

Magdalena Figzał-Janikowska

Uniwersytet Śląski w Katowicach

OD RYTMIZACJI DO OPER I BALETÓW Wokół muzycznych inscenizacji Jana Dormana

EKSPERYMENTOWANIE Z RYTMEM

O tym, jak istotne znaczenie dla Jana Dormana miała muzyka, świadczy nie tylko szeroki sposób wykorzystywania jej w konkretnych przedstawieniach, ale także specyficzny sposób myślenia o spektaklu jako o muzycznej partyturze. Przekłada się to na sposób tworzenia inscenizacji, przypominających wielowarstwowe i polifoniczne kompozycje, w których najważniejszą rolę odgrywa rytm. To on zespała poszczególne części przedstawienia, scala fragmenty różnych tekstów, pomysłów inscenizacyjnych, a także wyznacza działania aktorów. W teatrze Dormana rytm decyduje o całej kompozycji spektaklu:

Na warsztat biorę dowolny fragment określonego utworu. Drugi fragment zbliżony formą, podobny w rytmie i w kolorze, znajduję w odległości poszczególnych części inscenizacji. Następnie szukam innych podobnych do siebie fragmentów. Fragmenty stopniowo zespalają się ze sobą, wiążą. Powstaje jakby jednolity utwór sceniczny, w którym wszystkie sceny uporządkował wspólny rytm.¹

Wypowiedź Dormana z roku 1968 nie tylko obrazuje charakterystyczną metodę pracy nad spektaklem (zestawianie materiałów literackich i innych tworzywo scenicznych na zasadzie kolażu), ale także ujawnia nadrzędną zasadę organizującą przedstawienie. Słowo, ruch aktora, wymiary przestrzeni i relacje proksemiczne między bohaterami spektaklu – wszystkie te elementy wpisane zostają w określony porządek rytmiczny. Rytm spaja ze sobą akustyczne i plastyczne znaki teatralne, ożywia przestrzeń oraz nieruchome ze swej natury rekwizyty, wpływa na sposób cielesnej obecności aktora na scenie, wreszcie – decyduje o specyficznej muzyczności przedstawienia.

Choć sposób operowania rytmicznością przez Dormana zmienia się wraz z każdym spektaklem oraz towarzyszącą mu ideą, to jednak można wyodrębnić kilka najbardziej charakterystycznych tendencji w tym zakresie. Pierwszą z nich

¹ J. Dorman, *Lalka w inscenizacji*, „Teatr Lalek” 1968 nr 1–2, s. 45.

stanowi wykorzystywanie dziecięcych wyliczanek oraz ich rytmu jako podstawowej struktury dla tekstu wypowiedzianego przez aktorów.² Dorman sięgał po wyliczankę, mając świadomość jej specyficznych właściwości rytmicznych i melodycznych, związanych ze skandowaniem, akcentowaniem pierwszej sylaby oraz stosowaniem narastającej dynamiki. Samo słowo staje się tu źródłem określonej melodyjności, niesie z sobą charakterystyczne brzmienie. Podkładanie schematu rytmicznego wyliczanki pod tekst przedstawienia doprowadziło do swoistej rytmicznej mowy, którą Dorman tłumaczył następująco:

Powtarzanie identycznych lub zbliżonych jakości brzmieniowych prowadzi do muzyczności zdania mówionego. Zdanie takie ma swoją linię intonacyjną, a poszczególne wyliczanki mają własne schematy dźwiękowe. [...] Dzięki zastosowaniu interpretacji tekstu opartego na wzorach wyliczanek i dzięki ujęciu tekstu literackiego w schematy konstrukcyjne zabaw dziecięcych, zmontowaliśmy szereg inscenizacji, które zwróciły na siebie uwagę świeżością, rytmem i artystycznym wyrazem.³

Pierwszym spektaklem Dormana, stanowiącym bardzo wyrazistą egzemplifikację tej tendencji, był *Krawiec Niteczka* z 1958 (prem. 30 VI 1958 w Teatrze Dzieci Zagłębia). W przedstawieniu tym wszystkie partie tekstu zostały rozpisane na wartości rytmiczne, tworząc osobliwy rodzaj muzycznej partytury. Z wyciągów fortepianowych poddanych analizie przez Iwonę Dowsilas⁴ wynika ponadto, że zrytmizowana mowa aktorów została ściśle skoordynowana z muzyką napisaną przez Jerzego Haralda. *Krawiec Niteczka* zapoczątkował serię przedstawień, w których decydującą rolę odgrywa rytmiczna mowa. Do tych najbardziej charakterystycznych należą: *Dobranoc, Piotrusiu* (Teatr Dzieci Zagłębia, 1960), *Koziółek Matolek* (Teatr Dzieci Zagłębia, 1962), *Młynek do kawy* (Teatr Dzieci Zagłębia, 1963), *Która godzina* (Teatr Dzieci Zagłębia, 1964), *Niezwykła przygoda Pana Kleksa* (Teatr Lalek „Grotoska” w Krakowie, 1966) czy *Kubuś Puchatek* (Teatr Dzieci Zagłębia, 1971). O tym, jak istotne znaczenie reżyser przypisywał temu zabiegowi, świadczy odnotowywanie w programach do niektórych spektakli nazwiska autora „rytmizacji słów” (był nim oczywiście sam Dorman).

Poza umuzycznieniem tekstu bezpośredni wpływ na rytmiczną organizację spektaklu miało także stosowanie muzyki na żywo, a właściwie konkretnych

² Ten wątek, często komentowany przez samego Dormana, zarówno w tekstach, jak i scenariuszach teatralnych, znalazł swoje miejsce w wielu opracowaniach poświęconych twórczości artysty, zob. m.in.: E. Tomaszewska, *Jan Dorman – własną drogą*, Katowice 2012; H. Jurkowski, *Metoda Teatru Dormana*, „Teatr Lalek” 1987 nr 1–2.

³ J. Dorman, *Zabawa dzieci w teatrze*, Warszawa 1981, s. 71–72. Zob. też J. Dorman, „Praca dotycząca realizacji *Która godzina* w Teatrze Dzieci Zagłębia w Będzinie”, oprac. M. Schedler, Będzin 1972, mps, Archiwum Jana Dormana w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie (dalej: AJD/IT).

⁴ Zob. I. Dowsilas, „Muzyka w Teatrze Dzieci Zagłębia Jana Dormana”, praca magisterska, Akademia Muzyczna w Katowicach, 1978, zbiory prywatne Iwony Dowsilas.

instrumentów, których brzmienie towarzyszyło działaniom aktorskim, nadając im określone tempo i dynamikę. W swoich inscenizacjach Dorman bardzo często wykorzystywał akompaniament pianina. Istotną rolę odegrało ono między innymi w takich przedstawieniach, jak *Krawiec Niteczka*, *Młynek do kawy*, *Która godzina* czy *Mandragora* (Śląski Teatr Lalki i Aktora „Ateneum” w Katowicach, 1981). W eksperymentalnym i polifonicznym widowisku, jakim był *Kandyd* (Teatr Lalka w Warszawie, 1972)⁵, w pierwszej scenie wprowadził Dorman głośną grę werbla, w charakterystyczny sposób komentowaną przez Aktora-przewodnika. Z kolei w *Niezwykłej przygodzie Pana Kleksa* zespołowi aktorskiemu towarzyszył kontrabasista. Ciekawy zabieg rytmiczny reżyser zastosował w spektaklu *Która godzina*, stanowiącym adaptację sztuki Zbigniewa Wojciechowskiego. Prócz pianina pojawiły się tutaj także instrumenty perkusyjne (trójkąt, bębenek, werbel, kocioł, bęben i talerz), zaś całość organizowały pod względem rytmicznym dźwięki uruchomionego metronomu. W ten sposób Dorman chciał uzyskać efekt polirytmii, czy też – jak sam to określał – warstwowych układów rytmicznych:

