

Tadeusz Pajdała

Osobowość twórcy – materia teatru – kreacja

(z historią teatru i konkursu CSD w Poznaniu na sztukę teatralną w tle)

Obrzycko, wrzesień 2017 roku.

Moja wypowiedź będzie bardzo prostą relacją obecności w teatrze i dramaturgii, w której Państwo też pogrążyli się dobrowolnie.

Ponieważ moje uczestnictwo było bardzo długie, to zacznę: dawno, dawno temu..., to znaczy, mniej więcej, w roku 1970. Od tego roku w teatrze lalek, który wtedy był nieomal jedynym dostawcą sztuk teatralnych dla dzieci i młodzieży, pojawiły się pewne niepokoje, które zrodziły bardzo ciekawe poszukiwania. Wynikały one z tego, że publiczność i twórcy zaczęli być inni, zaczęli się przybliżać do nowoczesności. Z obserwacji tamtego okresu chciałbym przytoczyć trzy kierunki poszukiwań nowej dramaturgii dla teatru lalkowego.

Zacznę od przedstawienia *Ptak* w Teatrze Lalki i Aktora w Opolu z 1976 roku, w którego przygotowaniu brałem udział. Był to spektakl dziwny, parawanowy; wówczas parawan był dość rządzącym elementem w teatrze lalek. Dyrektor Zygmunt Smandzik zaproponował do repertuaru *Słowika* Ratajczaka. Mieliśmy wówczas grupę dzieci współpracujących z teatrem. Przeczytały, zgłosiły sporo zastrzeżeń. Zaproponowaliśmy *Słowika* Andersena, uznały za zbyt znaną baśń. Pozostaliśmy przy *Ptaku*, chcieliśmy zrobić coś innego, co przynosiłoby powiew refleksji nad zachodzącymi zmianami. Byliśmy wtedy zainteresowani antropologią i teorią gier. Wspólnie z dyrektorem i zespołem aktorskim zaczęliśmy rozważania nad koncepcją i ideą spektaklu. Ta idea zarysowała się tak: będzie to przedstawienie o człowieku pojedynczym i człowieku w grupie, o tym jak podlega on opanowaniu przez rzeczywistość, jak zostaje niweczony, jak walczy i jak się odradza. W naszych rozważaniach pojawiał się ciągle motyw potrzeby kreowania przez gromadę idola. To było długie i mozolne tworzenie zwartego scenariusza. Zygmunt Smandzik był znakomitym plastykiem i próbował znaleźć najlepszy znak dla wizerunku człowieka pojedynczego, gromady i tego, co zniewala. Miał dużą planszę, na której szkicował, a później pokazywał ją znajomym i artystom opolskim. W ten sposób pierwsze pomysły ulegały przekształceniom, w efekcie dochodziło do postępującego uproszczenia. Teatru nie było stać na własną muzykę, ale był Krzysztof Penderecki. Wtedy panowało przyzwolenie na kompilację utworów muzycznych, więc rozpoczęło się dobieranie fragmentów do sytuacji tworzonych na scenie. To była katorżnicza praca zespołowa działań

scenicznych z muzyką i światłem. Całe szczęście, że znalazł się młody elektryk, po szkole zawodowej, który spał na scenie i je przygotowywał.

W spektaklu człowiek był przedstawiony jako drewniana konstrukcja, nawet nie w pełni trójwymiarowa, prawie płaska. Cała scena za parawanem była wielką marynarką z dziwną niedookreśloną głową. Marynarka zaczynała się otwierać w momencie poszukiwań rozpoczętych przez grupę lalek. W otwierającej się marynarce pojawiały się przeróżne konstrukcje, które wchłaniały tłum, zmuszały go do uczestnictwa w wielkiej maszynie. Tak powstał dramat zniewolenia i buntu, który spowodował rozpad konstrukcji marynarki. W chaosie rozpadu tłum wykreował idola. Był to twór ułomny, w wózku inwalidzkim, zlepiiony z resztek konstrukcji. On też okazał się pomyłką i został stłamszony. Na wyjście widzów wprowadziliśmy *Przesłanie Pana Cogito* Herberta. Zaczynało się ono pięknym nagraniem przylegającym do walorów tekstu. Później nagrany tekst się rozpadał, rozmywał. Na premierze był Stachura, krzycał: „Tak nie wolno, tak nie wolno”. Spektakl poruszał wszystkie nasze niepokoje i tęsknoty do zmiany.

