



Il. 7. Scena adoracji w Teatrze Lalek F. Pineta, Liège. Przedstawienie w stylu tradycyjnym wystawiane współcześnie.

Henryk Jurkowski

T E A T R L A L E K A F O L K L O R

Od początku swego istnienia teatr lalek rozwijał się równolegle z teatrem żywego aktora. Posługiwał się w zasadzie tym samym repertuarem i dawał przedstawienia dla tej samej publiczności. Dopiero w naszej epoce został on przeznaczony prawie wyłącznie „dla dzieci”. Pierwszy historyk teatru lalek, Charles Magnin, zwrócił uwagę na oczywistą jego przynależność do sztuki teatralnej. W dziejach jego bowiem — stwierdzał Magnin w połowie XIX w. — odnajdujemy te same fazy, które znamy z dziejów teatru „dużego”: hieratyczną (kościelną), arystokratyczną (dworską) i popularną (ludową); odnajdujemy te same problemy, które znamy z teatru dramatycznego żywego aktora¹.

Myśl ta, popularyzowana następnie przez George Sand², nie doczekała się szerszego rozwinięcia. W 1. poł. naszego stulecia nawet sami lalkarze akcentowali różnice między teatrem lalek i teatrem żywego aktora. W pracach teoretycznych, a przede wszystkim w przedsięwzięciach artystycznych, starano się podkreślić cechy szczególne lalki — jej wyróżniki. Prace ogólniejsze zaś, a w tym prace poświęcone klasyfikacji sztuk pięknych, pomijały przeważnie teatr lalek lub uważały go za margines sztuki³.

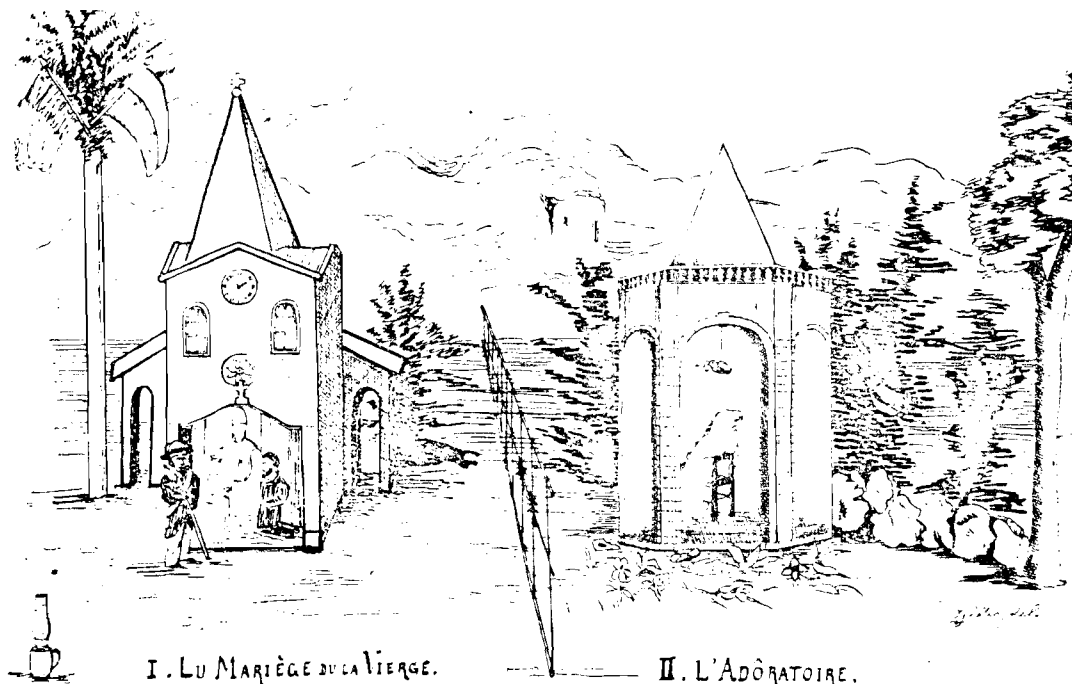
Nawet pobieżne zestawienie cech i elementów składowych teatru lalek i teatru żywego aktora dowiodłoby, że nie ma między nimi istotnych różnic, że teatr lalek jest jedną z odmian sztuki teatralnej. Teza Magnina, szczególnie w naszych czasach, znajduje coraz więcej potwierdzeń. Fakt ten zachęca do spojrzenia na dzieje teatru lalek jako na fragment sztuki teatralnej w ogóle.

Zachęca też do zastanowienia się nad przyczynami, które spowodowały oddzielenie teatru lalek od teatru żywego aktora i przeznaczenie tego teatru dla dzieci. Warto również zastanowić się nad ewentualnymi skutkami tych zjawisk.

Przegląd literatury poświęconej genezie teatru lalek⁴ dowodzi, że teatr ten, podobnie jak teatr żywego aktora, ma swoje źródła w obrzędach antycznej Grecji lub nawet starożytnego Egiptu. Wraz z tymi obrzędami lalka przeszła znaną ewolucję w kierunku sztuki mimetycznej.

Możemy przypuszczać, że lalki antyczne brały udział w przedstawieniach tragedii. Jak się wydaje, znamy nawet nazwisko lalkarza (Potheinos), który je pokazywał na tej samej skene, przed którą wychodzili aktorzy, wykonawcy sztuk Eurypidesa⁵. Lalki na pewno zaś towarzyszyły teatrowi mimu we wszystkich jego programach, a szczególnie w pokazach o charakterze erotycznym, parodystycznym i satyrycznym. Niektóre rodzaje przedstawień lalkowych tego typu przetrwały do czasów nowożytnych, jak np. przedstawienia erotyczne w repertuarze rosyjskich skomorochów XVII w.⁶.

Mim średniowiecza kontynuował sztukę mimu starożytnego. Lalkę traktował jako istotę, która ma własne, tajemnicze życie. W ten sposób zresztą sprowadzał na siebie podejrzenie o uprawianie czarów. Z drugiej strony podjął on w swoich występach temat całkowicie współczesny: przygody wojenne rycerzy ze szczególnym uwzględnieniem walki wręcz i działań oblężniczych⁷. Przedstawienia lalkowe wyprzedziły o kilka stuleci sztu-



(1899)

3

Il. 2. Plan mansjonów Betleem, Verviers, Belgia. Akcja misterium przenosi się kolejno z jednego mansjonu do drugiego. Il. 3. Mansjon I, II, Betleem, Verviers.

Lalkami wystawiano również i późniejszą odmianę misterium — misteria renesansowe — specjalizowano się w atrakcyjnych utworach hagiograficznych i moralitetach. Największą popularność spośród nich zdobyły: *Syn marnotrawny* i *Ścięcie panny Doroty*¹⁰. Utwory te cieszyły się przede wszystkim uznaniem prostej publiczności i to zapewne zdecydowało, że przetrwały one ponad dwieście lat wraz z „Męką Pańską” i misterium na Boże Narodzenie, granymi bez przerwy ponad cztery wieki.

Szczególnie misterium na Boże Narodzenie utrzymało nieprzerwaną popularność i zachowało się do chwili obecnej. Zachowało się w postaci znacznie zmienionej: część misteryjna została ograniczona na rzecz intermediiów świeckich. W niektórych krajach intermedia te złączyły się w rewię czy raczej procesję postaci, pochodzącą z epoki moralitetu. W innych — stały się podstawą do wykształcenia zespołu małych dramatów, a jeszcze w innych dały asumpt do powstania przedstawień o charakterze pots-pourris, w których obok fragmentów misteryjnych znajdowały się także fragmenty innych sztuk. Szopka polska nie jest więc zjawiskiem unikalnym, ale należy do dużej rodziny lalkarskich przedstawień misteryjnych i dzieli z nimi te same źródła (misterium „żywe”) i te same, świeckie tendencje rozwojowe. Szczególną właściwością szopki polskiej jest to, że stała się ona podstawą rozwoju zupełnie świeckiego widowiska satyrycznego — szopki politycznej¹¹.

W teatrze nowożytnym lalki spotykano zarówno w zespołach komedii dell'arte, w teatrach jarmarcznych, jak w wędrownych zespołach angielskich komediantów. Również opera miała swój lalkowy odpowiednik. Jak się wydaje, wpływały na to następujące czynniki:

— Lalka bywała wielokrotnie aktorem... uprzywilejowanym. Zakazy przedstawień, wydawane przez władze kościelne i świeckie, pomijały najczęściej lalki, zapewne przez przeoczenie. Również sceny monopolistyczne,

np. we Francji, zazdrośnie były raczej o swych konkurentów, a nie o lalki.

— Lalka była aktorem tanim i łatwym w transporcie. Dlatego też pryncypałowice teatrów wędrownych mieli zawsze ze sobą komplet lalek, by w razie potrzeby zastąpić nimi żywych aktorów. Potrzeba zastępstwa aktorów przez lalki była niemal powszechna w Niemczech po wojnie trzydziestoletniej.

Każdy z tych rodzajów: opera, komedia dell'arte i teatr angielskich komediantów były kontynuowane w teatrze lalek przez wiele stuleci. Opera lalkowa znana była w postaci przedstawień imitatorskich i parodystycznych. Komedia dell'arte była zarówno lalkowa, jak i „żywa”. Lalkarze ponadto wykształcili jej szczególną kontynuację w postaci ulicznej komedii popularnych bohaterów, wspólną dla większości krajów Europy. Była to owa słynna komedia z udziałem bohatera popularnego, który w każdym kraju miał inne imię. W Anglii był Punchem, we Francji Poliszynem, we Włoszech Pulcinellą, w Rosji Pietruszką, a w Niemczech swoje właściwości przekazał miejscowemu bohaterowi imieniem Kasperle.

