

WITKACY NA WROCŁAWSKICH SCENACH LALKOWYCH

Pod koniec zeszłego roku minęło pół wieku od pierwszej lalkowej inscenizacji dramatów Stanisława Ignacego Witkiewicza. W ciągu tych pięciu dekad odbyło się dwadzieścia siedem premier, w tym dwie wznowieniowe. Dwanaście z nich zrealizowały instytucjonalne teatry lalek, sześć stanowiły spektakle dyplomowe studentów wydziałów lalkarskich, cztery przygotowały grupy i teatry niezależne, trzy powstały w ramach estrady lalkowej, a dwie można uznać za prywatną inicjatywę artystyczną. Do końca XX wieku Witkiewicz był jednym z trzech – obok Sławomira Mrożka i Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego – najczęściej inscenizowanych w teatrach lalek dramaturgów, którzy nie pisali z myślą o tym gatunku sztuki. Co jednak warto podkreślić, popularność Witkacego wśród lalkarzy nie osłabła i od początku nowego wieku jest najczęściej wystawianym przez nich polskim dramatopisarzem nie-lalkowym.¹

Obecność dramatów Witkiewicza w teatrze lalek można podzielić na dwa okresy. Pierwszy trwał od 1966 do 1989 (choć w tym podziale data końcowa jest raczej umowną, leżącą w granicach trudnego do zdefiniowania okresu przejściowego). W tamtych latach utwory na lalkowe sceny wprowadzali przeważnie nowi dyrektorzy lub kierownicy artystyczni teatrów, a inscenizacje przygotowywali często twórcy pracujący w stałych duetach reżysersko-scenograficznych (i nie było w tym nic dziwnego – współpraca reżysera ze scenografem była wówczas istotą teatru lalek). Byli to Leokadia Serafinowicz i Jan Berdyszak² oraz Wiesław Hejno i Jadwiga Mydlarska-Kowal³, a także współpracujący ze sobą regularnie Zbigniew Mich i Joanna Braun⁴ oraz Wojciech Kobrzyński i Tadeusz Hołówko.⁵

¹ Zob. K. Suszczyński, *Utwory dramatyczne w teatrze lalek. Repertuar z myślą o młodzieżowym odbiorcy*, [w:] *Teatr i dramaty dla dzieci i młodzieży*, red. M. Wiśniewska, M. Wróblewski, Toruń 2016, s. 141–152.

² *Młotwa, czyli Hyrkaniczny światopogląd, Szalona lokomotywa*, Teatr Lalki i Aktora Marcinek w Poznaniu (prem. 6 IV 1968).

³ *Gyubal Wahazar*, Wrocławski Teatr Lalek (prem. 13 III 1987); *Komedia dla mamy i taty*, Wrocławski Teatr Lalek (prem. 7 I 1996).

⁴ *Karaluchy*, Opolski Teatr Lalki i Aktora im. Alojzego Smolki (prem. 1 VI 1980).

⁵ *Panna Tutli-Putli*, Teatr Lalek Pinokio w Łodzi (prem. 19 IX 1982).

Twórczością Witkacego zainteresował się także wybitny i wyprzedzający o lata ówczesne myślenie o teatrze lalek reformator tego gatunku, reżyser, plastyk, scenograf i adaptator Jan Dorman.⁶ Lalkarzy w tym okresie najbardziej fascynowała juwenilna twórczość Stasia Witkiewicza, która stanowiła podstawę literacką siedmiu realizacji. Zdarzało się także, że udane premiery w teatrach lalkowych powtarzano na scenach teatrów dramatycznych lub też wprowadzano lalki do spektakli aktorskich, widząc ich potencjał plastyczny i traktując jako równorzędnych partnerów scenicznych.⁷

Od roku 1989 dramaty Witkiewicza coraz częściej realizowane są jako spektakle dyplomowe⁸, w teatrach instytucjonalnych sięgają po nie reżyserzy młodszego pokolenia.⁹ Najczęściej na warsztat brany jest dramat *Wariat i zakonnica*¹⁰ – choć za każdym razem jest to inscenizacja niemal wyłącznie aktorska. Najwięcej przedstawień powstało jednak pośród artystów-lalkarzy tworzących lub współpracujących z Teatrem Malabar Hotel, który za patrona obrał właśnie Witkacego – to łącznie pięć premier.¹¹

⁶ *Odważna księżniczka*, Teatr Lalki i Aktora Baj Pomorski w Toruniu (prem. 10 XI 1985).

⁷ Mich i Braun powtórzyli opolską inscenizację *Karaluchów* na Scenie Kameralnej (Piwnica Wandy Warskiej) Teatru Nowego w Warszawie (prem. 5 III 1983), a jedną z części tryptyku *Kalafar* – opartego na kilku tekstach Witkacego – zrealizowanego w Teatrze Studyjnym '83 im. Juliana Tuwima w Łodzi (prem. 20 II 1985), umieścili w konstrukcji przypominającej fotoplastykon i rozegrali z wykorzystaniem lalek (kukielek). Podobnie zrobił Zbigniew Wilkoński, który w Teatrze Lalki i Aktora Miniatura w Gdańsku zrealizował oparty na juwenilnych utworach Stasia Witkiewicza spektakl *Szarate* (prem. 13 V 1985). Wpierw powtórzył go, realizując dyplom ze studentami Wydziału Lalkarskiego Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Białymstoku (prem. 14 IV 1987), a następnie przeniósł do Teatru Polskiego w Szczecinie (prem. 2 III 1991). Choć tu należy podkreślić, że *Szarate* było spektaklem granym w planie aktorskim, bez użycia lalek. Osobny rozdział stanowią też inscenizacje Tadeusza Kantora, Józefa Szajny i Krzysztofa Pankiewicza – można w nich odnaleźć najróżniejsze formy lalek czy kostiumów powodujących „ulalkowanie” aktora.

⁸ *Oni*, reż. Wiesław Hejno, Wydział Lalkarski PWST we Wrocławiu (prem. VI 1992); *Romans(e) schizofrenika*, reż. Bożena Janik, Wydział Sztuki Lalkarskiej PWST w Białymstoku (prem. 3 IV 1996); *Natępny książe*, reż. Aleksander Maksymiak, Wydział Lalkarski PWST we Wrocławiu (prem. 10 II 2000); *Efekt cieplarniany*, reż. Ewa Piotrowska, Wydział Sztuki Lalkarskiej AT w Białymstoku (prem. 20 XI 2003); *Tarantula*, reż. Marcin Bartnikowski, Wydział Sztuki Lalkarskiej AT w Białymstoku (prem. 28 XI 2015). Wcześniej odbyła się jedynie premiera spektaklu dyplomowego *Szarate* (patrz przypis nr 7).

⁹ *Janulka*, reż. Dorota Bielska, Teatr Lalek Arlekin w Łodzi (prem. 5 II 2011); *Szewcy*, reż. Anna Rozmianiec (prem. 1 III 2014).

¹⁰ *Wariat i zakonnica*: reż. Krzysztof Rościszewski, Olsztyński Teatr Lalek (prem. 27 IV 2002); reż. Mariola Rodak-Świątkiewicz, Teatr Lalki i Aktora w Wałbrzychu (prem. 27 IX 2008, prem. wznowieniowa z nową obsadą 23 V 2014); reż. Agata Biziuk, Nieformalna Grupa Avis z Białegostoku (prem. 10 X 2012).

¹¹ *Matka*, reż. Hendrik Mannes, Teatr Malabar Hotel (17 X 2010); *Tutli-Putli. Kto jest dziki?*, reż. Magdalena Miklasz, koprodukcja Teatru Dramatycznego m.st. Warszawy i Teatru Malabar Hotel w Warszawie (prem. 30 XII 2016). Do tej grupy można zaliczyć także spektakle dyplomowe *Efekt cieplarniany* (część członków Akcji DZRT, która odkupiła od Akademii Teatralnej prawa autorskie do tej inscenizacji, powołała później do życia Teatr Malabar Hotel) oraz *Tarantula* (Bartnikowski, który reżyserował dyplom jako opiekun roku, jest jednym z założycieli Teatru Malabar Hotel, po tej realizacji zaproponował też niektórym studentom współpracę przy kolejnych spektaklach Malabaru), a także monodram Agnieszki Baranowskiej *Niepodległość trójkątów, czyli blaga komiczna o zabarwieniu dramatycznym* (Teatr Squad Form w Białymstoku, prem. 7 XII 2012). Baranowska przez kilka lat współpracowała z Teatrem Malabar.

Pośród bogatej panoramy dziejów dramatów Stanisława Ignacego Witkiewicza w teatrze lalek szczególne miejsce zajmują inscenizacje powstałe we Wrocławiu. Lalkarze związani z tym miastem nie tylko przetrarli drogę Witkacemu na scenę nieaktorską, popularyzowali jego dzieła w całym środowisku oraz w lalkarskim świecie, ale przede wszystkim sprawili, że po jego dramaty od lat regularnie sięgają kolejne pokolenia twórców teatru lalek.

W świadomości witkacologów utrwaliło się przekonanie, że pierwszą lalkową inscenizację utworów Stanisława Ignacego Witkiewicza przygotował w listopadzie 1966 Zespół Amatorski Klubu Oławka we Wrocławiu. Były to opracowane przez Elżbietę Kalinowicz wprawki dramatyczne Stasia Witkiewicza (*Menażeria, czyli wybryk słonia, Księżniczka Magdalena, czyli Natrętny książę oraz Karaluchy*), którym nadano tytuł *Juvenilia*. Projekty lalek przygotowała Barbara Gutekunst (scenografka współpracująca przed laty z wrocławskim Teatrem Młodego Widza), a muzykę skomponowała Jadwiga Szajna-Lewandowska (artystka często pracująca wówczas w teatrach lalek na Śląsku). Według ustaleń Anny Micińskiej reżyserował Władysław Ilnicki¹², ale imię zapewne pomyłono (w materiałach, z których korzystała badaczka albo w późniejszych pracach redakcyjnych) i chodziło o Wiesława Ilnickiego, aktora Teatru Lalek Chochlik we Wrocławiu. O pokazie wiadomo niewiele – nie stał się przedmiotem badań naukowych. Najważniejsze było, że otworzył nowy rozdział w dziejach inscenizacji dramatów Witkiewicza, rozdział, który można zatytułować *Witkacy w teatrze lalek* – w końcu realizacji podjęli się artyści działający w strukturach lalkarskich. Ale w świetle nowych, coraz dokładniejszych badań nad dziejami teatru lalek w Polsce pierwszeństwo to warto zrewidować. Dokładnie w tym samym okresie i w tym samym mieście po twórczość Witkiewicza sięgnął najwybitniejszy w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych solista teatru lalek w Polsce, a równocześnie inicjator i organizator Sceny Małej wrocławskiego Chochlika¹³, Andrzej Dziodziul.

Od 1 listopada 1963 stanowisko dyrektora i kierownika artystycznego Chochlika piastował Stanisław Stapf. Jedną z jego ambicji było poszerzenie działalności teatru o repertuar dla widzów dorosłych.¹⁴ Namówiony przez Klemensa Krzyżagórskiego, dziennikarza i publicystę fascynującego się całe życie teatrem

¹² Zob. A. Micińska, *Nota wydawnicza do „Juweniliów”* [w:] S. I. Witkiewicz, *Dramaty I*, oprac. J. Degler, Warszawa 1996, s. 491.

¹³ Scena Mała otwarta została oficjalnie w Klubie Młodzieży Pracującej ZMS Piwnica Świdnicka w Ratuszu w sezonie 1967/68 spektaklem *Momento de verdad* Federica Garcii Lorki w reżyserii Andrzeja Rettingera (prem. 24 X 1967). Scena Mała działała także w Klubie Muzyki i Literatury oraz w Klubie Dziennikarza.

¹⁴ Stapf zdecydował się na zmianę nazwy teatru. Dotychczasowa – Teatr Lalek Chochlik – powodowała, że ciągle utożsamiany był z teatrem dla dzieci. Ostateczna nazwa Wrocławski Teatr Lalek ukonstytuowała się na początku lat siedemdziesiątych.

lalek, Stapf podjął inicjatywę, której głównym celem był rozwój sztuki lalkarskiej dzięki poszukiwaniu niekonwencjonalnych metod wypowiedzi scenicznej. Zmiany miały na celu pozyskanie nowych i wiernych widzów. Podsumowując swoje decyzje, pisał:

Kierownictwo artystyczne teatru starało się i stara jak najszerzej pobudzić własną inwencję twórczą aktorów do pracy na Scenie Małej i przenoszenie tej inicjatywy na pozostałe sceny. Twórcza praca aktorów przejawiała się w opracowaniu koncepcji inscenizacyjnych, samodzielnej reżyserii – a przede wszystkim w opracowaniu postaci scenicznych. Do aktorów, którzy szczególnie zaznaczyli swój udział w twórczej pracy teatru i przyczynili się do podnoszenia jej rangi artystycznej, należy przede wszystkim Andrzej Dziędziul.¹⁵

Dziędziul, który dołączył do Chochlika w 1963, dzięki swojej aktywności artystycznej, zainteresowaniom i doświadczeniu idealnie nadawał się do pomocy w realizacji koncepcji Stapfa. Nigdy nie ukrywał fascynacji twórczością Jerzego Grotowskiego, którego obserwował wpierw w Opolu (gdy zatrudniony był na Scenie Lalkowej Teatru Ziemi Opolskiej), a następnie we Wrocławiu, oraz eksperymentalną działalnością Jana Dormana w Będzinie (poznał go osobiście, już pracując w Chochliku przy realizacji *Don Kichota*, prem. 25 IX 1963). Jak ustaliła Małgorzata Aliszewska – badająca twórczość i działalność artysty – Dziędziul dzięki doświadczeniu teatru Grotowskiego skupił się „na poszukiwaniu głębi w rolach i chęci poznawania własnych możliwości scenicznych”, a kontakt z Dormanem dał mu „impuls do poszukiwania niekonwencjonalnych rozwiązań scenicznych”.¹⁶ W połowie lat sześćdziesiątych, kiedy większość lalkarzy była nadal amatorami i nie istniały jeszcze stałe studia artystyczne w tym kierunku, doświadczenia Dziędziula były nie do przecenienia.