To jest jedno ze źródeł dramaturgii w teatrze lalek, teatrze animacji. Parawan zaczął powoli tracić swoją pierwotną funkcję. Powstające dzisiaj scenariusze oparte są na innym układzie: aktor w interakcji z lalką i przedmiotem. Ten układ bardzo odpowiadał Janowi Dormanowi.

Państwo bardzo dobrze znają działalność Dormana. Ja tylko powiem o moich obserwacjach i odczuciach. Dorman inscenizował znane teksty literackie: *Szczęśliwy Książę*, *Młynek do kawy*. Pozostawał wierny autorom, ale nie przestrzegał ciągłości zdarzeń. On musiał włączyć siebie. Inspiracje brał zewsząd. Dorman czerpał przede wszystkim z zabaw, gier, rozmów i działań dziecięcych. Brał z obrzędów, folkloru, legend, przypowieści ludowych, z rozmów zasłyszanych na ulicy i tych, w których uczestniczył. Czerpał z przedmiotów, które go fascynowały. Kiedy znalazł jakiś przedmiot, który go interesował, wiedział, że umieści go w konstrukcji spektaklu. Powstawały adaptacje sceniczne, ale nie były adaptacjami wprost, to były adaptacje inkrustowane różnymi tekstami autorów, których brał na warsztat, ale inkrustował też wszystkimi obserwacjami, które poczynił w kontaktach z kulturą i z dziećmi. Brał różne sytuacje i obudowywał propozycję pisarza tak, że była ona nowym znakiem. Stwarzał nowy komunikat, bardzo wieloznaczny. Przedstawienia nie należały do łatwych, wymagały niebywałego zaangażowania w to, co działo się na scenie, ale muszę powiedzieć, że dzieciom to odpowiadało. Spektakle nie różnicowały widza, były zarówno dla dzieci, młodzieży i dorosłych. W teatrze Dormana artyści nie myśleli o tym, że mają zrobić

przedstawienie dla dzieci czy dla młodzieży. Był to twór artystyczny, proponowany dla wszystkich. W *Młynku do kawy*, który był realizowany przez Dormana w Opolu, opowiedziana została piękna historia porzuconego młynka szukającego swojego miejsca i swojej użyteczności. Artysta wprowadził na scenę trzy dziewczęta, niby Słowianki, niby postaci ludowe, które przechodziły przez scenę i mówiły: „Kuciorka, kuciorka, kuciorka...”. Na pytanie skąd wzięły te „kuciorki”, odparł, że z rozmowy cygarek na ulicy. Ta „kuciorka” interesująco zaistniała w spektaklu. Gdy działo się coś ważnego z młynkiem w zderzeniu z ludźmi/aktorami, którzy byli na scenie, Dorman wprowadzał „kuciorkę” i ona zatrzymywała uwagę widza w danym momencie. Dawał widzowi chwilę do odczytania sensów i refleksji. W ten sposób przełamywał ciągłość narracji scenicznej po to, żeby widz mógł się zatrzymać, pomyśleć, odczuć. Ale „kuciorki” pełniły też inną rolę. Jeśli Dorman chciał zwrócić uwagę na coś, co będzie bardzo ważne w przygodach młynka, to też je wprowadzał. To jest pojedynczy przykład, ale Państwo znają Dormana. On zasygnalizował inne źródło poszukiwań dramaturgii przez reżysera.

