

Grzegorz Eckert

ORCID 0000-0002-7538-3590

Uniwersytet Śląski

Kartoteka w Grotesce – wyimek z twórczości Zofii i Władysława Jaremów**1**„Jarema idzie!”¹

Założeniem niniejszego artykułu jest zaznaczenie niebagatelnej roli, jaką we współczesnym teatrze lalek w Polsce odegrali Zofia i Władysław Jaremowie. Jednak już na samym początku należy poczynić kilka zastrzeżeń, *teatr Jaremów* bowiem jest terminem bardzo pojemnym, zawierającym wiele składowych: przedwojenne dokonania Władysława Jaremy², jego działalność w czasach wojny w Grodnie, współpraca i w pewnym sensie ukształtowanie artystyczne Zofii Jaremej³, czy ostatecznie wspólnie Jaremów budowanie Teatru Groteska. Teatru, w którego działalności również można dostrzec przynajmniej dwie drogi: scenę z repertuarem kierowanym do dzieci (od którego artyści próbowali się w pewnym sensie odciąć) i twórczość „eksportową” – teatr lalek i masek dla dorosłych.

I właśnie wyimkowi z tego ostatniego obszaru (ukazującego teatr formy jako medium dla awangardowej, nieoczywistej, posługującej się skrótem literatury, w którym prawdziwie uwydatniała się też poetyckość teatru lalek i jego siła oddziaływania scenograficznego) będzie poświęcony niniejszy tekst.

2

Szczegółowe opisanie losów obojga Jaremów pod kątem historiograficznym wykracza poza ramy tego artykułu, zwłaszcza jeśli chcielibyśmy omówić okres przedwojenny

¹ Tym żartobliwym okrzykiem – jak pisał profesor Henryk Jurkowski – zapowiadano zbliżanie się artysty. H. Jurkowski, A. Stafiej, *Zofia i Władysław Jaremowie – dokumentacja działalności*, Łódź 2001, s. 92.

² Zob.: *Władysław Jarema*, <http://www.encyklopediateatru.pl/autorzy/2610/wladyslaw-jarema> (dostęp: 28.04.2018).

³ Zob.: D. Mlekicki, *Zofia Jarema*, <http://www.encyklopediateatru.pl/scenograf/7126/zofia-jarema> (dostęp: 28.04.2018).

i czasy okupacji⁴. Dość powiedzieć, że pod koniec 1944 roku, po ucieczce z obozu Altvorwerk Władysław i Zofia Jaremwie osiedlają się w Krakowie i z pomocą tamtejszych kupców oraz symbolicznej dotacji ministerialnej rozpoczynają artystyczne i materialne budowanie Grotkeski⁵. Pierwsza premiera: *Cyrk Tarabumba*⁶, rewia lalkowa inspirowana jeszcze dokonaniem z działalności na Białorusi, gdzie Jaremwie tworzyli przez mniej więcej półtora roku – odbyła się 2 czerwca 1945 roku. Tak rozpoczęła się mozolna walka o możliwość dalszego wprowadzania w życie estetycznych wizji Jaremy i stworzenia ambitnego teatru lalek dla dorosłych. Zmagano się z biurokracją i z brakiem środków finansowych, z niską frekwencją wynikającą ze słabego zrozumienia przez widownię języka nowo powstałego teatru. Należy również pamiętać, że narodziny Grotkeski przypadają historycznie na czasy pełne chaosu, skrajnie niekorzystne.

Mimo trudności dość szybko Jaremwie nawiązują współpracę z krakowskim środowiskiem teatralnym. Z teatrem z czasem zaczynają współpracować między innymi awangardowy młody kompozytor Krzysztof Penderecki czy plastycy: Andrzej Stopka, Jerzy Skarżyński, Lidia Minticz, Kazimierz Mikulski⁷.

Tu warto podkreślić znaczenie artystycznych inspiracji samego Władysława Jaremy, który w 1945 roku jest artystą ukształtowanym: jego upodobanie w teatrze Siergieja Obrazcowa⁸ i współpraca z teatrem Cricot⁹ miały niebagatelny wpływ na późniejszą pracę w Grotcesce. Choć akurat wprowadzenie masek było przede wszystkim zasługą Jaremwiej.

Cricot korzystał głównie z tych środków wyrazu, które istniały poza mieszczańskim teatrem realistycznym, a więc rodem z kabaretu, i z gatunków zapomnianych, jak np. z teatru masek. Maski stosowane w przedstawieniach Cricot były nieproporcjonalnie duże w stosunku do postaci, zawierały w sobie elementy karykatury i parodii¹⁰.

⁴ Zob.: H. Jurkowski, A. Stafiej, *Zofia i Władysław Jaremwie*, dz. cyt.

⁵ Założony przez Jaremwów Teatr Lalki i Aktora „Grotkeska” wielokrotnie zmieniał nazwę; funkcjonował kolejno jako Teatr Lalek „Grotkeska”, Teatr Lalki i Maski „Grotkeska”, Teatr Lalki, Maski i Aktora „Grotkeska”. Dziś, od 2012 roku, nosi nazwę Teatr Grotkeska i pod tą nazwą jest wzmiankowany w niniejszym artykule.

⁶ *Cyrk Tarabumba*, premiera 9.06.1945, reż. W. Jarema, lalki Z. Jarema, dekoracje A. Stopka.

⁷ „Patrząc na realizacje Grotkeski łatwo zauważyć, że pani Zofia miała bardzo cenny dar i umiejętność angażowania wybitnych twórców. Scenografię, lalki, maski projektowali m.in.: Ali Bunsch, Andrzej Stopka, Lidia Minticz, Jerzy Skarżyński, Kazimierz Mikulski; wśród nazwisk autorów muzyki byli m.in. Krzysztof Penderecki, Jerzy Katlewicz, Zbigniew Jeżewski, Lucjan Kaszycki, Zygmunt Konieczny”. A. Stafiej, „Kraków”, nr 1, 30.01.2009, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/66102,druk.html> (dostęp: 28.04.2018).