Premiera spektaklu *Twój powszedni morderca* odbyła się w Sali Wojewódzkiego Przedsiębiorstwa Imprez Artystycznych i Rozrywkowych we Wrocławiu w 1966. Był to autorski program Andrzeja Dziędziula i nie wszedł do repertuaru Chochlika.¹⁷ Scenariusz stanowił montaż poetycki, który był przekrojem erotyków od *Pieśni nad Pieśniami* do tekstów Witkacego. Do współpracy Dziędziul zaprosił Annę Proszkowską, aktorkę Teatru Lalek Chochlik. Autorami scenografii

¹⁵ Cyt. za: A. Jucejko-Pałęcka, *Andrzeja Dziędziula – samotność sceniczna*, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dra hab. H. Jurkowskiego, Akademia Teatralna im. A. Zelwerowicza w Warszawie, Wydział Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku, Białystok 1993, s. 17–18. Autorka, cytując wypowiedź Stapfa, powołuje się na maszynopis wydawnictwa przygotowanego pod redakcją Henryka Jurkowskiego z okazji jubileuszu trzydziestolecia Wrocławskiego Teatru Lalek (s. 26). W publikacji tej nie ma jednak rozmowy Jurkowskiego ze Stapfem, prawdopodobnie redaktor z niej zrezygnował.

¹⁶ *Andrzej Dziędziul – dokumentacja działalności*, oprac. M. Aliszewska, seria: *Lalkarze – materiały do biografii*, red. M. Waszkiel, t. 33, Łódź 2004, s. 48.

¹⁷ Z tego też powodu brak szczegółowej dokumentacji przedstawienia, trudno nawet ustalić konkretną datę premiery.

byli Andrzej Wojciechowski i Joanna Braun¹⁸, a muzykę do spektaklu skomponowała Jadwiga Szajna-Lewandowska.

Brak szczegółowych opracowań twórczości artysty oraz dokumentacji tego pokazu utrudnia jego odtworzenie. Jedynie cytowana powyżej Aliszewska dotarła do szczytkowych informacji. O spektaklu pisała: „Pomysł polegał na wykorzystaniu jednej lalki (jawajki), której – w zależności od przywoływanych postaci – zmieniano jedynie peruki lub kostiumy”.¹⁹ Ten krótki opis zdaje się potwierdzać czarno-białe zdjęcie w folderze z III Szczecińskiego Tygodnia Teatralnego.²⁰ Widać na nim ubranego w ciemny strój Dziedziuła prowadzącego dialog z lalką, która wystaje zza niskiego, sięgającego do ramion aktora, łamanego w pięciu miejscach, jasnego parawanu. Lalka jest prawdopodobnie kukłą – a nie, jak pisała Aliszewska, jawajką²¹ – i przedstawia postać kobiety. Ma owalną, prosto ciosaną twarz, z wyraźnie zaznaczonymi łukami brwiowymi oraz uwydatnionymi oczami i ustami. Włosy ma długie, proste, w jasnym odcieniu. Ubrana jest w koszulę z głęboko rozciętym dekoltem, który odsłania pomalowane najprawdopodobniej na srebrny lub złoty kolor piersi. W głębi widać jeszcze dwa ciemne, wysokie, łamane w czterech miejscach parawany, oddalone od siebie w linii prostej o jakieś pół metra – dawało to otwartą przestrzeń, którą lalka mogła swobodnie wchodzić i wychodzić. Wyraźnie widać, że scenografia była prosta, łatwa w montażu i transporcie. Spektakl musiał być zatem przygotowany w celach objazdowych.

Obecny na przeglądzie recenzent „Współczesności”, Jerzy Niesiobędzki, zaliczył pokaz Dziedziuła do przedstawień teatru „filozoficznej i egzystencjalnej refleksji”²², stawiając go w jednym szeregu m.in. z *Radosnymi dniami* Samuela Becketta z Bałtyckiego Teatru Dramatycznego im. Juliusza Słowackiego, w którym gościnnie zagrała Ryszarda Hanin czy monodramem Ireny Jun *Sonata księżycowa*. Ominął jednak szczegółowe omówienie tego spektaklu.²³

Trudno bardziej przybliżyć pierwszy profesjonalny spektakl, w którym na scenie lalkowej pojawił się utwór Stanisława Ignacego Witkiewicza. Nie sposób nawet stwierdzić, czy Andrzej Dziedziuł sięgnął po fragment któregoś z opubli-

¹⁸ Joanna Braun pytana po latach o formę opracowania scenograficznego spektaklu, nie przypominała sobie współpracy z Dziedziulem przy tej realizacji. Być może pożyczył on jakiś element jej autorstwa z innego spektaklu i grzecznościowo dopisał jako współautorkę scenografii. Jest to jednak mało prawdopodobne, tym bardziej, że pierwsza praca Braun w Teatrze Lalek Chochlik miała miejsce dopiero w 1969.

¹⁹ *Andrzej Dziedziuł...*, op. cit., s. 50.

²⁰ W ramach Szczecińskiego Tygodnia Teatralnego odbywał się Ogólnopolski Przegląd Zawodowych Teatrów Małych Form (dziś Przegląd Teatrów Małych Form KONTRAPUNKT). Folder zawiera fotografie ze spektakli pokazywanych na poprzedniej edycji imprezy. Dziedziuł z Proszkowską prezentowali wówczas *Twojego powszedniego mordercę*.

²¹ Wskazuje na to budowa lalki, której głowa osadzona jest na długim kiju. Być może lalka miała dodatkowo ruchome ręce – wówczas można mówić o technice łączonej.

²² J. Niesiobędzki, *Teatr małych form*, „Współczesność” 1967 nr 10, s. 10.

²³ O *Twoim powszednim mordercy* w ogóle nie wspomina Andrzej Wróblewski w artykule *Male Teatry Poezji* w dwutygodniku „Teatr” 1967 nr 10, choć pismo miało wówczas patronat nad Przeglądem.

kowanych w 1962 przez Konstantego Puzynę *Dramatów*, czy po inny utwór. Jeśli zaufać często powtarzającej się informacji, że *Twój powszedni morderca* był montażem tekstów poetyckich o zabarwieniu erotycznym, można jedynie przypuszczać, że Dziędziul tworząc scenariusz mógł korzystać z *Tumora Mózgowicza*, *Macieja Korbowy i Bellatrix* lub *Sonaty Belzebuba*. *Tumor* wydaje się najtrafniejszy – pewności jednak nie ma. Nie da się także odpowiedzieć na pytanie, czy inscenizacja Dziędziula poprzedziła *Juvenilia* zespołu amatorskiego. Premiery mogły odbyć się blisko siebie, tym bardziej, że w pierwszej połowie roku Dziędziul wystawił samodzielnie *Apologię Orfeusza* Leszka Kołakowskiego (prem. IV 1966), z którym to pokazem dużo jeździł po kraju. Pracę nad kolejnym zaczął zapewne w okresie wakacji lub tuż po nich.

W ciągu siedmiu lat od wystawienia *Twojego powszedniego mordercy* Andrzej Dziędziul wszedł na wyżyny sztuki lalkarskiej. Jego wywodzące się z kultu słowa, poetyckie, pełne nowych, wyrafinowanych pomysłów inscenizacyjnych monodramy, jak *Wielki książę według Hamleta* Williama Shakespeare'a (prem. 17 X 1967) czy *Stan losów Fausta* na podstawie Johanna Wolfganga Goethego (prem. 18 XI 1968) wysoko cenili nawet ludzie teatru nie związani z gatunkiem, który reprezentował. Jako jedyny spośród lalkarzy wymieniany był w grupie najciekawszych polskich aktorów słowa obok takich sław, jak Irena Jun, Danuta Michałowska, Andrzej Łapicki czy Wiesław Komasa. Autorzy książki *Aktor obnażony*, Barbara Henkel i Tomasz Miłkowski, pisali:

Swoim przykładem ośmielił innych aktorów-lalkarzy do wyjścia z ukrycia. Wierzył święcie, że teatr lalkowy ma większe niż teatr dramatyczny możliwości ukazywania ludzkich losów. Kryje w sobie setki koncepcji.²⁴

Aktorzy dramatu rywalizujący z nim w ramach II Ogólnopolskiego Przeglądu Teatrów Jednego Aktora we Wrocławiu (16–21 X 1967) „mówili podobno, że te Dziędziulowe środki, jakimi dysponuje aktor lalkarz, odbierają im szansę na konkurowanie z nim”²⁵ – wspominał po latach Krzysztof Rau. I owszem, odbierały. Za *Wielkiego księcia* Dziędziul został wyróżniony na Przeglądzie aż czterema nagrodami.²⁶ Swoimi pomysłami i poszukiwaniami zarażał kolegów, co powodowało, że do każdej kolejnej realizacji z chęcią dołączali nowi i ciekawi twórcy lalkowi. Działania te miały znaczący wpływ na wzrost zainteresowania teatrem lalek wśród osób dorosłych, a co ważniejsze spowodowały, że Teatr Lalek Chochlik stał się rozpoznawalny także na arenie międzynarodowej.

Zapewne pod koniec 1972 organizatorzy Rassegna dei Teatri Sperimentali, który odbywał się we Włoszech, zgłosili się do dyrektora wrocławskiego Chochli-

²⁴ B. Henkel, T. Miłkowski, *Aktor obnażony*, Warszawa 1986, s. 30.

²⁵ K. Rau, *Autolustracja*, Łomża 2009, s. 93.

²⁶ Dziędziul otrzymał nagrodę Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej we Wrocławiu, nagrodę Prezydium Dzielnicowej Rady Narodowej Wrocław-Stare Miasto, puchar Towarzystwa Miłośników Wrocławia oraz nagrodę prasy od dziennikarzy i recenzentów akredytowanych przy Przeglądzie.

ka z propozycją współpracy. Organizatorom bardzo zależało, żeby na Festiwalu zaprezentować lalkową inscenizację którejś ze sztuk Witkacego – był to okres, kiedy dramaty polskiego autora zyskały duży rozgłos i zainteresowanie za granicą. Stanisław Stapf nie zwlekał z podjęciem decyzji. Zwrócił się do Dziędziuła z propozycją przygotowania spektaklu. Spotkał się jednak z niechęcią, wynikającą nie z braku zainteresowania, a z problemów osobistych artysty. W pierwszej połowie lat siedemdziesiątych Dziędziuł szczyt swoich artystycznych osiągnięć miał już za sobą. Nie potrafiąc poradzić sobie ze spadkiem formy zaczął popadać w nałóg. Władysław Owczarzak, stwierdził że „inklinacje alkoholowe stanowiły poważny problem dla jego przyszłości, a był to przecież jeszcze młody człowiek, miał około 32 lat”.²⁷ Stapf jednak bardzo dbał o swoich pracowników, a Dziędziuła traktował wręcz po ojcowsku, dlatego też podjął decyzję, by spotkać się z Januszem Deglerem i nakłonić go do opracowania scenariusza.

Degler starał się wykręcić brakiem doświadczenia, pomysłu i innymi, jak się okazało, mało przekonującymi argumentami. Stapf wyjaśnił jeszcze, że teatr otrzymał zaproszenie na festiwal do Włoch, ale warunkiem jest, by spektakl związany był z twórczością Stanisława Ignacego Witkiewicza. Był to argument, który chyba przesądził o podjęciu przez Deglera pozytywnej decyzji.²⁸

Deglerowi troska Stapfa i zachowanie aktora nasunęły „pomysł na scenariusz o Witkacym, którego twórczość, a przede wszystkim, delikatnie rzecz nazywając, skomplikowana osobowość, były jednocześnie inspiracją i trudnością”.²⁹ W relacji obu panów, jak ustalił Owczarzak, Degler doszukał się bowiem analogii do relacji Witkacego z ojcem. Sięgnął więc po listy Stanisława Witkiewicza do syna, po *Kurkę wodną* (w której podobny problem motywuje zachowania Tadeusza) oraz po wczesne utwory małego Stanisława (zwłaszcza *Karaluchy*) i z pomocą Dziędziuła przygotował scenariusz *Głatwy*.

Premiera odbyła się 2 marca 1973 na Scenie Małej w Piwnicy Świdnickiej. Do współpracy Andrzej Dziędziuł zaprosił scenografa Jerzego Czerniawskiego i muzyka Zbigniewa Karneckiego. Sam podjął się inscenizacji i reżyserii. Na scenie towarzyszyła mu Urszula Miedzińska. Powstał spektakl wypełniony symbolami, aluzjami i metaforami, który spletał elementy teatru plastycznego, lalkowego i aktorskiego. Małgorzata Aliszewska odtworzyła jego zarys:

Ważny element scenograficzny stanowiła rozpostarta na scenie siatka, która była jakby pajęczyną. Dziędziuł, jako syn, był zawieszony na niej a właściwie zaplątany w nią. Janusz Degler wspomina, że ta plastyczna metafora „doskonale oddawała i obrazowała uwikłanie w trudną psychologicznie sytuację i zależności syn-ojciec”. W głębi znajdowała się umieszczona na pajęczynie forma, przypominająca pajaka – symbol ojca. Aktor, szamocząc się, i – jak dodaje Janusz Degler: „rozumiejąc, że jeśli chce być wolnym, musi odrzucić wszelkie zależności” – oswobadzał się z krę-

²⁷ W. M. Owczarzak, *Zwykły człowiek. Rzecz o Stanisławie Stapfie*, Toruń 2010, s. 224–225.

²⁸ Ibidem, s. 225.