Wprowadzenie instrumentów perkusyjnych, pianina i wreszcie głosów ludzkich, dało możliwość stworzenia warstwowych układów muzycznych. Rzecz stawała się sama: nieregularne punktowanie przez aktorów prozy lub wolnego wiersza, powodowało przesunięcia wartości muzycznych. To skomplikowane metrum rozbijało konstelację rytmiczną podawaną przez taktomierz. Podobnie akcent melodyczny, zbudowany przez instrumenty, sprzeczny był z akcentem metrycznym „solisty” – taktomierza. Wszystkie te „przemysłane” wprowadzenia pochodziły z doświadczenia, jakie posiadałem przy transponowaniu rytmu wyliczanek na muzyczny język słowa scenicznego (mówienia zrytmizowanego).⁶

Rytmiczny porządek spektakli Dormana w dużym stopniu objawia się również poprzez ruch aktorów. Jest on zwykle bardzo precyzyjny i sugestywny, nie ma w nim miejsca na przypadek. Ruchy i gesty aktorów są całkowicie podporządkowane poszczególnym sekwencjom rytmicznym. Ich wyrazistość wzmacniają liczne powtórzenia tych samych rozwiązań choreograficznych. Te repetycje idą zwykle w parze z towarzyszącą im muzyką. Partytury sceniczne Jana Dormana obfitują w szereg uwag i komentarzy dotyczących ruchu scenicznego oraz jego rytmiczności. Reżyser dookreśla sposób poruszania się postaci – od prostych wskazówek („wchodzą w rytm patykowego stukania”⁷, „aktorzy poruszają kratkami w rytm chodzenia po scenie, w rytm włączonego taktomierza”⁸, „aktorzy chodzą wolno – tak wolno [jak] na to pozwala muzyka”⁹), po dłuższe i bardziej szczegółowe opisy współdziałania muzyki, ruchu i rytmu – jak ten pochodzący ze spektaklu *Szczęśliwy książę*:

⁵ Pełny tytuł spektaklu brzmiał: *Optymizm, czyli Kandyd: widz naiwny*.

⁶ J. Dorman, *Zabawa dzieci w teatr*, op. cit., s. 82.

⁷ Idem, scenariusz spektaklu *Krawiec Niteczka*, mps, AJD/IT.

⁸ Idem, scenariusz spektaklu *Która godzina*, rkps, AJD/IT.

⁹ Idem, notatka, rkps, sklejka „Wiosna, lato, jesień, zima”, AJD/IT.

MUZYKA Z TAŚMY

Pieśń Jenny „Opera za trzy grosze”

AKTOR & idzie przodem & prowadzi go z tyłu

AKTORKA & zatrzymują się &

AKTORKA & tańczy wokół AKTORA & znowu rusza

ją & idą na dawne miejsce pod wieszakiem &

WILDE & podczas końcowej frazy muzycznej

wchodzi na scenę & zatrzymuje się

po lewej stronie sceny &¹⁰

albo też z katowickiej *Mandragory*:

muzyka

+ aktor w zapadni tańczy + inni

podobnie, jak wcześniej „zbiego

wie wychodzą zza żelaznych za-

słon + podczas trwania muzyki i

„tamci” zza portali dołączają +

+ już wszyscy są na planie, po

suwają się coraz bliżej progu

sceny drugiej¹¹

Komentarzom tym towarzyszą często rysunki obrazujące usytuowanie bądź przemieszczanie się aktorów oraz muzyków. Doskonałym przykładem jest szkic do spektaklu *La Fontaine* (Teatr Dzieci Zagłębia, 1970), przedstawiający trajektorię ruchu Matki podczas trwania muzyki oraz usytuowanie pianistki akompaniującej aktorom.

Rytmiczny sposób poruszania się aktorów bardzo często przechodzi w taniec. Pojawia się on między innymi w takich spektaklach, jak *Niezwykła przygoda Pana Kleksa* (scena finałowa, przed monologiem Dziewczyny), *Szczęśliwy książę* (taniec najczęściej połączony jest ze śpiewem), *La Fontaine* (sceny „baletowe” związane z synchronizacją ruchów), *Wiosna, lato, jesień, zima* (taniec dziewcząt), *Król Roger* (taniec Roksany). Połączenie muzyki i ruchu osiąga swój najgłębszy wyraz w spektaklach-baletach z muzyką Karola Szymanowskiego – *Mandragorze*, wystawionej w Teatrze Ateneum w Katowicach, oraz *Harnasiach*, zrealizowanych na scenie Teatru Lalek „Baniałuka” w Bielsku-Białej.

Podejście Dormana do warstwy dźwiękowej spektaklu zmieniało się wraz z rozwojem jego teatru. Jak zauważa Iwona Dowsilas, wczesny okres twórczości

¹⁰ Idem, scenariusz spektaklu *Szczęśliwy książę*, mps, AJD/IT.

¹¹ Idem, scenariusz spektaklu, mps, sklejka „Mandragora”, AJD/IT.

scenicznej Dormana nieodłącznie związany jest z piosenką.¹² Do 1958, a zatem do premiery przełomowego *Krawca Niteczki*, muzykę w spektaklach Dormana stanowią przede wszystkim piosenki ilustracyjne o prostych, chwytliwych melodiach. Piosenki rozpoczynały i kończyły przedstawienia, a dzieci zapraszane były do wspólnego śpiewania. Najczęściej wykonywano je z akompaniamentem pianina albo też (w przypadku jego braku) z materiałem muzycznym nagrany wcześniej na taśmę. Muzykę do inscenizacji z tamtego okresu Dorman pisał sam bądź też współpracował z kompozytorami: Franciszkiem Wilkoszewskim, Jerzym Haraldem, Tomaszem Kisewetterem.

Wraz z *Krawcem Niteczką* pojęcie muzyczności w spektaklach Dormana ulega rozszerzeniu – zaczyna ona silnie wiązać się z opisaną wyżej rytmizacją tekstu oraz komponowaniem przedstawień na wzór określonych form muzycznych. W *Młynku do kawy* można na przykład odnaleźć formę sonaty – dotyczy do niej tylko konstrukcji i charakteru trzech części spektaklu, ale także ich nazw (*Allegretto*, *Largo*, *Allegro Vivo*). Opartą na refrenowości strukturę *Niezwykłej przygody Pana Kleksa* Henryk Jurkowski skojarzył z rondem.¹³ Żywiolowego i charakteryzującego się zmiennymi rytmami *Dyla Sowizdrzała* (Teatr Dzieci Zagłębia, 1965) sam Dorman określił zaś mianem scherza.¹⁴ Komponowanie spektaklu na wzór muzycznej partytury, które staje się znakiem rozpoznawczym teatru Dormana, osiąga najpełniejszy wymiar w inscenizacjach inspirowanych wielkimi formami muzycznymi – koncertem, baletem i operą. Warto zwrócić uwagę na fakt, że poczynawszy od *Młynka do kawy* Dorman odejście od współpracy z kompozytorami – sam odpowiadać będzie za warstwę dźwiękową przedstawień, stosując w dalszym ciągu rytmizację oraz wykorzystując gotową muzykę, tzw. kompozycje zapożyczone, nagrane na taśmę.