Postaciom komedii dell'arte towarzyszyły postacie z tradycji teatru angielskich komediantów: Hanswurst, Pickelherring i właśnie Kasperle, który ich zastąpił w teatrze niemieckim. Towarzyszyła im także liczna rodzina lokalnych postaci popularnych, takich jak Lafleur, Guignol, Woltje, Tchantchès i Kašparek¹².

Tradycja ta miała także swoją kontynuację literacką w postaci sztuk Franza Pociego i Maurice'a Sanda. Pocci upodobał sobie postać Kasperla, obdarzył go dodatkowym imieniem Larifari¹³, i napisał dla niego wiele komedii ironicznych w stylu romantycznym. Sand stworzył zaś własną postać bohatera popularnego Balandarda¹⁴. Był to typowy mieszczuch, występujący w większości lalkowych sztuk Sanda pisanych pod dużym wpływem komedii dell'arte. Ostatnim ogniwem tej kon-



4



5

Il. 4. Wertep białoruski, Muzeum Centralnego Teatru Lalek, Moskwa. Il. 5. Jesle, szopka czeska.

tytuacji, tylko że w teatrze, są dwaj bohaterowie czescy z teatru Józefa Skupy: Sejbl i Hurwinek.

Teatr wędrowny angielskich komediantów pozostawił lalkarzom nie tylko wspomniane już sztuki: *Syn marnotrawny* i *Ścięcie panny Doroty*, lecz przede wszystkim *Fausta*. Ten właśnie wraz z *Don Juanem*, przejętym z tradycji francuskiej, stał się dziełem podstawowym w repertuarze teatrów lalek XVIII i XIX w.

Dzieje *Fausta* i *Don Juana* w teatrze niemieckim i czeskim zawierają w sobie te same procesy, które można zauważyć w końcowej fazie rozwoju misterium na Boże Narodzenie. Lalkarze próbowali zebrać w jednym utworze najbardziej atrakcyjne elementy całego swego repertuaru. I tak powstał zarys przedstawienia uniwersalnego, które łączyło w sobie równocześnie motywy *Fausta*, *Don Juana* i *Syna marnotrawnego*¹⁵.

Przegląd repertuaru lalkowego, przyswojonego przez teatr lalek do czasów romantyzmu, pozwala sądzić, że teatr ten dotrzymywał kroku teatrowi żywego aktora niemal do końca XVII w. Równocześnie zachowana była w dużym stopniu jedność i wspólnota teatru żywego aktora i teatru lalek.

Wyraźny rozdział teatru „żywego” od „lalkowego” nastąpił na początku wieku XVIII, choć i później także zdarzało się, że dyrektorzy teatrów prowadzili zarówno przedstawienia żywe, jak i lalkowe.

Wydaje się, że ten fakt podziału ma poważne znaczenie i wykracza poza wewnętrzne, techniczne sprawy teatru. O ile teatr średniowieczny i renesansowy, a szczególnie teatr szekspirowski, był dostępny wszystkim klasom społecznym¹⁶, to w następnym okresie, zwłaszcza w XVIII w., nastąpiło większe zróżnicowanie repertuaru i widowisk, a co za tym idzie i widowni teatralnej. Obok teatrów dworskich działały teatry zubożałe, które mogły liczyć na publiczność równie skromną jak one. Takie właśnie były teatry wędrownych komediantów, a szczególnie teatry lalek. Lalka bowiem w dalszym ciągu pozostawała aktorem tańszym od żywego, a wyposażenie teatru lalek tańsze od scen aktorskich. Lalki

przypadały więc już to najbiedniejszym, już to tym komediantom, którzy z różnych powodów nie znaleźli dla siebie miejsca w teatrach żywego aktora. Zresztą zubożenie lalkarzy miało i inne, szersze znacznie skutki. Teatr lalek, poza nielicznymi wyjątkami, został przypisany publiczności mniej zasobnej. Ważne jest jednak, że publiczność ta miała inne wymagania repertuarowe z racji niewielkiego lub żadnego przygotowania do odbioru dzieł trudniejszych. Oznacza to, że teatr lalek, rozwijający się równoległe z teatrem żywym do początków wieku XVII, pozostawał teraz w tyle. Od tej pory obserwujemy pogłębiające się opóźnienie w stosunku do teatru żywego.

Rozdział „żywego” od „lalkowego” nie oznaczał wcale dla teatru lalek samodzielności repertuarowej ani też jakiegoś programowego kształtowania własnych niezależnych środków wyrazu. Zatrzymał się on wraz z całym dorobkiem repertuarowym i technicznym na poziomie XVII w., a zmiany, jakie wprowadzili lalkarze, dotyczyły tylko pewnych elementów w obrębie tej trwałej właśnie całości. Potwierdzeniem tego wniosku jest wielowiekowe istnienie i popularność gatunków widowiskowych teatru lalek. Misteria lalkowe przetrwały do początków wieku XX. Lalkowa komedia dell'arte ma swoją kontynuację jeszcze w naszych czasach. Podobnie repertuar angielskich komediantów zachowany został przez lalkarzy do naszych czasów.

Zasadnicze jakościowe zmiany w repertuarze i w sposobie jego przedstawienia nastąpiły dopiero na początku naszego stulecia, choć już w XIX w. podejmowano pewne próby, szczególnie ze strony środowisk artystycznych, by teatr ten skierować na inne drogi. W rezultacie teatr lalek jak gdyby przeskoczył wiele różnorodnych etapów rozwoju teatru, zbliżając się ponownie po upływie dwóch wieków do problematyki teatru dramatycznego — żywego.

Oczywiście te dwa wieki oderwania od teatru żywego a trzy wieki prawie wyłącznego uprawiania misterii, komedii dell'arte i pewnych tematów z reper-

tuaru angielskich komediantów nie oznaczały wcale mechanicznej konserwacji tych gatunków. Odwrotnie, dokonano w nich wielu zmian i przekształceń, wprowadzono dodatkowe motywy. Teatr lalek w tym okresie był teatrem dynamicznym, działał tylko w oderwaniu od sztuki warstw wykształconych i, jak się zdaje, innym podlegał prawom. Prawa te dyktował gust publiczności, wywodzącej się z ludu miast i wsi. Teatr lalek ulegał zatem wymaganiom publiczności plebejskiej, można by powiedzieć nawet, że upodobał się do swoich odbiorców i w ten sposób stawał się teatrem ludowym.

Fakt ten wymaga dodatkowego komentarza. To wstępne uznanie teatru lalek wieku XVII i XVIII a także XIX za teatr ludowy wynika z potocznego rozumienia tego terminu. Sprawa zacznie się komplikować, gdy spróbujemy skonfrontować go z poglądami folklorystów i historyków sztuki ludowej. Jest to zresztą konieczne, ponieważ tylko w konfrontacji teatru lalek z prawami sztuki ludowej będzie można wyjaśnić opóźnienie teatru lalek wobec teatru żywego aktora, charakter repertuaru lalkowego oraz istnienie zarówno wielu wersji poszczególnych tematów, jak i wewnętrzne ich przemiany, szczególnie gdy chodzi o dobór motywów i ich wykorzystanie.

Główna trudność wynika z nieprecyzyjności pojęcia „sztuka ludowa” i co za tym idzie wszystkich jego pochodnych. Trudności w tym względzie ujawniła dyskusja nad zakresem pojęcia sztuki ludowej, opublikowana w „Polskiej Sztuce Ludowej”¹⁷. Podobnie i *Słownik folkloru polskiego* nie wyjaśnia wątpliwości, a raczej je pogłębia. Julian Krzyżanowski w haśle „folklor” informuje, że jest to odrębna kultura umysłowa ludu z jego swoistym sposobem mówienia, z jego pieśniami,

opowiadaniem, wierzeniami itp.¹⁸. Cóż jednak zrobić, gdy i termin „lud” okazuje się niewystarczający?¹⁹

Zdając sobie sprawę z tych trudności, pozostaniemy jednak przy tradycyjnych pojęciach zarówno dlatego, że nie ma innych, jak i dlatego, że pozwalają one wyjaśnić wiele zjawisk z dziejów teatru lalek, w oparciu o doświadczenia najbliższej w tym przypadku dyscypliny naukowej.

Stosunkowo łatwo ustalono poglądy w sprawie czynników, które determinowały pojawienie się sztuki ludowej. Ksawery Piwocki uznał więc — w czym zgodny jest z poglądami niemieckiego socjologa Arnolda Hausera — że sztuka ludowa pojawiła się jako rezultat zróżnicowania klasowego społeczeństw oraz pod wpływem różnic w poziomie wykształcenia poszczególnych klas²⁰. Te właśnie elementy powodują polaryzację kultury, która uwidacznia się m. in. w „odskoku” między kulturą „oficjalną” i ludową.