²⁹ Ibidem.

pujących go więzów. Zanim to jednak następowało, na scenie pojawiała się „Ono”, w które wcielała się Urszula Miedzińska. Bezimienna postać stawała się swoistym lustrem odbijającym szamotaninę w sieci i we wnętrzu bohatera. „Kiedy Dziedziul opuszczał pajęczynę zależności, nie mogąc samodzielnie poruszać się, wchodził na szczydła”, relacjonuje Janusz Degler. Zabieg ten doskonale oddawał stan niepewności po silnym, ojcowskim związaniu. Chwiejny krok towarzyszył jakiś czas działaniom artysty i dopiero stopniowe oswojenie z nową sytuacją pozwalało mu mocno stanąć na nogach. W spektaklu pojawiał się także, eksponowany przez krytykę, wątek poczucia beznadziei, którą wyrażało wypowiedziane przez Dziedziula: „idzie szare”. Próba ukazania przeżyć bohatera, towarzyszących mu w walce o prawo do odkrywania własnych dróg nie była jedyną wymową spektaklu. Chodziło raczej o przedstawienie stanu psychicznego kaca, czegoś dławiącego, powodującego stan niemocy, zapaści.³⁰

Recenzenci uznali spektakl za hermetyczny i oceniali skrajnie. Zdecydowana większość skupiała się na jego wartości intelektualnej, płynącej z poetyckiego języka. Część analizując treść poszukiwała analogii z życiorysem autora. Wśród nich był Tadeusz Buski z „Gazety Robotniczej”, który pisał:

Twórcy *Głatwy* dają publiczności „nadmakabret”, który wydaje się być próbą syntezy złożonej osobowości Witkacego, w którym ucieleśniają się obsesje, kompleksy i lęki autora *Szewców*, te udawane, półudawane i autentyczne; mieszają się tu rzeczy serio i „zgrzyw” w atmosferze, która wywołuje niepokój. Niepokojący jest sugestywny refren: „Idzie szare”... [...] W przedstawieniu wyłażą te „szare” lęki i obsiadają widownię jak dokuczliwe insekty.³¹

Różnie oceniano spektakl na festiwalach i przeglądach krajowych. We Wrocławiu *Głatwę* nagrodzono symboliczną Brązową Statuetką Aleksandra Fredry w plebiscycie „Wybieram spektakl roku” organizowanym przez „Wieczór Wrocławia” i Wrocławskie Towarzystwo Przyjaciół Teatru za sezon 1972/73.³² W ramach imprez towarzyszących pokazana była także na XIV Wrocławskim Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych (20–27 V 1973). Recenzujący ten Festiwal na łamach „Odry” Krzysztof Wolicki pełen zachwytu donosił, że spektakl Dziedziula jest jedną z nielicznych inscenizacji utworów Witkacego, która umiejętnie łączy obsesje autora z jego filozofią i polecał ją wszystkim, którzy „chcieliby Witkacego nie tylko grać, lecz również zrozumieć”.³³ Ale już oglądający spektakl na II Ogólnopolskim Konkursie Solistów Teatru Lalek w Białymstoku (24–28 III 1973) recenzent „Kontrastów”, Wilhelm Przeczek, choć samego Dziedziula uznał co prawda za twórcę „wizji lalkowego kunsztu”, to z żalem skonstatował, że *Głatwa* to „widowisko raczej dziwne”.³⁴ Ryszard Kraśko z „Gazety Białostockiej” wręcz nie rozumiał, o czym jest *Głatwa* i z lekką ironią wspominał, że wrocławscy aktorzy „grali głównie sami, potrząsając bezlitośnie olbrzymimi, workowatymi

³⁰ Andrzej Dziedziul..., op. cit., s. 67–68.

³¹ T. Buski, *Wypisy z Witkacego*, „Gazeta Robotnicza”, 4 IV 1973, s. 3.

³² Zob. W. M. Owczarzak, op. cit., s. 227.

³³ K. Wolicki, *Premiery*, „Odra” 1973 nr 9, s. 123.

³⁴ W. Przeczek, *Festiwal bez rewelacji*, „Kontrasty” 1973 nr 10, s. 24.



Andrzej Dziedziul, *Głtwa*, 1973, reż. Andrzej Dziedziul, fot. Zdzisław Mozer, archiwum Wrocławskiego Teatru Lalek

monstrami, które w założeniu scenografa [...] miały być zapewne pałubami”.³⁵ Spektakl nie zachwyił też festiwalowego jury – nie uzyskał nawet wyróżnienia. Dziedziul zaprezentował także *Głtwę* w programie imprez towarzyszących na VI Ogólnopolskim Festiwalu Teatrów Lalkowych w Opolu (19–25 XI 1973).

Najserdeczniej spektakl przyjęli widzowie, a także organizatorzy Festiwalu Teatrów Eksperymentalnych (III 1973), na prośbę których został przygotowany. Oglądający występ Andrzeja Dziedziula i Urszuli Miedzińskiej w Bolonii włoski recenzent Massine Dursi donosił o sukcesie. Zachwyt zagranicznych widzów wynikał jednak z oczarowania formą, a nie ze zrozumienia treści przedstawienia. Dursi pisał:

³⁵ R. Kraśko, *Drogi i bezdroża polskiego lalkarstwa*, „Gazeta Białostocka”, 4 VII 1973, s. 5.

to, co się widzi, jest piękne i niezrozumiałe. Dwoje aktorów grają Jego i jego Przeciwnika; są animatorami lalek – jedna z nich jest nawet ekshumowana z grobowca i nie wiadomo dlaczego, przywiodła mi na myśl człowieka śniegów. [...] Odnajdujemy tu tęsknotę za niemożliwym, za światami nierealnymi, w formie spektaklu, który nawiązuje do formy Witkiewicza, wyrosłej na pożywece surrealizmu i fantazji słowiańskiej, prawie bez wpływów zachodnich.³⁶

Poza występami w Bolonii, w trakcie wyjazdu do Włoch *Głątwe* zaprezentowano jeszcze widzom z Modeny, Parmy oraz Reggio Emilia. Łącznie w kraju i za granicą spektakl zagrano 25 razy i obejrzało go 1759 widzów.³⁷

Inscenizacją *Głątwy* Andrzej Dziędziul zamknął dziesięcioletni okres pracy w teatrze lalek we Wrocławiu.³⁸ Namówiony przez Krzysztofa Raua, dyrektora Białostockiego Teatru Lalek, od paru lat zmieniającego wizerunek tej sceny i otwierającego właśnie Studium Aktorskie Teatru Lalek (które rok później przekształcono w zamiejscowy Wydział Lalkarski Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Warszawie) Dziędziul zdecydował się przeprowadzić na Podlasie.

Na Scenę Rotunda Białostockiego Teatru Lalek (której repertuar kierowany był do młodzieży i widzów dorosłych) Andrzej Dziędziul przeniósł swoje najlepsze spektakle – *Stan losów Fausta* (prem. 12 III 1974), *Wielkiego księcia* (prem. 29 IV 1974), *Ach losie okrutny!* (prem. 22 II 1975) – choć jak wspominał Rau w rozmowie z Klemensem Krzyżagórskim, „powtórzył [je] w postaci zmodyfikowanej”.³⁹ Sięgnął także po *Głątwe*, której białostocka premiera odbyła się 21 marca 1974.

Od chwili pierwszej inscenizacji *Głątwy* minęło czternaście lat, nim wrocławska publiczność obejrzała kolejną lalkową inscenizację dramatu Stanisława Ignacego Witkiewicza. Był to okres, w którym działalność Sceny Małej zdecydowanie wyhamowała. Zainteresowanie twórczością Witkiewicza pojawiło się jednak na Wydziale Lalkarskim Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Ludwika Solłskiego w Krakowie, filia we Wrocławiu. W ramach przedmiotu „Aktor z lalką na estradzie”, prowadzonego przez Wiesława Hejnę i Andrzeja Dziędziula, w 1978 Barbara Pielka przygotowała egzamin według *Romansu schizofrenika*, a w 1986 grupa studentów (Barbara Nalikowska-Choroszy, Anita Wróbel, Hanna Zientara, Tadeusz Dylawarski i Krzysztof Malinowski) stworzyła spektakl zatytułowany *Czerwony Kapturek*, którego podstawę stanowiły teksty Witkiewicza i braci Grimm.⁴⁰

³⁶ M. Dursi, *Collage z utworów Witkiewicza. „Głątwa” w teatrze Ribalta, „Il Resto Del Carlino”*, 25 III 1973. Tłumaczenie recenzji znajduje się w archiwum Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie.

³⁷ Dane z „Almanachu Sceny Polskiej” za sezony 1972/73, 1973/74 i 1974/75. W „Almanachu” nie jest podane, czy w wyliczeniach uwzględniono spektakle grane w ramach przeglądów i festiwali w kraju i za granicą.

³⁸ Dziędziul wyreżyserował jeszcze we Wrocławskim Teatrze Lalek *Przygody Burka albo tam i z powrotem* Wiesława Hejny (prem. 27 I 1974).

³⁹ *Nasz BTL*, koncepcja, oprac. i red. M. Waszkiel, Białystok 2013, s. 72.

⁴⁰ W 1986 opiekę pedagogiczną nad *Czerwonym Kapturkiem* sprawował tylko Hejno.

Przełomowy był dopiero rok 1987, w którym odbyła się we Wrocławskim Teatrze Lalek premiera *Gyubala Wahazara*. Żaden wcześniejszy i żaden następny spektakl na podstawie dramatu Witkacego nie wzbudził tyle zainteresowania recenzentów (także zagranicznych), krytyków, naukowców i badaczy teatru lalek. Wszystko za sprawą reżysera, Wiesława Hejny, który w tamtym okresie był już doskonale znany jako artysta tworzący głównie teatr lalek dla widzów dorosłych, oraz współpracując z nim od kilku sezonów wybitnej scenografki Jadwigi Mydlarskiej-Kowal.

Gyubal Wahazar był drugą częścią słynnego tryptyku, nazwanego po latach *Fenomenem władzy*, który Hejno realizował z Mydlarską-Kowal oraz kompozytorem Zbigniewem Piotrowskim. W skład tryptyku weszły jeszcze *Proces* wg Franza Kafki (prem. 9 II 1985) oraz *Faust* według Goethego (prem. 3 XI 1989). Wszystkie trzy części poruszały problemy egzystencjalne, moralne i etyczne, demaskowały mechanizmy władzy oraz mówiły o samotności, przemijaniu i śmierci. Spektakle te przyniosły Hejnie sławę, a Wrocławskiemu Teatrowi Lalek popularność na międzynarodową skalę. W wydawnictwie jubileuszowym z okazji pięćdziesięciolecia WTL Wiesław Hejno wspominał:

Tryptyk *Fenomen władzy* to nazwa umowna. Ani postać bohatera, ani ciągłość dramaturgiczna nie łączyły poszczególnych premier. Jedynym pomostem scalającym trzy odrębne gatunkowo i czasowo inscenizacje był los bohatera w konfrontacji z systemem władzy. Władzy pojmowanej jako siła nadrzędna w stosunku do jednostki, porządkująca lub wymuszająca jej zachowanie w aspektach duchowych i materialnych.

Józef K. był ofiarą systemu władzy. Wahazar natomiast był tym, który trzyma w swoich rękach nici mechanizmu rządzenia. Tych dwóch tematów nie łączyła rodzajowość i psychologia, lecz siła tkwiąca w czynnikach niezależnych od obu bohaterów. Faust wędrował przez czas i przestrzeń. Tak jak robi to mniej więcej każdy z nas. Nie w realistycznym oczywiście wymiarze.⁴¹

Podobną interpretację tryptyku zaproponował Henryk Jurkowski w publikacji wydanej pięć lat później z okazji kolejnego jubileuszu teatru. W jego ocenie inscenizacja *Fausta* była jednak dopełnieniem, wyjaśniającym zasady funkcjonowania jednostki w układzie:

W pierwszych dwóch utworach tryptyku poznajemy różne aspekty poddawania się władzy lub władzy sprawowania. W *Procesie* – z punktu widzenia jednostki, w *Gyubalu Wahazarze* – z punktu widzenia tyrana. W obu przypadkach układ ten ma kontekst religijny (nawet jeśli lekko i tylko plastycznie zaznaczony). W trzecim utworze, w *Fauście*, pojawia się objaśnienie zasady tego układu – jest nią gra, w której człowiek jest przedmiotem eksperymentu.⁴²

Wszystkie premiery tryptyku miały miejsce na Scenie Małej Wrocławskiego Teatru Lalek. Jej reaktywacja a następnie dynamiczny rozwój, który sprawił, że

⁴¹ W. Hejno, *Pośród lalek i ludzi*, [w:] *Pośród lalek i ludzi*, wydawnictwo jubileuszowe z okazji 50-lecia Wrocławskiego Teatru Lalek, Wrocław 1997, s. 19.

⁴² H. Jurkowski, *Wrocławski Teatr Lalek*, [w:] *Lalki i My*, wydawnictwo jubileuszowe z okazji 55-lecia Wrocławskiego Teatru Lalek, red. M. Lubieniecka, Wrocław 2002, s. 58.

w latach osiemdziesiątych stała się najważniejszą przestrzenią lalkarskich działań teatralnych w kraju, były właśnie dziełem Wiesława Hejny – dyrektora i kierownika artystycznego Teatru od sezonu 1981/82. Działania te zyskały nawet osobny termin „teatr Hejny”, którym określano charakterystyczny styl pracy dominującego reżysera, z wiernie oddanym mu zespołem.

Przy okazji premiery *Tragikomedii o Kalikście i Melibei* według *Celestyny* Fernando de Rojasa (20 XI 1982) Wiesław Hejno sformułował i ogłosił manifest Sceny Małej, w którym zapowiedział „początek poszukiwań możliwości ukrytych w lalce”.⁴³ Pisał w nim:

Pragniemy zgłębić jego [teatru lalek] materialność, pamiętając, że lalka teatralna jest jednocześnie dziełem sztuki kryjącym w sobie idee. Najbardziej interesuje nas kontakt aktora z lalką. Kim staje się człowiek, gdy żywą twarz przesłania maską? Czy martwy przedmiot można przekształcić w część ludzkiego ciała? Chcemy poczuć przedmioty lub zastygnąć w ich martwocie. Nie możemy być wobec nich obojętni. [...] Jesteśmy na początku drogi. Nie wiemy, dokąd nas ona zaprowadzi.⁴⁴

Poszukiwania twórcze Hejny nie byłyby możliwe bez współpracy z Jadwigą Mydlarską-Kowal, którą do Wrocławskiego Teatru Lalek sprowadził Eugeniusz Get-Stankiewicz. Pierwsza wspólna praca Hejny i Mydlarskiej-Kowal to *Polskie szopki i Herody* Henryka Jurkowskiego (prem. 5 II 1982), do kolejnej przystąpili dopiero po trzech latach, realizując *Proces*. Od tej inscenizacji aż do przedwczesnej śmierci scenografki w 2001 tworzyli nierozzerwalny duet. Wielu teoretyków wskazuje wręcz, że styl spektakli Hejny zrodził się dzięki pomysłom scenograficznym Mydlarskiej-Kowal. Elżbieta Olinkiewicz nazwała go teatrem plastycznej metafory, twierdząc, że jego doświadczenie „nie jest wynikiem naszej zwykłej świadomości, lecz tej, którą łączy racjonalne i intuicyjne, rzeczywiste i podświadome, dostrzegane i wyobrażone w harmonijną, spójną całość”.⁴⁵ Scenografia Mydlarskiej-Kowal była autonomiczna, wynikała z tekstu, ale tworzyła równocześnie niezależną, żyjącą i funkcjonującą warstwę spektaklu. Stanowiła więc ważny element w niemal laboratoryjnych poszukiwaniach Hejny.

