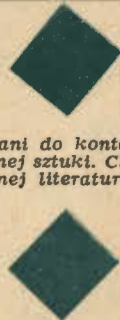


JÓZEF RATAJCZAK

ZBLIŻENIA

Serafinowicz



Czujemy się zobowiązani do kontaktowania naszego widza z problemami współczesnej sztuki. Chcemy z nim mówić o życiu językiem współczesnej literatury, współczesnej plastyki, współczesnej muzyki.

Leokadia Serafinowicz

Wszystko zaczęło się jeszcze w Wilnie. Rzecz jasna, jak zwykle w takich razach, dopiero z perspektywy osiągniętego celu stało się to wyraźne i nie budzące wątpliwości. Ale przecież nigdy nie bywa inaczej. Każda decyzja jest w równej mierze dziełem przypadku, co wyboru. Czy znaczy to, że już wówczas ciągnęło ją w stronę teatru lalek? Nie. Nigdy o tym poważnie nie myślała. Nawet w czasie studiów. A jednak, kiedy jako dziecko oglądała w Ufie oryginalny teat Petruszki, było to dla niej przeżycie tak wielkie i dynamiczne, że do dziś dnia pamięta dokładnie ruchy kukielek i poszczególne sceny. Marzyła raczej, zwyczajem bodaj większości wrażliwych i ambitnych dziewcząt o scenie, o teatrze. Potrafiła też podjąć próbę zrealizowania swych marzeń. Poszła na rozmowę z Zelwero-wiczem. Przekonała rodziców do tej decyzji. Mimo iż od matury dzieliły ją jeszcze cztery lata. To nic, że w ostatniej chwili nie umiała rzucić szkoły. Wszak w tym wieku liczą się nade wszystko intencje. Postanowiła wstąpić do szkoły aktorskiej po maturze. Tymczasem

występowała w szkolnych spektaklach, raz nawet w teatrze, razem z Ireną Maślińską i Hanną Skarżanką, naówczas uczennicami innego gimnazjum; urzędowała w szkole wieczory teatralne, wystawiając między innymi „Dziady”, w którym to przedstawieniu duchy przebrane w koce przemawiały piskliwymi, dziewczęcymi głosikami; recytowała całe partie prozy Zeromskiego, aby „zilustrować” uczone referaty Krystyny Nastulanki (patrz „Polityka”); rysowała karykatury profesorów, wyświetlając je przez rzutnik na „sobótkach szkolnych” i opatrując złośliwymi, zabawnymi komentarzami ku uciechu nie tylko uczennic, lecz i grona nauczycielskiego. Nade wszystko jednak chodziła do teatru. Żyła nim. Namiętnie. Bez reszty. Chodziła na każde ciekawsze przedstawienie po pięć — sześć razy. A dyskusjom, sporom i skrytym, lecz jakże za to żywym marzeniom, nie było końca. Objawieniem stał się dla niej Wyspiański. Być sobie samemu dramaturgiem, scenografem i reżyserem! Myśl ta poraziła jak opium. Bo też przyznać trzeba, że teatr wileński znajdował się wtedy w szczytowym okresie swego rozwoju. Wilno, jak wiadomo, miało szczególne łaski u Marszałka i wszystko, co w kraju najlepsze tutaj musiało nabierać koloru i blasku. Stąd też prawie wszyscy polscy aktorzy w Wilnie rozpoczynali pracę i w Wilnie zdobywali pierwsze laury. Nieustannej parady gwiazd — Bielicka, Niwińska, Milecki, Eichlerówna, Andryczówna, Wyrzykowski, Kreczmar — towarzyszyły niezapomniane inscenizacje (z „Dziadami” Schillera na czele), liczne wieczory poezji i „teatry przy stoliku” w „Celi Konrada”. Samo miasto było zresztą jednym wielkim teatrum, gdzie duchy rodem z „Dziadów” wymijały się z duchami wieszczów, zrosniętych z tak wieloma miejscami.