Piwocki przyjmuje za okres narodzin polskiej sztuki ludowej przełom wieku XV i XVI. Inni badacze zwracają uwagę na znaczący w tym względzie moment wprowadzenia chrześcijaństwa, a wraz z nim kultury łacińskiej²¹. Właśnie w okresie feudalizmu z jednolitej kultury społeczeństw z okresów wcześniejszych miały wyodrębnić się dwa nurty kulturowe: kultura oficjalna i kultura ludowa²². Rozwijały się one niezależnie, według własnych praw, ale też nie bez wzajemnych wpływów. Wpływy te właśnie, a szczególnie zjawiska z pogranicza obu kultur, kazały Julianowi Lewańskiemu proponować termin sztuka „średnia”²³.

Teatr lalek, o którym tu była mowa, mógłby z powodzeniem być zaliczony do owej sztuki średniej. Działał on przecież jeszcze w okresie kiedy istniała jedna

II. 6. Szopka mechaniczna z Prowansji.





7

powszechna kultura i jedna powszechna sztuka dla wszystkich. Później jednak, posługując się repertuarem teatru warstw wykształconych, dawał przedstawienia głównie dla publiczności plebejskiej, ulegał jej gustom i ostatecznie związał się z jej losami na stałe.

W Polsce XVII i XVIII w. teatr ten zaledwie został odnotowany, przeważnie występowały zespoły obce; w wieku XIX był on już uznany za teatr ludowy. Szopka, reprezentująca ten nurt, była zresztą teatrem sezonowym na Boże Narodzenie i miała w sobie tyleż z teatru co z obrzędu obyczajowego. By uchwycić charakter teatru lalek i jego funkcje w Europie, trzeba sięgnąć do doświadczeń innych krajów. Słusznie też będzie posłużyć się teorią sztuki ludowej powstałą w krajach zachodnich, gdzie wyższy poziom rozwoju gospodarczego zmieniał charakter sztuki ludowej i wcześniej niż u nas wprowadził do niej element profesjonalizmu. Właściwość tę zauważył Arnold Hauser, który przyjął ją za czynnik różnicujący ludową działalność artystyczną.

Obok zasadniczego podziału sztuki na ludową i oficjalną Hauser w swojej pracy z filozofii historii sztuki stosuje podział dodatkowy w obrębie sztuki ludowej na „Volkskunst” i „volkstümliche Kunst”²⁴. Znaczenie obu terminów jest bardzo bliskie. O ile pierwszy oznacza sztukę ludową, to drugi dotyczy sztuki „o charakterze ludowym”.

Sztuka ludowa jest dla Hausera dziedzina, w której nie ma różnic między wykonawcą i użytkownikiem dzieła sztuki. Wykonawca i użytkownik jest tą samą osobą lub też istnieje co najmniej potencjalna możliwość połączenia obu tych funkcji. Odwołując się do przykładów z dziejów teatru, napotykamy zwyczajnie ludowe, a więc zjawiska parateatralne, które nie zawsze znały aktorów, bardzo rzadko reżysera, a publiczność wyłoniły bardzo późno.

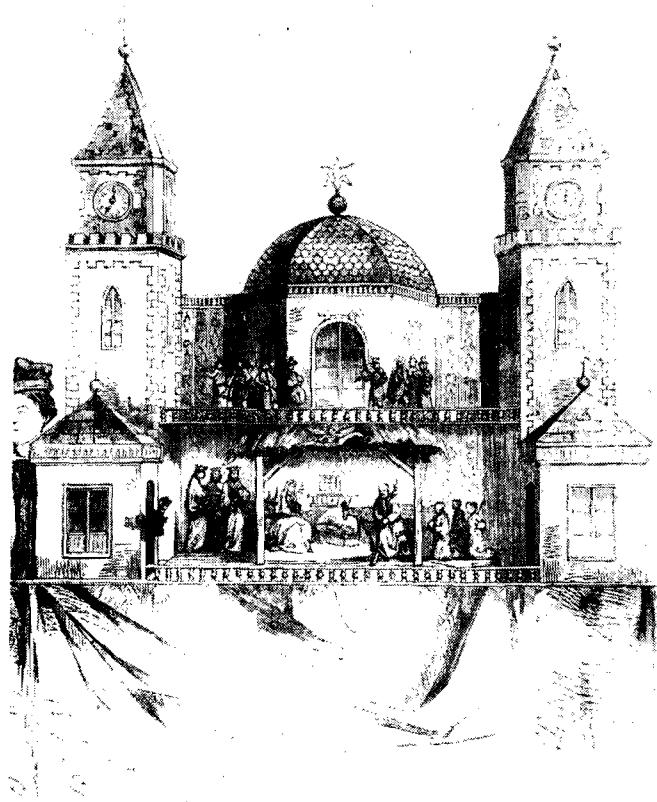
Sztuka o charakterze ludowym różni się od sztuki ludowej (właściwej) swoim profesjonalizmem i swoim pochodzeniem. Jest ona rezultatem specjalizacji profesjonalnej. Zakłada wyraźny podział na wytwórców i odbiorców dzieł sztuki. Wytwórcy dzieł sztuki należą w zasadzie do klas wyższych, ale działają dla ludowej, niedokształconej, głównie miejskiej publiczności. Dodajmy od siebie, że wpływ publiczności w tym przypadku spowodował upodobnienie cech owej sztuki przeznaczonej dla ludu do cech sztuki ludowej i w ten sposób powstała nie znana w Polsce jako osobny dział sztuka o charakterze ludowym.

Hauserowski podział sztuki ludowej na właściwą sztukę ludową (Volkskunst) i sztukę o charakterze ludowym (volkstümliche Kunst) — jak wszystkie podziały — ma charakter orientacyjny. Nie naszą sprawą jest tu wskazywać istniejące niewątpliwie zjawiska pośrednie, jak chociażby teatr ludowy, który w obrębie właściwej sztuki ludowej z grupy uczestników obrzędu wyodrębnił dwie osobne grupy: aktorów i publiczność.

Podział Hausera uwzględnia interesujący nas proces przesuwania się teatru lalek w kierunku sztuki ludowej i dlatego właśnie wzbudza specjalne zainteresowanie.

Lalka jako współuczestnik teatralnych działań człowieka towarzyszyła mu na wszystkich poziomach społecznych jego poczyną:

1. jako element obrzędów religijnych i ludowego obyczaju lalka ma swoje miejsce w sztuce ludowej właściwej (topienie Marzanny, Lajkonik, węgierskie busó járás),
2. jako aktor teatru misteryjnego należała do jednolitej kultury społeczeństwa średniowiecznego, w którym, jak sądzi Ksawery Piwocki, nie nastąpiła jeszcze polaryzacja kultury,
3. jako aktor teatru wędrownych komediantów, wy-



SZOPKA, CZYLI LASELKA KRAKOWSKIE

8

stępujących dla ludu miast i wsi, lalka należała do sztuki teatralnej o charakterze ludowym (repertuar angielskich komediantów, komedia uliczna bohaterów popularnych, ludowy Faust i ludowy Don Juan),

4. jako przedmiot badań i zainteresowania środowisk artystycznych w okresie i w latach wielkiej reformy teatru weszła na dobre w nurt sztuki warstw wykształconych (oficjalnej — teatr Maurice'a Sand, Teatr Mały w Paryżu, Teatr Artystów Monachijskich),
5. jako aktor teatru telewizyjnego lalka stała się elementem kultury masowej.

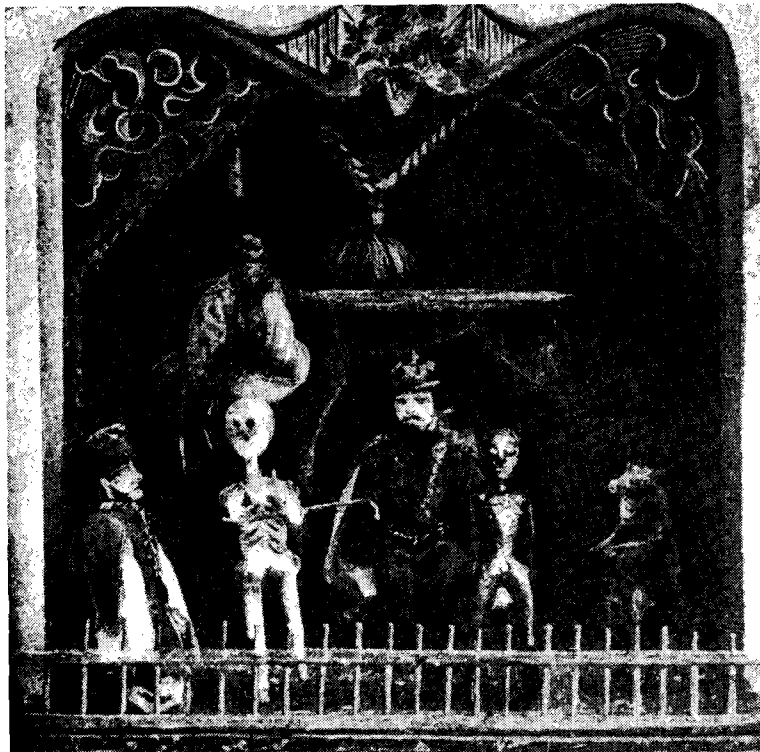
Nas interesują przede wszystkim relacje między poziomem sztuki ludowej (łącznie ze sztuką o charakterze ludowym) i sztuką warstw wykształconych. Zdaniem Hausera sztuka ludowa stanowi tylko odbicie elementów sztuki warstw wykształconych. Lud nie jest zdolny do oryginalnej produkcji artystycznej, potrafi tylko przetwarzać, czego dowody znajdujemy w tzw. twórczości ludowej operującej motywami zapożyczonymi lub uprawiającej plagiat²⁵. Folklorysta radziecki W. E. Gusiew atakuje taką postawę z pozycji marksistowskich, kierując swą wypowiedź przeciwko wszystkim zwolnikom „arystokratycznej teorii pochodzenia folkloru”. Teoria ta, zdaniem Gusiewa, sprzeczna jest z marksistowskim pojmowaniem „roli mas ludowych w historii społeczeństw”²⁶.