Tryptyk *Fenomen władzy* swój sukces zawdzięczał również kompozytorowi Zbigniewowi Piotrowskiemu (późniejszemu kierownikowi muzycznemu WTL). Jego muzyka uzupełniała działania aktorów i dodawała dynamiki, tworząc nierozzerwalną całość z pozostałymi warstwami spektakli. Marek Waszkiel podsumowując wspólne osiągnięcia artystyczne Hejny, Mydlarskiej-Kowal i Piotrowskiego pisał:

Żyła w nich [spektaklach wchodzących w skład tryptyku] idea, ważne tematy współczesności, reinterpretowane przez niezwykłą wyobraźnię plastyka, wzmacniane budowaniem przestrzeni dźwiękowej, ale nade wszystko komponowane, opatrywane sensem słowa przez czuwającego nad

⁴³ M. Waszkiel, *Dzieje teatru lalek w Polsce, 1944–2000*, Warszawa 2012, s. 213.

⁴⁴ Cyt. za: M. Gołaczyńska, *Lalki bez granic. Dzieje Małej Sceny*, [w:] *Lalki i My...*, op. cit., s. 87–88.

⁴⁵ E. Olinkiewicz, *Gdy rysuję szczegół, widzę go w przestrzeni. Świat plastyki Jadwigi Mydlarskiej-Kowal*, „Teatr Lalek” 1995 nr 1–2, s. 30.

wszystkim reżysera. Siła wyobraźni plastycznej Mydlarskiej-Kowal była w tych spektaklach tak porażająca, że z intelektualnej gry zostawał wizualny obraz. Bywało jednak i odwrotnie. To kwestia wrażliwości, przygotowania i oczekiwań odbiorców.⁴⁶

Hejno w swoich spektaklach operował wieloma płaszczyznami równocześnie: lalką, maską, aktorem, plastyką, scenografią, obrazem, śpiewem, muzyką oraz dźwiękiem. W tamtych latach były to działania pionierskie w teatrze lalek.

Premiera *Gyubala Wahazara* (13 III 1987) zbiegła się w czasie z dwudziestą rocznicą otwarcia Sceny Małej, chociaż jubileuszu jej istnienia tym spektaklem nie świętowano. Przygotowania Hejno rozpoczął rok wcześniej. Recenzent „Gazety Robotniczej” Krzysztof Kucharski donosił, że „przerywały je liczne wyjazdy zagraniczne tej eksportowej sceny i przerwy urlopowe” a na dodatek „była to praca niezwykle żmudna, wymagająca skupienia i samozaparcia”.⁴⁷ To „samozaparcie” wynikało głównie z potrzeby opanowania nowych i trudnych technicznie lalek wymyślonych przez twórców – do opisu ich skomplikowanych konstrukcji przyjdzie jeszcze powrócić.

Inscenizacja *Gyubala Wahazara* rozgrywała się w typowej dla Hejny, otwartej, kameralnej przestrzeni. Pozwalało to zbliżyć się odbiorcom do rozgrywanej akcji, stać się mimowolnym jej uczestnikiem i poczuć atmosferę wydarzeń. Brak kurtyny sprawiał, że widzowie, przekraczając próg sali, wchodzili w inny, otwarty na ich przyjęcie, choć wciąż nieruchomy świat. Marek Jodłowski pisał w „Odrze”:

na lewo i na prawo [...] tkwią perfony dramatu. Tkwią w czymś, co w swojej konstrukcji (i swoim uzusie) łączy istotę parawanu (stosowanego w teatrze lalkowym) z istotą mansjonu (będącego echem techniki teatru misteryjnego). Na razie konstrukcje te sprawiają wrażenie trójwymiarowych obrazów. Wrażenie jest tym silniejsze, iż każda z person – ujęta w ramy – zastygła w innej, przypisanej sobie pozie. [...] Na razie obcujemy ze światem zakrzepłym.⁴⁸

Ten wymowny, pełen napięcia obraz postaci dramatu, oczekujących cierpliwie na audycję u Wahazara, zwracał uwagę niemal wszystkich krytyków i recenzentów. Doceniając w nim głównie plastykę Mydlarskiej-Kowal, dopatrywali się wręcz symbolicznych, religijnych nawiązań – chociażby do *Ostatniej Wieczerzy* Leonarda da Vinci.⁴⁹ Obszerny i szczegółowy opis tego układu sporządził Andrzej Polakowski:

Nadrzędność formy plastycznej i jej uprzywilejowana rola narzuca się z całą oczywistością już od pierwszych chwil trwania widowiska. A właściwie znacznie wcześniej, kiedy uwagę gromadzącej się publiczności stopniowo pochłania i przyciąga z magnetyczną siłą wyłaniająca się z półmroku galeria postaci dramatu. Zamarłe w pół gestu, niczym na filmowej stop-klatce, tkwią niemo przed

⁴⁶ M. Waszkiel, op. cit., s. 214.

⁴⁷ K. Kucharski, *Tyrania kukły*, „Gazeta Robotnicza”, 27 III 1987, s. 7.

⁴⁸ M. Jodłowski, *Puls Wahazara*, „Odra” 1988 nr 3, s. 88.

⁴⁹ Zob. B. Balicka, *Lalki jednak udźwignęły*, „Wieczór Wrocławia”, 18 III 1987, s. 5; H. Jurkowski, *Wrocławski...*, op. cit., s. 54.

oczami widzów w sugestywnych pozach, zapatrzone z napięciem gdzieś w przestrzeń. Mydlarska-Kowal świadomie odrzuca zawarte w didaskaliach szczegółowe opisy wyglądu postaci i miejsca akcji. Posługując się własną wyobraźnią i godną podziwu intuicją teatralną zwielokrotnie ekspresję lalkowych aktorów przydając im cech niesamowitości i niezwykłości. Zastygły grymas wyzierający ze zrytych głębokimi bruzdami twarzy, wytrzeszczone, nienaturalnie wielkie gałki oczu, zszarzałe, jakby na wpół zetlałe ubrania, wszystko to sprawia, że gdy z westchnieniem zaczynają się poruszać, oddychać, mówić i snuć swoje intrygi, natrętnie nasuwa się myśl o umarłych za życia. Groteskowość miesza się w nich z tragizmem, śmieszność z okrucieństwem.

Duże lalki, zbliżone do rozmiarów człowieka, tkwią w ustawionych po obu stronach miejsca gry oddzielnych konstrukcjach przypominających średniowieczne mansjony, a przy tym kojarzących się z jakimiś dziwnymi krzesłami-pułapkami. Słowo „siedzą” wydaje się tutaj nieadekwatne, choć sposób umieszczenia lalek najbliższy jest pozycji siedzącej. Są one jednak częściowo zrosnięte ze swymi miejscami, nogi wystają z wnętrza mansjonowych konstrukcji. Owo „ukrzesłowanie” bohaterów dramatu jest wyraźnym znakiem plastycznym, dobitnie akcentującym ich sceniczną kondycję. Te bezwolne ludzkie atrapy ożywają dopiero wówczas, gdy ich gestami zaczyna kierować animator ukryty w cieniu. Nigdy nie osiągną całkowitej swobody, nie wyzwolą się z krępujących ograniczeń. Pomimo pozorów życia, którym je na krótką chwilę obdarzono, do końca pozostaną tragikomiczne w swej dwuznacznej naturze, obnażając ze szczególną ostrością absurdalność egzystencji w państwie Jego Jedyności Gyubala Wahazara.⁵⁰

Dodatkowym elementem tego układu były ukryte w siedziskach dwuskrzydłowe drzwiczki. Po ich otwarciu oczom widzów ukazywały się atrybuty danej postaci (Józef Rypmann, jako medyk, miał zawieszane na nich narzędzia chirurgiczne, do skrzydeł drzwiczek w postumencie Ojca Unguentego przytwierdzeni byli jego wyznawcy). Po otwarciu drzwiczek siedzisko zamieniało się w ołtarzyk o charakterze tryptyku, którego centralną postacią stawał się dany bohater.

Karykaturalny i groteskowy zarazem wygląd lalek był szokujący. Jedni dostrzegali w nich porażającą brzydotę, bliską plastyce ekspresjonistycznej, inni symboliczny wygląd, podkreślający rozkład moralny panujący w państwie totalitarnym. Postaci rysowały się jako „galeria łysych, pomarszczonych, trzęsących się starców i jeszcze bardziej obrzydliwych, posiwiałych, pokracznych i rozmamłanych staruch”.⁵¹ Głównie zwracano uwagę na wyraziste, pełne ekspresji, ascetyczne twarze. Ich olbrzymie wyłupiaste oczy, z przekrwionymi białkami i silnie zaznaczonymi źrenicami, działały wręcz hipnotycznie. Uwydatnione wargi powykrzywiane były w wyraźne grymasy, a pod skórą twarzy biegły nabrzmiałe żyły, odznaczające się zwłaszcza na mocno wystających kościach policzkowych. Lalki miały w większości nagie czaszki, tylko na niektórych gdzieś pozostała resztkę włosów. Wszystkie te elementy wyglądu eksponowały ich cechy nie tylko fizyczne, ale i psychiczne. „Widzimy różne skrzywienia umysłowe i etyczne

⁵⁰ A. Polakowski, *Gyubal Wahazar*, „Teatr Lalek” 1988 nr 1–2, s. 26.

⁵¹ J. Kłossowicz, *Podróż do krainy lalek*, „Literatura” 1989 nr 3, s. 64.



Gyubal Wahazar, 1987, reż. Wiesław Hejno, fot. Marek Grotowski, archiwum Wrocławskiego Teatru Lalek

współczesnego świata”⁵² – pisał Janusz Segie. Mydlarska-Kowal, pytana po latach o inspirację towarzyszącą projektowaniu lalek, odpowiadała:

Głęboka myśl egzystencjalna dramatów Witkacego powodowała moją określoną ich wizję sceniczną. Kiedy podświadomość notowała pewne wizje, ręka utrzymała takie a nie inne ich wrażenie. Nie staram się kopiować ludzi, i to chyba jest bardzo ważne. Mimo, że lalki są do ludzi podobne. Może dlatego mają w sobie tyle ekspresji? Bardzo często zarzuca mi się, że moje lalki są brzydkie. A sztuka przecież nie znosi kanonu, nie podlega kanonowi piękna. Podobnie myślę, że los ludzki nie znosi upiększeń.⁵³

Dopełnieniem koncepcji plastycznej był zawieszony na pierwszym planie, ponad sceną, potężny symboliczny obraz oprawiony w grubą ramę – „metafizyczne malowidło przedstawiające poszukiwacza absolutu”.⁵⁴

Spektakl rozpoczynał się od niemal mistycznego ożywienia lalek. Hejno przykładał wielką uwagę do tego momentu, podchodząc z pełnym szacunkiem do wkładania dusz w martwą materię. Przyjmowało to formę bardzo silnie eksponowanego rytuału. Ta sama sytuacja będzie miała miejsce pod koniec spektaklu, gdy aktorzy odbiorą życie lalkom. „Zaznaczenie obecności aktorów w tych dwóch momentach nadaje widowisku kreacyjny charakter”⁵⁵ – oceniała Małgorzata Strońska-Zaremba.

⁵² J. Segiet, *Prekursorska wizja zagłady*, „Gazeta Olsztyńska”, 5–6 XII 1987, s. 5.

⁵³ *Chcę mieć swój własny świat*, z Jadwigą Mydlarską-Kowal rozmawia Aleksandra Maksymiak, „Teatr Lalek” 1988 nr 1–2, s. 31.

⁵⁴ *Wiesław Hejno – dokumentacja działalności*, oprac. M. Strońska-Zaremba, seria: *Lalkarze – materiały do biografii*, red. M. Waszkiel, t. 19, Łódź 1997, s. 74.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 70.

Na scenie niemal równocześnie ożywało dwanaście lalek. Jan Kłossowicz opisał je tak:

Kłapią bezzębnymi paszczkami, wybałuszają wylupiaste ślepia i gestykując pokręconymi od reumatyzmu łapami – kłóć się i żrą uplątane w sieć wzajemnych uraz, intryg i podejrzeń – zdominowane przez sadystycznego tyрана. Totalitarny reżim, rządząca junta przeniesiona do domu starców, a może jeszcze dalej, na cmentarz, gdzie z pootwieranych grobów powychodziły upiory.⁵⁶

W roli tytułowej Hejno obsadził Aleksandra Maksymiaka. Jego praca nad rolą zaskoczyła samego reżysera. Aktor z pełną pasją, przez niemal rok poznawał i opanowywał obcą sobie technikę animacji lalki. Wpierw dopracował ją w najmniejszych szczegółach, odnajdując nawet najdrobniejsze możliwości wyrazowe, a następnie dołożył warstwę interpretacyjną, którą zaproponował Hejno. W konsekwencji doprowadził „do pokazania przemian bohatera w płaszczyźnie fizycznej i głosowej – interpretacyjnej”.⁵⁷ Jego Wahazar był symbolem totalitarnej władzy, który „wyroki śmierci serwuje jak znakomity kelner wymyślne potrawy”.⁵⁸ Był także postacią tragiczną – a zarazem historyczną i żalostną – pogrążoną w samotności dla dobra idei. Poprzez takie działanie odczuwał swoją potęgę. Nawet po latach Hejno podkreślał wielkość wykreowanej przez Maksymiaka postaci:

Grał rolę głównego bohatera niezwykle skomplikowanego psychologicznie. Miejscami wewnątrz rozdartego. Jego Wahazar uwikłany był w postępowanie, podczas którego nabierał tragicznej samoświadomości. Czuł, że jest tylko narzędziem w rękach kierujących jego losem. A równocześnie wiedział, że jest twórcą własnego ładu. Kreatorem sił, form i układów, które sobie zafundował. Ma duszę artysty. Intuicyjnie stosując socjotechniki, znając się na psychologii społecznej, rozumiejąc psychologię tłumu, stworzył państwo sztuczne, w którym nie można żyć, można je tylko podziwiać. Wahazar podziwia je najbardziej. Przy tym zdaje sobie sprawę z własnej ułomności. Żadne piękno nie może oddziaływać wiecznie. W pewnym momencie zaczyna nużyć. Niestety, nie każdy proces tworzenia można powtórzyć. To „niestety” właśnie dla Wahazara jest tragicznym uzmysłowieniem własnego końca.