⁸ Siergiej Obrazcow (1901–1992), rosyjski aktor i reżyser teatru lalek, pedagog. Za: <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Obrazcow-Siergiej-W;3949425.html> (dostęp: 29.04.2018).

⁹ Zagrał tam między innymi z tytułową rolą w *Farsie o Mistrzu Pathelenie* w przekładzie Adama Polewki i reżyserii swojego brata Józefa Jaremy.

¹⁰ H. Jurkowski, A. Stafiej, *Zofia i Władysław Jaremwie*, dz. cyt., s. 44.

Ta maska miała się stać „nową jakością”, unikatem polskiego teatru. Po latach to owe maski pozwoliły na swoiste – *nomen omen* – ukrycie się Teatru Groteska, który pod płaszczem zadziwiających form, daleko od socrealistycznego czy sztamowego – „mieszkańskiego” – myślenia przepracowywał intelektualnie tematy trudne i politycznie niewygodne.

Dzięki maskom i za ich pomocą Groteska dawała sobie przyzwolenie na tworzenie poetyckiego teatru dla dorosłych; teatru biegłego w ironii, grotesce właśnie, opisywaniu rzeczywistości przez jej przerysowanie. Świadczyły o tym realizacje sztuk Sławomira Mrożka¹¹, Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego¹², Bertolta Brechta¹³ czy Tadeusza Różewicza. Po kilku dziesięcioleciach teatr lalek nie potrzebuje już takiego przyzwolenia.

3

Z biegiem lat Władysław Jarema coraz bardziej oddalał się od Groteski, przekazując ją w ręce żony – teatr zaczął być kojarzony z Zofią Jaremową, która prowadziła go przez ponad dwadzieścia lat. W tym okresie wyreżyserowała wiele głośno komentowanych, niejednokrotnie wybitnych i nagradzanych przedstawień. Jednym z przykładów kształtującego się nowoczesnego teatru lalek, będącego pełnoprawnym uczestnikiem współczesnego teatralnego dialogu, była inscenizacja *Kartoteki* Tadeusza Różewicza, którą wystawiła Jaremowa w bliskiej współpracy ze scenografem Kazimierzem Mikulskim. Mimo iż ów jeden z najlepszych i najwnikliwiej analizowanych dramatów Tadeusza Różewicza w inscenizacji Zofii Jaremowej i Kazimierza Mikulskiego nie odbił się takim echem i nie rozgrzał publiczności, tak jak chociażby *Igraszki z diablem* Jana Drdy¹⁴ czy inscenizacje tekstów Gałczyńskiego, a Henryk Jurkowski opisał ją „tylko” jako „wyważone, kulturalne przedstawienie”¹⁵, to jednak po zbadaniu dokumentacji spektaklu można uznać, iż była to realizacja z wielu powodów ważna.

Po pierwsze, miała miejsce na początku roku 1961¹⁶ – niecały rok po prapremierze w warszawskim Teatrze Dramatycznym¹⁷, co dowodzi świadomości artystycznej twórców Groteski, którzy – świadomi poetyki uprawianego teatru – dostrzegli szansę na jej urzeczywistnienie w otwartym i plastycznym tekście Różewicza. Po

¹¹ M.in. *Męczeństwo Piotra Ohey'a*, premiera 20.12.1959, reż. Z. Jaremowa, scen. K. Mikulski.

¹² M.in. *Gdyby Adam był Polakiem*, premiera 31.12.1955, reż. Z. Jaremowa, lalki L. Minticz.

¹³ *Opera za trzy grosze*, premiera 29.10.1958, reż. Z. Jaremowa, dekoracje K. Mikulski, lalki L. Minticz.

¹⁴ *Igraszki z diablem*, premiera 22.06.1952, reż. W. Jarema, lalki L. Minticz, dekoracje K. Mikulski, J. Skarżyński.

¹⁵ H. Jurkowski, A. Stafiej, *Zofia i Władysław Jaremowie*, dz. cyt., s. 80.

¹⁶ *Kartoteka*, premiera 10.02.1961, reż. Z. Jaremowa, K. Mikulski, scen. K. Mikulski.

¹⁷ *Kartoteka*, premiera 25.03.1960, reż. W. Laskowska, scen. J. Kosiński, kostiumy Z. Pietrusińska.

wtóre, *Kartoteka* była ucieczką (bardziej lub mniej świadomą) i kolejnym manifestem przeciwko socrealistycznej rzeczywistości, z której teatr dramatyczny wychodził powoli. Po trzecie, był to kolejny świadomy krok we współpracy z nadwornym scenografem Grotowski Kazimierzem Mikulskim; *Kartoteka* doskonale wpisywała się w jego spojrzenie na sztukę i była konsekwencją praktyczną, „przestrzenną realizacją” obrazów artysty.

3.1

Materiały archiwalne dotyczące *Kartoteki* Jaremowej i Mikulskiego obejmują: zdjęcia, szczerkowe projekty scenografii, szczerkowy spis i kolejność wykonywanych utworów i dźwięków oraz teatralny maszynopis dramatu z odręcznymi notatkami Zofii Jaremowej; a także – co oczywiste: subiektywne – recenzje czy w końcu notatki prasowe z czasów premiery. Niestety dotkliwie odczuwalny jest brak jakiegokolwiek nagrania wideo omawianego spektaklu, jednak wydaje się, że dostępne materiały pozwalają na dostatecznie szczegółowy jego opis, a właściwie zrekonstruowanie – przynajmniej w części – obrazu inscenizacji.

Artyści Grotowski w swym „programowym” oświadczeniu, wprowadzając widza w problematykę *Kartoteki*, wychodzą od wspomnienia maski, elementu, który bezspornie kojarzy się z ich teatrem i odcisnę silne piętno na dramacie Różewicza. Wychodząc, chcąc nie chcąc, od antyku, szukają miejsca maski we współczesności:

Maska to symbol teatru. Od maski się zaczęło. Dziś owa „sztuczna twarz” wydaje się już pewną egzotyką, może nawet minoderią, a przecież wyraża ona samą istotę aktorstwa, najbardziej podstawową zasadę teatralnej idei. Jest to idea „podniesionej rzeczywistości”. [...] Do dziś dnia teatr toleruje ją tylko jako godło na frontonach swych gmachów i w nagłówkach swych afiszów.