Spór to zbyt poważny, by go rozstrzygać na tym miejscu z okazji rozważań nad teatrem lalek. Aby jednak wyjaśnić sprawę doraźnie, dla potrzeb niniejszego

Il. 7. K. W. Kielisiński, Szopka z Medyki, rys., ok. 1837 r. Il. 8. Szopka krakowska, rys., 1862 r. Il. 9. E. M. Andriolli, Szopka, rys.

9





10

Il. 10. Scena z szopki warszawskiej. Il. 11. L. Wyczółkowski, *Szopka krakowska*, olej. Il. 12. *Król Herod*, lalka w stylu ezenkierowskim. Il. 13. *Krakowiak*, lalka w stylu ezenkierowskim. Il. 14. *Ulan*, lalka w stylu ezenkierowskim.

11





12



13



14

wyvodu, wystarczy odwołać się do powszechnie znanych faktów z terenu naszego folkloru. Topienie Marzanny jako obyczaj ludowy, pochodzący z czasów, kiedy nie istniały jeszcze warstwy wykształcone, jest niewątpliwie własnością ludu. Natomiast szopka krakowska, dziewiętnastowieczna, uzupełniona fragmentami utworów literackich Wasilewskiego, Kamińskiego i Libery²⁷, jest znakomitym przykładem przetworzenia i wykorzystania przez lud literatury warstw wykształconych. Sztuka ludowa, a szczególnie sztuka o charakterze ludowym korzystała zatem z literatury i dorobku sztuki teatralnej warstw wykształconych. Fakt ten rzuca pewne światło na wskazaną wyżej „długowieczność” pewnych rodzajów repertuaru teatru lalek w stosunku do teatru żywego aktora.

Długowieczność ta, jak się wydaje, może być rezultatem konformistycznego charakteru sztuki ludowej. Jak twierdzi Jan Bystron, jest to wynik specyficznej struktury warstw ludowych, struktury opartej na poszanowaniu autorytetów, wrogiej wszelkim nowinkom, tak jak nowinkom przeciwni byli reprezentanci autorytetu — starcy²⁸. Nawet Piwocki, który w zasadzie broni twórczych wartości sztuki ludowej i indywidualnych wartości wnoszonych przez poszczególnych artystów ludowych, stwierdza: „... wiele procedurów technicznych, wiele także elementów zdobniczych czy kształtów przedmiotów przetrwało aż po dzień dzisiejszy. Nigdy temu nie przeczyłem”²⁹. Antonina Kłoskowska z okazji rozważań o kulturze masowej zwróciła uwagę na podporządkowanie sztuki ludowej statycznym wzorom, wyznaczonym przez tradycję³⁰. Konformizm ten wpływa negatywnie na możliwe inicjatywy oryginalnego działa-

nia twórczego. Zachowanie pewnych prymitywnych form sztuki ludowej, szczególnie dramatycznej, Kazimierz Moszyński ocenia jako rezultat zacofania kulturalnego³¹.

Oczywiście, również i w sztuce warstw wykształconych obserwuje się procesy kształtowania modeli estetycznych, utrwalonych w świadomości społecznej (w postaci konwencji)³². Jeśli jednak modele te nabadą nawet właściwości szanowanej tradycji, to ulegają one nieustannym zmianom dzięki obowiązującej w tej sztuce zasadzie oryginalności. Wszelkie konwencje w sztuce ludowej, zorientowanej na tradycyjne wzory, są trwalsze i istnieją też odpowiednio dłużej.

W prawidłowości tych procesów zawiera się wyjaśnienie opóźnienia teatru lalek w stosunku do teatru żywego aktora. Ten ostatni, znajdujący się głównie w strefie wpływów warstw wykształconych, rozwijał się szybciej, wprowadzając liczne innowacje i zmiany. Teatr lalek hamowany w rozwoju przez właściwości społeczne i intelektualne jego pryncypałów, jak również odbiorców z ludu i ich konserwyzm, eksploatował akceptowane modele przez czas dłuższy — zgodnie z trwającym zainteresowaniem publiczności.

Warunki działania lalkarzy w przeszłości i ich podstawę twórczą charakteryzuje trafnie wypowiedź Albrechta Dürera. Wprawdzie dotyczy ona malarzy z przełomu średniowiecza i renesansu, ale analogia wobec lalkarzy jest uderzająca: „Wielu zdolnych młodych ludzi w naszych niemieckich krajach oddawano dotąd na naukę sztuki malarskiej; uczono ich bez żadnych podstaw i jedynie przez codzienną praktykę. Wyróśli więc w nieświadomości, jak dzikie, nie przycinane drzewo. Niektórzy z nich przez ustawiczną wprawę zyskali swo-

bodę ręki, tak że wykonywali swe dzieła dzielnie, ale bez namysłu i jedynie według swego upodobania”³².

Jeszcze w XVIII w. w Niemczech wśród lalkarzy panowały takie stosunki, prawdziwie cechowe. Wiedzę lalkarską zdobywali oni „przez codzienną praktykę”, przez bierne naśladowanie swoich mistrzów. W podobny sposób zresztą dziedziczyli repertuar: z ojca na syna, często przekazywany ustnie, przy czym praktyka ta zachowana była jeszcze w XIX w. Nic dziwnego, że w teatrach lalek utrwalony został repertuar XVI i XVII w., skoro i prawa rządzące środowiskiem lalkarzy miały swój początek w owym okresie. I repertuar, i zwyczaje środowiskowe podlegały tym samym prawom i statycznym wzorom.

Możliwości twórcze tak lalkarzy, jak i innych artystów ludowych, musiały być ograniczone. Podkreśla to Hauser. Powołując się na opinie Charles Lamba i André Malraux wysunął wniosek, że lud, dzieci i psychopaci należą do kategorii twórców nieświadomych: „Są oni wszyscy tylko wehikulami, a nie kierownikami swoich talentów”³³. Wniosek ten został sformułowany w sposób nieco drastyczny i wywołał ostrą replikę Piwockiego, który broni twórczego charakteru sztuki ludowej: „To nie żaden dyletancki czy amatorski plagiat i nie ślad «opadłych wartości kulturalnych», ale pełnowyrazowe i tym samym własne, osobiste dzieło sztuki. Mówić o plagiacie może tylko ten, kto jest nieczuły na wymowę nowo powstałej formy, lecz śledzi jedynie jej nieudolność w porównaniu z wzorcem”³⁵.

Wydaje się jednak, że opinia Hausera nie stoi w sprzeczności z deklaracją Piwockiego. Brak samowiedzy nie zaprzecza wcale uczestnictwa ludu w akcie twórczym.

Akt twórczy artystów ludowych przebiega w inny sposób niż u artystów działających świadomie. Odbywa się on przy znacznym udziale tradycji i opinii środowiska w jakim działa twórca, dlatego też często mówi się o zbiorowym (kolektywnym) procesie twórczym³⁶. Tę właściwość szczególnie mocno podkreśla Gusiew, twierdząc, że „kolektywność” jest cechą podstawową folkloru, elementem rozpoznawczym, a przy tym uważa, że nie jest to kategoria ilościowa, lecz estetyczna³⁷.

Procesy te odnajdujemy z łatwością w dziejach poszczególnych gatunków teatru lalek. Rezultatem działania zbiorowego („kolektywności”) jest gromadzenie nowych elementów treści i wymiana ich, prowadząca często do istotnych zmian jakościowych, z drugiej zaś strony różnicowanie dzieła poprzez propozycje przedsiębiorczych jednostek (oczywiście propozycje akceptowane przez środowisko), prowadzące do powstawania wielu wariantów tego dzieła³⁸.

Zwróćmy uwagę na dzieje misterium na Boże Narodzenie. W pierwszym okresie rozwoju był to niewątpliwie jednorodny utwór religijny. Następnie rozbudowano w nim elementy świeckie, u nas w oparciu o XVII-wieczną tradycję intermedialną. Intermedia wniosły nie tylko krótkie scenki obyczajowe, lecz wraz z nimi akcenty satyry społecznej, a w przypadku szopki polskiej XIX w. akcenty patriotyczne. Kolejnym etapem było przekształcanie misterium-szopki w utwór o charakterze świeckim. W wielu szopkach ludowych, szczególnie wiejskich, pierwotna racja bytu widowiska tego rodzaju, tj. misterium na Boże Narodzenie, pozostała tylko w stanie szczątkowym.

Znamienne są także dzieje Fausta i Don Juana. Obszerna wersja Marlowe’a czy Tirso di Moliny w przypadku Don Juana została znacznie skrócona i uproszczona; wymieniono w niej postacie błaznów na postacie popularnych bohaterów, a także wiele motywów, dodając nowe, zapożyczone już nie tylko od przedsiębiorecznych



15

Il. 15. Szopka Ezenkiera, wł. Muzeum Etnograficzne Kraków. Il. 16. Fragment I piętra szopki Ezenkiera. Il. 17. Fragment parteru szopki Ezenkiera.

konkurentów, ale wręcz z innych sztuk. Mieszano na wzajem motywy tych dwóch najpopularniejszych utworów wędrownego teatru lalek, zmierzając do jakiejś uniwersalnej kompilacji.