Lalka Wahazara tkwiła przytwierdzona do siedziska. W dalszych scenach traciła realistyczny wizerunek i stawała się kawałkiem szmaty z przyczepioną głową i rękami. [...] Lalka, siedzisko i aktor, a właściwie jego widoczne ręce, budowały obiekt sceniczny, będący czymś więcej niż tradycyjny aktor – bohater dramatu.⁵⁹

W cytowanym powyżej tekście autorstwa Hejny znajduje się jeszcze jeden fragment, ważny dla zrozumienia ogromu pracy i wysiłku, jaki Aleksander Maksymiak włożył w kreowanie postaci. Warto go przytoczyć, gdyż w literaturze przedmiotu takie opisy zdarzają się niezwykle rzadko:

⁵⁶ J. Kłossowicz, op. cit.

⁵⁷ H. Jurkowski, op. cit., s. 60.

⁵⁸ K. Kucharski, op. cit.

⁵⁹ W. Hejno, *Pośród lalek...*, op. cit., s. 18.

Lalka Wahazara, tak jak pozostałe w przedstawieniu, była instrumentem nowym, nieznanym.

Określenie „instrument” w tym wypadku pasuje do lalki, jak rzadko kiedy. Była ona oderwana od ciała aktora, czego nie można powiedzieć o lalkach innych technik (pacynka, jawajka, marionetka, kukielka), zawieszona na nici przytwierdzonej do ramy siedziska. Aktor stojąc za siedziskiem, animował dwie ręce lalki, jej głowę z ruchomymi oczami i dolną szczękę oraz szereg elementów dookoła: drzwi siedzisk, nogi lalki – w pewnych momentach dłonie lalek kolegów itp. [...]

Mechanizm animacyjny lalki użytej w tym przedstawieniu jest dość prosty. Z tyłu lalki, w jej plecach na wysokości pierwszych kręgów piersiowych znajdował się otwór, w którym umieszczono gabit (krótki, drewniany kołek) z przymocowanymi doń cięgłami. Za ich pomocą poruszały się oczy – w górę, w dół i na boki, oraz dolna szczęką. Gabit służył do poruszania głową i unoszenia całej lalki. Na przedłużeniach jej łokci znajdowały się uchwyty do poruszania dłońmi. Przy ich pomocy można też było poruszać całym ramieniem. Były to trzy podstawowe mechanizmy do animacji tej lalki. Oprócz nich prawa noga Wahazara dawała się wyprostować w kolanie. Maksymiak stosował ten ruch tylko raz w przedstawieniu. Obniżał część korpusu lalki, niby zapadał się w fotelu i równocześnie prostował nogę. Poza ta sprawiała wrażenie osoby zakłopotanej, lecz rozleniwionej. Było tak, jakby troska spowodowała skurczenie się Wahazara, ale dbałość o wygodę „ciała” silniejsza niż przeżywane problemy, dominowała nad jakimkolwiek bólem „duszy”.

Do obsługi trzech mechanizmów animacyjnych aktor miał dwie ręce. Dążyliśmy do zbudowania szerokiego wachlarza ruchów i gestów lalki. Każdy z aktorów grających w przedstawieniu miał własny system animacji podporządkowany indywidualnemu programowi działań. Maksymiak, grający główną rolę Wahazara, zbudował sobie własny system zaczepów, uchwytów i osiągnął ogromną sprawność w posługiwaniu się nim i znakomity wyraz.⁶⁰

Główną postacią dramatu jest oczywiście Wahazar, ale Hejno adaptując tekst, wyraziście podkreślił obecność jeszcze jednej osoby, Świntusi. W ten sposób poza główną treścią utworu, spiętrzył relacje łączące starca-tyrana z ukrywającą się pod maską dziewczęcej młodości i niewinności demoniczną kobietą. Aby wzmocnić jej obecność, jako jedyną poprowadził ją też w planie aktorskim. Rolę Świntusi Hejno powierzył Barbarze Pielce. „Barbara zagrała ją z przekonującą brawurą”⁶¹ – wspominał reżyser. Także recenzenci i krytycy poświęcili jej sporo uwagi. Swobodna i dynamiczna, swoją postacią ogarniała całą przestrzeń sali, będąc tym samym w opozycji do przytwierdzonych do postumentów lalek. Potęgowało to dualizm żywe-martwe, młode-stare, człowiek-lalka, który wynikał z adaptacji Hejny.

Relacje pomiędzy Wahazarem i Świntusią przyjęły wymiar niemal erotyczny. Tyran, pogrążony w samotności ulegał urokowi młodości i niewinności, jej prowokacjom i stymulacjom. Z despotycznego władcy, który sterował swoim ludem jak marionetkami, stawał się kukielką w rękach dziewczyny. Cytowana już Małgorzata Strońska-Zaremba zwróciła uwagę na jeden ważny moment w spektaklu:

⁶⁰ Ibidem, s. 17–18.

⁶¹ Ibidem, s. 17.



Barbara Pielka (Świntusia), *Gyubal Wahazar*, 1987, reż. Wiesław Hejno,
 fot. Marek Grotowski, archiwum Wrocławskiego Teatru Lalek

Szczególną jest scena, w której Świntusia bawi się małą lalką – dokładnym odbiciem dużego Wahazara. Hejno dokonuje bezpośredniej konfrontacji lalki i aktora, który pragnie wejść w jej świat. Świntusia, która jest jedyną postacią żywopłanową, ucharakteryzowana jest na podobieństwo lalki. Porusza się jak lalka, robi wszystko, aby zespolić się z otaczającym ją światem marionetek – niestety bez skutku. Świntusia wyraźnie odstaje, działa jak intruz, w konfrontacji z lalkami robi mniejsze wrażenie.⁶²

Świntusia, błąkając się po świecie żywych trupów, była postacią rozbitą, bo choć sama do tego świata należała, to jej ciało sugerowało coś zupełnie innego. Tworzyło to wyraźny podział, w którym zbudowanie trwałych relacji było niemożliwe. Zemsta Świntusi była zatem bezwzględna. Zaczęła sterować nie tylko przebiegiem akcji, ale też samym Wahazarem. Jak pisał Krzysztof Kucharski:

Ona to omotuje okrutnego starca swoją świeżością, pod jej wpływem Wahazar wpada w hipnotyczny trans, ogląda siebie w młodości, poddaje się jej woli. I wpada coraz głębiej, by wreszcie stać się ofiarą rytualnego mordu.⁶³

Bezlitosne i pełne wyrachowania działania stawiały ją w jednym szeregu z samym Wahazarem.

⁶² *Wiesław Hejno...*, op. cit., s. 70–71.

⁶³ K. Kucharski, op. cit.

Gyubał, tyran wszechczasów, nie zauważał, jak pętla coraz silniej zaciska się na jego szyi – „ginie uduszony jak pies przez swoich dworzan”.⁶⁴ Inaczej niż w dramacie Witkacego, mordu na Wahazarze dokonują wszyscy jego poddani. W końcowej scenie spektaklu

rozmontowane mansjony tworzą długi stół, przy którym kukły odgrywają swoje upiorne „ple-num”. Po ostatnich słowach aktorzy rzucają wszystkie kukły, rzędem, głowami ku widowni, ze zwisającymi bezwładnie rękami – martwe – na ten stół, jak w prosektorium. A potem wyprostowują się, patrzą na widzów i odchodzą.⁶⁵

To klamrowe zakończenie było istotne z punktu widzenia rytualnych elementów spektaklu. Podkreślało tragizm wszystkich bohaterów dramatu, a równocześnie wskazywało, że lalka może wejść na wyższy poziom sztuki tylko dzięki nadrzędnemu wobec niej aktorowi-animatorowi. Zależność pomiędzy siłami sterującymi, a poddaną im jednostką, została jeszcze raz podkreślona.

W obsadzie spektaklu zagrało dziewięciu aktorów Wrocławskiego Teatru Lalek. Poza Maksymiakiem i Pielką uwagę recenzentów zwróciła jeszcze Anna Kramarczyk, której Hejno powierzył aż trzy role. Raz grała Ojca Pungentego, posiadającego pierwiastek silnie kobiecy i będącego zaprzeczeniem Witkiewiczowskiej wizji mężczyzny w sile wieku, z czarną brodą po kolana i równie długimi czarnymi włosami. W innych momentach animowała dwie Baby, co wymagało od niej dodatkowej uwagi, pracy i sprawności w równoczesnym opanowaniu dwóch, skomplikowanych technicznie lalek.

W zespole realizatorów znaleźli się jeszcze: Elżbieta Echaust jako Donna Lubrica Terramon, Anna Helman jako Donna Scabrosa Macabrescu, Krzysztof Grębski jako Józef Rypmann, Jacek Przybyłowski jako Ojciec Unguenty, Jolanta Góralczyk w dwóch rolach jako Morbidetto i Dama oraz Józef Fryment w aż trzech rolach, jako Przyjemniaczek, Fletrycy Dymont oraz Baron Oskar von den Gnumben.

Każda z postaci w zasadzie animowana była przez jednego aktora. Wymagało to długich i wyczerpujących prób, ale efekt końcowy był zadziwiający. Zachwyceni recenzenci pisali, że „momentami nie wypada już mówić o animacji, lecz o ekwilibryście animacyjnej”.⁶⁶ Tylko kilka momentów w spektaklu wymagało, by jedną lalkę animowało kilku aktorów. Jako przykład recenzenci wymieniali taniec Ojca Unguentego: „Świntusia pomaga animatorowi w prowadzeniu lalki w taki sposób, iż uzyskuje ona bogactwo ruchowe, nie tracąc przy tym na teatralnej jedności”.⁶⁷ Zbiorowy sposób animacji, zwłaszcza w momentach, gdy jedną lalkę prowadziło aż trzech aktorów, porównywany był do klasycznej japońskiej techniki bunraku. Ta forma kreacji wymagała od zespołu skupienia i precyzyjnego zgrania.

⁶⁴ *Wiesław Hejno...*, op. cit., s. 59.

⁶⁵ J. Kłossowicz, op. cit.

⁶⁶ T. Buski, *Witkacy jak ta lala*, „Sprawy i Ludzie”, 4 VI 1987, s. 10.

⁶⁷ *Wiesław Hejno...*, op. cit., s. 77.

W recenzjach, zwłaszcza we fragmentach poświęconych plastyce lalek Mydlarskiej-Kowal oraz ich możliwości animacyjnych, piszący nie mogli wyjść z podziwu dla sprawności opanowania techniki. Jednak sama scenografka nie do końca podzielała tę opinię. Pytana o to, czy aktorzy wywiązali się z powierzonych im zadań, odpowiedziała krytycznie:

Wydaje mi się, że w *Wahazarze* zadanie postawione aktorom było dużo trudniejsze niż w *Procesie*, ponieważ poprzez osadzenie w fotelach lalki były w pewnym stopniu unieruchomione. Działając jedynie dłonią, ruchem ust, oczu i głowy trudno było je ożywić. To zadanie postawiłam aktorom świadomie. A może nie ja ... może reżyser. Ale w tej mojej części budowania spektaklu, utrudniając im pracę, wydobyłam z aktorów pewne możliwości, które w jednych tkwiły, w innych nie. Dostyc często bywam na przedstawieniach i obserwuję właśnie grę aktorów. Jedni się rozwijają, inni stoją w miejscu. Niektórym brakuje wyobraźni.⁶⁸

Większość recenzentów gazet codziennych pisała o spektaklu z wielkim entuzjazmem⁶⁹, krytycy podchodzili do niego z dystansem. W odczuciu niektórych spektakl, opatrzonej taką ilością tekstu, był zbyt statyczny za sprawą wplecenia lalek w mansjonowe konstrukcje. Podporę stanowiła doskonała mimika i gestykulacja maskująca niedobór ruchu w przestrzeni sceny. Nie wszystkich to jednak satysfakcjonowało.

Krytycy, sprowokowani artykułem Janusza Deglera zatytułowanym *Kłopoty z Witkacym*, który znalazł się w programie do spektaklu, zadawali sobie pytanie, czy Hejno znalazł sposób na inscenizację dramatu Witkacego. W artykule Degler stwierdził, że teatr lalek to kolejna przestrzeń do eksperymentów i poszukiwań właściwej drogi, a nawet szansa dla „dramaturgii, w której przecież dopatrzeć się można wielu cech przypominających konwencję sceny lalkowej”.⁷⁰ Jednoznacznej odpowiedzi ze strony krytyków jednak nie było, a ich rozważania krążyły raczej wokół pytań.

Jan Kłossowicz podkreślał, że

istotna wydaje się uwidocznioma [...] świadomość metaforycznego z natury charakteru widowiska lalkowego, gdzie mamy do czynienia ze zdeformowanymi wizerunkami, a nie z żywymi ludźmi, i gdzie status „naprawdę żywego” wykonawcy-animatora nie pozostaje do końca zdefiniowany.⁷¹

Zdaniem krytyka te metaforyczne możliwości pozwalają twórcom na inną niż w teatrze dramatycznym konstrukcję spektaklu – dla teoretyków teatru lalek taka konstatacja od lat była jednak oczywista. Marek Jodłowski w „Odrze” wykazywał, że przybliżenie do *Dziwności Istnienia* we wrocławskiej inscenizacji było możliwe za sprawą lalek Mydlarskiej-Kowal oraz rytmu spektaklu „to «dukanego»,

⁶⁸ *Chcę mieć...*, op. cit., s. 31–32.

⁶⁹ Zob. B. Balicka, op. cit.

⁷⁰ Zob. J. Degler, *Kłopoty z Witkacym*, [w:] *Gyubal Wahazar*, program do spektaklu, Wrocław 1987, [str. nienumerowane].