Trzecim kierunkiem poszukiwań jest słowo. W tym czasie pojawiał się wyjątkowa osoba, która przełamywała struktury językowe i konstrukcyjne dramatu oraz teatru dla dzieci i młodzieży – Krystyna Miłobędzka. Przygodą była próba działania poetki w teatrze wspólnie z jego twórcami. Walorem jej utworów było doświadczenie ścisłego związku z teatrem animacji. Fascynujące było to, że Miłobędzka łączyła je z powstaniem struktury dzieła scenicznego. To ona dawała właściwy układ słowa, a przez to sytuacji scenicznej, a ponieważ była poetką, sprowadzała słowo do wieloznaczności poprzez oszczędność. Tak rodziła się wyjątkowa dramaturgia nie tylko dla dzieci i młodzieży. Przytoczę przykłady z *Ptama*, którego przygotowywałem z dziećmi i obserwowałem ich zaangażowanie. Znajdowały w nim siebie i swój stosunek do określenia otaczającego je świata. Zapis jednego z fragmentów (przycyżam niedosłownie): „Ja tu, ty tu, ona tam, on tam, my tu, wy tu, ciocia tu, wujek tam, mama tu, tato tu. Ptam.” Możliwe było zbudowanie poprzez określoną intonację sceny napiętej emocjonalnie. Tę scenę zamykało krótkie, chłopca: „Ptam”. Kontaminacja słów „ptak” i „ja” oznaczała marzenie odlotu równocześnie z „mną”, „o mnie”, „dla mnie”. Rytmicznie powtarzane po każdej scenie „ptam”, tworzyło narastanie napięcia. Relacje rodzinne stawały się coraz ostrzejsze, płaskie, podłe, a to „ptam” coraz bardziej wzmagało się, aż do odlotu chłopca. Miłobędzka zaproponowała dalszą oszczędność słowa w *Ojczyźnie* i *W kole*. Realizacja spektaklu *W kole* stawiała bardzo wysoką poprzeczkę dla reżysera. Interakcje powstawały

między słowem, aktorem, przedmiotem i publicznością, która była włączona w tworzenie znaku teatralnego. Miłobędzka otworzyła szeroko wrota do poszukiwań dramaturgicznych.

A dzisiaj to dwadzieścia kilka lat Konkursu na Sztukę Teatralną dla Dzieci i Młodzieży. Postanowiłem przedstawić Państwu twórców, którzy osiągnęli interesujący pułap dojrzałości artystycznej dzięki współpracy z teatrami, nie tylko animacji. Zachęcam, aby Państwo napadali na teatry, kontaktowali się z twórcami proszeni, czy nie. Narzucali się, bo w kontakcie z teatrem doskonałą Państwo swój warsztat. Teksty, które powstają są nie tylko dla dzieci, ale dla wszystkich, bo teatr jest dla wszystkich. Musimy w jakiś sposób kontaktować się z młodszym widem, ale dla mnie nastolatek to po prostu widz. Spektakl może być o nastolatkach, ale nie tylko dla nastolatków, taki nie istnieje.

Liliana Bardijewska jest pisarką wszechstronną. Tworzy słuchowiska, książki dla dzieci, sztuki teatralne, pisze recenzje, uczestniczy jako juror w festiwalach teatrów dla dzieci i młodzieży w kraju i za granicą. Jest tłumaczem, szczególnie literatury bułgarskiej. Jest wszędzie. Skomasowała doświadczenia z różnych kierunków teatru. Zachęca do nowego kontaktu z widzem, czerpiąc z tradycyjnej polszczyzny literackiej, którą przekształca, aby kontaktować się ze współczesnym odbiorcą. W jej utworach bardzo interesująca jest przyległość do rzeczywistości, mimo że sięga do bajek, baśni, bajko-baśni. Jeżeli w tekście nie można doczytać się ludzkiej obecności, lęków, radości, a jest tylko ładna historyjka, to za mało. Oto treść *Zielonego wędrowca* Bardijewskiej. Jest w nim problem niemożności pogodzenia się z otaczającą rzeczywistością. Bohater musi ją opuścić, bo nie może w niej żyć, dusi się. Autorka wprowadza go do krain, w których poznaje kolory. W tej historii zawiera się niezgoda na otaczający świat, w którym bohater ze swoimi pragnieniami jest inny. Musi on znaleźć odmienne wartości, by wrócić i powiedzieć, że istnieje coś innego niż szarość. Ostatnią książką Bardijewskiej jest *Kot Karima i obrazki*. To historia o wędrowce ludów, o migracji i o tym, że od niej nie uciekniemy z powodu zmian klimatycznych, cywilizacji i postępu technologicznego. W tej książce jest chłopiec, który przedstawia exodus w swoich rysunkach. Opowiada w nich o udręce uciekinierów i o przybyciu do Polski. Powiedziałem Lilianie, że zakończenie jest zbyt optymistyczne wobec polskich realiów, nie zapewniających obecnie godziwego pobytu cudzoziemcom. Autorka zamierza napisać sztukę na podstawie tej opowieści, ale czy to uczyni, nie wiem. *Zielony wędrowiec* zyskał popularność, w przygotowaniu jest scenariusz filmu animowanego.