Szczególny choć nieco odmienny przykład twórczości zbiorowej dała przecież komedia dell'arte, kontynuowana jako komedia uliczna. Jak tu już wspomniano, motywy komedii Puncha i Judy, Poliszynela, Pulcinelli, Pietruszki, a nawet Kasperla miały charakter międzynarodowy. Musiały być one wymieniane na trasach wędrowek lalkarzy między Londynem, Paryżem, Neapolem i Petersburgiem. Komedia uliczna zrodziła się w tym samym czasie w całej Europie i od razu miała wiele motywów wspólnych.

Również i teza o powstawaniu dużej liczby wariantów określonego dzieła sprawdza się bezwzględnie w dziejach teatru lalek. Znamy liczne mutacje misterium na Boże Narodzenie i to nie tylko w poszczególnych krajach, ale i w poszczególnych regionach jednego kraju. W Polsce najpopularniejsza była szopka krakowska, ale przecież wiemy, że istniała także szopka warszawska, łowicka, siedlecka i wiele, wiele innych. To samo dotyczy tekstów Fausta czy Don Juana, a także komedii Puncha i Judy i innych komedii ulicznych. Każdy lalkarz zabiegał o to, by mieć własną wersję sztuki (tytułu), najciekawszą i niepowtarzalną. Od tego zależał sukces finansowy. Oryginalność rozumiano jako inność wobec pozostałych teatrów lalek.

W wyniku tej tendencji wykształciła się także różna stylistyka przedstawień i tekstów. Świadczy ona o przy-

należności tekstów lalkarskich do literatury ludowej. Bardzo często spotykamy tu oksymoron, metatezę, przekorne stosowanie homonimów, naiwną realizację metafory jako powszechnie stosowane figury lalkarskiej retyki³⁹.

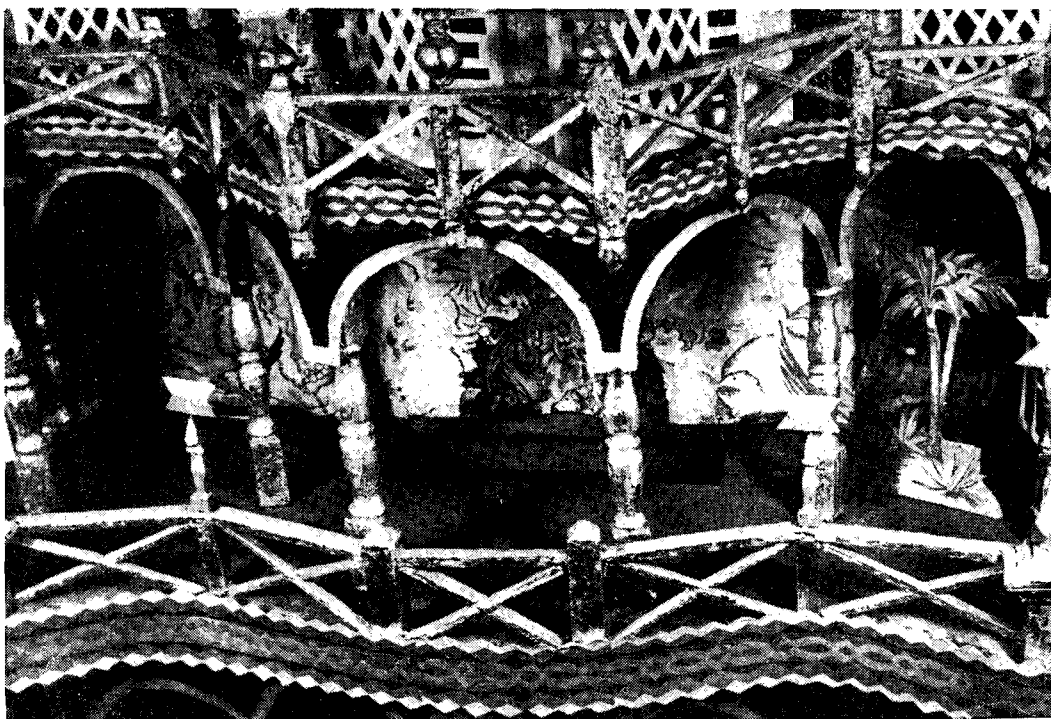
To zbiorowe działanie miało oczywiście charakter twórczy. Jak powiada Gordon E. Craig twórczość polega na tym, by coś dodać lub ująć w stosunku do pierwowzoru⁴⁰. Lalkarze dokonywali tych zabiegów naprzemiennie: raz ujmując, raz dodając, w sumie wiodąc swoje przedstawienia w kierunku naiwnej kompilacji motywów, często anachronicznych. Rezultat tych kompilacji w postaci stylu ludowego ceniony jest bardzo wysoko przez warstwy wykształcone. Wałory przedstawień lalkowych zostały odkryte przez romantyków, a następnie

przypomniane je ponownie na początku naszego stulecia, co wytworzyło nowy układ stosunków między teatrem lalek i teatrem żywego aktora warstw wykształconych.

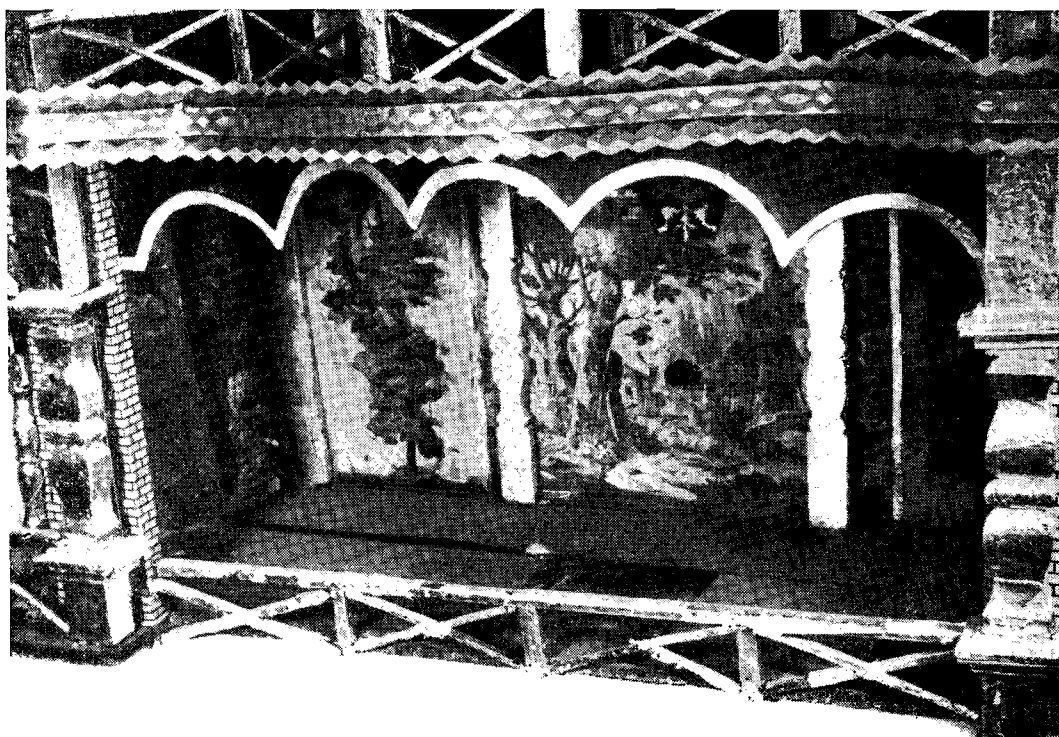
W ten sposób teatr lalek przewyciężył swój charakter ubogiego krewnego, zapożyczającego się u swego dojrzałego kuzyna, a stał się atrakcyjnym źródłem inspiracji dla teatru żywego aktora i literatury warstw wykształconych.

Słusznie więc podkreśla Piwocki, że proces przejmowania „opadłych wartości kulturalnych” jest dwukierunkowy i dotyczy zarówno sztuki ludowej, jak i sztuki warstw wykształconych⁴¹.