My, teatr groteskowy, traktujemy maskę z powagą, świadomi nie tylko wielkości jej tradycji, ale i żywej nadal siły jej scenicznego przeznaczenia. W naszych czasach teatr, w zgodzie z innymi sztukami, coraz częściej próbuje przenikać i tłumaczyć rzeczywistość nie poprzez poddawanie się jej, ale poprzez tworzenie jej metaforycznych, zsyntetyzowanych modeli. W tych konstrukcjach, chociażby karykaturalnych, znowu powraca uogólnienie, znowu pojawia się koncepcja losu, człowiek zaś staje się bardziej przedmiotem niżli twórcą dramatu, bardziej typem niżli indywidualnością. Nie twierdzimy, że jest to punkt widzenia prawdziwszy lub lepszy. Wiemy jednak (a tradycja teatru udziela nam wymownego poparcia temu przekonaniu), że rzeczywistość potrzebuje rozmaitych metod obserwacji, rozmaitych odbić. Toteż maska nie jest dla nas wykrętem od myślenia i mówienia serio. Jest innym, równie dobrym środkiem¹⁸.

Wnioskując z zachowanych zdjęć dokumentujących sztukę, pomysł na maskową inscenizację *Kartoteki* i – przede wszystkim – na usprawiedliwienie oraz conceptualne umotywowanie zastosowania takiego rozwiązania wywiedziono bezpośrednio z kondycji samego Bohatera. Wewnętrzny świat postaci, który przekłada

¹⁸ J.J. Szczepański, z programu *Kartoteki*.

się na „zewnątrzne” rozmowy prowadzone jakoby z samym sobą¹⁹. Maski pojawiających się postaci są identyczne (ewentualnie z małymi dodatkami: np. broda itp.) jak maska Bohatera, który staje się tym samym odbiciem całego otaczającego go świata. Dzięki temu zabiegowi umożliwiono prowadzenie specyficznego autodialogu i stworzono możliwość podjęcia autorefleksji (to, czy jej próg zostaje ostatecznie przekroczony, jest innym zagadnieniem). Maski stają się lustrem, a raczej groteskowym krzywym zwierciadłem, „wzmaga absurdalność tej dramaturgii nonsensu, stając się dodatkowym i dobitnym środkiem wyrazu”. Multiplikuje się na twarzach kolejnych osób i pozwala na stworzenie pomiędzy aktorami przestrzeni niezwerbalizowanej, w której zaczynają działać problemy zawarte w dramacie. „Wszystkie maski są ponoć sobowtórami jego [Bohatera – G.E.] fizjonomii”²⁰.

Maska jako pojęcie oraz jako klucz do odczytania dramatu Różewicza zdaje się nad wyraz pojemna. Z perspektywy samego Bohatera znosi jakoby granicę pomiędzy życiem a śmiercią²¹. Między tym, co życiem było (obecnie zaś pozostaje jedynie we wspomnieniach Bohatera i w ulotnych relacjach z nawiedzającymi go postaciami z przeszłości), a śmiercią wyrażoną przez marazm, beznadzieję i brak możliwości dalszego rozwoju. Maski utrzymuje Bohatera w jego fantasmagorycznym świecie; poprzez odbicie w innych maskach – w formach kroczących nieprzerwanym strumieniem przez pokój gości – Bohater może zidentyfikować siebie. Pozostając niejako w pozycji pasywnej, może spojrzeć na własne „Ja” z innej perspektywy. Perspektywy atakującej, żądającej, słowem – aktywnej. Takie spojrzenie na tę specyficzną relację, jaka się tworzyła również pomiędzy samymi aktorami, zdaje się podzielać Ludwik Flaszen: „Pozostałe postacie były emanacją jego [Bohatera – G.E.] stanów, odbić, sugestii. Występowały w funkcji tła, w roli ilustracji pewnych generaliów”²².

W tym miejscu można przywołać Waltera Otto piszącego o masce w teatrze greckim. Wprawdzie według Władysława Jaremego maska w Grotesce miała być inna od tej antycznej, jednak wydaje się, że ta charakterystyka bardzo dobrze koresponduje z Różewiczowskim bohaterem i z jego sytuacją w omawianej inscenizacji:

Wielkość i godność tych, którzy odeszli, przenika zamaskowanego. Jest on sobą, a jednocześnie innym. Został naznaczony boskim szaleństwem, natchniony tajemnicą szalonego bóstwa oraz duchem dwoistości istnienia, który żyje w masce i którego ostatnim potomkiem jest aktor²³.

Prześledziwszy tekst inscenizacji, jaki zachował się do czasów współczesnych, można stwierdzić dość jednoznacznie, że – wykluczając drobne różnice – jest on jednorodny z pierwszym wydaniem *Kartoteki* z 1961 roku i z wersją opublikowaną

¹⁹ Zwraca na to uwagę chociażby K.M. – prawdopodobnie Krystyna Mazur – w artykule *Różewicz w krakowskiej „Grotesce”*, „Teatr” 1961, nr 1.

²⁰ L. Flaszen, *Różewicz w maskach*, „Echo Krakowa” 1961, nr 53.

²¹ Zob.: K. Kerényi, *Człowiek i maska*, [w:] *Antropologia widowisk*, red. L. Kolankiewicz, Wrocław 2005, s. 647–657.

²² B. Mamoń, *Różewicz w „Grotesce”*, „Tygodnik Powszechny” 1961, nr 10.

²³ Za: K. Kerényi, *Człowiek i maska*, dz. cyt., s. 649.

w numerze czasopisma „Dialog”. Jaremowa i Mikulski korzystali więc z pierwszej wersji dramatu – „najprawdziwszej”, najczystszej i najświeższej.