Nowy etap w zakresie konstruowania teatralnej fonosfery otwiera spektakl *Wiosna, lato, jesień, zima* z 1977 (prem. 19 IV 1977, Teatr Dzieci Zagłębia), którego kanwę stanowi cykl koncertów skrzypcowych *Cztery pory roku* Antonia Vivaldiego. Rozpoczyna on serię muzycznych inscenizacji reżysera, a zatem takich, dla których punktem wyjścia i główną inspiracją jest muzyka. Do takich realizacji należą przedstawienia z muzyką Karola Szymanowskiego: *Przed zaśnięciem... Rymy dziecięce*, *Mandragora*, *Harnasie* i *Król Roger* oraz opera *Dziecko i czary* Maurice'a Ravela. Ze względu na rozległy sposób posługiwania się formą muzyczną oraz konstytutywną rolę muzyki spektakle te można uważać za przykład odrębnego nurtu w twórczości Dormana – kierunku, który wywodzi się co prawda z wcześniejszych doświadczeń teatralnych, ale w pełni manifestuje się dopiero w ostatnim okresie działalności artystycznej reżysera. Mimo tak wyraźnego zwrotu w teatralnym myśleniu Dormana, jaki reprezentują

¹² Zob. I. Dowsilas, op. cit.

¹³ Zob. H. Jurkowski, op. cit., s. 227.

¹⁴ J. Dorman, scenariusz spektaklu *Dyl Sowizdrzał*, mps, AJD/IT.

jego inscenizacje muzyczne, do tej pory nie doczekały się one syntetycznego opisu czy też gruntownej analizy naukowej. Żywot sceniczny tych przedstawień był często bardzo krótki, stąd też niewielka liczba zachowanych recenzji i fotografii dokumentujących ich ostateczny kształt. Niemniej jednak spektakle muzyczne zajmują szczególne miejsce w zbiorach Archiwum Jana Dormana – posiadają obszerne sklejki, na które składają się scenariusze teatralne, szkice scenograficzne, notatki z prób, korespondencja z etapu przygotowawczego oraz partytury muzyczne. Materiały te zachęcają do bliższego przyjrzenia się tym inscenizacjom, uporządkowania wiedzy na ich temat oraz podjęcia próby odczytania ich scenicznego kształtu.

DORMANA TEATR Z DUCHA MUZYKI

Spektakl *Wiosna, lato, jesień, zima* Dorman przygotował po raz pierwszy z zespołem Teatru Dzieci Zagłębia, a jego premiera odbyła się w Poznaniu w 1977 podczas III Biennale Sztuki dla Dziecka. Dwa lata później na zaproszenie Zbigniewa Umińskiego, dyrektora Teatru Lalki i Aktora „Kacperek” w Rzeszowie, reżyser zrealizował nową wersję tego przedstawienia (prem. 22 I 1979). Tekst obu spektakli stanowiły fragmenty utworów lirycznych polskich i zagranicznych pisarzy, między innymi Mirona Białoszewskiego, Jerzego Harasymowicza, Wiesława Kazaneckiego, Urszuli Koziół, Haliny Poświatowskiej, Reinera Marii Rilkego. Wspólnym mianownikiem dla obu przedsięwzięć była także muzyka Antonia Vivaldiego – koncerty skrzypcowe, ujęte w słynny cykl *Cztery pory roku*. W notatkach z prób do będązkiego spektaklu Dorman pisał:

Ten czteroczęściowy utwór muzyczny ma więc pełnić funkcję leitmotiwu w spektaklu. Koniec każdej części utworu muzycznego będzie końcem epizodu teatralnego zakomponowanego w inscenizacji. Przerwanie muzyki oznacza zmianę miejsca akcji – epizodu.¹⁵

W programie do rzeszowskiej wersji spektaklu czytamy natomiast:

Ta muzyka każe mi zrobić ten spektakl, dla niej będziemy go tworzyć. Vivaldi stanowiąc będzie dla nas kanwę, na którą musimy nanieść nasz obraz – nasze działanie – formę i treść.¹⁶

Wiosna, lato, jesień, zima to pierwszy spektakl Dormana, w którym muzyka w tak szerokim zakresie decyduje o kształcie scenicznym spektaklu – nie tylko jego formie, ale i treści. *Cztery pory roku* Vivaldiego miały stać się pretekstem do poszukiwań natury filozoficznej. Zyta Czechowska, biorąca udział w inscenizacji rzeszowskiej, wspomina, że tworząc przedstawienie Dorman zakwestionował tradycyjny porządek prób i znany aktorom model pracy – rozpoczął od muzyki,

¹⁵ J. Dorman, notatka z próby 25–26 II 1977, mps, sklejka „Wiosna, lato, jesień, zima”, op. cit.

¹⁶ Z. Czechowska, *Refleksje z zajęć z p. Dormanem nad inscenizacją „Wiosna, lato, jesień, zima”*, [w:] *Wiosna, lato, jesień, zima* [program], Państwowy Teatr Lalki i Aktora „Kacperek” w Rzeszowie, 1979.

nie mając gotowego tekstu. Wspólne słuchanie kompozycji Vivaldiego podczas prób oraz rozmawianie o nich miało pobudzić wyobraźnię oraz nadać sensy powstającym obrazom scenicznym. Dormanowi zależało także na tym, aby muzykę kompozytora przybliżyć młodym widzom.

Notatki z prób sporządzone przez rzeszowskich aktorów odsłaniają bardzo szeroki zakres funkcji pełnionych przez muzykę. Dyktuje ona rytm działań scenicznych, prowokuje określone ruchy, gesty aktorów, a w inscenizacji będzinńskiej również taniec (taniec dziewcząt). Z muzyką koresponduje też sposób wypowiedzania lirycznych kwestii – Dorman poddaje je rytmizacji, próbuje wydobyć ich melodyjność. Tekst ćwiczony jest przez aktorów z zachowaniem określonej intonacji – wzorem staje się litania, śpiew modlitewny. Zarówno podczas prób, jak i samego spektaklu korzystano z magnetofonu oraz nagrań na taśmę.

Kontynuacją podobnych poszukiwań w zakresie formy i muzyczności przedstawienia jest *Przed zaśnięciem... Rymy dziecięce* – jeden z najbardziej poetyckich spektakli Dormana, zrealizowany w 1980 w Teatrze Lalki „Tęcza” w Słupsku (prem. 30 IX 1980). W *Przed zaśnięciem...* reżyser po raz pierwszy wykorzystuje utwory Karola Szymanowskiego. Genezę tego spektaklu oraz zainteresowanie twórczością młodopolskiego kompozytora Dorman wyjaśniał następująco:

Dlaczego zająłem się Szymanowskim? Stało się to, jak zwykle u mnie, dzięki przypadkowi. Otóż w rok po opuszczeniu Teatru Dzieci Zagłębia w Będzinie zostałem zaproszony do Warszawy, gdzie z rąk Prezesa Rady Ministrów otrzymałem wielkie trofeum – Nagrodę I stopnia za całokształt twórczości dla dzieci. Jak wiadomo, w takich momentach najłatwiej jest spotkać ludzi o podobnych zasługach. I właśnie przypadek sprawił, że obok Dormana usadowiła się Irena Dubiska – słynna, świetna skrzypaczka z najlepszego okresu twórczości Szymanowskiego. [...] pani Dubiska przypomniała mi o *Rymach dziecięcych* z tekstami Kazimierzy Iłakowiczówny. Dowiedziałem się, że rok 1982 będzie rokiem Szymanowskiego [...]. Rozmowa w Radzie Państwa sprawiła, że po przyjeździe do Będzina bliżej zainteresowałem się twórczością Szymanowskiego.¹⁷