Przyszła wszakże matura i wtedy zrozumiała, że jej poprzednie nadzieje pisane były na wodzie. Nie chciała godzić się na kompromisy i poniżające ustępstwa, do których często zmuszano niemającą aktorkę. Ostatecznie zdecydowała się na Wydział Sztuk Pięknych. Na malarstwo dekoracyjne. Nie przypuszczając, jak często teatr i plastyka będą się odtąd w jej życiu przeplatać ze sobą — zanim się zgodnie połączą. Sprzyjał zresztą temu rozwój wypadków, którym nie można



było nie ulec. Wybuchła wojna. Wilno przechodzi z rąk do rąk. Powrót na uniwersytet został odcięty. Uczepiła się zatem świeżo otwartego studia teatralnego prowadzonego przez Mieczysława Szpakiewicza, ucznia Osterwy. Ale i to się wkrótce urwało. Mocy nabrali jedyni, niezwykle ważny problem: zostać czy wyjechać? Grupa profesorów i kolegów ze studia teatralnego ruszyła już w drogę do Polski. Serafinowicz zwlekała ze względu na matkę. W końcu i ona wyjechała. Do Krakowa. Lubiła stylowe miasta. Kraków znała jeszcze z czasów szkolnych wycieczek. Tymczasem szczęście chciało czy pech, że pociąg „krakowski” skierował się niezapowiedzianie najpierw w stronę Torunia. Na dworcu spotkali ją koledzy z Wilna, którzy zdołali się już jako tako urządzić. Trudno było nie ulec ich namowom. Czekają miejsce w domu akademickim, na uczelni, nie brakowało znajomych i życzliwych twarzy. A to przecież liczy się w takich sytuacjach na wagę złota.

Ukończyła zatem w Toruniu studia malarskie w pracowni prof. Tymona Niesiołowskiego i Stanisława Borysowskiego. Kraków jednak pojawił się ponownie w jej prywatnym rozkładzie jazdy, Kraków, a ściślej — teatr lalek. Było to dla niej samej duże zaskoczenie i odkrycie. W czasie studiów naprowadzało ją na ten trop jedynie — robienie szopek. To mało, i bardzo wiele. W historii polskiego teatru lalek wszystko się od tego zaczęło. Robiła więc szopki. Doraźnie. Bez specjalnego przywiązywania wagi do swego zajęcia. Lecz z jakim powodzeniem! Za pierwszą z nich, dla kościoła jezuitów w Toruniu, nie tylko otrzymała dość duże pieniądze, lecz i — zaliczyła semestr, bo profesor Narębski, urzeczony kukielkami, nie upominał się już o żadne inne prace. Za drugą zaś, zrobioną w Zakopanem dla Amerykanów — sanatorium akademickie uzyskało poważne fundusze na budowę sali rekreacyjnej. Kiedy doszły do tego rozmowy z plastykami pracującymi w „Grotescie”, ich zachwyty i entuzjazm dla lalek i teatru, niewiele się namyślając wsiadła w pociąg i poszła do „dziadka” Jaremy.

— Chcę pracować w Pana teatrze — oznajmiła.

„Dziadek” kazał jej przynieść następnego dnia projekty. Siedziała nad tym całą noc. I trafiła z rana na próbę.

— Niech pani zaczeka — powiedziano jej.

Na scenie tymczasem odbywała się próba „Cudownej lampy Alladyna”. Minęło kilka godzin. Nie umiała dłużej usiedzieć na miejscu. Pobiegła z widowni na scenę. I już tam została. Na etacie aktorskim. Bo innego nie było. Wszyscy zresztą robili w tym teatrze wszystko. Malowanie ścian przez Skarżyńskiego czy Stopkę też nie należało do rzadkości.

Przeszła tutaj świetną, choć zarazem i ciężką szkołę teatru. Nie brakowało bowiem w „Grotescie” ani wspaniałych, utalentowanych ludzi, takich jak Ali Bunsch, Jerzy Katlewicz, Lidia Mintycz, Tadeusz Kwiatkowski czy Roman Polański — ani sporów i ostrych starć z dyrektorem Jaremą. Serafinowicz była duchem sprawczym i uczestnikiem tych batalii. Umie przemieniać rozdzwięki w zabawę i uśmiech. Świadczące nie tyle o niechęci, co o prawdziwym przywiązaniu. Píše wiersze „antydziałkowe”, które wygłasza przy różnych okazjach, wymyśla rozliczne

zabawy i zgadywanki. Nic dziwnego, że powtarzano potem w „Grotescie” głośno i półgłosem:

Jeśli dziś moja twórcza dusza,
własami nawet nie porusza,
to czyjaż w tym, mospanie wina,
jak nie Jaremy zła przyczyna?