Swoje odrębne stylistycznie i tematycznie światy tworzą dwie autorki: Marta Guśniowska i Malina Prześluga. Obie piszą też sztuki dla dorosłych i są ściśle powiązane z

teatrami. Poznając struktury teatru, czerpią z nich dodatkowe umiejętności przydatne w procesie tworzenia. Ich siłą jest zaskakująca wyobraźnia. To, co one potrafią ze sobą kojarzyć, a przez to nadawać nowe znaczenia, jest polem do popisu dla naukowców. Ja jestem wrażeniowcem, więc poddaję się wrażeniu. Muszę Państwu powiedzieć, że to jest czymś fantastycznym, kiedy dostaje się tekst do czytania i odkrywa się nieoczywiste zderzenia, z których powstaje bardzo intrygująca wartość. Każda autorka ma inną wyobraźnię, inne odczuwanie świata, ale wspólne jest niekategoryczne ocenianie zjawisk i zdarzeń. Nie dzielą ich na złe i dobre. Dla nich istnieje świat, w którym są obecne równoległe oba elementy. Ich siłą jest to, że nawet w tragicznych sytuacjach znajdują radość istnienia. W związku z takim stosunkiem do świata posługują się charakterystycznymi konstrukcjami językowymi. W zestawieniu słów i składni znajdują powagę i humor. Piszą bardzo ciekawe sztuki o losach i doznaniach człowieka małego i dużego. W sztuce *A niech to gęś kopnie* bohaterka o niskiej samoocenie doprowadza się do ekstremalnego samopoczucia, depresji, do myśli: „Niech mnie już usmażą, niech mnie zjedzą, byleby się coś ze mną stało.” Marta jest z wykształcenia filozofem. W trzech bohaterach *Marvina*: dinozaurze, żółwiu i motyłu, przedstawiła trwanie w świecie. Dinozaur, który wyginął, istnieje w świadomości, chwilowy motyl, pełzający wytrwale żółw trwają w przemijaniu. U Maliny Prześlugi dominuje atrakcyjność narracji i zdarzeń. To pokusa dla reżyserów. Łatwo jest zilustrować te teksty na scenie, ale może zabraknąć trzeciej wartości. *Smoki* w Teatrze Animacji w Poznaniu mogły być mądrym przedstawieniem o zanegowaniu wartości mitu, o zafałszowaniu rzeczywistych relacji. Mit o smokach proponowany przez ludzi, jest zupełnie inny niż o ludziach opowiadany przez smoki. W *Panu Lampie* jest piękny dom życia, Lampa oświetla to, co w nim jest. Gdy Pan Lampa po trochu gaśnie, razem z nim zgaśnie to, co do niego przychodzi. To nie tylko opowieść o odchodzeniu człowieka, ale też o tym, że oświetlamy życie, które do nas lgnie, ale powoli zaczyna blednąć, bo nasze światło niknie. Obie autorki piszą sztuki dla widza w każdym wieku. Realizacje teatralne, często podporządkowane młodszemu odbiorcy w teatrach dla dzieci nie odzwierciedlają pogłębionych interpretacji, podlegają ilustracyjności scenicznej.

W konkursie pojawiła się interesująca dramaturgia „realistyczna”. Jedną z pierwszych autorek była Krystyna Chołoniewska, jej *Szkolne grafitti* i *Nieobecny* przewinęły się przez teatry i ekrany telewizyjne. Odnotowujemy obecnie niechętny stosunek do realistycznego dramatu, bo on jest „démodé”. Utwory Chołoniewskiej wyrastały z jej doświadczeń literackich i życiowych. Przechodziła przez wszystkie etapy dojrzewania swoich dzieci, więc pisała wprost z obserwacji i doświadczeń. W *Nieobecnym* nie ma młodzieżowego bohatera, są coraz bardziej

