

# MIESZKAŃCY DZIECIĘCEJ WYOBRAŹNI

umiały opowiedzieć treści ani w sensowny sposób sformułować swoich wrażeń. I chyba nie z własnej winy czy niedojrzałości. O ile w teatrze dramatycznym niechęć do schlebiana gustom publiczności połączona z potrzebą twórczych poszukiwań może czasem świadczyć na korzyść twórców, to w teatrze dla dzieci zarzut niezrozumienia przez nie utworu świadczy przeważnie na niekorzyść teatru.

Jedynym przedstawieniem, które dzieci poruszyło, wywoływało spontaniczne, głośnie reakcje była *Historia o sosnowym pieńku* czyli historia Pinokia w wykonaniu łódzkiego Teatru Powszechnego. Jedną z ważnych przyczyn sukcesu był po prostu bohater, który zdobył sympatię widzów (rola grana z temperamentem, swobodą i dużą pomysłowością przez Bronisława Wrocławskiego), z którym dzieci mogły się identyfikować, ponieważ sytuacje, w jakich się znajdował, były bliskie i znane im z doświadczenia. Uczestniczyły aktywnie w jego przygodach, podpowiadały zachowanie, ostrzegały przed niebezpieczeństwem itd.

Drugim ważnym atutem przedstawienia była akcja, czyli przyczynowo-skutkowy ciąg wydarzeń, co pozwalało dzieciom przewidywać skutki dramatycznych perypetii Pinokia i wyciągać z nich wnioski — głównie moralne. Spektakl pokazywał w sposób logiczny, jak i skąd bierze się zło, co to jest rozsądek, jak należy wybierać przyjaciół, za co ich cenić.

Rozwodzę się tak długo nad sprawami, wydawałoby się, zupełnie oczywistymi, lecz w zestawieniu z innymi przedstawieniami przeglądu historia Pinokia działała jak ożywcze źródło. Dzieci mogły w nim znaleźć świat sobie bliski, zastosować do jego interpretacji swe własne doświadczenia i wyciągać wnioski. Ponieważ jeszcze zostało zrealizowane przez reżysera (Zdzisław Dąbrowski), scenografa (Tadeusz Paul) oraz aktorów z kulturą i smakiem — wydało mi się bezpretensjonalną, wartościową rozrywką. A w odróżnieniu od innych przedstawień było odbierane żywo, spontanicznie, sprawiając widoczną frajdę wykonawcom. Słowa o satysfakcji płynącej z pracy dla dzieci mogły być nie tylko frazesem.

Przedstawienie łódzkie, wykonane na dobrym zawodowym poziomie, prowokuje również inne obserwacje o teatrach dla dzieci. Przedstawienia konfrontacji i towarzyszące im dyskusje obnażają w sposób jawny dość charakterystyczne i znane kompleksy środowiska lalkarskiego, biorące się przede wszystkim z niepełnego zdrowia — i na pewno niesłusznej — rywalizacji z teatrami dramatycznymi. Aktorzy teatrów dla dzieci, przeważnie lalkowych, za wszelką cenę starają się dorównać aktorom dramatycznym i rezygnują ze swej najmocniejszej strony, jaką jest umiejętność animacji lalek różnego typu, na rzecz grania w tzw. żywym planie. Bardzo często przegrywają z aktorami dramatycznymi, przygotowywanymi do zawodu nieco inaczej.

Warto tu zauważyć, że zdecydowana większość aktorów-lalkarzy posiada dyplomy eksternistyczne, nadawane przez specjal-

muzycy z muzykami, pisarze z wydawcami itd. Najbardziej skłonni do dyskusji byli pedagodzy i naukowcy. Włączali się do dyskusji w poszczególnych środowiskach twórczych, ale też one najbardziej ich oczekiwały jako autorytatywnych partnerów rozmów.

Szansa skonfrontowania przymysłów różnych środowisk, która jest jednocześnie jak najbardziej słusznym celem Biennale, wydaje się niepowtarzalna, więc szkoda ją marnować. Nadrzędne, łączące wszystkie poczynania hasło tegorocznego spotkania brzmiało „Między dziećmi i młodzieżą — sztuka pomocą w rozumieniu świata i siebie”. Postulaty uczestników, zgłaszane organizatorom, świadczą o tym, że istnieje potrzeba interdyscyplinarnej wymiany poglądów i pozwalają wierzyć, że każde następne Biennale będzie zacieśniać współpracę między środowiskami, a życie kulturalne nie będzie już tętnić tak słabotko, jak w tym roku.