⁷¹ J. Kłossowicz, op. cit.



Gyubal Wahazar, 1987, reż. Wiesław Hejno, fot. Marek Grotowski,
archiwum Wrocławskiego Teatru Lalek

niemal zamierającego, to znów zmierzającego do ekstazy”⁷² – jego uwagę zwróciły więc warstwy plastyczna i muzyczna inscenizacji. Tadeusz Burzyński pisał, że „marionetkowość tego świata jest zapewne przyczyną, dla której w teatrze lalek znajduje ona jakby wyjątkowo celną formę przekazu”⁷³ – tym samym skupił się na ważnym problemie „marionetkowości” postaci, ale nie rozwinął swojej tezy. Najciekawsza wydaje się wypowiedź Andrzeja Polakowskiego w „Teatrze Lalek”. Autor z uwagą analizował możliwości, jakie dramatom Witkacego daje teatr lalkowy. Podkreślał zwłaszcza „odczłowieczenie Witkiewiczowskich bohaterów, automatyzm ich zachowań i stadnych odruchów, tragizm ludzkiego istnienia”.⁷⁴ W jego ocenie wszystko to udało się zrealizować za sprawą fantastycznych plastycznie lalek oraz „fenomenu” tego gatunku sztuki. Dużo surowszą ocenę wystawił jednak samej adaptacji tekstu, tym bardziej, że dla reżysera była ona punktem wyjścia.

⁷² M. Jodłowski, op. cit., s. 89.

⁷³ T. Buski, op. cit., s. 10.

⁷⁴ A. Polakowski, op. cit.

Adaptując *Gyubala Wahazara*, Wiesław Hejno zrezygnował aż z osiemnastu wymienionych z imienia lub funkcji postaci, a z Tłumu ludzi z prośbami⁷⁵ pozostawił tylko Baby i jedną Damę. Nie dziwi więc, że takie skróty w tekście mogły spowodować naruszenie konstrukcji dramatu – mimo że część wypowiedzi skreślonych postaci została przypisana innym. Polakowski pisał:

Wrocławski spektakl to raczej wariacje na temat Witkacego oparte na motywach *Gyubala Wahazara*, niż inscenizacja samego dramatu. [...] Stosując znaczne uproszczenia [Hejno] powoduje dotkliwe zubożenie warstwy znaczeniowej sztuki. Zagadnienia estetyczne bardziej go interesują niż tekst Witkacego, potraktowany zbyt instrumentalnie. Lekceważąc logikę zdarzeń i ciągłość dramaturgiczną [...] dokonuje ostrych cięć tekstowych, co prowadzi do niemal całkowitego rozbitcia konstrukcji fabularnej. W spektaklu zachowany został chronologiczny porządek akcji, zgodny z literackim pierwowzorem, lecz wyrzucenie dużych fragmentów tekstu i mechaniczne połączenie pozostałych w jedną całość, gmatwa obraz wzajemnych powiązań bohaterów, czyni ich postępowanie i kierujące nim motywacje zupełnie niezrozumiałymi dla widzów. Pozbawione kontekstu dialogi przekształcają się w absurdalny, bełkotliwy potok słów. Hejno popełnia tym samym typowy błąd wielu poprzedników, dając się zwieść pozornej irracjonalności zachowań Witkiewiczowskich postaci. Nie dostrzega, że budowa utworów dramatycznych Witkiewicza oparta jest na żelaznej logice następstwa faktów i zastosowaniu starannie dobranych środków wyrazu. [...] Dlatego też we wrocławskim widowisku zagubiło się wiele istotnych filozoficznych i socjologicznych przemyśleń wypowiedzianych przez autora *Gyubala Wahazara*.⁷⁶

Halina Waszkiel, analizując w książce *Dramaturgia polskiego teatru lalek* adaptację tekstu, którą otrzymała od Hejny, nie wskazuje aż tak daleko idących konsekwencji skrótów, jak Polakowski. Wręcz odwrotnie, pisze, że jest ich w tekście niewiele i służą tylko adaptacji dramatu na potrzeby teatru lalek. Zdaniem badaczki:

Wiesław Hejno w swej adaptacji nie polemizował z Witkacym, nie tworzył swej adaptacji na przekór czy wbrew wyjściowemu dramatowi – wręcz przeciwnie, starał się być jak najbliżej ducha i litery utworu. Stosując techniki lalkowe, oferował widzom oryginalną całość literacko-plastyczno-animacyjną, pozwalając przeżyć silnie i na nowo niezbyt często pokazywany na scenach utwór. Na publiczność najbardziej oddziaływały tu dwie sfery: tekst Witkiewicza i plastyka – kształt lalek, sposoby ich animowania, splatanie materii ożywionej i nieożywionej (np. lalka, której nogi są nogami aktora).⁷⁷

Niezależnie do różnic w ocenie adaptacji, bez dyskusji pozostaje fakt, że *Gyubal Wahazar* w reżyserii Wiesława Hejny był jedną z najwybitniejszych inscenizacji dramatu Witkacego w teatrze lalek. Świadczą o tym chociażby liczne nagrody i zagraniczne tournée.

⁷⁵ W spisie osób występujących w *Gyubalu Wahazarze* jako Tłum ludzi z prośbami Witkiewicz wymienia: Robotników, Panów w cylindrach, Baby, eleganckie Damy, Dandysów i Dandyski.

⁷⁶ A. Polakowski, op. cit., s. 28.

⁷⁷ H. Waszkiel, *Dramaturgia polskiego teatru lalek*, Warszawa 2013, s. 275.

W 1987 spektakl zagrano w trakcie XXXI edycji FIDENA (Figurentheater der Nationen) w Bochum (RFN, maj), na jubileuszowym XX Pupteatra Internacia Festivalo w Zagrzebiu (Jugosławia, sierpień – zdobył I nagrodę, pokonując 20 zespołów z 11 krajów) oraz na gościnnych występach w Zaporozu (Ukraińska SRR, październik).

W marcu następnego roku zespół Wrocławskiego Teatru Lalek odbył ze spektaklem *Gyubal Wahazar* dwutygodniowe tournée po RFN w ramach XXXII edycji FIDENA. Zagrali w Bochum, Monachium, Essen, Troisdorfie i Meinerzhagen. W trakcie tego wyjazdu wzięli także udział w Międzynarodowych Dniach Lalkowych w Stuttgartarcie, gdzie prezentację spektaklu uznano za najważniejsze festiwalowe wydarzenie. „Recenzenci niemieccy podkreślali wielokrotnie awangardowość i oryginalność inscenizacji, a także wysoki poziom wrocławskich lalkarzy”.⁷⁸ Następnie *Gyubala Wahazara* pokazano w trakcie Internationale Mainfestsoiele w Wiesbaden (RFN, maj). W okresie wakacyjnym, jako imprezę towarzyszącą, spektakl zagrano na XXVIII Yugoslavian Festival of the Child w Szybeniku (Jugosławia, lipiec), a następnie na XXI Festival Internationale Teatro Ragazzi w Muggii (Włochy, lipiec). Później zespół odbył kolejny objazd po Niemczech, grając w lipcu i sierpniu na festiwalach w Hamburgu (Internationales Sommertheater Kampnagel), Frankfurtcie nad Menem (Summertime Festival Frankfurt) oraz na występach gościnnych w Berlinie.

Równie intensywny był rok 1989, w czasie którego *Gyubala Wahazara* w samych Niemczech pokazano na czterech festiwalach (Dommelhof – VIII International Puppenfestival, luty; Erlangen – VI Internationales Figurentheaterfestival, maj; Marburg – VI Pantomomenzirkus, lipiec; Bochum – XXIII FIDENA, na zaproszenie niemieckiego Instytutu Teatralnego, październik) oraz na gościnnych występach w Norymberdze, Fürth i Schwabach (czerwiec). W październiku zaprezentowano go także w Neuchâtel (Szwajcaria) na III Semaine Internationale en Pays Neuchâtois oraz w Mistelbach (Austria) w trakcie XI Internationale Puppentage.

Po kilku latach przerwy spektakl zagrano jeszcze we wrześniu 1995 podczas Puppentheater Festival w Hunum (Niemcy) oraz w październiku 1996 gościnnie w Silkeborg (Dania).⁷⁹ Zaprezentowano go także w Wilnie.⁸⁰

W kraju *Gyubala Wahazara* pokazywano na XIII Ogólnopolskim Festiwalu Teatrów Lalek w Opolu (19–25 X 1987), w trakcie wrocławskich Międzynarodowych Spotkań Teatru Otwartego (28 IX –11 X 1987) oraz na scenie Teatru im. Stefana Jaracza w Olsztynie jako występy gościnne Sceny dla Dorosłych Olsztyńskiego Teatru Lalek (28 i 29 XI 1987). Wziął także udział w XIII Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Lalek w Bielsku-Białej (22–29 V 1988) oraz

⁷⁸ (Wela), *Sukcesy lalkarzy w RFN*, „Wieczór Wrocławia”, 25–27 III 1988, s. 8.

⁷⁹ Spis zagranicznych wyjazdów WTL ze spektaklem *Gyubal Wahazar* za: *Lalki i my...*, op. cit., s. 117–119.

⁸⁰ Brak szczegółowych danych.

w Jeleniogórskich Spotkaniach Teatralnych (17–29 IX 1988). Za swą wybitną kreację Barbara Pielka została wyróżniona w 1987 nagrodą Dyrektora Wydziału Kultury Urzędu Miasta Wrocławia. I nie ma pewności, że jest to pełny spis.

Tak samo trudno doliczyć się, ile razy spektakl zagrano – w „Almanachu Sceny Polskiej” brak jest pełnych danych. Z opracowań wynika, że spektakl grany był (z przerwami) przez czternaście sezonów. Ostatnie dwa gościnne pokazy odbyły się w Szczecinie w sezonie 1999/2000. W międzyczasie spektakl zagrano przynajmniej 160 razy dla publiczności przekraczającej 30 tysięcy widzów, a liczba ta jest z pewnością większa.⁸¹

Do twórczości Witkacego Wiesław Hejno wrócił po pięciu latach, przygotowując spektakl dyplomowy na podstawie dramatu *Oni* (prem. VI 1992) ze studentami Wydziałów Lalkarskiego i Aktorskiego Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie, filii we Wrocławiu. Do współpracy zaprosił ponownie Jadwigę Mydlarską-Kowal i Zbigniewa Piotrowskiego. W komponowaniu wypowiedzi scenicznej Hejno skorzystał z odmiennych umiejętności przysłych artystów, co wpłynęło na podział ich obowiązków: Bałandaszek i mieszkańcy jego willi przedstawieni byli w rolach aktorskich (granych w większości przez studentów Wydziału Aktorskiego), natomiast Onych grały lalki animowane przez studentów Wydziału Lalkarskiego.

Podziałowi podporządkowana została także kompozycja scenograficzna przedstawienia. Jak opisała ją Edyta Biernacka, na plan pierwszy wysuwały się:

Czerwona kanapa i fioletowy stolik na jednej nodze w kształcie olbrzymiej stopy. Bardzo kolorowe krzesło. Trzy ogromne, stylizowane na greckie, popiersia. Także w ostrych kolorach, z wyraźnymi, kontrastowymi oczyma.⁸²

Tu początkowo funkcjonowali „Bałandaszek w błyszczącej, wiśniowej kamizelce z pokazną apaszką pod szyją” ze Spiką „w obrzydliwie tandetnej, żółtej sukni”⁸³ oraz reszta bywalców. Nadciągające zachwianie spokoju bohaterów zwiastowało odsłonięcie potężnego horyzontu, na którym znajdowały się szkice postaci znanych z „firmy portretowej” Witkiewicza. Niejako wtopieni w owe szkice byli Oni, czyli potężnych rozmiarów lalki-manekiny nawiązujące swym wyglądem do tych wykorzystanych w *Gyubalu Wahazarze* – tym razem już mobilne, nieprzypięte do postumentów i wymagające niekiedy pracy kilku animatorów. Jak pisała o nich Biernacka:

⁸¹ Dane z „Almanachu Sceny Polskiej” za sezony 1986/87, 1987/88, 1988/89, 1990/91, 1991/92, 1995/96, 1996/97, 1998/99 i 1999/2000. W almanachach za sezony 1990/91 i 1991/92 spektakl jest wymieniony, ale bez sprawozdań dotyczących liczby zagranych przedstawień oraz frekwencji. W „Almanachach” za sezony 1989/90, 1992/93, 1993/94, 1994/95 i 1997/98 spektakl w ogóle się nie pojawia.

⁸² E. Biernacka, *Witkacy – portret zwielokrotniony (przez innych), czyli notatki z Tygodnia Witkacego*, „Dekada Literacka” 1992 nr 15–16, s. 14.

⁸³ Ibidem.

Lalki są duże, o głowach większych niż ludzkie głowy. Ich twarze mają grube, ciężkie rysy, głowa Rosiki jest owinięta chustą. Całe postaci poowijane są w stare szmaty, pomiędzy którymi można się dopatrzeć resztek mundurów i balowych sukni. ONI kojarzą się nieco z Kantorem, zwłaszcza że w scenie balu tańczą w rytm słynnego „Kantorowego” tanga.⁸⁴

Po zniszczeniu pracowni Bałandaszka i zerwaniu horyzontu, oczom widzów ukazywały się potężne metalowe krzyże, co podkreślało przynależność Onych do nowej religii.

Eksperyment spektaklu, w którym wystąpili kończący uczelnię studenci powiódł się w warstwie artystycznej, ale poległ „z powodu trudnych do pokonania problemów związanych z odmienną organizacją toku studiów na obu wydziałach”.⁸⁵ Z tego też powodu *Onych* zagrano tylko kilka razy na scenie Teatru Szkolnego przy ul. Braniborskiej, a premierę tę przeoczyły wszystkie lokalne gazety. Poza Wrocławiem dyplom zaprezentowano na Festiwalu UNIMA w Ljublanie (14–19 VI) oraz jako impreza towarzysząca w trakcie Tygodnia Witkacego, zorganizowanego w ramach Europejskiego Miesiąca Kultury w Krakowie (15–21 VI).