Największą różnicą między tekstem zawartym w maszynopisie teatralnym, znalezionym w archiwum²⁴, a wydaniem²⁵ z 1961 roku jest brak w tekście wydanym sceny z Panem w Cyklistówce i Panem w Kapeluszu, którzy z namaszczeniem mierzą pokój Bohatera. Sceny tej nie ma również w „Dialogu”²⁶ z 1960 roku. Z dużym prawdopodobieństwem można domniemywać ingerencję samego Różewicza w ostateczny obraz scenariusza. Taką możliwość dopuszcza w swoim artykule Tadeusz Kudliński²⁷, sugerując dopisanie kilku scen na potrzeby tej realizacji. Trzeba tu zaznaczyć, że istniały duże związki Różewicza z neoawangardową Grupą Krakowską II²⁸, w której skład wchodził Kazimierz Mikulski, a co za tym idzie – można przypuszczać, że artyści mogli porozumiewać się w pewnych kwestiach dotyczących omawianej inscenizacji²⁹.

Odnosząc się do wspomnianej powyżej sceny: obaj Panowie przejmują – czytając notatki Bohatera (z pewnymi skreśleniami poczynionymi już na egzemplarzu teatralnym) – tekst, który w wydaniu³⁰ i w „Dialogu” należy do Bohatera. Odginają Bohaterowi palce³¹ i tak „wchodzą w posiadanie notatek”.

Scena rytualnego morderstwa, którego Bohater dokonuje na Chórze Starców, odradzającym się niczym feniks z popiołów, stanowi kulminację całej inscenizacji *Kartoteki* Jaremowej i Mikulskiego, ale jest krótsza niż w tekście dramatu. Bohater mówi: „Ja z nimi skończę!”. Bierze kuchenny nóż i sztyletuje siedzący nieruchomo Chór.

Wspomniana wyżej scena z Panami w Kapeluszu i Cyklistówce ma miejsce przed sceną z dziewczyną – Niemką, i następuje po przerwie, której Różewicz nie przewidział w utworze, a która została wprowadzona właśnie przez inscenizatorów. Jest to zatem kolejna wyraźna zmiana, podyktowana przypuszczalnie trudnością w utrzymaniu odpowiedniej percepcji widza, co (sądząc po objętości scenariusza) wynikało

²⁴ Archiwum Narodowe w Krakowie, Oddział w Spytkowicach.

²⁵ T. Różewicz, *Zielona róża, Kartoteka*, Warszawa 1961.

²⁶ T. Różewicz, *Kartoteka*, „Dialog” 1960, nr 2, s. 5–20.

²⁷ T. Kudliński, *Nasz Ionesco*, „Dziennik Polski” 1961, nr 56.

²⁸ W skład grupy wchodził także m.in. Tadeusz Kantor i Jerzy Nowosielski.

²⁹ Dość znaczne zmiany można zauważyć także w scenie Bohatera z Wujkiem: w „Dialogu” scena urywa się na słowach Bohatera: „tak jak dziewczęta”, i następuje skrót do kończącej rozmowę kwestii Wujka: „Dzidek! To ja już sobie pójdę. Zostań z Bogiem” – następnie wchodzi Pan z przedziałkiem. U Jaremowej i Mikulskiego natomiast scena trwa bez skrótów: Wujek: „Co, Kaziu, wrócisz już? Wszyscy na ciebie czekamy...” itd. Bohater opowiada o „łykaniu” świata, o niemożności nacieszenia się nim.

³⁰ Korzystam z wydania: T. Różewicz, *Zielona róża, Kartoteka*, Warszawa 1961.

³¹ Cytowany zapis pojawia się w tekście teatralnym, w didaskaliach. Obecnie nie sposób ustalić, na ile precyzyjnie realizowano go na scenie.

raczej z zaproponowania formalnego sposobu odczytania tekstu, jego wartości i poziomu skomplikowania niż z długości spektaklu.

Za kolejną, bardzo specyficzną wersję tekstu groteskowej *Kartoteki* można uznać egzemplarz z pieczęcią Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk. Cenzura dość subtelnie obeszła się z przesłanym tekstem – zwłaszcza gdy spojrzymy na to z perspektywy samej objętości skreśleń. Usunięte zostały dwa fragmenty: o klaskaniu w scenie z wujkiem, od słów Bohatera: „Bo widzi wujek... szkoda mówić, klaskałem”, do kwestii Wujka: „Sumienie masz delikatne. Ja ciebie rozgrzeszam”, oraz dwie kwestie Bohatera w dalszej części dramatu: „Piłeś czarną kawę na poprzednim etapie i co? Lepiej napij się wody. W tej wodzie moczył nogi uczciwy, prosty człowiek. Pij. To lekarstwo na takich jak ty. Jak my... chciałem... (Pan z Przedziałkiem wysuwa po psiemu język i zamierza pić wodę z miednicy)”.

To oczywiście jedynie hipoteza, ale paradoksalnie – jak to zostało odnotowane wcześniej – wydaje się, że eksponowanie akcentów groteskowych w dramacie, pozornie humorystyczne podejście do zawartej w nim problematyki, realizacja w maskach, w teatrze, który kojarzył się z krotochwilami i z niewymagającymi spektaklami kierowanymi do widowni dziecięcej, mogło uchronić inscenizatorów przed większymi ingerencjami w tekst. A co za tym idzie – otworzyła się droga do ukazania nieskrępowanego potoku myśli osnutych wokół szarości powojennych dni, lęku przed jutrem. Potoku myśli, który za sprawą środków inscenizacyjnych i samego dramatu stanowił pełną marazmu i niepewności wypowiedź everymana, niekorzystną dla ówczesnej władzy, promującej niepodważalne szczęście w socjalizmie.