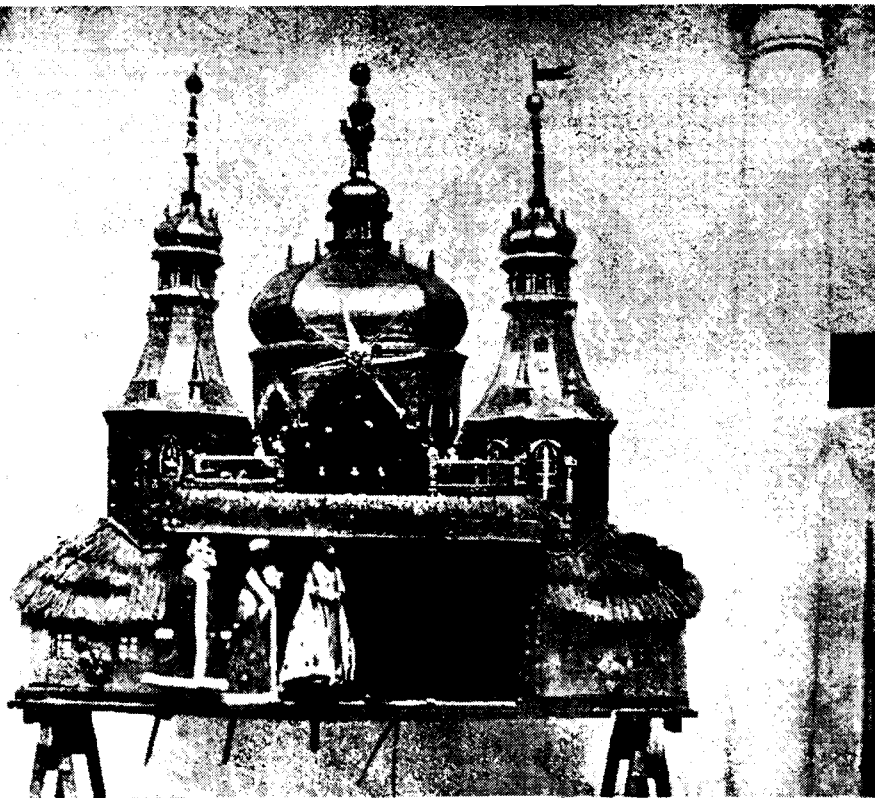
Stosunki między teatrem lalek i teatrem żywego aktora, a nawet innymi środowiskami artystycznymi da-



16



17



Il. 18. Szopka Zielonego Balonika.

łoby się ująć w postaci spirali; każdy jej obrót oznacza cykl rozwojowy. Powrót do punktu wyjścia odbywa się już oczywiście na wyższym piętrze spirali, co odpowiada wzbogaceniu danego gatunku w okresie rozwoju cyklu.

Misterium na Boże Narodzenie pojawiło się w kościele i, choć było widowiskiem dla ludu, w zasadzie jednak było produktem wykształconej warstwy społeczeństwa. I jeśli nawet podważymy zawartą tu supozycję o przynależności misterii średniowiecznych do sztuki warstw wykształconych, nie można tego uczynić wobec misterii późniejszych, pisanych przez uczonych humanistów.

Misteria te w wieku XVII wystawiane były w teatrach wędrownych komediantów-lalkarzy; tam też dokonana została deformacja utworów, mająca je przybliżyć do publiczności plebejskiej. Pozostawały one w rękach lalkarzy przez cały XVIII i XIX w. W tym czasie zostały wzbogacone nowymi motywami, a nawet całymi fragmentami innych utworów, przeważnie z literatury warstw wykształconych, którą traktowali lalkarze jako źródło potrzebnych cytatów.

Na okresie romantyzmu kończy się pierwszy cykl rozwojowy. Środowiska literackie w Polsce akceptują walory szopki ludowej i wykorzystują jej kompozycję jako schemat dla własnych utworów literackich. Wpływają ponadto aktywnie na zmiany szopki ludowej, na jej rozwój w kierunku szopki patriotycznej.

Ludowi lalkarze w pewnej mierze przyjmują propozycje warstw wykształconych, niemniej jednak szopka rozwija swoje własne tendencje, polegające na wymianie motywów misteryjnych na motywy świeckie. Te właśnie tendencje podejmuje środowiska artystyczne na początku naszego stulecia, tworząc szopkę satyryczną, a następnie szopkę polityczną.

W tym samym mniej więcej czasie rodzi się ponownie zainteresowanie dla ludowych misterii, czego rezultatem na polskim gruncie są widowiska Leona Schil-

lera. W Czechach odpowiadają im przedsięwzięcia Buriana, m. in. misterium o św. Dorocie. Znowu został zamknięty kolejny cykl rozwojowy.

Komedia dell'arte znana jest powszechnie jako teatr ludowy okresu renesansu. Niewątpliwie źródła tego teatru były ludowe. Jednakże usytuowanie Komedii Włoskiej w Paryżu jako jednej ze scen oficjalnych zmieniło charakter tego teatru. Zbliżyło go do warstw posiadających i dworskich, co z kolei spowodowało zmiany repertuarowe, które m. in. polegały na przypomnieniu motywów antycznych. Komedia dell'arte oddalała się od swego pierwotnego widza, zmieniała charakter, szczególnie w swej odmianie operowej, była po prostu teatrem dworskim.

Teatr lalek naśladował komedię i operę włoską, parodiując ją często, uprościł ją i przybliżył widzowi plebejskiemu. Znowu mamy zamknięcie cyklu, który dalej będzie przebiegał już tylko w obrębie teatru lalek. Teraz właśnie rozwija się kontynuacja lalkarskiej komedii dell'arte w postaci ludowej komedii ulicznej. To z kolei prowokuje pisarzy do podjęcia prób utrwalenia sztuk z bohaterami popularnymi (Franz Pocci) lub nawet stworzenia nowej literackiej komedii dell'arte z przeznaczeniem dla lalek (Maurice Sand). Istnieje także tendencja do tworzenia nowych postaci popularnych, czasem w oparciu o nowe kryteria świadomego działania artystycznego (Józef Skupa).

Podobne zależności można wskazać na przykładzie Fausta i Don Juana. Tu odpowiednie zamknięcie cykli wyznaczają *Faust* Goethego i *Don Giovanni* Mozarta.

Teatr lalek daje zatem interesujące przykłady dwustronnej zależności teatru lalek o charakterze ludowym i teatru warstw wykształconych. Bierze on przy tym udział w nieustannej wymianie wartości artystycznych między różnymi rodzajami sztuki i fakt ten określa w dużym stopniu jego znaczenie kulturowe. Jest to dość niezwykły przypadek teatru o zmiennej przynależ-

ności społecznoartystycznej i dlatego teatr lalek był w przeszłości żywym i atrakcyjnym partnerem zarówno dla publiczności, jak i dla środowisk artystycznych.

„Opadnięcie” teatru lalek do poziomu sztuki ludowej zwraca uwagę na inny proces, którego efekt końcowy sygnalizowano już we wstępie niniejszej wypowiedzi: teatr lalek uznawany jest powszechnie za teatr dla dzieci. Jak mówiliśmy, teatr ten przez całe wieki należał do sztuki, której odbiorcy nie mieli sprecyzowanej granicy wieku. Przedstawienia lalkowe oglądali dorośli i dzieci, młodzieńcy i ludzie starzy. Tylko w wyjątkowych przypadkach można mówić o jego wyodrębnieniu jako rozrywki dla dzieci. Odpowiedni przykład dotyczy zresztą jednego dziecka — francuskiego następcy tronu, którego swoimi lalkami zabawiał lalkarz Brioché⁴²; można śmiało przypuszczać, że otoczenie Delfina bawiło się przedstawieniami lalkowymi na równi ze swym podopiecznym.

Przez cały wiek XVIII i XIX nie słyszeliśmy o specjalnych przedstawieniach dla dzieci, ale można przypuszczać, że istniały one w postaci teatrzyków domowych, a więc amatorskich, takich jak teatrzyk ofiarowany małemu Goethemu przez jego babkę⁴³.

W Polsce dopiero z 1900 r. pochodzi informacja o założeniu stałego teatrzyku marionetek przez „autorkę pedagogiczną pannę Marię Weryho. Repertuar tej scenki stanowią fantastyczne bajki dramatyzowane, balety, sztuki gimnastyczne itp. widowiska odpowiednie dla dzieci”⁴⁴.

Ten rodzaj przedstawień, odpowiedni dla dzieci, spopularyzował się bardzo szybko. Marionetki weszły na stałe do imprez dziecięcych, m. in. karnawałowych. I tak „Kurier Warszawski” z 7 stycznia 1910 r. donosił, że po dziecięcej elekcji „króla migdałowego” u Wioślarczy odbyło się przedstawienie marionetek⁴⁵.

Dziś, przynajmniej w Polsce, teatr lalek uważany

jest za rodzaj sztuki przeznaczonej głównie dla dzieci, chociaż, jak widzimy, tradycja teatru zawodowego w tym zakresie nie liczy wiele więcej ponad 70 lat.