opuszczani rodzice. Chłopaka nie ma w domu, pojawia się tylko w końcówce sztuki i odchodzi. Kiedy rodzice przeżyją utracenie kontaktu z synem, są zranieni, ale wiedzą, że odchodzenie jest nieuniknione. Jest to bardzo sprawnie napisany dramat realistyczny, ja bym się nie obawiał takich dramatów na scenie. Jest też coś takiego w sztuce *Jeremi się ogarnia LOL* Szymona Jachimka. Młodzi organizują się, aby pomóc koledze. Zainteresowało mnie w Jeremim wykorzystanie nowego komunikowania się młodzieży i nowego języka komunikatu. To zjawisko językowe pojawiło się w opisie realistycznej historii, ale wydaje mi się, że zostało ono nie w pełni wykorzystane formalnie. W konkursowych sztukach autorzy często rozważają tematy krańcowych sytuacji życiowych. Bardzo wiele utworów cechowała powierzchowna fascynacja krańcowością bez przetworzenia artystycznego. W *Stopklatce Maliny Prześlugi*, wskutek nieszczęśliwego wypadku, bohater staje wobec nowych wyborów. Prześluga nie epatuje. Pogodny stosunek do świata umożliwił jej stworzenie ciekawego portretu psychologicznego. Stach Szulist, który jest nauczycielem historii w liceum i prowadzi działania teatralne z młodzieżą, pisze utwory trudne do realizacji w teatrach zawodowych, ponieważ ich język i zdarzenia zbyt mocno powiązane są ze środowiskiem nastolatków. Często swoich bohaterów ukazuje w skrajnych sytuacjach. *Homuś* to utwór o chłopcu, który, wykorzystany przez księdza, został sam z tym nieszczęściem, odepchnięty przez społeczność. Czy takie tematy są zbyt drastyczne? *Pajak i dziewczynochłopak* Kuby Kaprała, pomimo pewnych zastrzeżeń konstrukcyjnych, jest niezmiernie interesujący tematycznie i pomysłowy formalnie. Narrator prowokująco prowadzi bohatera do momentu krańcowego, pogłębiając rozterki dziewczynochłopaka: czy brać przykład z ojca, który maltretuje matkę, czy z matki, która się na to godzi. To aktualne problemy mentalne młodych, to walka o swój stosunek do świata, o miejsce w życiu, o wartości.

Kiedy Robert Jarosz zgłosił swoje jednoaktówki na konkurs, nie zrozumiałem ich, ale były niepokojące. Postanowiłem, że dopadnę go w Zaniemyślu – pierwszy, drugi i trzeci raz obeszlśmy wyspę nie dochodząc do porozumienia. Dlatego chciałbym trochę o nim powiedzieć. Utwory jego są bardzo dziwne. Niewątpliwie jest to najbardziej oryginalny twórca, który pojawił się w konkursie. Nie wiedzieliśmy jak potraktować jego sztuki i przyznawaliśmy nagrody specjalne. Zawsze je dostawał, aż w końcu powiedział, że wolałby normalną. Niestety przestał pisać, więc jej nie dostał. Świat Jarosza jest skomplikowany: wynika z tematyki, języka i sytuacji, w których umiejscawia bohaterów. On poszukuje źródeł zła, wszyscy jego bohaterowie są wplątani w zło. W sztuce *W becze chowany* zło rodzi się z nieświadomości. Rozpoznawanie zła pojawia się u zupełnie nieświadomego młodego człowieka, którego

nadopiekuńczy rodzice wychowali w becze. Jest to zło, które rodzi się z braku możliwości rozpoznania uczynków. Utwór jest kompozycją dość regularną, opartą na fińskich podaniach i legendach. W dramacie *Szczurzyn*, który wpierw czytałem, a potem oglądałem na scenie, zło rodzi się w innych okolicznościach. Odmieniec jest odrzucony przez rówieśników, ale to on zaczyna penetrować zło. Jarosz bardzo dociekliwie poszukuje jego źródeł. Podobnie jest *W brzuchu wilka*, w której to sztuce fascynowała mnie postać starej kobiety, wstającej z grobu, aby dać świadectwo przestępstwa. Daje je i pragnie być katem w odwecie. Niezmiernie trudna jest realizacja sztuk scenicznych Jarosza. Wyzwaniem dla reżyserów jest zbudowanie trafnych komunikatów scenicznych.