Na programie groteskowej *Kartoteki* z 1961 roku zaznacza się wyraźnie: reżyseria i inscenizacja – Zofia Jarema i Kazimierz Mikulski. Groteska lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych to wprawdzie teatr Jaremów, ale bliskimi ich partnerami byli wielcy scenografowie, obok Mikulskiego także Lidia i Jerzy Skarżyńscy. Można dyskutować, czy teatr lalek jest przede wszystkim teatrem scenografów, czy też środek ciężkości inscenizacji przesuwa się coraz bardziej ku reżyserom – wizjonerom. Wiesław Hejno we Wrocławskim Teatrze Lalek, Krzysztof Rau w Białostockim Teatrze Lalek czy Janusz Ryl-Krystianowski w poznańskim Teatrze Animacji – oni wszyscy (m.in. dzięki swoim funkcjom dyrektorskim) mieli możliwość bezpośredniego wpływania na rozwój polskiego teatru lalkowego, podobnie jak współcześni dramatopisarze. Jednak tym prekursorom zmian towarzyszyli zawsze wybitni scenografowie. Tu dochodzimy do roli Kazimierza Mikulskiego w realizacji groteskowej *Kartoteki*. Prace teatralne były u tego artysty częścią większej całości, pełnoprawnym fragmentem ogólnej myśli twórczej.

Scenografię do omawianego spektaklu można na podstawie tej zależności porównać do twórczości samego Różewicza i jego zwrócenia się ku dramatowi, spojrzenia w stronę teatru, który wizualizował myśli, kiedy środki poezji i prozy przestały wystarczać.

Należy odpowiedzieć sobie na pytanie: jakie zatem było malarstwo Mikulskiego, tak spójne z działalnością scenograficzną? Mieczysław Porębski³² określał malarza jako „chirurga świadomości”, „matematyka imaginacji”, „podróżnika struktur mentalnych”³³. W pierwszym okresie³⁴ ukształtowanej twórczości przeważało w nim dążenie do abstrakcji, w następnym (kształtującym się ok. 1950 r.) pojawia się zainteresowanie formami figuratywnymi. Oba okresy łączy „atmosfera nasycona poetycką magią, ale również i plastyczna metoda tworzenia tej atmosfery. [...] Metoda ta polega na takim wprowadzeniu w rozległą pustą przestrzeń kilku przedmiotów, by nabrały one tajemniczej i niepokojącej urody”. Chodzi o zabiegi kompozycyjne i „gładki” sposób malowania. Twarze jakby porcelanowe, bez zmarszczek, bez rysów, mimo to ogromnie wyraziste, posągowe, ukryte za własnym istnieniem – przypominające maski. Maski te istnieją tam, gdzie się ich nie spodziewamy. Podobnie dzieje się w *Kartotece*.

Mikulski-malarz określa też metaforyczne rekwizyty umieszczone tak, by nie ukazywały jakiejś realnej sytuacji, ale stan psychiczny, „nastrój, nastrojenie uczuć, myśli i pobudliwości zmysłowej na pewien wspólny ton”. Mówi się o literackiej treści obrazu i o reżyserowaniu poetyckich nastrojów w obrazie³⁵. W takim opisie z łatwością można znaleźć znamiona teatralności i w istocie jest ona dostrzegalna w obrazach Mikulskiego. Tak jak jego obrazy i rządzące w nich zasady są łatwo dostrzegalne w projektach scenografii.

W wizualnym planie *Kartoteki* próżno szukać zbędnych punktów, nawet z pokoju umieszczonego na środku ulicy, a raczej wewnątrz rozwibrowanego podwórza bije ład i pewna skończona określoność elementów. Dostrzegalny jest kompozycyjny kontrast. Na projekcie, u góry, tuż nad podestem, gdzie funkcjonuje Chór Starców, widnieje okno z błękitnym wypełnieniem. Umieszczono je w otoczeniu budzących lęk niesymetrycznych linii (balustrad, balkonu), prowadzonych na czarnym tle z lekka w lewo od osi symetrii. Okno otwarte na nowy świat, prowadzące ku wolności – okno w psychice Bohatera, ukazanej nam, widzom, od wewnątrz.

Rekwizyty także są doskonale widoczne, wyeksponowane, jednak nie przesłaniają pojawiających się twarzy-masek, z których każda niesie swoją historię, buduje świat wewnętrzny od zewnątrz³⁶ (odmiennie, niż byłoby to w teatrze dramatycz-

³² Mieczysław Porębski (1921–2012), polski krytyk, teoretyk i historyk sztuki. Współpracował z teatrem podziemnym Tadeusza Kantora.

³³ *Wystawa malarstwa Kazimierza Mikulskiego*, red. T. Bryjowa, wstęp M. Porębski, Warszawa 1963, brak numeracji stron.

³⁴ Za: J. Bogucki, *Mikulski*, Kraków 1961, s. 6–32.

³⁵ Tamże.

³⁶ „Artyści Groteski podejmują takie decyzje w oparciu o ugruntowane, choć ciągle sprawdzane przez nich rozumienie teatralności. Uwięziony w masce grymas – w zestawieniu z ruchliwością kończyn ludzkich i charakterystyczną deformacją korpusu aktora – daje moż-

nym) i staje się częścią składową psychiki, i – ponad wszelką wątpliwość – wybija na pierwszy plan stan emocjonalny Bohatera.

O reżyserii groteskowej *Kartoteki* na pierwszy rzut oka wiadomo niewiele. Opinie zazwyczaj odnoszą się raczej do inscenizacji. Wśród recenzji pozostają zatem szczątkowe informacje, takie jak ta: „Reżyserię i inscenizację *Kartoteki* poprowadzono konsekwentnie”³⁷.

Nie do końca wiadomo, czy chodzi o konsekwencję prowadzenia postaci, motywowanie ich bytności na scenie, funkcjonowanie w przedstawionym miejscu i czasie scenicznym, czy o pieczołowite przepisywanie znaków literackich na znaki teatralne.