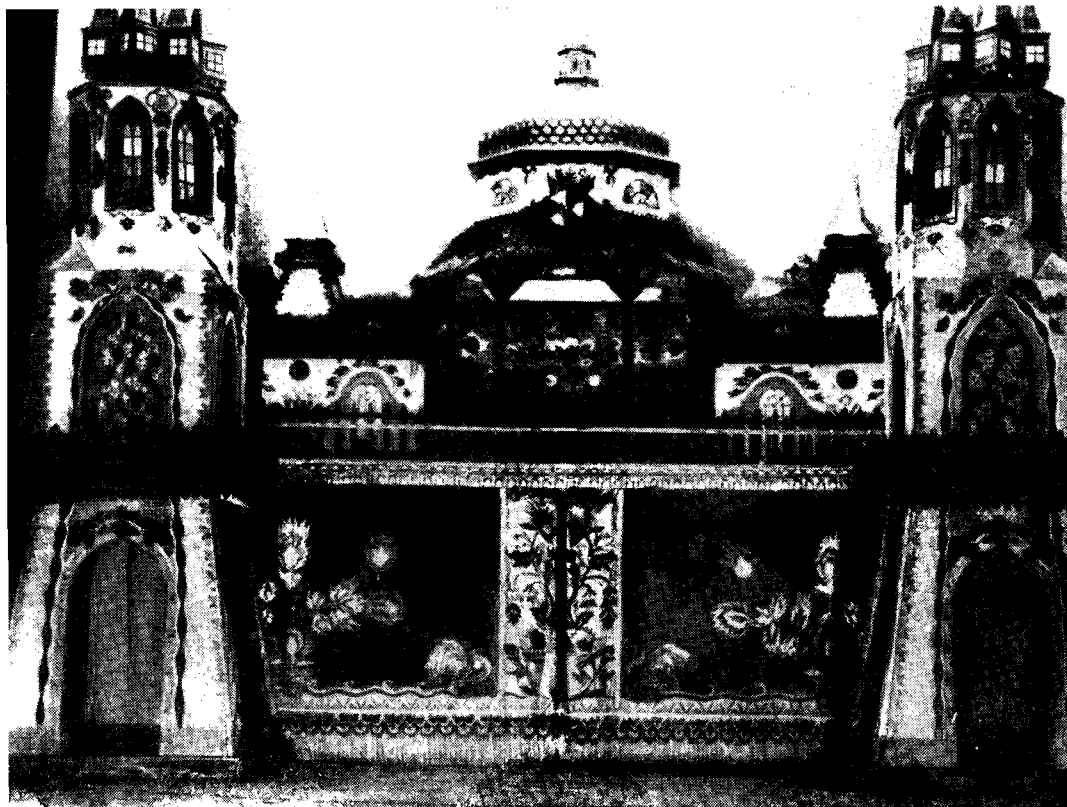
„Osuwanie się” utworów „sztuki dla dorosłych” w sztukę dla dzieci obserwować można nie tylko na przykładzie teatru lalek. Przypatrzmy się literaturze. Jak pisze Wanda Krzemińska: „Wyodrębnienie czystej literatury dla młodego czytelnika jest niemal niemożliwe z tego względu, że niektóre utwory, nie pisane z myślą o dzieciach, stały się ich bezsprzeczną własnością”⁴⁶. Stało się to zresztą jeszcze w owej prehistorycznej epoce, kiedy nie znano literatury dla dzieci.

Dzieci przejęły przede wszystkim baśń z tradycji mówionej, w czym pomógł im wielce pisarz francuski Charles Perrault, publikując swoje *Baśnie z dawnych czasów z naukami moralnymi*. Zawładnęły także takimi utworami, jak *Podróże Guliwera*, *Robinson Crusoe* czy też *Don Kichot*. Zdaniem Paula Hazarda to właśnie dzieci wpłynęły na uproszczenie treści książek i przystosowanie ich w specjalnych wersjach do potrzeb młodego czytelnika⁴⁷. Być może jednak decydował o tym także przypadek. Znane są przecież skrócone „pirackie” wydania *Robinsona Crusoe* i chyba na nie przede wszystkim padł wybór dzieci⁴⁸.

Wydaje się, że i teatr lalek znalazł się w zespole sztuk dla dzieci nie z ich wyboru, a z powodu zmiany zainteresowań dorosłych. Właśnie brak zainteresowania z ich strony sprawił, że teatr lalek zaczął działać w innej płaszczyźnie, „osunął się” ku dzieciom. Obie strony zresztą są z siebie nawzajem zadowolone.

Nasuwa się tu pytanie, czy teatr lalek jako sztuka dla dzieci może oddziaływać na teatr dla dorosłych w ten sam sposób, w jaki sztuka ludowa wpływa na sztukę warstw wykształconych. Odpowiedź nie jest łatwa. Ludowy teatr lalek, mimo wpływu sztuki oficjalnej, był własnością ludu, reprezentował światopogląd

Il. 19. Dekoracja do „Szopki staropolskiej” Leona Schillera, scenografia W. Drabik. Teatr Polski, Warszawa, 1919 r.





20

ludu, jego sposób myślenia i jego zainteresowania. Teatr lalek XX w. nie jest sztuką dziecięcą, lecz sztuką dla dzieci. Nie wyraża więc świata dzieci. Jest wytworem dorosłych i wyraża wyobrażenia dorosłych o świecie i zainteresowaniach dzieci. Nie ma więc właściwości sztuki środowiskowej, która w izolacji od sztuki oficjalnej może wytworzyć własne, oryginalne wartości. Wydaje się jednak, że wartości te mogłyby się zrodzić, gdyby teatr lalek korzystał w większym stopniu z folkloru dziecięcego, z myślenia mitycznego, które, jak tego dowodzi Jerzy Cieślowski, wspólne jest dzieciom i poetom⁴⁰.

PRZYPISY

¹ Ch. Magnin, *Histoire des marionnettes en Europe*, Paris 1853, s. 10.

² G. Sand, *Dernières pages*, Paris 1877, s. 128.

³ L. Buschmeyer, *Die Kunst des Puppenspiels*, Erfurt 1931; F. Eichler, *Das Wesen des Handpuppen- und Marionettenspiels*, Emsdetten 1937; H. Sandig, *Die Ausdruck Möglichkeiten der Marionette und ihre dramaturgischen Konsequenzen*, München 1958. Por.: J. Gallewicz, *Próba określenia widowiska lalkowego jako jednej ze sztuk pięknych*, „Teatr Lalek”, 1965, Nr 33, s. 1—6.

⁴ G. Baty i R. Chavance, *Histoire des marionnettes*, Paris 1959; O. Spies, *Türkisches Puppentheater*, Emsdetten 1959; R. Pischel, *The Home of the Puppet-Play*, London 1902; J. E. Varey, *Historia de los títeres en España*, Madrid 1957.

⁵ A. de Naucratis, *Les Deipnosophistes*, Paris 1956, ks. I, s. 44.

⁶ A. Olearij, *Podrobnije opisanije putieszestwija Golsztinskogo posolstwa*, Petersburg 1906, s. 189.

⁷ Ch. Schmidt, *Herrade de Landsberg*, Strassburg 1897, s. 79; J. E. Varey, op. cit., s. 19 i 20.

⁸ E. Li Gotti, *Il teatro dei pupi*, Firenze 1960; R. Guiette, *Marionnettes de tradition populaire*, Bruxelles 1950.

⁹ G. Speaight, *The History of the English Puppet Theatre*, New York (1955), s. 34.

¹⁰ Ph. Lebrecht, *Zeugnisse und Nachweise des Puppenspiels in Deutschland*, Borna-Leipzig 1919, s. 30—31; E. S. Rehm, *Das Buch der Marionetten*, Berlin 1905, s. 194; G. Baty, *Trois p'tits Tours et Puis s'en Vont...*, Paris 1942, s. 56 i nast.

¹¹ Por.: R. Wierzbowski, *Z zagadnień szopki kolędowej i satyrycznej*, „Zeszyty Naukowe U. Ł.”, s. I, z. 41, Łódź 1965.

¹² H. Jurkowski, *Rosyjski Pietruszka czy teatr lalkarskiego mimu*, „Studia Folklorystyczne”, Wrocław (w druku).

¹³ F. Pocci, *Lustiges Komödienbüchlein*, Köln-Berlin 1965.

¹⁴ M. Sand, *Le théâtre des marionnettes*, Paris 1890.

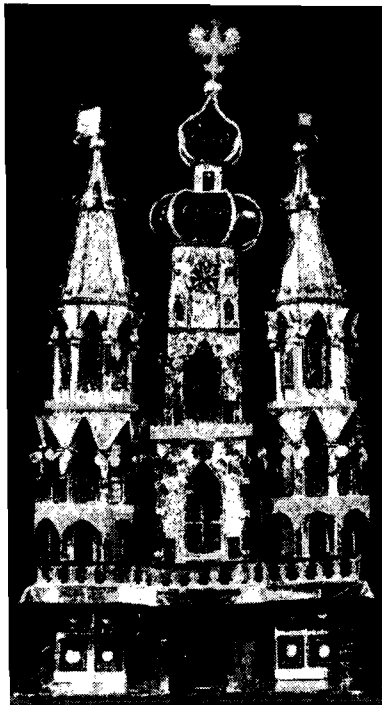
¹⁵ K. Engel, *Deutsche Puppenkomödien. Don Juan oder der steinerne Gast. Cyrus, König von Persien*, Oldenburg 1875, s. 23—80.

¹⁶ A. Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München 1958, t. I, s. 445.

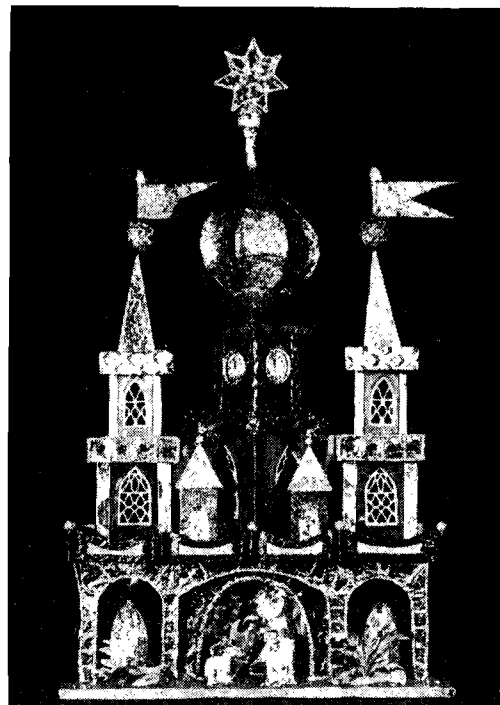
¹⁷ *Dyskusja nad zakresem pojęcia sztuki ludowej*, „Pol. Szt. Lud.”, R. XXI, 1967, nr 4, s. 191—222. W dyskusji uczestniczyli: prof. Ksawery Piwocki — historyk sztuki, dr Andrzej Jakimowicz — historyk sztuki, dr Zofia Szyfelbejn-Sokolewicz — etnograf, dr Anna Kowalska-Lewicka — etnograf, mgr Krzysztof Makulski — etnograf, mgr Jacek Oleński — etnograf, dr Jan Stęszewski — muzykolog-folklorysta, dr Ludwik Bielański — muzykolog-folklorysta, doc. dr Julian Lewański — historyk literatury. Dyskusję prowadził mgr Aleksander Jackowski, redaktor „Polskiej Sztuki Ludowej”.