W 1996 Wiesław Hejno ponownie zmierzył się z twórczością Stanisława Ignacego Witkiewicza. Wówczas we Wrocławskim Teatrze Lalek powstała *Komedia dla mamy i taty*, której podstawę stanowiły wybrane i wymieszane sceny z *Komedii z życia rodzinnego*. Juwenilia – zdaniem reżysera – były doskonałym materiałem na spektakl realizowany zarówno z myślą o młodszych odbiorcach, jak i ich starszych opiekunach. Hejno, który zasłynął z lalkowych spektakli dla dorosłych, przygotowanie repertuaru dla dziecięcej publiczności zlecał w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych głównie swoim wychowankom, Aleksandrowi Maksymiakowi i Bogdanowi Nauce, lub proponował innym znanym reżyserom: Wojciechowi Wieczorkiewiczowi, Annie Proszkowskiej czy Andrzejowi Rettingerowi. Sam spektakli dla młodych od chwili objęcia 1 września 1981 stanowiska dyrektora i kierownika artystycznego Wrocławskiego Teatru Lalek przygotował niewiele, ale zawsze były to przedstawienia udane i głośno komentowane. Wśród najważniejszych historycy teatru lalek wymieniają *Polskie szopki i Herody* Henryka Jurkowskiego (prem. 5 II 1982), *Księżniczkę Turandot* Carlo Gozziego (prem. 12 V 1983), *Kota, psa i jazz* Barbary Szczepańskiej i Macieja Dyma (prem. 21 I 1988), *Dzikie łabędzie* Magdaleny Torąskiej wg Andersena (prem. 22 XII 1990), *Kota w butach* Heinza Kahlana (prem. 5 I 1992), czy *Ali Babę i 40 rozbójników* Krzysztofa Kopki (prem. 31 I 1995). Wśród wymienianych znalazła się również *Komedia dla mamy i taty*.

Premiera spektaklu odbyła się 7 stycznia 1996, opóźniona o miesiąc w stosunku do początkowo planowanej daty. Reżyser do współpracy zaprosił stały zespół twórców – scenografkę Jadwigę Mydlarską-Kowal oraz kompozytora Zbigniewa

⁸⁴ Ibidem.

⁸⁵ *Wydział Lalkarski we Wrocławiu (1972–1997)* red. J. Degler i W. Hejno, Wrocław 1998, s. 53–54.



Komedia dla mamy i taty, 1996, reż. Wiesław Hejno, fot. Marek Grotowski, archiwum Wrocławskiego Teatru Lalek

Piotrowskiego.⁸⁶ Prasa lokalna już w październiku poprzedniego roku donosiła o przygotowywanym przez Hejnę spektaklu dla dzieci. Reżyser, pytany wówczas o fascynację wczesnym dorobkiem dramaturgicznym Witkiewicza, odpowiadał:

Postanowiłem [...] przybliżyć postać Witkacego wszystkim miłośnikom jego twórczości i przedstawić go jego rówieśnikom, którzy mimo iż nie wyniosą z tego przedstawienia pełnego dydaktyzmu i wiedzy o konkretnych sprawach, to jednak będą mogli poznać sferę osobliwych doznań genialnego dziecka, dla którego świat, w jakim wzrastał, jawił się jako pewna impresja poetycka, zawieszona między realnością a fantazją, rzeczywistością i ułudą.⁸⁷

W spektaklu Hejny główną postacią był sam Staś Witkiewicz, a koncepcja inscenizacyjna polegała na ukazaniu otaczającego go świata z perspektywy ośmioletniego dziecka. Reżyser i scenograf wprowadzili i wymieszali kilka różnych konwencji oraz technik teatralnych – poza aktorami grającymi w planie żywym pojawiły się lalki, maski, płaskie figury, teatr cieni i elementy pantomimy. Przestrzeń gry stano-

⁸⁶ Asystentami reżysera byli Krzysztof Grębski, aktor WTL, i Arkadiusz Klucznik (błędnie opisany w programie do spektaklu jako Artur), student reżyserii na Wydziale Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku.

⁸⁷ A. Sachanbińska, *Staś na parasolu*, „Wieczór Wrocławia”, 30 X 1995, s. 7.

wiła „Czysta, sterylna biel [...], ściany boczne i sufit zbudowane z ramiaków obciągniętych płótnem, dającym się przeświecić” – cytowała didaskalia scenariusza Alina Sachanbińska.⁸⁸ Na wąskiej, wyciągniętej w głąb scenie stało siedem takich ekranów (trzy po każdej ze stron i jeden w głębi, spełniający też role horyzontu).

Wielość wprowadzonych przez Hejnę i Mydlarską-Kowal form teatralnych miała za zadanie uzmysłowić widzom, jak różnorodnie i barwnie dziecko może odbierać świat, który je otacza, jakim ulega on przemianom, co może być w nim najważniejsze, a co ztraca się w pamięci i pozostaje jedynie jako cienie wspomnień. Ta gra wyobraźni miała równocześnie zachęcić starszą publiczność, by powracała myślami do własnych lat dziecięcych i szukała tam fantastycznej radości życia. Jak zauważył recenzent „Gazety Dolnośląskiej”: „spektakl to «portret artysty w dziecięctwie», czyli dorastanie Stasia Witkiewicza wśród wielu wrażeń, tekstów, rekwizytów, ludzi i wartości równocześnie”⁸⁹ – świat, który nas otacza w dzieciństwie najsilniej kreuje naszą wrażliwość.

Kolejność wykorzystanych technik w większości nie wynikała ze związków przyczynowo skutkowych ani chronologii zdarzeń. Jednak – co podkreślali recenzenci – logika nie obowiązuje też w zachowaniach dzieci. Nie było więc powodów, by świat postrzegany przez młodego artystę porządkować. A ten, który obserwował Staś podlegał ciągłym przemianom: „kreatcji i destrukcji”.⁹⁰

Świat widziany oczami ośmioletniego chłopca jest raz śmieszny, raz poważny, kiedy indziej przerażający. Są tam dorośli, którzy przypominają: siadaj do stołu, zrób lekcje! Są rodzinne obiady z wujostwem, pożar i wiele innych wydarzeń.⁹¹

– pisał Tomasz Kapłon. Opis ten rozwinął Leszek Pułka:

Nie ma tu [...] pikantnych czy wulgarnych anegdot, jest tylko żart i poczucie humoru dziecka, które bawi jazda na rowerze – pod prąd – główną ulicą miasta, pstrykanie mamie zdjęć z zasadzki czy sztuka bezkonfliktowego zjedzenia obiadu w towarzystwie dorosłych. O tym, że nie są to rzeczy łatwe, choć często nie wiadomo, dlaczego wywołują furię gości i przechodniów, wie każdy chłopak i dziewczyna.⁹²

W rolę Stasia wcieliła się Aneta Głuch. Lalka, którą animowała, miała formę małego manekina, około 100 cm wysokości. Jego wygląd Mydlarska-Kowal zapożyczyła z poprzedniej inscenizacji dramatu Witkacego we Wrocławskim Teatrze Lalek, co wyraźnie zaznaczyła na projekcie, pisząc: „głowa Przyjemniaczka z *G. Wahazara*”.⁹³ Ale wyraz twarzy w porównaniu z tamtą postacią był złagodzony –

⁸⁸ Ibidem.

⁸⁹ L. Pułka, *Za dużo w jednym*, „Gazeta Dolnośląska”, 9 I 1996, s. 6.

⁹⁰ T. Burzyński, *Teatrzyk małego Stasia*, „Gazeta Robotnicza”, 10 I 1996, s. 7.

⁹¹ T. Kapłon, *Oczami dziecka*, „Wiadomości Kulturalne”, 7 VII 1996, s. 16.

⁹² L. Pułka, *Śmieszni dorośli*, „Gazeta Dolnośląska”, 4 I 1996, s. 6.

⁹³ Reprodukacja projektu lalki Stasia w: S. Ryś, *Świadomość lalki. Teatr form Jadwigi Mydlarskiej-Kowal*, wystawa z okazji jubileuszu 70-lecia Wrocławskiego Teatru Lalek, Katowice 2016, s. 85.



Lalka Stasia z *Komedii dla mamy i taty*, fot. Agnieszka Koecher-Hensel

ogromne rozwarłe oczy Stasia raczej chłonęły świat z wielkim zainteresowaniem, niż gardziły nim, kipiąc nienawiścią – choć widać w nich było początki szaleństwa. W odróżnieniu od Przyjemniaczka Staś miał też na głowie burzę jasnych lekko lokowanych blond włosów (nieprzeczczonych i pociemniałych jeszcze od wieku). Techniczne rozwiązania pozwalały animatorce obracać oczami i ruszać ustami lalki. Jak podsumował Henryk Jurkowski, scenografka „powołała do istnienia [...] lalkę o wyrazistej, ciekawskiej i jednocześnie ironicznej twarzy”.⁹⁴ Staś ubrany był w chłopięce spodnie typu ogrodniczki, wykonane z granatowego aksamitu, ze złotymi guzikami do zapinania szelek i nogawek. Nosił białą koszulę i białe skarpetki, a pod szyją zawiązaną miał wiśniową wstążkę. Na nogi nałożone miał „buty prawdziwe”, „brązowe albo czarne skórzane” – jak czytamy na projekcie Mydlarskiej-Kowal. Był zatem bardzo elegancki. Animująca nim Aneta Głuch ubrana była skromniej, ale strój jej (czarny kostium i białe trzewiki) współgrał z plastycznym wyrazem głównego bohatera.

W rolę rodziców wcielili się Jolanta Góralczyk i Józef Frymet. Ich lalki miały inną konstrukcję. Obie głowy wykonane były z butafory, z ruchomymi oczami

⁹⁴ H. Jurkowski, *Wrocławski...*, op. cit., s. 65.

i ustami oraz możliwością odłączania ich od płaskich, jednoczęściowych, wykonanych z malowanej sklejkі korpusów. Możliwości techniczne tak skonstruowanych lalek umożliwiały budowanie obrazów symbolicznych. Na przykład Mama chodziła bez głowy, gdyż z roztargnienia często ją traciła, a Tata stawał na głowie, by coś wymyśleć. Animujący nimi aktorzy, jako podwójnie ukazane postaci, ubrani byli w niemal identycznie stroje, co ich lalkowe odpowiedniki. Podobne konstrukcje miały też lalki pozostałych postaci, granych przez Elżbietę Echaust, Annę Twardowską, Krzysztofa Grębskiego i Aleksandra Maksymiaka. Ale w wypadku tej grupy, stroje aktorów różniły się od strojów lalek na zasadzie odwrotności kolorów.⁹⁵

Wszyscy lalkowi bohaterowie, poza Stasiem, uchwyceni byli w bardzo dynamicznych pozach, nie mieli jednak zaznaczonych dłoni. Ich brak wykorzystywany był w scenach, w których odczepione od korpusów głowy zyskiwały, jako własne, dłonie animujących nimi aktorów. Niemal wszystkie postaci miały też swoje wersje cieniowe. Przeważnie były to profile aktorów wyświetlane na ekranach, ale w realizacji sięgano także po formy plastyczne, by w sposób magiczny ukazać transformacje postaci – z człowieka zamieniały się na przykład w dymiący garnek albo obłok pary. Jak wspominał Hejno, fantastyczne cieniowe twory były „odzwierciedleniem wewnętrznych przeżyć Stasia, projekcją jego wyobraźni i różnorodnych skojarzeń”.⁹⁶ Ale niezwykłość postaci podkreślano także innymi metodami inscenizacyjnymi: „Nauczyciel Stasia był tak mądry i duchowo wielki, że musiał chodzić na szczudłach”⁹⁷ – wspominał Jurkowski.

Całość zakomponowana była w dwunastu obrazach z epilogiem. Niezwykłość kreowanej opowieści przedstawiła Alina Sachanbińska w recenzji tuż po premierze:

Następują kolejno po sobie obrazy, zarejestrowane w umyśle Stasia, pełne karykaturalnie wielkich postaci i wydawanych przez nie, dziwnie monotonnie brzmiących w uszach dziecka, tonów i dźwięków. [...] Staś jest więc zawieszony w rzeczywistości, którą odbiera jako jeden wielki zamęt, kolorowy karnawał, w którym biorą udział ludzie schowani za dziwnymi maskami. 8-letni malec, chcąc nie chcąc, uczestniczy w tym korowodzie, choć i tak swoją przenikliwością i rozumem przerasta otoczenie, a w chwili, gdy dotyka go geniusz szaleństwa, unosi się po prostu z wiatrem na parasolu.⁹⁸

W finałowej scenie okazywało się, że najbliższą przyjaciółką i najlepszą nauczycielką Stasia była Urszula – prosta służąca, której młody Witkiewicz tłumaczył zawilności życia i prawa nim rządzące. Nie dziwne więc, że główny bohater naprawdę akceptował właśnie ją, a nie tłum podążających za nim pedagogów, którzy wpajali mu bez przerwy moralne zasady i prawdy o funkcjonowaniu świata.

⁹⁵ Na przykład Grębski miał ciemny garnitur z rudą kamizelką w pionowe pasy, a animowana przez niego lalka Pana Chrzęszcza rude spodnie w pionowe pasy i ciemną marynarkę. Maksymiak z kolei nosił czarny garnitur i żółtą kamizelkę w pasy, a prowadzona przez niego lalka Pana Staszka żółtą marynarkę w pasy.

⁹⁶ A. Sachanbińska, op. cit.

⁹⁷ H. Jurkowski, op. cit., s. 65.

⁹⁸ A. Sachanbińska, *Fantazje Stasia*, „Wieczór Wrocławia”, 11 I 1996, s. 3.