Obejrzenie w ramach Biennale „Konfrontacji 79” czyli kilkunastu przedstawień dla dzieci (w tym ośmiu konkursowych) trudno nazwać zajęciem pasjonującym. Nie tylko dlatego, że między poszczególnymi spektaklami przerwy trwały po 4–5 godzin, a godziny przedstawień dosyć skutecznie uniemożliwiały uczestniczenie w innych imprezach. Poczucie nudy i kiepskiej działalności intelektualnej wśród uczestników powodował głównie poziom prezentowanych przedstawień — ostrożnie mówiąc: mierny. Podobne uczucia musiały towarzyszyć członkom jury, które postanowiło nie przyznawać I nagrody — Złotych Koziołków, a przyznać tylko dwie drugie równorzędne za spektakle: *Dokąd pędzisz koniku* wg Rady Moskowej (TLiA w Lublinie) i *Pieśń o lisie* wg Goethego (TL „Arlekin” z Łodzi). Również inne nagrody i wyróżnienia, przyznane przez jury, świadczą, że z dużą ilością dobrej woli starano się zauważyć i nagrodzić najmniej choćby przejaw rozsądnej inicjatywy twórczej w dziedzinie reżyserii, scenografii czy aktorstwa.

W konfrontacjach brały udział teatry lalkowe z Opola, Rzeszowa, Łodzi, Wałbrzycha, Wrocławia, Bydgoszczy oraz teatr gospodarzy. Trudno na tej podstawie wyrokować o stanie teatru dla dzieci i snuć uogólnienia dotyczące wszystkich dwudziestu pięciu zawodowych zespołów. W każdym razie to, co pokazano w Poznaniu w dziedzinie twórczości dla dzieci starszych — tzn. od 10 do 15 lat — nie napawa optymizmem. Przede wszystkim dlatego, że młodzi widzowie wychodzą z teatru zupełnie obojętni, dzieci w przeważającej liczbie wypadków nie



»Dokąd pędzisz koniku« Moskowej w TLiA im. Andersena w Lublinie. Andrzej Ludwik Józwicki (Szkapa Jarmarczna) i Muriel Perkowska (Konik). Reż. Włodzimierz Felenczak, scen. Leszek Mądzik (fot. T. Fitzher)

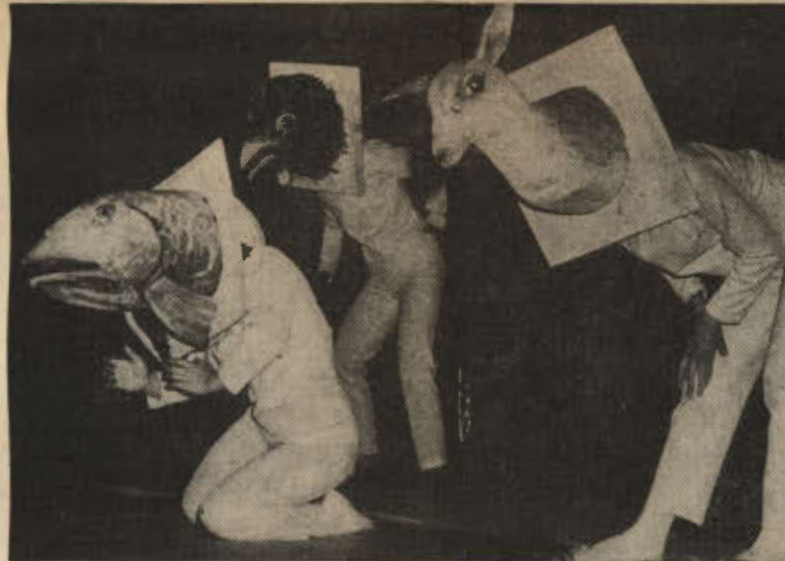
## ELŻBIETA BANIEWICZ

Obchody Międzynarodowego Dnia Dziecka stały się okazją do podjęcia wielu dyskusji o wychowaniu. IV Biennale Sztuki dla Dziecka, które odbyło się od 4 do 9 maja w Poznaniu, zajmowało się wszechstronnie sprawami wychowania przez sztukę.