Bądź bardzo udany dystych:

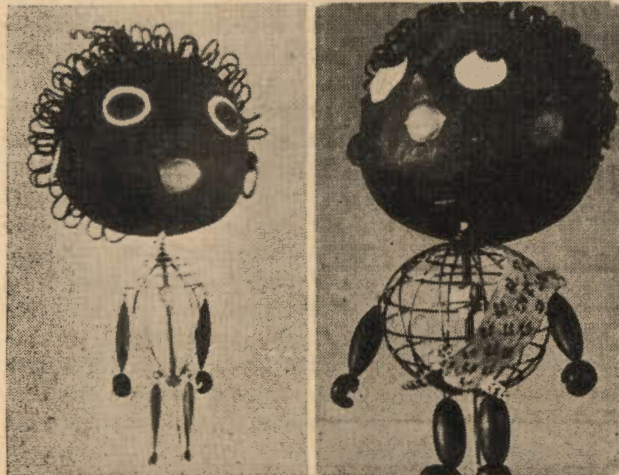
Architekt dusz
nie buduje już.

Czy też zgrabny wierszyk o Tadeuszu Kwiatkowskim:

A w Krakowie, w „Grotescie”, alchemika modą
kierownik literacki łączył wodę z wodą.

Nauka teatru odbywa się więc równocześnie na wielu płaszczyznach. Serafinowicz jest aktorką, asystentką reżysera, reżyserem i scenografem. Współpracuje z Jaremą nad „Cyrkiem Tarabumba” i „Igraszkami z diabłem”, debiutuje jako reżyser w „Szewcu Dratewce” Kounackiej, poczym przygotowuje samodzielnie szereg innych sztuk, gra i wprowadza w tajniki rzemiosła teatralnego świeżo upieczonych adeptów. O dalszym kroku naprzód, to jest o samodzielnej pracy nad ambitnymi, czołowymi pozycjami repertuarowymi nie może być mowy. Jarema zastrzegł sobie w tym zakresie wyłączność. Toteż skorzystała z nadarzającej się okazji, aby przejść do Wrocławia na stanowisko kierownika artystycznego lalkowej sceny teatru „Rozmaitości”. Zawiodła się. Wymagała już od lalek i od ludzi znacznie więcej niż to mogła zaoferować wrocławska scenka traktowana jako margines i zło konieczne. Po dwóch sezonach, bo u aktora i reżysera do dwóch sezonów sztuka, przeszła więc do Bielska-Białej, uwożąc z Wrocławia wspomnienie skandali, ale i niezapomnianych spektakli w teatrze Rotbauma. W Bielsku-Białej dopiero wspólnie z reżyserem Wojciechem Wiczorkiewiczem mogli realizować własne projekty i budować swolna wizję ambitnego, poetyckiego teatru lalek, który by w jednakowej mierze mógł apelować do dzieci i do dorosłych, przy czym dociekania teoretyczne szły w parze z praktyką teatralną. Tutaj właśnie przygotowana została adaptacja „Lisa Przechery” Goethego, „Zielonych Gęsi” Gałczyńskiego, a także pantomima „O słonku, sroce i krasnoludkach”, ważna nie tylko z tej racji, że wprowadziła na nowo i sprawdziła pantomimę w teatrze lalek, lecz że przywiodła również Leokadię Serafinowicz do Poznania.

Poznański „Marcinek” pragnął bowiem wystawić sztukę „O słonku, sroce i krasnoludkach” i sprowadził autorkę widowiska dla wyreżyserowania spektaklu. I znowu przypadkowy pobyt zmienił się wkrótce w miejsce stałego zamieszkania. Objęła więc dyrekcję teatru „Marcinek”, mimo iż podpisała właśnie wielce obiecujące engagement do Studia Miniatur Filmowych w Warszawie. Chciała po prostu wprowadzić w czyn to, o czym można było tylko marzyć w Bielsku-Białej. A Poznań, dzięki swej kulturze, pracowitości i przedsiębiorczości, umiał stworzyć nadzieję na rzetelną i efektywną pracę. „Przebudowała” zatem pracownie, styl działalności teatru, inaczej ustawiła zespół aktorów i w zawrotnym tempie zdołała wysunąć nie zauważany do tej pory teatr na jedno z czołowych miejsc w kraju. Nauczyła też lalki mówić pełnym głosem o sprawach istotnych, centralnych — zamiast jak dotąd — ograniczać je do wygłaszania wątpliwej wartości „zarcików w krótkich majtkach” bądź pouczają-