Kompozycja *Rymy dziecięce* Szymanowskiego to cykl dwudziestu krótkich pieśni na głos i fortepian do wierszy Kazimierzy Iłakowiczówny. Ze względu na formę oraz układ treści (obserwowanie rozmaitych zjawisk świata z perspektywy dziecka) *Rymy dziecięce* często przyrównywane są do zbioru pieśni Modesta Musorgskiego *W izbie dziecięcej*, również powstałego z myślą o najmłodszych odbiorcach. Pieśni Szymanowskiego ujmują nie tylko liryzmem, nastrojowym charakterem, ale także licznymi kontrastami i ciekawymi ilustracjami dźwiękowymi, naśladującymi odgłosy przyrody, w szczególności świata zwierząt. Nic dziwnego, że Dorman zainteresował się tym materiałem muzycznym, który w tak wysokim stopniu jest w stanie pobudzić wyobraźnię młodego widza.

¹⁷ *Harnasie* K. Szymanowskiego [program], Państwowy Teatr Lalek „Banialuka” w Bielsku-Białej, 1982.



Przed zaśnięciem... Rymy dziecięce, Teatr Lalki i Aktora „Tęcza” w Słupsku, 1980, Archiwum Jana Dormana w Instytucie Teatralnym. Fot. Aleksandra Konarska

Motyw przewodni słupskiej inscenizacji Dormana wyznaczyło poniekąd samo miejsce realizacji. Jak twierdził reżyser, „była to sztuka o morzu, z łowieniem lalek”¹⁸ – ta czynność niosła ze sobą oczywiście metaforyczne znaczenia. Dorman podzielił spektakl na trzy części, każdą z nich rozpoczynała *IV Symfonia koncertująca op. 60*. Szymanowskiego. Ten rodzaj uwertury miał zapowiadać sceniczne zdarzenia: „Nagle wtręty fortepianu potęgują rytmiczne ritardando... Harmoniczne współbrzmienie konsonansu i dysonansu. Temat zawieszony na konstrukcji, jak sieć rzucona na drąg sztankietu”.¹⁹

Podczas uwertury aktorzy czekali w tyle sceny, następnie zasiadali w drewnianych ławkach sugerujących wnętrze świątyni. Całość sprawiała wrażenie jakiegoś mistycznego obrzędu, w którym bardzo istotną rolę odgrywała muzyka. W scenariuszu spektaklu Dorman wyraźnie zaznacza sceny, w których działanie muzyki wysuwa się na plan pierwszy, spełniając funkcję dramaturgiczną. Jego komentarze dotyczące sfery akustycznej mają czasem charakter krótkich wzmianek

¹⁸ *Nic nie dzieje się na scenie* [wywiad z Janem Dormanem], „Gazeta Lubuska” 1980, wycinek w sklejce „Król Roger”, AJD/IT.

¹⁹ J. Dorman, scenariusz spektaklu, mps, sklejka „Przed zaśnięciem. Rymy dziecięce”, AJD/IT.

(np. „wszystko to dzieje się przy równoczesnym akompaniamentem muzyki Szymanowskiego”²⁰ albo „taśma z muzyką Szymanowskiego”²¹), innym razem są to bardziej szczegółowe wskazówki dla akustyka i aktorów (np. „UWAGA: akustyk wprowadza taśmę bardzo dyskretnie + śpiew ledwie, ledwie dochodzi do widzów + reminiscencje”²²). Ponadto po raz kolejny reżyser zwraca uwagę na melodyjność i rytmiczność tekstu – wprowadza go w formie litanii i śpiewu, które korespondują z muzyką Szymanowskiego.

Ciekawym przykładem rozszerzania i wzbogacania fonosfery spektaklu są sceny, w których głos aktorów nakłada się na śpiew pochodzący z taśmy:

+ akustyk wprowadza taśmę i
 będą teraz razem – aktorka
 grająca na scenie i śpiewacz
 ka zanotowana na taśmie +

AKTORMISTYK + parlando wraz z taśmą śpój syneczku

na drewnianym
 łóżeczku
 zaśpiewam ci nutkę
 o brzozowym
 listeczku²³

Kompozycja *Rymy dziecięce* wyznacza strukturę przedstawienia, ale nie jest jedynym motywem muzycznym, który towarzyszy działaniom scenicznym. W kilku miejscach reżyser wykorzystuje także *Stabat Mater* Szymanowskiego – najczęściej są to momenty wyciszające akcję. Ciekawa pod względem muzycznym jest trzecia część spektaklu. Następuje w niej „załamanie konwencji”²⁴, przez które Dorman rozumiał przede wszystkim odwrócenie funkcji przypisanych konkretnym postaciom. Całkowicie zmienia się tu również charakter akustycznego tła – pojawiający się niespodziewanie fragment baletu *Harnasie* wieńczy muzycznie cały spektakl:

+ tym razem akustyk
 daje nam inny utwór
 Szymanowskiego – jest
 To utwór z innego
 nurtu: HARNASIE²⁵

²⁰ Ibidem.

²¹ Ibidem.

²² Ibidem.

²³ Ibidem. Scena z „łowienia drugiego” (część druga).

²⁴ Tak reżyser określił w scenariuszu część trzecią spektaklu.

²⁵ Ibidem. Scena z „łowienia trzeciego” (część trzecia).

Zachęcony sukcesem *Przed zaśnięciem...* (przedstawienie otrzymało liczne wyróżnienia na IV Biennale Sztuki dla Dziecka w Poznaniu w 1981) Dorman postanowił stworzyć kolejny spektakl z muzyką Karola Szymanowskiego. Tym razem twórca będzińskiego teatru zainteresował się baletem *Mandragora*, napisanym przez kompozytora na zamówienie Leona Schillera w 1920. Muzyczna pantomima Szymanowskiego stanowić miała zwieńczenie III aktu komedii *Mieszczanin szlachcicem* Molière'a, którą Schiller wystawiał w Teatrze Polskim w Warszawie.²⁶

Libretto baletu, autorstwa Leona Schillera i Ryszarda Bolesławskiego, składa się z trzech „spraw” – krótkich scenek, ukazujących historię miłości Kolombiny i Arlekina oraz perypetie związane z ingerencją w ich związek kochliwego króla Sinadaba. Utwór Szymanowskiego ma żartobliwy ton, stanowiąc parodię muzyki wczesnoromantycznej.

Premiera *Mandragory* Dormana odbyła się 27 czerwca 1981 w Teatrze Ateum w Katowicach. Przedstawienie zagrano tylko raz, po przerwie wakacyjnej, w wyniku zmiany dyrekcji, sztukę zdjęto z afisza. Spektakl nie został udokumentowany żadnymi zdjęciami ani recenzjami. Zachowały się jednak notatki z prób oraz scenariusz – w wersji ostatecznej sporządzony przez Dormana już po premierze.