Biennale, nad którym patronat sprawowały ministerstwa — Kultury i Sztuki oraz Oświaty i Wychowania, a organizatorem był Urząd Miejski Poznania, to w prostej linii kontynuacja konfrontacji teatrów dla dzieci, które w latach sześćdziesiątych zapoczątkował Poznański Teatr Lalki i Aktora „Marcinek”. Jako jeden z pierwszych w kraju, zespół tego teatru nawiązał współpracę z naukowcami, pe-

dagogami i działaczami kultury. Jej wyniki stały się zaczątkiem obecnej formuły Biennale, poszerzonej o przegląd filmów, audycji radiowych i telewizyjnych, wystawy plastyczne, spotkania literatów i wydawców, koncerty muzyki współczesnej oraz sympozja naukowe, poświęcone zagadnieniom wychowania.

Intencją organizatorów było, by Biennale stało się forum „interdyscyplinarnych prezentacji dorobku artystycznego oraz współczesnych zagadnień teorii recepcji i oddziaływania sztuki w procesie socjalistycznego wychowania młodzieży”. Piszę o intencjach, gdyż w praktyce — z powodów być może organizacyjnych a być może jeszcze nie do końca przezwycięzonych barier środowiskowych — program ten został zrealizowany w stopniu mniejszym niż można byłoby się spodziewać. Filmowcy przedstawiali przeważnie z filmowcami,



1. »Historia o sosnowym pleńku« Hornowskiego w T. Powszechnym w Łodzi. Mieczysław A. Gajda (Kot), Bronisław Wrocławski (Pinokio), Jerzy Korsztyn (Lis). Reż. Zdzisław Dąbrowski, scen. Tadeusz Paul (fot. A. Brustman)

2. »Bajka o tym co jest« Srokowskiego we Wrocławskim T. Lalek. Reż. Wiesław Hejno, scen. Roman Kowalik (fot. T. Fitzner)

3. »Młynek do kawy« Galszyńskiego w T. Dzieci Zagłębia w Będzinie. Reż. Jan Dorman, scen. Jacek Dorman (fot. T. Fitzner)

ne komisje egzaminacyjne, głównie na podstawie sprawdzianu umiejętności animacyjnych i wokarno-fonicznych. Programy nauczania dwóch istniejących wydziałów lalkarskich, które dostarczyły do tej pory zaledwie trzydziestu absolwentów, najwięcej miejsca poświęcają nauce animacji lalek. W związku z tym obecność aktorów-lalkarzy na scenie bardzo często razi amatorstwem, nieumiejętnością panowania nad ciałem, brakiem wyrazu, prywatnością. Wszystkie

przedstawienia lub te ich partie, gdzie używano lalek, były zdecydowanie ciekawsze, bo wykonane zawodowo. Jeśli dodać do tego wcale niewesołą sytuację, jeśli chodzi o reżyserów (wg oficjalnych danych jest tylko 8 dyplomowanych, kilku ma otwarte przewody do egzaminów eksternistycznych), trudno się dziwić, że kompleksy i przemożna chęć rywalizacji z aktorami dramatycznymi zwyciężają. Tylko — jest to zwycięstwo pyrrusowe. Jest to jedna strona zagadnie-

nia. Nielojalnie byłoby pomijać stanowisko pedagogów w sprawie teatru dla dzieci starszych. Z wypowiedzi teoretyków i praktyków w czasie Biennale wynika, że o ile dzieci młodsze lubią teatry lalkowe, to dzieci starsze, poczynając od średnich klas szkoły podstawowej, wołają teatr żywego planu jako teatr dla dorosłych albo widowiska robione przez dzieci dla dzieci. Trudno zlekceważyć te argumenty lub odmawiać im racji. Tym bardziej że potwierdzają je specjalnie przeprowadzone badania młodej widowni. W praktyce spektakle przeglądu sprawiały wrażenie, że dorośli realizatorzy zainteresowani są raczej własnymi problemami, tj. awangardowymi poszukiwaniami środków wyrazu, eksperymentami w dziedzinie tworzenia tekstów dramatycznych itp.

Można odnieść wrażenie, iż ich poważną troską jest głównie to, by nie uchodzić za artystę tradycyjnego, który stosuje się do takich kategorii jak: bohater, fabuła, akcja, morał, umiejętności zawodowe, zgodność zastosowanych środków wyrazu ze znaczeniem wypowiedzianego tekstu itd. Artysta nowoczesny kształci wrażliwość: plastyczną, literacką i teatralną, bawi się grą własnych skojarzeń, rozbijaniem świata na kawałeczki, by je oglądać na własny sposób, tworzy przedziwne nastroje, klimaty. Często okazuje się, że rzeczony eksperyment to marna poezja, złe wykonanie, pseudoawangardowe środki wyrazu, pretensjonalne, mętne lub niezrozumiałe przesłania. Czy trzeba dodawać, że taki teatr zostawia dzieci całkowicie obojętnymi, a zawodowe i kulturalne przedstawienie o Pinokiu zdobywa przewagę ponad miarę swych osiągnięć?

