Lalkarze performerzy i performująca materia

Marek Waszkiel

Kilka miesięcy temu ukazała się książka Marzenny Wiśniewskiej, badaczki związanej z Uniwersytetem Mikołaja Kopernika w Toruniu, a wcześniej z tamtejszym teatrem lalek „Baj Pomorski". Publikacja nosi atrakcyjny, choć trochę zagadkowy tytuł *Archipelag indywidualności. Jeszcze bardziej tajemniczy jest jej podtytuł: Solowe teatry performerów współdziałających z materią*. W rzeczywistości mowa o lalkarzach, lalkarzach solistach działających w drugiej połowie XX wieku i na początku obecnego stulecia.

Książka podejmuje temat nieoczywisty, w zasadzie umykający dotychczasowym badaniom, sporadycznie pojawiający się w powalnych pracach naukowych – ale tym większa jest jej wartość. Włącza ona do literatury akademickiej działalność teatru lalek dla dorosłych, na dodatek czyni to w aspekcie współczesnych kierunków metodologicznych, osiągając jednocześnie dwa cele: badania nad współczesnym teatrem uzyskują nowy kontekst, a teatr lalek – nowy język opisu, dzięki czemu to zjawisko powinno wreszcie trafić do literatury naukowej z zakresu badań nad teatrem. Czy tak faktycznie będzie – zobaczymy w niedalekiej przyszłości.

W pierwszym rozdziale autorka rysuje szeroką, międzynarodową perspektywę badawczą tematu. „Proponuję połączenie ustaleń wynikających z performatycznego namysłu nad lalkarzem jako performerem z [...] redefinicją performujących przedmiotów, na którą obecnie najsilniejszy wpływ mają konteksty związane ze zwrotem materialnym. Performatyka i nowy materializm zasadzają się na zwrocie ku sprawczości – pisze Wiśniewska. – W centrum uwagi stawiają sposoby zachowań zarówno ludzi, jak i nie-ludzi (czyli co i jak ludzie i przedmioty robią), relacje, w których człowiek i materia wzajemnie na siebie wpływają w dynamicznym przepływie impulsów, reakcji, energii" (s. 45). W konsekwencji Wiśniewska dokonuje redefinicji solowego lalkarstwa, a dla jego twórców proponuje określenie „performerzy współdziałający z materią".

To zajmujący rozdział, poprzedzający naszą dotychczasową wiedzę. Refleksja teoretyczna nad polskim lalkarstwem zwykle nie wyszła bardzo skąpa. Autorką, wykorzystując polskie teksty (Henryk Jurkowski, Halina Waszkiel), ale głównie bogatą międzynarodową literaturę przedmiotu, wprowadza do języka opisu działań polskich lalkarzy solistów, „performerów współdziałających z materią", zupełnie nowe pojęcia: „performujących przedmiotów" (Frank Proschan, Richard Schechner), „negocjowania relacji z nimi" w miejsce mistrzowskiego opanowania (John Bell), „performansu materii" oraz „witalności materii" (Jane Bennett), ciała rozszerzonego, hybrydycznego, transgresyjnego (Erika Fischer-Lichte, Halina Waszkiel). Aż dziwna, że relacje Wiśniewskiej zajmują tylko część rozdziału pierwszego, choć doskonale wprowadzają w „praktyki współdziałanie człowieka i materii w świetle przemian i redefinicji praktyk lalkarskich w XX i XXI wieku", jak brzmi tytuł tej części pracy.

Rozdział pierwszy uzupełnia część o solowym lalkarstwie w Polsce, która jest swoistym przeglądem rozmaitych inicjatyw podejmowanych po II wojnie światowej. Było ich kilka, poczynając od przedsięwzięć z połowy lat sześćdziesiątych inicjowanych przez Henryka Jurkowskiego, po imprezy festiwalowe Krzysztofa Raua w Białymstoku i Waldemara Wolańskiego w Łodzi, kontynuowane raczej z marnym efektem aż do końca pierwszej dekady naszego stulecia. W gruncie rzeczy dla solistów nie było u nas miejsca w zinstytucjonalizowanym życiu teatralnym.

Sytuację zmieniły odrobinę ostatnie dekady, o czym Marzenna Wiśniewska wprawdzie wspomina, choć nie podejmuje żadnej szerszej refleksji ani tym bardziej analizy. Myślę głównie o Marcinie Bikowskim, być może najwybitniejszym polskim „performerze współdziałającym z materią", i jego dwóch spektaklach: *Baldanders* (BTL, 2006) i *Bacon* (Malabar Hotel, 2013). Bikowski, wespół z Marcinem Bartnikowskim, z którym pracuje z ogromnym powodzeniem od samego początku, wybrał inną drogę teatralną, nie mniej atrakcyjną, choć jestem przekonany, że decyzję tę na karierę solową (oczywiście we współczesnym rozumieniu tego słowa, to jest nie rezygnacja z partnerstwa wielu innych twórców), byłby dziś jednym z liderów europejskiego teatru ożywionej materii.