W innej recenzji możemy przeczytać o „urozmaiceniu obrazu scenicznego”; rzeczywiście, porównując to stwierdzenie z dostępnymi fotografiami należy zauważyć wiele wypracowanych przez scenografię miejsc na stosunkowo małej przestrzeni. Scena na całej szerokości podzielona niewidoczną poziomą linią. Dół sceny jest aranżacją pokoju: wyposażone w pościel łóżko Bohatera (którego rama z białych elementów przywołuje skojarzenia z łóżkiem szpitalnym), pod łóżkiem ukryta balia z wodą i pantofle. Po lewej, na wyciągnięcie ręki Bohatera, szafka nocna-toaletka z owalnym lustrem. Na środku dywan. W klasycznej pudełkowej scenie mieści się także (z prawej strony) kawiarnia, zaznaczona okrągłym stolikiem i barowym lustrem z rysunkiem lodów w waflu. Całe wnętrze urządzone z dbałością o szczegóły, również z pewną dozą, jak się wydaje, humoru, czego przykładem może być zdjęcie dziewczyny w śmiałej pozie, umieszczone na filarku tuż nad łóżkiem Bohatera.

Powyżej, w górnej części podzielonej optycznie sceny, ciągnące się przez całą szerokość poddasze – balkon z drewnianą balustradą, na który prowadzą schodki umiejscowione po lewej stronie za łóżkiem. Ta sub-scena jest we władaniu Chóru Starców, który zdaje się mieć pełną kontrolę nad Bohaterem i jego „gośćmi”, na co wyraźnie wskazuje kompozycja przestrzeni. Obecność tak wyeksponowanego Chóru urozmaicono inscenizacyjnie i reżysersko, wykonywał on wiele pozatekstowych działań. Zabiegiem szczególnie ciekawym było wprowadzenie jako jednego z trójcy Starców kukły, stanowiącej surrealistycznego współpartnera i jednocześnie element niezwykłego tła dla działań dwójki pozostałych.

Podobał mi się Chór Starców. Maski, niby z popiersi antycznych, a przy tym figlarne jak profesor Filutek. Jeden ze Starców – zewnętrznie taki sam jak dwaj pozostali – jest kukłą, co stanowi okazję do szeregu zabawnych gagów. Chór ma w sobie coś z dobroduszości przysłowiowych staruszków, coś ze zdziecinnienia belfrów i coś ze wścibstwa szpiclów³⁸.

Nad balkonem rozpięte sznurki z suszącym się praniem, przez poręcz balkonu przewieszona pościel w paski.

liwość budowania roli od zewnątrz, organizacji działania aktorskiego w każdej sekundzie spektaklu”. K.M., *Różewicz w krakowskiej „Grotesce”*, dz. cyt.

³⁷ B. Mamoń, *Różewicz w „Grotesce”*, dz. cyt.

³⁸ L. Flaszen, *Różewicz w maskach*, dz. cyt.

Zaletą inscenizacji jest duża inwencja w urozmaiceniu obrazu scenicznego i dobitne uwydatnienie wątków, więc tła „chóralnego”, głównych postaci reprezentujących tematy i wtrąconych epizodów. W ogóle typowość postaci uległa mocnemu, wyrazistemu scharakteryzowaniu. [...] Także zakończenie sztuki, nawracające do jej początku jako motyw beznadziejnego kręcenia się w kółko, jest pomysłem teatru, nie autora. Przypomina ono *Lekcję* Ionesco, którego przypomina też cała faktura *Kartoteki*³⁹.

Kostiumy utrzymane były w konwencji współczesnej (nie odbiegały od mody lat 60. XX w.), rzeczywistej. Zapewne było to zabiegiem świadomym: zespolenie i współistnienie teatralnego „tu” i „teraz” z okołoteatralną rzeczywistością, i służyło przekonaniu widzów, że przeglądający się w zastygłych, maskowych twarzach Bohater przegląda się także w nich samych. I być może tylko ta maska stanowi różnicę, łatwo zbywalną, bo zarysowaną umownie przez kontury teatralnej rampy.

Przywołując do życia z archiwalnych pólek inscenizację *Kartoteki* Jaremowej i Mikulskiego, należy pochylić się nad sztuką aktorską. Opinie czerpane z recenzji są różne. Próbę uchwycenia problemu można rozpocząć od podkreślanego w recenzjach zastrzeżenia:

[...] pewne braki w rzemiośle aktorów (przewyciężających zresztą ogromne trudności – są to aktorzy teatru lalek, grający przeważnie w spektaklach dla dzieci, w innych konwencjach, innymi środkami) potęgują uczucie niedosytu u widza⁴⁰.

W tym miejscu trudno pominąć kwestię warsztatu aktora lalkarza; praca nad budową tego warsztatu trwała od końca lat czterdziestych XX wieku, a początków tego procesu można doszukiwać się właśnie w ambitnych poszukiwaniach artystów pokroju Jaremów. Ogniskowały się one wokół wybitnej literatury, wokół dramatów szukających odpowiedzi na rozwibrowane, emocjonalne pytania, jakich dostarczała rzeczywistość. Stwierdzić trzeba, że budowanie świadomości warsztatowej lalkarzy skończyło się sukcesem; dzisiaj – choć nie można mówić o całkowitym zwycięstwie nad stereotypem infantylności – praca nad rolą w teatrze dramatycznym i lalkowym różni się tylko elementami, które pozostają dla tego ostatniego specyficzne, a nie wynikają z braku doświadczenia lub odpowiedniej wiedzy. Na potwierdzenie można przywołać wypowiedź Krzysztofa Raua⁴¹; realizując w 1972 roku *Kartotekę*⁴² w Białostockim Teatrze Lalek, musiał on do roli Bohatera zaangażować Henryka Dłużyńskiego, aktora białostockiego Teatru Dramatycznego. Dziś – jak mówi⁴³ – taki zabieg byłby niepotrzebny⁴⁴.

³⁹ T. Kudliński, *Nasz Ionesco*, dz. cyt.