Rozwijanie wyobraźni dziecka poprzez bajkę czy opowieść fantastyczną wydaje mi się ważną, lecz nie jedyną funkcją teatru dla dzieci. Powinien również pobudzać do własnych indywidualnych przemyśleń o życiu, uczyć dokonywania wyborów moralnych, nawet jeśli są one dramatyczne. Inaczej mówiąc, chodzi o znany i szeroko dyskutowany w Poznaniu problem zła, na jakie można dziecko uwrażliwić przez sztukę. Pedagodzy wskazują na dwa modele sztuki dla dziecka: „afirmatywny”, preferujący utwory z happy endem o pozytywnych i gotowych wzorach postępowania oraz model — „dramatyczny, inspirujący niepokój, poczucie konfliktowości ludzkiego istnienia”, jak formuluje tę myśl Irena Wojnar.

Dobrym przykładem poszukiwań w kierunku teatru „dramatycznego” wydają się osiągnięcia Suzanne Osten, goszczącej u nas niedawno założycielki i dyrektorki Teatru Unga Klara ze Sztokholmu. Jej zespół traktuje dzieci najzupełniej poważnie. W wyniku konsultacji z nauczycielami, badań i ćwiczeń z dziećmi, zespół ten zrealizował spektakl *Dzieci Medei*. Punktem wyjścia spektaklu była analiza i dość swobodna interpretacja mitu przeprowadzona przez dzieci, a rezultatem współczesne przedstawienie o problemach i sytuacji dziecka w rodzinie rozbitej. Nie twierdząc, że zaraz powinny pojawić się sztuki dla dzieci o rozwo-  
dach. Natomiast odwołanie się do konkretnej, życiowej i doświad-

wydaje się przeważnym krokiem do podjęcia poważnej partnerskiej rozmowy o świecie.

Autorzy prezentowanych w Poznaniu przedstawień robią wszystko, by ominąć konkret, uniknąć rozmowy z dziećmi wprost. Są tu dwie szkoły: albo ucieczka w rejony poezji i awangardy, albo w krainę bajki i fantastycznych przypowieści.

Do pierwszej grupy zaliczyć można *Młynek do kawy* wg Galszyńskiego w reżyserii Jana Dormana w poznańskim „Marcinku”, *Bajkę o tym co jest* Stanisława Srokowskiego w reżyserii Wiesława Hejny z Wrocławskiego Teatru Lalek oraz *Sen kłowna* wg scenariusza i w reżyserii Janusza Ryla-Krystianowskiego.

Przedstawienia Jana Dormana już od dłuższego czasu przestały być eksperymentem, są raczej znaną w tym środowisku zabawą w poezję. Pewne niepokoję budzą dwa pozostałe z wymienionych spektakli. Już to, co w programie pisze autor Stanisław Srokowski, budzi czujność widza: „Ta sztuka o szukaniu piękna i radości, o szukaniu naszej wiedzy, o budzeniu naszej wyobraźni do wyższych lotów, ta sztuka o nas samych, o tym, jacy jesteśmy i ta sztuka mówiąca o tym co umiera, a co żyje, ta sztuka ma także swoje tajemnice, i swoje światła, i swoje mroki. I trzeba przyjrzeć się dokładnie, jak grają aktorzy, jak wiążą się nici tej sztuki, jak płaczą się jakieś myśli, jak brzmia języki postaci, a gdy uważnie się wsłuchamy w mowę tej sztuki i gdy pomyślimy o tym, co widzimy, i co słyszymy, może zwykłe ucho, i zwykłe oko, zwykły nos i zwykły język okazać się ciekawsze, może nas czymś zaskoczą, może nas czymś zadziwić”.