Aneta Głuch (Staś), *Komedia dla mamy i taty*, 1996, reż. Wiesław Hejno,
fot. Marek Grotowski, archiwum Wrocławskiego Teatru Lalek

Mimo że w warstwie dramaturgicznej na pierwszy plan wysuwała się postać Stasia, to poprzez wprowadzenie tak wielu różnorodnych technik spektakl uznano za dzieło wybitnie zespołowe. Michał Kowalczyk podsumował po latach:

Komedia dla mamy i taty stanowiła popis warsztatowych umiejętności całej obsady spektaklu. Była także swoistą partyturą zespołowych działań scenicznych, którą kompozytor Zbigniew Piotrowski precyzyjnie zestroił z własną wspaniałą partyturą muzyczną.⁹⁹

Oceny spektaklu wystawione przez recenzentów były różnorodne, choć w większości pozytywne dla pracy Hejny. Tomasz Kapłon uznał, że „premiera [...] teatru świadczy o ciągłych poszukiwaniach twórczych”.¹⁰⁰ Spektakl docenił też Tadeusz Burzyński, pisząc:

Realizatorzy wychodzą z optymistycznego założenia, że przekarmiona telewizją wyobraźnia dzieci nie uległa całkowitemu zniewoleniu, że chcą one i jeszcze potrafią bawić się formą, zmiennymi konwencjami, współkreowaniem rzeczywistości, która przetwarza banały z otaczającego świata w fantazję i swoistą poezję.¹⁰¹

⁹⁹ M. Kowalczyk, *Małe laboratorium teatru lalek, czyli Wiesław Hejno nie tylko dla dorosłych*, „Filoteknos” 2015 nr 5, s. 213; ifp.uni.wroc.pl/filoteknos2/pdf/Filoteknos_05.pdf

¹⁰⁰ T. Kapłon, op. cit.

¹⁰¹ T. Burzyński, op. cit.

Po latach wartość dzieła, tkwiącą w chęci wprowadzenia nowego i atrakcyjnego repertuaru zarówno dla dzieci jak i dla dorosłych, pokreślił też Henryk Jurkowski.¹⁰²

Najmniej uznania *Komedia dla mamy i taty* zdobyła u recenzenta Leszka Pułki, który określił spektakl jako dziwny i składający się ze zbyt wielu konwencji. Stwierdził też, że przedstawieniu brak jest „magii słowa, może nawet jakiegokolwiek magii”¹⁰³, co jego zdaniem mogło przełożyć się na obniżenie zainteresowania twórczością Witkiewicza wśród dzieci, które były świadkami spektaklu – gdy dorosną.

Jury Międzynarodowego Festiwalu Teatrów Lalek w Pradze w 1997 „jedno-myślnie wybrało spektakl wrocławski spośród propozycji 21 zespołów reprezentujących 17 krajów”¹⁰⁴ i uhonorowało główną nagrodą. Zwycięstwo na festiwalu otworzyło *Komedii dla mamy i taty* drogę do kolejnych wyjazdów. Rok później spektakl pokazano na XXXI Pupteatra Internacia Festivalo w Zagrzebiu oraz ponownie w Pradze, tym razem trzykrotnie na występach gościnnych. *Komedia* odbyła także kilka wypraw po kraju. Spektakl utrzymał się w repertuarze Wrocławskiego Teatru Lalek do sezonu 1998/99 i został zagrany 49 razy dla 10 448 osób. Na występach gościnnych po raz ostatni pokazano go w Szczecinie w sezonie 1999/2000, a łącznie poza teatrem (w kraju i zagranicą) zagrano go 13 razy dla 3 870 osób.¹⁰⁵

Komedią dla mamy i taty Wiesław Hejno zakończył swoją fascynację twórczością Witkacego. Za inspirację jego zainteresowaniami można uznać jeszcze jedną realizację. Mowa o spektaklu dyplomowym studentów Wydziału Lalkarskiego wrocławskiej PWST, zatytułowanym *Natrętny książę. Seans dadaistyczno-surrealistyczny według Georges'a Ribemont-Dessaignes'a, Eugene Ionesco, Tristana Tzary i Stanisława Ignacego Witkiewicza*. Pierwotny pokaz *Natrętnego Księcia* był efektem pracy studentów III roku z przedmiotu „Gra aktorska w planie lalkowym” i powstał pod opieką Aleksandra Maksymiaka. Jego autorstwa była także oprawa plastyczna. Projekt zrealizowano we współpracy z Akademią Muzyczną im. Karola Lipińskiego, a muzykę wykonywaną na żywo przez kwintet smyczkowy napisał student, Robert Kurdybacha. Należy jednak podkreślić, że utwór Witkacego znalazł się w towarzystwie tekstów innych dramaturgów (podobnie jak za pierwszym razem, gdy sięgnął po niego Andrzej Dziędziul), które zainspirowały studentów swoją formą literacką. Wysoko oceniony egzamin władze wydziału zdecydowały się powtórzyć w formie spektaklu dyplomowego. Zagrali w nim Joanna Boruta, Kamila Chruściel, Aneta Stasińska, Anna Zadęcka i Bogusław Byrski. Przygotowanie nowej oprawy scenograficznej Maksymiak zaproponował wówczas Jadwidze Mydlarskiej-Kowal. Premiera odbyła się 10 lutego 2000.

¹⁰² Zob. H. Jurkowski, op. cit., s. 65.

¹⁰³ L. Pułka, *Za dużo...*, op. cit.

¹⁰⁴ M. Kowalczyk, op. cit..

¹⁰⁵ Dane z „Almanachu Sceny Polskiej” za sezony 1995/96, 1996/97, 1997/98, 1998/99 i 1999/2000.

Natrętny książę był kolażem literackim, a utwór młodego Witkiewicza znalazł się obok *Łysej śpiewaczki* Ionesco, *Niemego kanarka* Ribemont-Dessaigues'a oraz *Serca na gaz* Tzary. W programie twórcy dzieła tłumaczyli swój zamysł:

Forma spektaklu *Natrętny książę* to żartobliwe nawiązanie do tradycji teatru dada. Do jego eksperymentów z dramaturgiczną wartością spontaniczności, gdzie teatr wyzwolono spod tyranii tekstu i logiki.¹⁰⁶

Na scenie realizowali zdefiniowaną koncepcję poprzez nagłe oraz gwałtowne zmiany tempa i rytmu, absurdalne gagi, przerysowane i groteskowe zachowania, a nawet wyimaginowane uniesienia seksualne. Jak pisał Leszek Pułka:

Postacie kreślone przez dyplomantów są krwiste i ruchliwe. Zobaczyliśmy rozległą paletę środków wyrazu – od fikołków na podłodze po trudną sztukę animacji wielkich płóciennych feretronów z rysunkami bohaterów firmy portretowej Witkacego. Niezwykle zmyślnie obdarzyła je nosami i ustami Jadwiga Mydlarska-Kowal, wybitna scenografka Wrocławskiego Teatru Lalek. To najsugestywniejszy element *Natrętnego księcia* sprawnie animowany przez młodych aktorów.¹⁰⁷

Poza wspomnianymi formami plastycznymi na scenie znajdowały się jeszcze monstualnych rozmiarów buty, pięć krzeseł i kilka łaciatych parasoli. Aktorów ubrano zaś w czarno-białe kostiumy zakończone białymi rękawiczkami. Pokaz komponował się w dramatyczną całość, choć warstwa literacka stanowiła pewne utrudnienie w odbiorze.

Ta wyraźnie aktorska forma spektaklu nie przypadła jednak wszystkim do gustu. Agnieszka Koecher-Hensel, która obejrzała *Natrętnego księcia* na V Międzynarodowych Spotkaniach Szkół Teatralnych Wydziałów Lalkarskich we Wrocławiu (6–8 IV 2000) utyskiwała nad brakiem „okazji do zaprezentowania lalkarskiego przygotowania absolwentów”.¹⁰⁸ Zdając obszerną relację ze Spotkań w kwartalniku „Teatr Lalek”, pisała:

W spektaklu *Natrętny książę* [...] fragmenty tekstów z tomiku *Juvenilia* Witkacego zderzono z cytatami plastycznymi dojrzałego już twórcy „firmy portretowej”. Portrety na sztandarach, uplastycznione fragmentarycznie przez Jadwigę Mydlarską-Kowal (wypukłość nosa, warg czy wcięte usta) wprawdzie poddawały się animacji, ale ten potencjał nie został wykorzystany, jak również nie rozwinięto twórczo interesującej koncepcji inscenizacyjnej, konfrontującej surrealne formy literackie i malarskie Witkacego. Odniosłam wrażenie, że cały wysiłek w pracy nad przedstawieniem skoncentrowany był na wypowiedaniu i śpiewaniu tekstu. Formy plastyczne jakby onieśmiały aktorów. Zabrakło relacji między nimi. Sztandary zaistniały więc znów głównie jako znaki ikoniczne postaci.¹⁰⁹

¹⁰⁶ skene.pwst.krakow.pl/vskene/progscan.html?imedia=15198&iprogramm=344

¹⁰⁷ L. Pułka, *Balon i salon*, „Gazeta Wyborcza – Wrocław”, 12 II 2000, s. 10.

¹⁰⁸ A. Koecher-Hensel, *5 Międzynarodowe Spotkania Szkół Teatralnych Wydziałów Lalkarskich – bez lalek*, „Teatr Lalek” 2000 nr 2–3, s. 35.

¹⁰⁹ Ibidem.

W pamięci aktorów biorących udział w spektaklu pokaz zapisał się jako dobra zabawa, choć faktycznie pozbawiona prawie działań animacyjnych. Nie było w tym jednak nic dziwnego – przedmiot „Gra aktorska w planie lalkowym”, w ramach którego powstała pierwsza wersja spektaklu, rozwijał umiejętności dramatyczne przyszłych aktorów-lalkarzy.

Witkacy na wrocławskich scenach lalkowych wpisuje się w trzydziestolecie dziejów polskiego teatru lalek od 1966 do 1996. To okres stabilizacji po czasach tworzenia nowego gatunku sztuki, budowania zespołów, w skład których weszli wykształceni, już na uczelniach wyższych, aktorzy i reżyserzy-lalkarze, ale także „rozejścia się” twórców w kierunkach nowych artystycznych poszukiwań. Dokonania Andrzeja Dziędziuła w początkach tego okresu z pewnością przyczyniły się do późniejszego odkrywania dramatów Witkiewicza przez lalkarzy, ale ważniejsze były jego działania w nurcie solistów teatru lalek, które zachęcały innych do podejmowania solowych inicjatyw artystycznych.

Inscenizacja, która w końcu lat sześćdziesiątych zwróciła uwagę całego środowiska teatralnego w kraju – nie tylko lalkowego – odbyła się jednak nie we Wrocławiu, a w Poznaniu. To podwójna premiera *Mątwy*, czyli *Hyrkanicznego światopoglądu* i *Szalonej lokomotywy*, którą przygotowali w Teatrze Lalki i Aktora Marcinek Leokadia Serafinowicz i Jan Berdyszak (prem. 6 IV 1968). Czerpiąca plastycznie zarówno z pomysłów Henryka Wicińskiego do prapremierowej inscenizacji *Mątwy* w Teatrze Artystów Cricot (reż. Władysław Dobrowolski, 7 XII 1933), jak i z koncepcji Marii Jarembianki do pierwszej powojennej premiery w Teatrze Cricot 2 Tadeusza Kantora (12 V 1956), przeszła do legendy jako jedna z najciekawszych lalkowych inscenizacji Witkacego. Natchnęła też niemal natychmiast najmłodsze pokolenie lalkarzy do podejmowania własnych prób wokół twórczości tego autora. W Poznaniu powstały wówczas *Karaluchy* (prem. III 1970)¹¹⁰ i *Biedny chłopiec* (prem. III 1975)¹¹¹ – przedstawienia przygotowane przez młodych aktorów Marcinka. Dzięki intensywnej pracy Leokadii Serafinowicz scena poznańska, obok wrocławskiej i białostockiej, była przez kilka sezonów wiodącym ośrodkiem lalkarstwa w kraju.

¹¹⁰ Prapremiera *Karaluchów* (składających się z juvenilnych utworów Stasia Witkiewicza: *Biedny chłopiec*, *Karaluchy* i *Odważna księżniczka*) odbyła się w teatralnej piwniczce poznańskiego Marcinka, znajdującej się przy szatni i służącej najczęściej za salę prób czytanych oraz miejsce spotkań Klubu Krytyki Teatralnej. Zrealizował ją zespół adeptów, których Serafinowicz zatrudniła w teatrze do realizacji *Wesela* Wyspiańskiego (prem. 22 III 1969). Opieki artystycznej podjął się aktor teatru, Stanisław Słomka-Rakowski, a w skład młodego zespołu weszli Iwona Kotzur, Małgorzata Kowalska, Wanda Łobodzińska, Krzysztof Deszczyński, Tomasz Jaworski i Alojzy Zwierzyński. Na scenie towarzyszył im także Leszek Zieliński, kolega z pracowni plastycznej teatru.

¹¹¹ *Biednego chłopca* przygotował specjalnie na III Ogólnopolski Konkurs Solistów Teatru Lalek w Białymstoku (23–27 III 1975) Krzysztof Deszczyński. Żadnej nagrody nie zdobył, ale z pokazem tym występował w ramach różnych wydarzeń artystyczno-kulturalnych przez kolejnych kilka lat.

Wybitna inscenizacja Wiesława Hejny i Jadwigi Mydlarskiej-Kowal z końca lat osiemdziesiątych sprawiła z kolei, że lalkarze długo bali się sięgnąć po teksty Witkacego. Należy jednak pamiętać, że zmiany systemowe po 1989 nie ułatwiły twórcom teatru lalek podejmowania ambitnych działań, doprowadzając kilka zespołów niemal do ruiny. Witkacy w teatrze lalek odradzał się powoli, głównie w środowiskach akademickich. Ale trzeba było dopiero kolejnego pokolenia artystów-lalkarzy, by przywrócić mu dawną świetność i ponownie wprowadzić na deski scen lalkowych, wykorzystując przy tym nowe i ciekawe środki wypowiedzi scenicznej. I choć żadna z późniejszych realizacji dramatu Witkiewicza nie okazała się takim artystycznym sukcesem jak *Gyubal Wahazar* z Wrocławskiego Teatru Lalek, to wzmożone zainteresowanie lalkarzy utworami Witkacego daje nadzieję, że w końcu doczekamy się kolejnej wielkiej i niezapomnianej inscenizacji. Dziś uwaga i oczekiwania skupiają się przede wszystkim na działaniach Teatru Malabar Hotel.¹¹² Choć uzdolnionych twórców teatru lalek mamy nie tylko tam.

¹¹² Teatr rozpoczął przygotowania do scenicznej adaptacji *Pożegnania jesieni*. Jako zapowiedź premiery – w ramach cyklu spotkań „Straszny sezon” 2 w Teatrze Ochota w Warszawie – zorganizował performatywne czytanie powieści w reżyserii Jakuba Mroza (5 V 2017).