W czterech kolejnych rozdziałach autorka drobiazgowo analizuje działalność polskich performerów współdziałających z materią. Są to: Andrzej Dziedziul, Grzegorz Kwieciński, Tadeusz Wierzbicki i Adam Walny. To głównie dla ich działalności Wiśniewska znajduje nowe określenie: teatr jednego performera i performującej materii, doskonale współbrzmiące z aktualnymi kierunkami badawczymi. O ile twórczość Kwiecińskiego, Wierzbickiego i Walnego, wciąż przecież obecna w naszym życiu teatralnym, wpisuje się bez zastrzeżeń w tę koncepcję Marzenny Wiśniewskiej, wobec Andrzeja Dziedziula mam drobne wątpliwości.

Oczywiście, to pierwszy polski wielki lalkarz solista, więc w archipelagu indywidualności musi zająć poczesne miejsce, i dobrze, że w książce Wiśniewskiej analiza jego spektakli wypełnia obszerny rozdział. Obok rozprawy Małgorzaty Aliszewskiej zamieszczonej w trzydziestym trzecim tomiku serii „Lalkarze – materiały do biografii" (POLUNIMA, Łódź 2004) niewiele o Dziedziulu dotychczas napisano, choć to być może jeden z kilku polskich lalkarzy, których nazwiska utrwali historia lalkarstwa. Andrzej Dziedziul należy jednak do innych czasów. Jego polskie sukcesy przypadają na lata sześćdziesiąte i początek siedemdziesiątych XX wieku. Niezwykły parasol ochronny nad tym niepokornym artystą roztaczał ówczesny dyrektor wrocławskich lalek Stanisław Stapf. Umożliwił mu solową pracę w strukturze instytucji państwowej, a Dziedziul odwdzięczył mu się z nawiązką. Dzięki Dziedziulowi wrocławskie lalki wypłynęły w świat, za sprawą jego przedstawień były obecne na Zachodzie i wprowadziły późniejszy WTL do międzynarodowego obiegu. Z czasem drogi Dziedziula i WTL-u zaczęły się rozchodzić. Artysta marzył, by swoje oryginalne spektakle pokazywać we własnym teatrze. I powstał wreszcie specjalnie dla niego Teatr Animacji w jeleniej Górze. Nazwa „teatr animacji" to też pomysł Dziedziula. Tyle że władze kolejnej państwowej instytucji domagały się repertuaru dla dzieci, któremu Andrzej Dziedziul się nie sprzeciwiał, ale i którego nie uznawał za najważniejszy. W 1980 roku porzucił teatr, wyjechał do Szwecji, a stan wojenny zatrzymał go tam na stałe (zmarł w 1988).

Moje drobniutkie wątpliwości budzi wszak nie obecność Andrzeja Dziedziula w książce Marzenny Wiśniewskiej ani doskonała analiza jego twórczości, ale zaproponowany sposób opisu działalności artysty. W niczym on nie odbiega od tradycyjnej metody, współcześnie nazywanej nowym historyzmem, którą Wiśniewska doskonale posługuje. Było to przecież przed zwrotem performatywnym, więc i cała terminologia współczesnych badań teatrologicznych gdzieś niespodziewanie umknęła. Autorka poszła za niekiedy przeniklkwymi refleksjami autorów recenzji posługującymi się w sposób naturalny pojęciami związanymi z lalkarstwem, lalką i teatrem lalek. Został wprawdzie Dziedziul-performer, ale zniknęła performująca materia.

Twórczość Grzegorza Kwiecińskiego, Tadeusza Wierzbickiego i Adama Walnego omówiona w kolejnych rozdziałach wygląda doprawdy imponująco. Czytelnik spotykający się z tymi artystami po raz pierwszy za pośrednictwem książki Wiśniewskiej pewnie doświadczy szoku, że ich nazwiska nie są wyryte równie silnie, przynajmniej w dziejach teatralnym, jak nazwiska Tadeusza Kantora, Józefa Szajny czy Leszka Mądzika. Autorka w zasadzie jest tego świadoma. A może uświadomiła to sobie, pisząc, pewnie na końcu, wstęp do *Archipelagu indywidualności*, w którym nieco się usprawiedliwia i tonuje entuzjazm wobec omawianych twórców. Czytamy tam: „Trzeba również wziąć pod uwagę fakt, że do końca XX wieku indywidualne i eksperymentalne przedsięwzięcia solistów rozwijały się równocześnie z tertem wybitnych polskich reżyserów lalkowych różnych pokoleń, których twórczość stanowiła centrum debat na temat nowoczesnego lalkarstwa (Jan Wilkowski, Jan Dorman, Leokadia Serafinowicz, Wiesław Hejno, Piotr Tomaszuk), co naturalnie przesuwało mniej rozgłośne przedstawienia niezależnych artystów na dalszy plan zainteresowań krytyków i badaczy. [...] Choć autorskie przedsięwzięcia takich performerów jak Dziedziul, Kwieciński czy Wierzbicki były na tle dominujących trendów w równolegle uprawianym repertuarowym teatrze lalek spełnieniem awangardowego teatru formy, to w zestawieniu z wywołującymi twórczy ferment zjawiskami teatru głównego nurtu drugiej połowy XX wieku czy politycznie zaangażowanymi i prowokującymi nowe formy uprawiania teatru grupami alternatywnymi nie wyróżniały się już tak wyraźnie" (s. 13). Bez wątpienia jednak wniosły one i wnoszą niezwykle cenne techniki i metody twórcze, które płasują ich autorów pomiędzy najciekawszymi współczesnymi twórcami teatru jednego performera, i to w daleko szerszej niż polska perspektywie.