⁴⁰ K.M., *Różewicz w krakowskiej „Grottesce”*, dz. cyt.

⁴¹ Krzysztof Rau (ur. 1937), reżyser, pedagog wielu pokoleń aktorów i reżyserów teatrów lalek, wieloletni dyrektor Białostockiego Teatru Lalek.

⁴² *Kartoteka*, premiera 26.02.1972, reż. K. Rau, scen. i lalki W. Jurkowski.

⁴³ Rozmowa przeprowadzona przez autora w lutym 2017 roku.

⁴⁴ Oprócz pojawiających się możliwości obcowania z wysoką literaturą na warsztat aktora lalkarza w Polsce wpływ oczywiście miało również powstanie w szkołach teatralnych kierunków dedykowanych teatrowi lalek i proponowany model edukacji, który – przynaj-

Jaki jednak był Bohater Stanisława Urbaniaka? „[...] miał w sobie cechy typowości. Był abstrakcją przy pozorach konkretności, utkaną z przerażenia, niemocy, lęku, obsesji”⁴⁵.

Tadeusz Kudliński pisze natomiast o nonszalancji odwróconego do świata Bohatera, o interesującej roli noszącej znamiona schizofrenii i melancholii, które przemieniają się w drwinę i porywające przez chwilę marzenia⁴⁶.

Poza tym stworzono wiele charakterystycznych postaci, wykorzystując styl masek i stosując doń pomysłowo grę i wygłoszenie. Więc – głupawy w swym skostnieniu Ojciec (J. Wolski) – rozkoszny pomyleniec Wujek (L. Kubanek) – tępy krótkowidz Nauczyciel (T. Walczak), bezduszni Urzędnicy (J. Jachniewicz i L. Kubanek), a już szczególnie dwaj Starcy (F. Puget i S. Rychlicki) – świetni w karykaturze wzniosłości i liryzmu, połączonej z uwiądem starczym⁴⁷.

Najwięcej zarzutów odnoszących się do gry aktorskiej dotyczyło – paradoksalnie – gry aktorów w masce.

Teatr masek jest niewątpliwie ideą frapującą, ale muszą z niej płynąć jakieś wnioski i dla aktorstwa. Cóż bowiem za sens posługiwać się maską, skoro wszystko ogranicza się tylko do jej noszenia? Ruch i gest aktora pozostawiono naturalizmowi, życiowej dosłowności. W zestawieniu z maską, która przez swój rozmiar i nieruchomość, przez swą formę ostrą – syntetyzuje postaci, ruch życiowo-dosłowny jest zbyt mało nośny, a gest niemal niedostrzegalny. Maska domaga się wielkiej umownej plastyki ciała. Jej syntetyczność woła o syntetyczność działań.

Wydaje się jednak, że zarzut ten kierowany winien być raczej do reżysera, gdyż posiadający duże doświadczenie z grą w masce zespół musiał być konsekwentnie, w sposób łagodzący wyrazistość i pantomimiczną ekspresję ruchów ciała prowadzony przez reżysera, jeśli efektem był stonowany i może niewystarczający wyraz cielesności. Na pewno nie wiązało się to z brakami w warsztacie i doświadczeniu w aktorskiej konstrukcji tego składnika roli. A decyzja reżyserska, która prowadziła w stronę naturalizmu, musiała być przemyślana – wydaje się, że dla inscenizatorów już sama maska była tak silnym znakiem plastycznym, niosącym w swej idei tak wiele odniesień i skojarzeń, że stała się znakiem jedynym i wystarczającym.

Dla porządku należy wspomnieć o zarzutach Flaszera dotyczących zacierania się tekstu, do czego prowadziła silna charakteryzacja (maski – G.E.), brak różnicowania głosów i – znowu – brak wyraźnego zaznaczania wypowiedzi gestem. Groziło to, zdaniem redaktora, gubieniem wątku przez widza:

mniej w ostatnich latach – wbrew utartym wyobrażeniom promował właśnie rozumienie teatru formy jako teatru dedykowanego widzowi dorosłemu – ale to już zupełnie inna problematyka.

⁴⁵ B. Mamoń, *Różewicz w „Grotesce”*, dz. cyt.

⁴⁶ T. Kudliński, *Nasz Ionesco*, dz. cyt.

⁴⁷ Tamże.

Inne utrudnienie leży w stłumieniu przez maskę emisji głosu, grożącym zatarciem tekstu lub zagubieniem point. Tak i w omawianym przedstawieniu – opartym głównie na dialogu – zdarzały się podobne potknięcia, ale w całości próbowano ich uniknąć⁴⁸.

Jedyna uwaga znaleziona o muzyce Zbigniewa Bujarskiego: „Ilustracja muzyczna skłócona i nieco obłąkana, kojarzyła się z absurdalną atmosferą sztuki”⁴⁹, nie świadczy bynajmniej o niewielkim jej znaczeniu w omawianej inscenizacji. Analizując egzemplarz tekstu z notatkami Jarekowej, nie można nie zauważyć, że kwestia muzyki jako narzędzia do budowania atmosfery inscenizacji była istotna i pomagała konstruować scenicznie zaznaczoną już w tekście dramatu surrealistyczną atmosferę niepokoju. Świadczą o tym takie archiwa jak spis wykorzystanych utworów muzycznych i zaznaczone „wejścia” ich wybrzmiewania. Nie bez znaczenia była również warstwa dźwięków pomagających budować przestrzeń i teatralne miejsce (podwórze w nieokreślonej kamienicy):

Tematy Dźwiękowe⁵⁰

rąbanie chodnika
zapuszczanie motoru
tramwaj
głosy dzieci
[...]
śpiew służącej
hałas (meble)
awantura małżeńska
stuk za ścianą
przybijania
gwoździa
hejnał
rozmowy
[...]