cych dykteryjek. W ten sposób scena lalkowa stała się otworem dla najśmielszych poszukiwań w dziedzinie plastyki, muzyki, scenografii i poezji, a współpracę z nią nawiązali tacy artyści jak Jan Berdyszak, Krzysztof Penderecki, Jęffa Donega, Zenobiusz Strzelecki, Jerzy Karczewski, Jerzy Milian i inni. Idee wielkich nowatorów teatru, szukających ratunku w marionecie i marionetce przed kryzysem i naturalizmem zdają się być tylko o krok od spełnienia.

W marionetce — pisał Gordon Craig — jest coś więcej niż przeblisk talentu, coś więcej niż błyskotliwość objawionej indywidualności. Widzę w niej echo jakiejś szlachetnej i pięknej sztuki minionej cywilizacji. A Schiller dodawał: „Ruchome lalki. Jest w tym coś niepokojącego i rozstać się z tym trudno. Chcę to codziennie oglądać!”.

Jakież znamienne pod tym względem był fakt, że w czasie kiedy we wszystkich teatrach w Polsce grano „Brygadę szlifierza Karhana” na scenach lalkowych szła „Kozia opera” czy „Cyrek Tarabumba”.

Stamtąd więc przyszło odrodzenie, które z kolei zasilane było w teatrach lalkowych sięganiem po repertuar najambitniejszy, po sztuki dla dorosłych. Drogę tę wskazała już w 1952 roku krakowska „Groteska”, wystawiając „Igraszki z diabłem” Jana Drdy, a potem sztuki Galczyńskiego, Mrożka i Różewicza. Co nie znaczy, że odeszło się, zwłaszcza w pierwszym okresie, bez drwin, złośliwości i przeszkód. Słusznie jednak w odpowiedzi na te zastrzeżenia zawołali chórem przekrojowi bracia Rojek: „Dajmy „Grotesce” możliwość grania tego, co grać pragnie!”

Wydaje się, że teatr „Marcinek” potrzebuje obecnie swoich braci Rojek. Dyrektor Leokadia Serafinowicz pragnie bowiem również włączyć do swego repertuaru sztuki tego typu. Po udanej próbie z „Lisem Przecherà” Goethego i „Zielonymi Gęśmi” Galczyńskiego „Marcinek” chce obecnie sięgnąć po „Śmierć na gruszy” Wandurskiego, „Misterium Buffo” Majakowskiego, po sztuki St. Ignacego Witkiewicza oraz po utwory autorów współczesnych (Marian Grześczak, Anna Swirszczynska). Chodzi przecież o szukanie nowej formy teatru, nie o uleganie modzie, na którą w tym teatrze nie ma czasu; o zaspokojenie istotnej potrzeby społecznej, o ciągły postęp, skupienie wokół teatru młodej inteligencji, o oswojenie aktorów z najwyższymi wymaganiem, które nie pozwolą nigdy na stosowanie „taryfy ulgowej” wobec widowni mniej wyrobionej i krytycznej, to jest — wobec dzieci. Tym samym w gruncie rzeczy celom służą mają i inne projekty — otwarcie muzeum lalki teatralnej i filmowej w naszym mieście, studia filmowego dorocznych „konfrontacji” z sesjami naukowymi na temat dramaturgii lalkowej. Ambicje wszak rosną w miarę ich realizacji. I gdy wtedy pojawiają się nieoczekiwane przeszkody, łatwo o zniechęcenie, o szarpanie wątlej nitki związków i zależności, na których miasto utrzymuje artystów, a także — o szukanie w tornistrze, który nosi w Poznaniu niemal każdy artysta — nie buławki marszałkowskiej, lecz biletu kolejowego. Do następnej, lepszej stacji. Do miast, które wiedzą w jaki sposób stać się punktem docelowym, a nie przejazdowym na skomplikowanych i zygzakowatych trasach ludzi sztuki.

JÓZEF RATAJCZAK