Ostatni rozdział książki Wiśniewskiej dotyczy „zwrotu kobiecego w polskim lalkarstwie solowym XXI wieku", co być może jest tezą polemiczną już choćby wobec wciąż działających Kwiecińskiego, Wierzbickiego i Walnego, nie mówiąc o innych twórcach, takich jak: Krzysztof Falkowski, Henryk Hryniewicki, Łukasz Puczko, Krzysztof Zembl, Rafał Domagała, Marcin Tomkiel. Autorka rozpoczyna od przybliżenia sylwetki Anny Proszkowskiej, ongiś także partnerki Andrzeja Dziedziula. W podrozdziale poświęconym „(nie)obecności lalkarek w polskim lalkarstwie solowym II połowy XX wieku" odnotowuje działalność innych etatowych aktorek, sporadycznie podejmujących solowe próby. m.in. troszkę więcej pisze o solowych premierach Jolanty Góralczyk, aktorki Wrocławskiego Teatru Lalek (*Kraina pozorna*, 1994 oraz *Medea*, 2007), wyławia temat feminizmu, który kieruje ją poza Polskę XXI wieku, na spektakle Ilki Schönbein czy Theodory Skipitares. Nie wraca już jednak choćby do wzmiankowanej na początku książki Eweliny Ciszewskiej (*maria s.*, 2012) czy Karoliny Martin (*Trzy święci do śmierci*, 2018), choć te ostatnie należą do XXI wieku, więc i „zwrotu kobiecego". A wydaje się, że Ciszewska i Martin nie mniej niż Agata Kucińska wpisują się w koncepcję performerek współdziałających z materią.

Zwrot kobiecy Marzenna Wiśniewska koncentruje na twórczości Agaty Kucińskiej, Anny Skubik, Natalii Sakowicz i Anny Makowskiej-Kowalczyk. To świetne artystki, sam je podziwiam, ale czy reprezentują zwrot kobiecy? Zawdzięczamy im i Agacie Kucińskiej, i Annie Skubik trudno już dziś włączyć do performerek solistek współdziałających z materią. Agata Kucińska, może najciekawsza polska lalkarka współczesna, debiutowała niemal dwie dekady temu solowym dyplomem *Sny* według Iwana Wyrypajewa (2005), a kilka lat później zrealizowała znakomite *Żywoty świętych osiedlowych* Lidii Amejko (2010). I na tym jej solowa aktywność się zakończyła. Skoncentrowała się, z równie wielkim powodzeniem, na aktorstwie, pracy pedagogicznej i reżyserskiej. Anna Skubik, autorka kilku solowych przedstawień, m.in. *Złamanych paznokci. Rzeczy o Marlenie Dietrich* (2007), też milczy od niemal dekady. Zatem ten „zwrot kobiecy" jest chyba mimo wszystko bardziej efemeryda niż osobnym nurtem uprawianym przez artystki lalkarki.

Wiśniewska, zasugerowana być może procesami zachodzącymi na świecie i literaturą międzynarodową, w ostatnich latach rzeczywiście podkreślającą wyjątkową aktywność kobiet lalkarek, projektuje tę sytuację na polskie doświadczenia. I trudno nie zauważyć, że w jakimś stopniu są one podobne. Artystki/performerki współdziałają dziś z materią bez wątpienia częściej niż w przeszłości. Choć ich obecność po II wojnie światowej w obszarze sztuki lalkarskiej była i jest ogromna, z dotyczy to wszystkich krajów, niewątpliwie w ostatnich dekadach podejmują częściej solowe wyzwania. Składają się na to różne przyczyny, ale najważniejsza związana jest generalnie ze szczęśliwie wzrastającą pozycją kobiety we współczesnym świecie. Powoli uzyskują one miejsce równe temu, jakie od wieków zajmują mężczyźni.