Widowisko składało się z dwóch części: pierwsza, oparta o libretto Schillera i Bolesławskiego, była wariantem „ilustracyjnym”, druga – to impresja na temat muzyki Szymanowskiego, niezwiązana z treścią libretta. Dla Dormana punktem wyjścia w obu częściach staje się muzyka Szymanowskiego. Nawet dla części pierwszej, pod względem fabularnym wywiedzionej ze scenariusza Schillera i Bolesławskiego, tekst stanowi jedynie uzupełnienie warstwy muzycznej. To odwrócenie porządku reżyser tłumaczył następująco:

Schillerowi potrzebny był kompozytor do stworzenia przerywników muzycznych [...]. Tymczasem mnie „zachciało się” inaczej. Moje chcenie jest odwrotne. Chcę bowiem, aby balet Szymanowskiego stał się trzonem inscenizacji – podczas gdy Molier będzie służył do przerywania nitki muzycznej Szymanowskiego.²⁷

Wszystkie uwagi dotyczące sfery muzycznej Dorman szczegółowo rozpiisał w scenariuszu. Część pierwsza, określona przez reżysera mianem „ilustracyjnej”, zgodnie z librettem baletu składała się z trzech spraw. Przedstawiono je w konwencji komedii dell'arte, z wykorzystaniem dużych, symbolicznych rekwizytów w postaci kart z wizerunkami postaci. Każdą „sprawę” poprzedzała uwertura – muzyka wykonywana na żywo przez pianistę. Aktorzy wchodzili na scenę podczas trwania uwertury:

²⁶ *Mieszczanin szlachcicem* Molière'a, przekł. T. Boy-Żeleński, układ sceniczny R. Bolesławski i L. Schiller, oprac. muz. L. Schiller, scen. W. Drabik, w akcie III *Mandragora* – pantomima, muz. K. Szymanowski, scenariusz R. Bolesławski i L. Schiller, prem. 15 VI 1920.

²⁷ J. Dorman, scenariusz spektaklu, mps, sklejka „Mandragora”, op. cit.

PIANISTA + gra uwerturę + jest to kilka taktów
wprowadzenia do utworu + muzyka ta
jest znakiem do wyjścia na scenę +
+ otwierają się z tym żelazne drzwi
zamykające korytarz prowadzący do
garderób +²⁸

Następnie muzyka nieustannie towarzyszyła działaniom aktorskim – scenom pantomimicznym z kartami oraz ilustracyjnym tańcom. Jak wspomina Renata Chudecka, ruch był bardzo istotnym elementem spektaklu – nie były to skomplikowane, ale za to bardzo precyzyjne i zapadające w pamięć układy choreograficzne, w całości zaprojektowane przez Dormana.²⁹

W notatce z próby, sporządzonej przez Krystynę Ceborską, czytamy:

A więc muzyka leci na żywo z instrumentu i pomaga Mistrzowi tworzyć nowe obrazy, podsuwa różne pomysły, a my budujemy to nowe, oczywiście w rytm.³⁰

W innym sprawozdaniu tej samej aktorki zrelacjonowana zostaje tzw. „próba muzyczna”, zainicjowana przez Dormana, z udziałem ówczesnego kierownika muzycznego Teatru Ateneum, Bogumiła Pasternaka:

Rozpoczynamy próbę muzyczną, którą to przygotował pan Pasternak. Zapoznajemy się z twórczością Szymanowskiego, której zaprezentowanie w naszym spektaklu jest głównym celem reżysera. Utwory pierwsze to głównie pieśni skomponowane do słów Tetmajera i Jastruna. [...] Następnie zapoznajemy się z moim zdaniem interesującymi utworami, które kompozytor nazwał *Maskami*. Są to utwory fortepianowe powstałe w czasie wojny i słuchanie ich sprawiło pewne ożywienie wśród słuchających, a u reżysera chyba w szczególności. Był to pierwszy okres twórczości Szymanowskiego i pierwsza część naszej znajomości z twórczością kompozytora.³¹

Powyższa relacja obrazuje stopień zaangażowania Dormana w proces rozwijania wiedzy i wrażliwości aktorów. Dbając o ich wszechstronne przygotowanie do roli, reżyser szczególną uwagę zwracał na sprawy muzyczne. Podobnie jak podczas prób do spektaklu *Wiosna, lato, jesień, zima*, wspólne słuchanie muzyki oraz dyskusje na jej temat stanowiły nieodłączny element prób. Efektem tych działań miało być pogłębione uczestnictwo w przedstawieniu, którego rytm i strukturę wyznaczała warstwa muzyczna.

Przeciwieństwem pierwszej części *Mandragory*, wykonanej w konwencji komedii dell'arte, jest druga, impresyjna. Jej dramaturgię wyznacza sama muzyka Szymanowskiego – to ona staje się właściwym tematem i inspiracją dla wykorzystanych tekstów. O jej sile aktorzy Dormana opowiadają już w pierwszym obrazie:

²⁸ Ibidem.

²⁹ Wywiad z Renatą Chudecką przeprowadzony przez Honoratę Mierzejewską, 14 III 2017, nagranie dźwiękowe, AJD/IT.

³⁰ K. Ceborska, notatka z próby, 16 VI 1981, rkps, sklejka „Mandragora”, op. cit.

³¹ Eadem, notatka z próby, 12 III 1981, rkps, sklejka „Mandragora”, op. cit.

AKTOR DRUGI	+ stojący po lewej w środku grupy +	muzyka i taniec!
AKTOR PIĄTY	+ stojący po przeciwnej stronie w środku grupy +	taniec i muzyka!
RAZEM I i II		to wszystko
AKTOR DRUGI	+ dalej +	czego człowiekowi potrzeba nie ma nic co byłoby pożyteczne dla państwa jak muzyka
AKTOR PIĄTY	+ dalej	nie ma nic co by było ludziom tak niezbędne jak taniec
AKTORZY RAZEM	+ chór +	wszystkie niesnaski!
AKTOR PIERWSZY	+ najbliżej widza + po lewej	bez muzyki państwo nie mogłoby istnieć
AKTOT CZWARTY	+ po drugiej stronie proscenium	bez tańca człowiek byłby do niczego niezdalny ³²

Frazy te korespondują z kompozycją Szymanowskiego, która tym razem od-
twarzana jest z taśmy.³³ W warstwę tekstową Dorman wplata dodatkowo wersy
pochodzące z utworów Williama Shakespeare’a i Aleksandra Błoka oraz auto-
cytaty w postaci fragmentów z wcześniejszych inscenizacji. Teksty te nie ukła-
dają się jednak w spójną narracyjnie całość – ich zadaniem jest raczej współ-
kreowanie poetyckich, symbolicznych obrazów, zrodzonych pod wpływem
określonych konfiguracji dźwiękowych. To muzyka decyduje o przebiegu dzia-
łań aktorskich, ale czyni to w sposób odmienny niż w części pierwszej. Choć
wciąż stanowi punkt wyjścia dla układów ruchowych, to „taniec nie zgadza się
jednak z jej treścią, czasem jest jej przeciwny, jest jej zaprzeczeniem”.³⁴ Akto-
rzy nie ilustrują już muzycznych fraz, często poruszają się niezgodnie z rytmem
muzyki. Zmianę konwencji oraz rezygnację z fabularnych wątków *Mandragory*
podkreśla pojawiający się regularnie okrzyk „GORAMANDRA!” – przerywa-

³² J. Dorman, scenariusz spektaklu, mps, sklepka „Mandragora”, op. cit.

³³ Prawdopodobnie wykorzystano nagranie z gdańskiej inscenizacji: *Mandragora* K. Szymanow-
skiego, reż. i choreogr. J. Jarzynówna-Sobczak, scen. W. Bielicki, dyr. i kier. muz. J. Katlewicz, prem.
29 XII 1961, Opera i Filharmonia Bałtycka.