Z uwag i opisów spektaklu, jakie pozostawili po sobie recenzenci, a nade wszystko na podstawie tekstu scenariusza, można wywnioskować, że inscenizacja z dużą dokładnością przenosiła na scenę linię poszczególnych sekwencji dramatu. Oczywiście można to interpretować jako zabieg i rozwiązanie niezbyt ambitne, zachowawcze, jednak należy zarazem pamiętać, że w zadanych okolicznościach teatralnych, a także w określonej rzeczywistości społecznej już samo podjęcie się teatralizacji takiego

⁴⁸ Tamże.

⁴⁹ Tamże.

⁵⁰ Wybrane, zawarte w tekście notatki Zofii Jarekowej dotyczące warstwy dźwiękowej spektaklu.

awangardowego tekstu było wyzwaniem i narzucało artystyczne poszukiwania w nieznanach obszarach. Przestrzenie te były pełne pytań nie tylko do aktorów, ale także do widza, który przewycięzał stereotypizację teatru lalek jako teatru dziecięcego i jednocześnie w trakcie spektaklu musiał się zmagać z intelektualnym wyzwaniem, jakie stawiało przed nim zastosowanie masek, czy też tekst inscenizacji.

Według mnie największa siła *Kartoteki* Jaremowej i Mikulskiego tkwiła w pewnej – pozwalającej na swobodę istnienia – bliskości powstającej między maską a twarzą lustrzanej przestrzeni. Dzięki powstałym również zależnościom w relacji aktor – aktor / maska – maska mogły się uwydatnić podobne obszary, pełne intelektualnej głębi, ukryte pomiędzy linijkami tekstu Różewicza.

Waga tej i podobnych (choćby ze względu na rodzaj podejmowanego tekstu teatralnego) inscenizacji dla rozwoju teatru lalkowego w Polsce jest oczywista. Ambitne spektakle dla widzów dorosłych pojawiały się i pojawiają coraz częściej w wielu teatrach lalek w Polsce (m.in. w Białymstoku, Poznaniu, Opolu, Lublinie czy Rzeszowie), a środkami inscenizacyjnymi właściwymi teatrowi lalkowemu coraz częściej interesują się także twórcy, którzy wyrosli z kręgu teatru dramatycznego, jak chociażby Paweł Passini czy Anna Augustynowicz.

4

Dyrekcja Zofii Jaremowej trwała do roku 1975, po czym okres „panowania” Jaremów na Skarbowej⁵¹ się zakończył. Kolejni dyrektorzy: Freda Leniewicz, Jan Polewka i Adolf Weltschek – co oczywiste – poprowadzili teatr według własnego zamyślenia i w odpowiedzi na zapotrzebowania zmieniającej się przez lata widowni. Czas Jaremów minął. Ich myśl, idee kręgu artystów, których wokół siebie zgromadzili, jest nadal żywa, choć na pierwszy rzut oka może być niewidoczna (ale to już temat wymagający odrębnego opracowania). W historii teatru ważne bowiem są nie tylko konkretne spektakle, lecz także połączenia – mosty budowane pomiędzy twórczymi wyspami – tworzenie kontekstu i ciągłe poszukiwanie bogatych, niebanalnych rozwiązań, czego świadectwem jest również opisany spektakl *Kartoteki*.

Bibliografia

Bogucki J., *Mikulski*, Kraków 1961.

Flaszen L., *Różewicz w maskach*, „Echo Krakowa” 1961, nr 53.

Jurkowski H., Stafiej A., *Zofia i Władysław Jaremowie – dokumentacja działalności*, Łódź 2001.

⁵¹ Teatr Groteska zaczynał swoją działalność w budynku przy ulicy Skarbowej 2, gdzie również dzisiaj znajduje się jego siedziba. Za czasów Jaremów spektakle grane były także w kamienicy przy ulicy Świętego Jana.

- Kerényi K., *Człowiek i maska*, [w:] *Antropologia widowisk*, red. L. Kolankiewicz, Wrocław 2005.
- Kudliński T., *Nasz Ionesco*, „Dziennik Polski” 1961, nr 56.
- Mamoń B., *Różewicz w „Grotescie”*, „Tygodnik Powszechny” 1961, nr 10.
- Mazur K., *Różewicz w krakowskiej „Grotescie”*, „Teatr” 1961, nr 1.
- Mlekicki D., *Zofia Jarema*, <http://www.encyklopediateatru.pl/scenograf/7126/zofia-jarema> (dostęp: 28.04.2018).
- Różewicz T., *Kartoteka*, „Dialog” 1960, nr 2.
- Różewicz T., *Zielona róża; Kartoteka*, Warszawa 1961.
- Stafiej A., *Dama w fioletach*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/66102,druk.html> (dostęp: 28.07.2019).
- Szczepański J.J., *Z programu „Kartoteki”. Wystawa malarstwa Kazimierza Mikulskiego*, red. T. Bryjowa, wstęp M. Porębski, Warszawa 1963.
- <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Obrazcow-Siergiej-W;3949425.html> (dostęp: 29.04.2018).

***Kartoteka* in the Grotoska Theatre – a fragment of Zofia and Władysław Jarema’s work**

Abstract

Zofia and Władysław Jarema – the founders of the Grotoska Theatre – from the beginning of their artistic work in Krakow distanced themselves from perceiving the theatre of dolls as exclusively children-oriented. By gathering around themselves a group of distinguished artists, they consistently and reasonably built up the repertoire and Grotoska stage for the adult audience. In their search, they included Konstanty Ildefons Gałczyński, Sławomir Mrożek, and Tadeusz Różewicz. This paper is an attempt at analysing and reconstructing the performance of *Kartoteka* (a drama by Różewicz), which was staged in Grotoska Theatre (interpretation by Zofia Jarema, stage design by Kazimierz Mikulski) a few months after its Warsaw preview in the Drama Theatre. The author of the paper also discusses the type of influence which this performance and the Jaremas’ activity in general had on the contemporary theatre of dolls.

Słowa kluczowe: Jarema, Mikulski, teatr lalek, Teatr Grotoska, Różewicz

Key words: Jarema, Mikulski, the theatre of dolls, Grotoska Theatre, Różewicz