Performerek współdziałających z materią w Polsce jest znacznie mniej. Do wyjątków należy Natalia Sakowicz. Jej solowe spektakle: *Pobudka* (2017), ostatnio *Romans* (2021), niezależnie od wielu innych projektów, w których bierze udział, zapowiadają konsekwentne rozwijanie własnej „metody" pracy z lalką, więc i własnego stylu współdziałania z materią, który staje się już przedmiotem warsztatów i nauczania. I wydaje się, że tylko Sakowicz podąża drogą wytyczoną przez wielkich lalkarzy XXI wieku.

Ostatni podrozdział części o zwrocie kobiecym Wiśniewska poświęca Annie Makowskiej-Kowalczyk i jej „lalkowemu stand-uperowi Kaziowi Sponge". To rzeczywiście zjawisko niezwykłe, uprawiane jakby na marginesie kariery aktorskiej Makowskiej-Kowalczyk w WTL-u i wyznaczające nową przestrzeń w relacjach aktor – lalka. Na troszkę podobnej zasadzie błyskotliwych dialogów ojca z synem sto lat temu słynny czeski artysta Josef Skupa zbudował wciąż żywą legendę Spejbla i Hurvinka. Makowska-Kowalczyk może marionetki Skupy zastąpiła zderzeniem żywej aktorki i lalki, zgodnie ze współczesnym pojmowaniem lalkarstwa jako sztuki aktora i przedmiotu materii. Jej kabaretowe, improwizowane spektakle albo doraźne interwencje wypełniają – jak pisze Wiśniewska – „niszę w polskim lalkarstwie na kabaret lalkowy, który od początku XX wieku po lata dziewięćdziesiąte spełniał się w gorąco przyjmowanych szopkach satyrycznych i politycznych".

O książce Marzenny Wiśniewskiej chciałoby się rozmawiać bez końca. Jest to praca rozległa, wielostronna, świetnie udokumentowana, rysująca niespodziewane i atrakcyjne kontekstu do działań polskich lalkarzy performerów. Autorka prezentuje znakomitą orientację nie tylko w zakresie polskiego i światowego lalkarstwa, ale też innych dziedzin i dyscyplin sztuk widowiskowych. No i wreszcie – nikt przed nią tego tematu nie podjął i tak profesjonalnie nie przedstawił.

To rzeczywiście nowe ujęcie problemu w polskiej literaturze teatrologicznej. Przyłożenie narzędzi performatywnych do działalności lalkarzy solistów wskazuje na całkowicie nowe przedstawienie ich dokonań. Wpisuje ich twórczość w ciąg osiągnięć performerów europejskich i szeroko rozumianej sztuki współczesnej. *Archipelag indywidualności* jest też w zasadzie pierwszym rzetelnym opracowaniem działalności większości opisywanych artystów. Makowska-Kowalczyk, Sakowicz, Skubik czy Kucińska nie mają żadnych naukowych opracowań, Wierzbicki i Walny w zasadzie istnieją wyłącznie we wspomnieniach internetowych relacjach i wprawdzie dość atrakcyjnie prezentowanej dokumentacji, mającej jednak cechy wypowiedzi autorskiej. Kwieciński, działający na pograniczu teatru i plastyki, funkcjonuje na marginesach obydwu dziedzin. Wreszcie teoretyczny wstępny rozdział książki jest właściwie pierwszą w polskiej literaturze naukowej pogłębioną próbą zmierzenia się ze współczesnym rozumieniem lalki teatralnej, jej nazewnictwem, zakresami pojęcia i relacjami z działającym z nią/obok niej performerem.

Wreszcie – książka jest napisana doskonałym językiem, klarowna, drobiazgowo precyzyjna, z ogromną liczbą przypisów (blisko siedemset), niezwykle bogatą bibliografią, uwzględniającą niemal wszystko, co ukazało się na temat opisywanych indywidualności. Chwilami mam nawet wrażenie, że tekst nazbyt niesie wokoło, w urodzie i zawiłości zdań łatwo zgubić sensy, lecz mimo tego to wspaniała lektura o współczesnych performerach współdziałających z materią, o lalkarzach.

autor / **Marzenna Wiśniewska**

tytuł / **Archipelag indywidualności. Solowe teatry performerów współdziałających z materią**

wydawca / **Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika**

miejsce / **Toruń 2022**

MAREK WASZKIEL

profesor Akademii Teatralnej w Warszawie, historyk teatru lalek, krytyk teatralny, pedagog, laureat m.in. Nagrody PTBT za książkę *Dzieje teatru lalek w Polsce 1944–2000* (2013) oraz Nagrody Polskiego Ośrodka ASSITEJ dla krytyka teatru dla dzieci i młodzieży (2013).