³⁴ J. Dorman, scenariusz, op. cit.

jący akcję i stanowiący sygnał dla ponownego odtworzenia tych samych działań scenicznych. W zamierzaniu Dormana to właśnie wariant impresyjny spektaklu – wywiedziony z samej muzyki – stanowić miał główną część katowickiej inscenizacji.

Harnasie to trzecia z kolei realizacja Dormana z muzyką Karola Szymanowskiego. Jej premiera odbyła się 27 marca 1982 na scenie Teatru Lalek „Banialuka” w Bielsku-Białej z okazji trzydziestopięciolecia działalności tej sceny. Spektakl pokazano także na bielskim Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Lalkowych, gdzie wzbudził spore zainteresowanie.

Harnasie to balet-pantomima w trzech obrazach na tenor solo, chór mieszały i orkiestrę. Balet jest efektem fascynacji Szymanowskiego folklorem górskim. Pierwszym impulsem do stworzenia tego dzieła był prawdopodobnie kontakt z muzyką Strawińskiego i jego baletami. Ostatecznie pomysł na powstanie *Harnasiów* skryształizował się podczas wesela Jerzego Rytarda z góralką Heleną Gąsienicą-Roj, gdzie Szymanowski pełnił rolę drużby. Praca nad baletem trwała 8 lat, zaś samym scenariuszem zajęli się Helena i Jerzy Rytardowie. Balet składa się z trzech obrazów: 1. Hala, 2. Wesele, 3. Hala.

Widowisko Dormana nie jest tradycyjnym baletem, nie jest też próbą przełożenia *Harnasiów* na język teatru lalkowego. Dorman bardzo krytycznie podchodził do dotychczasowych inscenizacji baletu Szymanowskiego, zarzucając ich twórcom nadmierną ilustracyjność. Uważał wręcz, że każda próba dopasowania ruchów tancerzy do rytmu muzyki osłabia wartość tej drugiej:

muzyki *Harnasiów* nie wolno ilustrować. Jej charakter, jej wyraz do tego nie upoważniają. Liczenie taktów i zgodność ruchu z muzyką niewiele dadzą. Realizujący *Harnasiów* musi sięgnąć głębiej. Trzeba dotrzeć do tych samych źródeł, które inspirowały autora muzyki, Szymanowskiego.³⁵

W swej inscenizacji Dorman pozostawia zarys fabuły oryginalnego libretta, opierając się na prostej historii – miłości Harnasia i Dziewczyny. Poszczególnym scenom reżyser nadaje jednak znaczenie symboliczne, a nawet – tak jak chciał Szymanowski – mityczne. Zasada, którą kierował się reżyser, była następująca: to, co w muzyce Szymanowskiego było do „tańczenia”, miało zostać przetransponowane na ruch i bezruch.³⁶ Co ciekawe, to rekwizyt – a nie aktor – miał stać się głównym komponentem tego ruchu. Z relacji Jarosława Tomicy biorącego udział w bielskiej inscenizacji *Harnasiów* wynika, że Dorman w szczególny sposób starał się wyeksponować grę rekwizytu, czyniąc go przekąźnikiem treści muzycznych. Objawiło się to już w pierwszym obrazie spektaklu, który stanowił góralski redyk:

To się działo tak, że w tle była scenografia złożona z drewnianych klatek, które później się uruchamiały. One wyglądały jak góry. Były zrobione z surowego drewna i bardzo siermiężne. My wszyscy byliśmy w zapadni. Kiedy u Szymanowskiego rozpoczynał się redyk, to ta zapadnia ruszała

³⁵ J. Dorman, „Kilka słów o scenariuszu”, notatka, mps, sklejka „Harnasie”, AJD/IT.

³⁶ Ibidem.



Jan Dorman na próbie spektaklu *Król Roger*, Teatr Lalki i Aktora im. H. Ch. Andersena w Lublinie, 1982, AJD/IT. Fot. Marian Stawecki

w górę i pierwszym, co widział widz [...] byli aktorzy, którzy mieli w rękach wielkanocne baranki. [...] Odstawialiśmy to tak, że z tych baranów robiła się łąka – stały one na deskach proscenium.³⁷

Innym przykładem „muzycznego uruchamiania” rekwizytu teatralnego jest scena weselna z drugiego obrazu, w której podawany z rąk do rąk bochen chleba wyznacza kierunek ruchów i tańca:

bochen chleba ofiarowany Młodej Parze będzie „chórem” w
balecie
od niego, od chleba rozpocznie się ruch w lewo i w prawo
żałosne śpiewy drухen, pożegnanie Panny Młodej.³⁸

Podobny zabieg zastosowany został w „scenie mimicznej” z tej samej części. Panna Młoda pojawia się tu w stroju rycerza, w dłoniach zaś niesie płonąca świecę – „symbol przemijania”, jak odnotował jeden z recenzentów.³⁹ Ten sam autor zwraca uwagę na oryginalność formy i środków wyrazu, którymi posługiwał się Dorman:

Bielskie *Harnasie* nie są tradycyjnym widowiskiem lalkowym. To przede wszystkim przedstawienie, w którym grają tylko aktorzy i rekwizyty. Tych drugich w ciągu niespełna godziny pojawia się na scenie wiele, część z nich w trakcie trwania akcji zmienia swoje znaczenie, inne ukazują się na

³⁷ Wywiad z Jarosławem Tomicią przeprowadzony przez Ewę Tomaszewską, nagranie dźwiękowe, AJD/IT.

³⁸ J. Dorman, scenariusz spektaklu, mps, sklejka „Harnasie”, op. cit.

³⁹ Zob. *Prapolszczyzna* [recenzja spektaklu *Harnasie*, autor nieznany], wycinek w sklejee „Harnasie”, op. cit.

krótko, by tylko podsunąć jakieś sensy sugerowane równocześnie przez muzykę lub wkomponować się na chwilę w niezwykłą scenografię.⁴⁰

Tradycyjnym widowiskiem lalkowym nie jest również *Król Roger* – czwarty spektakl Dormana z muzyką Karola Szymanowskiego, przygotowany w 1982 w Teatrze Lalki i Aktora im. Hansa Christiana Andersena w Lublinie (prem. 2 X 1982), na zaproszenie tamtejszego zespołu aktorskiego. W materiałach archiwum dotyczących *Króla Rogera* zachowała się korespondencja reżysera z ówczesnym dyrektorem teatru Tomaszem Jaworskim, stanowiąca istotne źródło informacji na temat założeń artystycznych oraz technicznej strony przedstawienia. Twórca *Krawca Niteczki* miał do dyspozycji czternastu aktorów, co było dość dużą liczbą jak na standardy teatru lalkowego. Scenografię do spektaklu miał początkowo projektować Jan Berdyszak, ale ostatecznie zastąpiła go Małgorzata Bundzewicz, współpracująca z reżyserem przy *Mandragorze*.