Sztuka Michała Walczaka *Piaskownica*, była wystawiana w wielu teatrach w Polsce i za granicą. Bohaterem tego tekstu stał się język. Był to początek pojawiania się w konkursie poszukiwań funkcji języka w życiu dzieci i młodzieży. Chłopak-mężczyzna operuje językiem gier i zabaw dziecięcych. Poprzez sposób zestawienia słów i składnię powstaje psychiczny obraz bohatera. Mówiłem wówczas, kiedy ten tekst był rozważany, że może on być odtwarzany przez dzieci, dorosłych i tych, którzy są w domach starców. Kiedy doświadczamy różnych przeżyć, dzieciństwo pozwala nam się z nimi zmierzyć. Staje się parawanem, za którym można złagodzić niepewności i niedogodności. Niedawno w wywiadzie telewizyjnym pewien reżyser filmowy wyznał, że dopiero teraz się spełnia, a wszystkie poszukiwania formalne pochodzą z jego fantazji i marzeń dziecięcych. Tak funkcjonuje język w sztuce Walczaka, która przeszła przez wiele scen, ale nie przeszła u nas.

Sztuki o języku i współczesnych sposobach komunikowania pojawiają się w konkursie coraz częściej. Piotr Bulak napisał *Derby* i w sposób niezmiernie precyzyjny odtworzył funkcję języka kiboli. Utwór ukazuje mechanizm nakręcania się grupy aż do momentu popełnienia morderstwa na przeciwniku innej drużyny. To jest tekst porażający, obrazujący jak prymitywnym językiem można doprowadzić do skrajnych stanów psychicznych, działania negatywnego, a jednocześnie uważać, że jest się w dobrym miejscu i czasie. Tekst miał być realizowany w jednym z warszawskich teatru, ale premiery nie było. Szkoda. Gdyby Bulak pisał tę sztukę teraz, powstałby zupełnie inny język prymitywny, ale bogoojczyźniany.

Z tegorocznej edycji odnotowałem opowieść Tomasza Kaczorowskiego o młodym sportowcu, którego idolem jest Ibrahimović. W tym tekście wszystkie działania opowiedziane są barwnym językiem sportowców: wypowiedzi młodego, „musztra treningowa”, wypowiedzi Ibrahimowicia. Niepokoiła mnie tylko jednorodność bohatera ograniczona wyłącznie do życia sportowego. Najbardziej interesowały mnie we wszystkich edycjach konkursu teksty

odzwierciedlające zmiany komunikowania, nowe trendy językowe i stylistyczne. Byłem ciekaw, czy ktoś piszący podejmie próbę zderzenia ich z realiami życia dzieci i młodzieży, z trudami dojrzewania we współczesności. Z pomocą przybył Piotr Przybyła autor sztuki *Krzysztof Cover Baczyński*. Mam odczucie, że sztuka jest pierwszym zapisem, który wymagałby dopełnienia. W *Krzysztofie Cover Baczyński* forma komunikacji współczesnej wplata się w tradycyjną, kulturowo zaakceptowaną. W tekście dokonany jest tuning wiersza Baczyńskiego bolesny dla mojego pokolenia, które przeżywało wojnę. Tragiczne wyznanie o wojnie zostało naruszone współczesnym językiem niepokoju. Takie wtargnięcia w to, co odczuwamy jako klasyczne, tradycyjne, zaakceptowane, będą miały miejsce. Zabrakło mi rozgraniczenia między twórcą a bohaterem dramatu. Gdyby zarys psychologiczny bohatera był pełniejszy, gdyby pojawiła się jego twarz, mięso, wtedy czułbym, że jest to to, czego oczekiwałem. Jest też coś niepokojącego w hasłowym użyciu rzeczywistych zdarzeń, w natłoku których gubi się bohater-człowiek. Czy istnieje możliwość porozumienia? Czy jest dla nas miejsce w tym chaosie? Znajdując pewne ułomności w sztuce, przytoczę jedną z sentencji autora „Wyobraźnia jest ułomna jak pamięć”. Życzyłbym Państwu, aby wyobraźnia Państwa nie była ułomna

Tadeusz Pajdała.