znane i kochane jedynie z białego odbicia. Odbicia trwalszego niż oryginał co cicho dogasa w nowoczesnym zgiełku. A jeśli ów wierny Tomasz to ponadto artysta, dane mu jest nie tylko ujrzeć, ale w oczyszczonej, sublimowanej postaci wskrzesić to co ukochał.

W *Pastoralce, Godach weselnych*, we fragmentach *Wielkanocy* na powrót tchnął życie w twórczość ludu. I w imię prawdy artystycznej, jedynie *Go obowiązującej*, uczynił to na sposób jaki przypisywał ludowej fantazji; w *stosunku do przeszłości estetycznej i twórczo, nie zajmując się człowiekiem „z krwi i kości”, a sięgając głębiej, do duszy jego*.

I ułożył te widowiska z bliską ludowej a niezwykłą na jego artystowskich wysokościach prostotą. Zrodziły się one w Nim z romantyczno-młodopolskiej tradycji, i ze wspólnej z ludem wiary religijnej, i wreszcie z tkwiącego w Jego duszy pierwiastka populistycznego, który w ludziach wrażliwych budzi się na widok krzywdy, jaką świat społecznie wyższy nieodmiennie ludowi wyrządza.

Śmiem jednak twierdzić, że na *dnie rewolucyjnych śpiewów* tkwi zawsze *pierwiastek religijny*, pisał w 1915 roku. Jeśli był rewolucjonistą w swej sztuce, to w sposób nieuczony, impulsywny, tak jak rewolucyjny jest lud; którego duszę rozumiał, współczuł z jego dołą, podziwiał *jego siłę twórczą i wrodzoną, a wysoce rozwiniętą moralność*.

Chciał mieszkać na polskiej wsi pod Paryżem — jak mawiał żartobliwie.