Dorman już na wstępie podkreślał istotność prób muzycznych, które miały umożliwić aktorom głębsze zrozumienie twórczości Szymanowskiego. Oczekiwał od dyrekcji zapewnienia ich merytorycznego zaplecza:

e) poza tym Teatr postara się o zgromadzenie tekstów muzycznych (kompozycje Szymanowskiego) – audycje te będzie prowadziła pani Jadwiga Leonkiewicz (propozycja dyrekcji);

f) Teatr zwróci się do instytucji, które dysponują wyciągiem fortepianowym, partyturą, librettem etc.⁴¹

Począwszy od spektaklu *Przed zaśnięciem...* Dorman sukcesywnie rozwijał swą wiedzę na temat biografii i twórczości Szymanowskiego. Do jej pogłębienia przyczyniły się zarówno dwa zrealizowane balety, jak również indywidualne studia prowadzone w tym zakresie. Podczas pracy nad *Królem Rogerem* wiedza ta poszerza się o kolejne konteksty, które znajdują wyraz z notatkach sporządzanych przez reżysera. W sklejce scalającej materiały dotyczące spektaklu można znaleźć fragmenty monografii i artykułów poświęconych Szymanowskiemu, fragmenty recenzji z koncertowych i scenicznych wykonań jego utworów, programy oraz fotografie z wybranych inscenizacji *Króla Rogera*, a także cytaty z korespondencji kompozytora. Te dokumenty Dorman uzupełnia oczywiście autorskim komentarzem, objaśniając wizję i główne założenia inscenizacji. W programie do spektaklu czytamy:

Nie chodzi o to [...], by aktorzy-lalkarze śpiewali arie operowe. Nie do tego wszak są powołani. Idzie natomiast o to, by znaleźć takie środki teatralnego przekazu, aby stworzyć klimat dworu legendarnego władcy Sycylii – Rogera i przedstawić egzystencjalne i uniwersalne dramaty: wolność wyboru i samotność. Temat narzuca rozwiązanie formalne.⁴²

Akcję spektaklu umiejscawia Dorman w świątyni – w tym celu wykorzystuje również teatralny dziedziniec oraz sygnaturkę pobliskiego kościoła. Dźwięk kościelnego dzwonu miał wtapiać się w obrzęd odgrywany przez aktorów. Zarówno

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ List Jana Dormana do Tomasza Jaworskiego, 24 IV 1982, sklejka „Król Roger”, AJD/IT.

⁴² *Dormanowe fascynacje – Karol Szymanowski, „Król Roger”*, [w:] *Król Roger* K. Szymanowskiego [program], Teatr Lalki i Aktora im. H. Ch. Andersena w Lublinie, 1982.

aktorzy, jak i widzowie wchodzili do teatru przez dziedziniec. Pełne uczestnictwo w ceremonii miał zagwarantować publiczności wręczany przy wejściu brewiarz, zawierający teksty włączone do widowiska.

Muzyka – choć pochodziła jedynie z taśmy – po raz kolejny decydować miała o kształcie poszczególnych scen. W scenariuszu przedstawienia Dorman wspomina o „transfiguracji” lub „transpozycji” muzycznej, mając na myśli przełożenie muzyki na język gestów i działań aktorskich. Nie jest to jednak nigdy przełożenie dosłowne i ilustracyjne. Jako przykład może posłużyć pieśń Roksany, opatrzona szczegółowymi uwagami reżysera dotyczącymi gry aktorskiej:

ROKSANA + aktorka wie, że w muzyce tkwi zmysł
wość, prawda uczuć, którą powinny wyra-
zać gesty + ale aktorka wie również
że innymi prawami kieruje się „praw-
da” sceny + dlatego gesty Gosi pocho-
dzą z odczytu obrazów – są to gesty
oszczędne, stanowią osobną kaligrafię
mają oddzielną partyturę +

Bądź łaskaw królu
na pasterza

+

Bądź łaskaw królu
na pasterza

+

Bądź łaskaw królu
na pasterza⁴³

Samo libretto opery Dorman uznał za niezbyt przejrzyste, dlatego też zaproponował aktorom własny tekst, powstały w oparciu o wątki fabularne i problematykę sceniczną oryginału:

Libretto!?! Stwierdzamy z aktorami, że jest zawile. Kto tutaj jest bohaterem. Pasterz czy Roger? Ustaliliśmy, że jest to niebezpieczna gra: napięcia, rozpacz, wszystko rozmydlone w muzyce. Trzeba wyłowić kształt ostateczny.⁴⁴

Scenariusz, który stworzył Dorman, jest dość szczególny – poza partiami tekstu aktorów i uwagami inscenizatorskimi reżyser wplata w niego bowiem także rozważania na temat samej muzyki, opery i jej istoty. Jednej z kwestii Rogera towarzyszy na przykład następujący zapis:

KRÓL ROGER + czego się przy reżyserowaniu opery
trzymać – słów czy muzyki + opera
jest „nielogiczna” z samej swej na-
tury dlatego, że śpiewak śpiewa +

To drzenie gwiazd

⁴³ J. Dorman, scenariusz spektaklu, mps, sklejka „Król Roger”, op. cit.

⁴⁴ Idem, „Realizacja”, notatka, mps, ibidem.



Jan Dorman, sklejka „Dziecko i czary”, AJD/IT

przejmuje tak
ma ciało
me serce kute w śpiżu.⁴⁵

W innym miejscu czytamy natomiast:

EDRISI + opera zawsze pozostawiała jakieś szczególnie uczucie „niedosytu”, niespełnionego szczęścia + to co robi aktor grający EDRISI’ego jest koszmarnie i tutaj żadne podpowiadania, jak grać nie dadzą żadnego rezultatu +

Skąd taki dziwny dreszcz?⁴⁶

Mimo tych inscenizacyjnych wątpliwości, a częściowo także zarzutów stawianych operze, dwa lata po premierze *Króla Rogera* Dorman zrealizował *Dziecko i czary* Maurice’a Ravela, z librettem Colette. Premiera odbyła się 2 czerwca 1984 na scenie Opery Śląskiej w Bytomiu. W odróżnieniu od poprzednich przedsięwzięć

⁴⁵ Idem, scenariusz spektaklu, mps, ibidem.

⁴⁶ Ibidem.

muzyczno-teatralnych *Dziecko i czary* wystawił Dorman jako tradycyjną operę – z udziałem zawodowych śpiewaków, orkiestry, chóru oraz zespołu baletowego. Kierownictwo muzyczne objął ówczesny dyrektor Opery Śląskiej Napoleon Siess, choreografię stworzył Henryk Konwiński. Przygotowanie scenografii Dorman po raz kolejny zlecił Małgorzacie Bundzewicz, która zrezygnowała z ilustracyjności na rzecz symbolicznych obiektów i myślenia w kategorii znaku wizualnego. Swe-go rodzaju umowność była zresztą wpisana w koncepcję inscenizacyjną Dormana. W liście do dyrektora teatru reżyser pisał:

Wyłuszczyłem moją koncepcję realizacji, a więc kanapa to wcale nie sprzęt, rekwizyt, ale inscenizacja, w której znajdzie się ten mieszczański rekwizyt. [...] Tak samo aktor. Nie musi być przebrany za kota, lecz może mieć „coś”, co dopełnia aktora i wtedy razem – znak i aktor – są kotem.⁴⁷

Efektom tych założeń stało się dzieło oryginalne pod względem formy, ale zarazem dość eklektyczne, co nie zyskało aprobaty krytyków i publiczności, oczekujących raczej zrozumiałej i prostej w przekazie opowieści dla dzieci. Dormanowi zarzucano przede wszystkim niespójność pomiędzy treścią libretta a poszczególnymi obrazami scenicznymi, a także niedostosowanie kształtu inscenizacji do potrzeb najmłodszego widza.⁴⁸ Z niezrozumieniem spotkał się również eksperyment Dormana, polegający na zastąpieniu pewnych partii wykonawczych muzyką odtwarzaną z taśmy. Zabieg ten korespondował z niedostrzeżoną przez recenzentów techniką kolażu, która – jak wynika z zachowanych archiwaliów – stała u podłoża całej inscenizacji, zarówno na etapie przygotowawczym, jak i realizacyjnym. Żonglujący konwencjami i charakterem scen spektakl miała porządkować wprowadzona przez Dormana pantomimiczna postać Pierrota (Kazimierz Cieśla/ Jarosław Świtała/ Jarosław Zender).