¹⁸ (J. Krzyżanowski), *Folklor [w:] Słownik folkloru polskiego*, Warszawa 1965, s. 104—106.

¹⁹ K. Piwocki, *Dyskusja nad zakresem pojęcia sztuki ludowej*, wyd. cyt., s. 193.



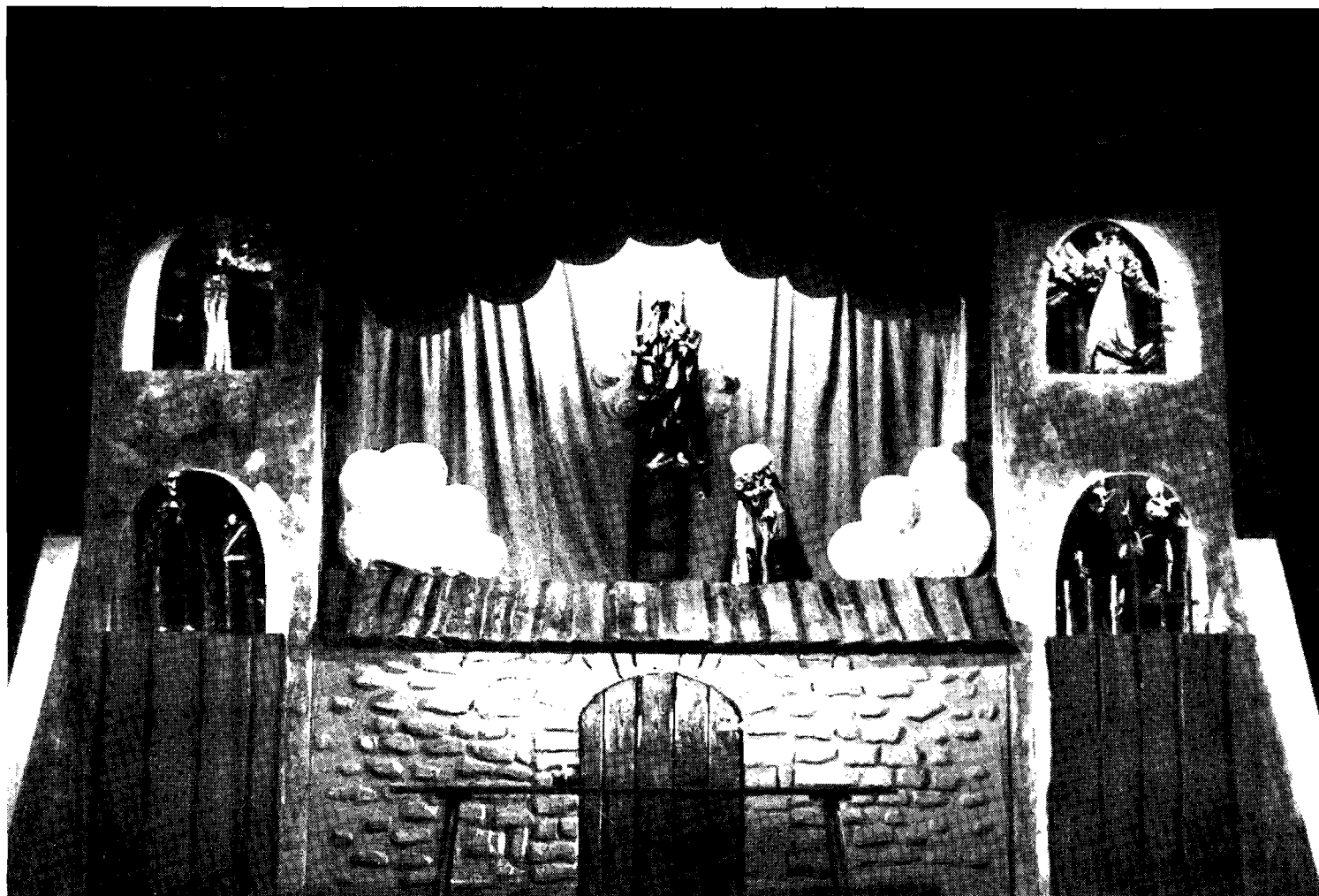
21



22

Il. 20. Scena szopkowa z „Historji o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim”, scenografia A. Stopka. Teatr Narodowy, Warszawa 1962 r. Il. 21. Szopka krakowska z konkursu w 1965 r. Il. 22. Szopka krakowska z konkursu w 1962 r. Il. 23. Scena szopkowa w „Złotym kluczu”, scenografia A. Bunsch. Teatr Lalek Wałbrzych, 1965 r.

23



²⁰ K. Piwocki, *Niektóre zagadnienia teorii sztuki ludowej*, „Studia Estetyczne”, t. III, Warszawa 1966, s. 32—36.

²¹ A. Kowalska-Lewicka, *Dyskusja nad zakresem pojęcia sztuki ludowej*, wyd. cyt., s. 195.

²² K. Piwocki, *Dyskusja nad zakresem pojęcia sztuki ludowej*, wyd. cyt., s. 203.

²³ J. Lewański, *Dyskusja nad zakresem pojęcia sztuki ludowej*, wyd. cyt., s. 221.

²⁴ A. Hauser, op. cit., s. 307. Terminologią proponowaną przez Hausera zajmował się K. Piwocki (por. przypis 20) poddając ją krytyce.

²⁵ Tamże, s. 324.

²⁶ W. E. Gusiew, *Estetika folkloru*, Leningrad 1967, s. 10.

²⁷ J. Krupski (S. Estreicher), *Szopka krakowska*, Kraków 1904, s. 8.

²⁸ J. Bystroń, *Kultura ludowa*, Warszawa 1947, s. 31—33.

²⁹ K. Piwocki, *Niektóre zagadnienia teorii sztuki ludowej*, wyd. cyt., s. 35.

³⁰ A. Kłoskowska, *Kultura masowa*, Warszawa 1964, s. 364.

³¹ K. Moszyński, *Kultura ludowa Słowian*, Kraków 1939, s. 978.

³² A. Okopień-Sławińska, *Rola konwencji [w:] Proces historyczny w literaturze i sztuce*, Warszawa 1967, s. 61.

³³ J. Białostocki, *Pięć wieków myśli o sztuce*, Warszawa 1967, s. 29.

³⁴ A. Hauser, op. cit., s. 333.

³⁵ K. Piwocki, *Niektóre zagadnienia teorii sztuki ludowej*, wyd. cyt., s. 43.

³⁶ A. Hauser, op. cit., s. 31; por. K. Piwocki, *A la limite de l'art populaire et non-populaire*, „Zeszyty Etnograficzne Muzeum Kultury i Sztuki Ludowej w Warszawie”, t. I, Warszawa 1960, s. 37.

³⁷ W. E. Gusiew, op. cit., s. 193.

³⁸ Tamże, s. 176—177.

³⁹ P. Bogatyriew, *Czeskij kukolnyj i russkij narodnyj teatr*, Berlin-Petersburg 1923.

⁴⁰ G. E. Craig, *Puppets and Poets*, „The Chapbook”, Nr 20, February 1921, s. 17.

⁴¹ K. Piwocki, *Dyskusja nad zakresem pojęcia sztuki ludowej*, wyd. cyt., s. 217.

⁴² Ch. Magnin, op. cit., s. 137.

⁴³ J. W. Goethe, *Zmyślenie i prawda*, przekł. A. Guttry, Warszawa 1957, s. 15.

⁴⁴ I. Matuszewski, *Bohaterowie Jasełek (O stałych typach teatru ludowego w Europie)* [w:] *Swoi i obcy*, Warszawa 1903, s. 391.

⁴⁵ „Kurier Warszawski”, 7 styczeń 1910, s. 4.

⁴⁶ W. Krzemińska, *Literatura dla dzieci i młodzieży. Zarys dziejów*, Warszawa 1963, s. 7.

⁴⁷ P. Hazard, *Książki, dzieci i dorośli*, tłum. I. Słońska, Warszawa 1963, s. 60.

⁴⁸ I. Kaniowska-Lewańska, *Literatura dla dzieci i młodzieży od początków do roku 1864*, Warszawa 1960, s. 7.

⁴⁹ J. Cieślowski, *Wielka zabawa*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1967, s. 336.

Fot.: Edward Hartwig — il. 24; Michał Maśliński — il. 12—17; Zbigniew Malinowski — il. 11, 18; Franciszek Myszkowski — il. 20; Lechosław Ślusarczyk — il. 23; Jan Świdorski — il. 21, 22; Stanisław Turski — il. 19.

Il. 24. Scena szopkowa z „Pastorałki” L. Schillera, scenografia A. Kilian. Teatr Powszechny, Warszawa, 1964 r.