Do spektaklu *Dziecko i czary* Dorman stworzył imponujących rozmiarów sklejkę, składającą się z kilku części. Zawiera ona dwutomowy scenariusz spektaklu wraz z notatkami i rysunkami technicznymi reżysera, a także zapisy nutowe poszczególnych partii libretta, uzupełnione komentarzami, ilustracjami i zdjęciami. W jednym z fragmentów sklejki czytamy o najważniejszej według reżysera scenie opery – pierwotnie (zgodnie ze scenariuszem) miał zapowiadać ją Pierrot:

A teraz posłuchajcie jednego z najpiękniejszych fragmentów opery, a mianowicie rozmowy dziecka z piękną księżniczką z bajki. Wyłania się ona z kart zniszczonej przez dziecko książki.⁴⁹

Istotność tej sceny podkreśla fakt włączenia jej do programu przedstawienia, z rozpisaniem i przetłumaczeniem na język polski dialogiem Dziecka i Księżniczki.

Sklejkę stworzoną przez Dormana do opery *Dziecko i czary* można potraktować jako odrębny artefakt – nie tylko ze względu na jej obszerność, ale przede

⁴⁷ List Jana Dormana do Napoleona Siessa, 30 IV 1983, sklejka „Dziecko i czary”, AJD/IT.

⁴⁸ Zob. recenzje: M. Brzeźniak, *Zagmatwane czary*, „Trybuna Robotnicza” 1984 nr 143; M. Wallek-Walecki, *Któż z nas nie był dzieckiem?*, „Tygodnik Tak i Nie” 1984 nr 30; M. Skocza, *Premiera w Operze – dla kogo?*, „Dziennik Zachodni” 1984 nr 133.

⁴⁹ J. Dorman, scenopis, sklejka „Dziecko i czary”, op. cit.



Jan Dorman, sklejka „Dziecko i czary”, AJD/IT

wszystkim z uwagi na plastyczną formę tego dokumentu. Jest to bowiem niezwykle barwny, gęsty znaczeniowo kolaż. Dorman posługuje się w nim różnymi materiałami – poza fragmentami libretta i nut są to zdjęcia i ilustracje wycięte z francuskich magazynów, w luźny sposób nawiązujące do tematyki przedstawienia. Wiele z nich to inspiracje zaczerpnięte ze świata współczesnej muzyki, literatury i popkultury. Część znalazła odzwierciedlenie w scenografii i kostiumach Małgorzaty Bundzewicz – na przykład klatki z czarno-białymi fotografiami uśmiechniętych dziewcząt w II akcie lub kabaretowy kostium Ognia (skrytykowany przez recenzentów jako kostium o charakterze erotycznym).

Powracającymi motywami ilustracyjnymi w kolażu Dormana są wizerunki matki i dziecka – czasem zestawiane ze sobą na zasadzie przypadku, innym razem scalone fragmentem artykułu prasowego. Choć w operze Ravela postać matki jawi się jako postać poboczna, to finałowa partia dziecka jest czułym wołaniem do mamy (Maman). Dorman odnotowuje ten fakt w scenariuszu, zaś jego sklejkę można potraktować jako różne warianty relacji matka-dziecko.

Wydaje się, że bytomska opera Dormana odsłania wiele znaczeń dopiero po zetknięciu się z rozbudowanym scenariuszem-sklejką. Zachowany w archiwum zbiór wyjaśnia szereg inscenizacyjnych pomysłów wykorzystanych przez reżysera oraz wskazuje możliwe odczytanie pewnych wizualnych symboli. Choć recepcja spektaklu nie była zbyt entuzjastyczna, należy przyznać, że *Dziecko i czary* Dormana to widowisko proponujące dość oryginalną interpretację libretta francuskiej

pisarki. Ponadto było to pierwsze i jedyne przedstawienie muzyczne reżysera zrealizowane nie na scenie teatru lalkowego, lecz na zawodowej scenie operowej. Stało się znaczącym podsumowaniem poszukiwań Dormana w zakresie formy operowej.

„Muzyczne” myślenie o teatrze towarzyszyło Dormanowi od początku jego artystycznej działalności. Niezwykła wrażliwość akustyczna i zainteresowanie zagadnieniami muzycznymi przetrwało prawdopodobnie jako efekt wczesnej edukacji muzycznej. Twórca Teatru Dzieci Zagłębia szkolił się bowiem w zakresie gry na skrzypcach i fortepianie. Istotną rolę w rozwijaniu muzyczno-teatralnych pasji młodego Dormana odegrała także ciotka, aktorka i śpiewaczka Zofia Niewęgłowska.

Inscenizacje z muzyką Vivaldiego, Szymanowskiego, Ravela nie powstałyby, gdyby nie wcześniejsze muzyczne doświadczenia reżysera – fascynacja dziecięcą piosenką, odkrywanie roli rytmu i eksperymenty z „umuzycznianiem” tekstu, zainteresowanie folklorem muzycznym i obrzędowością, ale też nieustanne poszukiwanie inspiracji w muzyce klasycznej. Będąc wytrawnym melomanem, Dorman z dużym wycuciem i rozeznanieniem potrafił dobierać kompozycje do swych przedstawień. Były to utwory Jana Sebastiana Bacha, Wolfganga Amadeusza Mozarta, Felixa Mendelssohna-Bartholdy’ego, Gustava Mahlera, Maurice’a Ravela, Igora Strawińskiego, Karola Szymanowskiego, a także dzieła przedstawicieli awangardy pierwszej i drugiej połowy XX wieku: Antona Weberna, Edgara Varèse’a czy Witolda Lutosławskiego. W muzyce klasycznej wprowadzanej do inscenizacji Dorman dostrzegał nie tylko walory estetyczne, ale także wartości edukacyjne. O jej braku w przedstawieniach lalkowych pisał następująco:

Szkoda, że nasi kandydaci na reżyserów nie posługują się cytatami muzyki klasycznej. Zamawianie muzyki u „poślednich” kompozytorów zachwaszcza niepotrzebnie utwory dla dzieci. Młodzież nie ma okazji, aby zapoznać się z utworami tej rangi, jak Schönberg, Ravel, Mahler, Strawiński, Szymanowski.⁵⁰

Przyglądając się twórczości Jana Dormana, można zauważyć, że wraz z rozwojem myśli inscenizacyjnej nieustannie rozwijała się koncepcja muzyczności w jego teatrze: od prostych form muzycznych i pojedynczych efektów akustycznych przemierzyła ona drogę przez rytmizacje oraz ilustracje dźwiękowe wykorzystujące muzykę klasyczną, religijną i ludową, by osiągnąć pełnię w rozbudowanych muzycznie formach, stanowiących finezyjne połączenie większości wymienionych wcześniej elementów.

⁵⁰ J. Dorman, notatka z oceny egzemplarza reżyserskiego Aleksandra Maksymiaka, 15 II 1986, mps, AJD/IT.