Przedstawienie potwierdza obawy wyniesione z lektury programu. Pomijam sprawę ewidentnych błędów gramatycznych, których nikt z realizatorów nie wyeliminował. Chodzi o jakość poezji. Utwór trochę przypomina teksty Krystyny Miłobędzkiej, czasem brzmi jak bardzo dalekie echo dramatów Becketta, ale zabrakło w nim waloru, który nadałby mu wymiar dobrej poezji. Człowiek dorosły powie, że ideą utworu ma być ograniczoność poznania świata lub subiektywizm poznawczy. W pierwszej części, gdy występują oczy, usła, dłonie, stopy — można jeszcze przystać na logikę tekstu, ale w drugiej występują już kret, ptak, ryba, sarna i... luna-ta. Dlaczego? Poza tym w obu częściach pojawiają się Anioł i Tajemnicza Postać, która rozdaje szkatułki. Każdy znajdzie to, czego szukał: oko — kształty i barwy, nos — zapachy, ucho — dźwięki, kret — ziemię, ptak — powietrze itd.

Przedstawienie odznacza się dyscypliną i czystością plastyczną (białe kulisy, kostiumy aktorów, kolorowe emblematy i maski zwierząt), co jeszcze bardziej nasuwa myśl o pretensjonalności tekstu, którego nie zdolał uratować zespół realizatorów.

*Sen kłowna* budzi inne zastrzeżenia. Jest to widowisko całkowicie pantomimiczne, w którym zasadą organizacyjną jest sen. Wszystkie obrazy i działania postaci poddane zostały logice snu, czyli pojawiają się i znikają właśnie w sposób nielogiczny w

IVOR GUEST

**„BALET ROMANTYCZNY W PARYŻU”**

Nie tak dawno jeszcze temu balet, wydziedziczony z rodziny sztuk pięknych, stanowił jedynie rozrywkę zmęczonego biznesmana, a z pantofelków jego kapłanek młodzi i starzy bonviveurzy pili szampan w zacisznych gabinetach restauracyjnych. Trwało to nie tak długo, tylko ponad pół wieku, ale dostatecznie długo, by w opinii badaczy balet stał się zjawiskiem niegodnym ich uwagi. Trzeba było dwudziestoletniej działalności Diagilewa i jego zespołu oraz wielu późniejszych, świetnych artystów, by przywrócić baletowi rangę dzieła sztuki i uczynić go obiektem poważnych studiów. Dopiero wtedy też przypomniano sobie o jego wielowiekowych tradycjach i zasługach.

Historia i teoria baletu jest więc najmłodszą, najmniej zaawansowaną dziedziną teatrologii. Nie powstały jeszcze fundamentalne dzieła historyczne, estetyczne czy metodologiczne, traktujące o całokształcie tej sztuki. Istnieje już natomiast wiele wartościowych opracowań baletu w poszczególnych epokach, zespołów i wybitnych artystów, kilka dobrych podręczników techniki tańca klasycznego. Istnieje też i działa nieliczne, ale godne grono badaczy. Jednym z nich — światowym autorytetem w dziedzinie baletu romantycznego — jest Ivor Guest. Jego *Balet romantyczny w Paryżu*, poświęcony dwudziestolecu 1827—1847, stanowi doskonałe kompendium wiedzy o jednym z najważniejszych okresów w dziejach światowego baletu: narodzinach i szczytowym rozwoju romantyzmu w balecie, okresu, który autor słusznie określa mianem złotego wieku. Paryż był w tym czasie sercem i mózgiem rozwoju nowego kierunku. To, co działo się w innych ośrodkach, było — mniej lub bardziej indywidualnym odbiciem wzorów paryskich.

Guest snuje swą opowieść ze znanstwem epoki, jej obyczajowości i kultury. Opowiada o wewnętrznych trudnościach i rozgrywkach, o efektach i klęskach artystycznych, o odbiorze poszczególnych zjawisk przez ówczesną publiczność i krytykę. Ze swadą i dowcipem kreśli lapidarne, a niezwykle barwne charakterystyki poszczególnych artystek i artystów. Z kart jego książki wylania się wszechstronny, żywy obraz bohaterskiej epoki baletu romantycznego, wzbogacony sumiennymi i precyzyjnie opracowanymi aneksami materiałowymi i aparatem krytycznym. Całość uzupełnia bogaty i ciekawie zestawiony materiał ilustracyjny.

Jest to świetna książka, z któ-

potocznym rozumieniu: obrazy, przedziwne związki łączące ludzi, lalki różnego rodzaju i przedmioty. Tematem tego snu jest zagłada świata przez cywilizację, bomby atomowe i stwory z innej planety. Spiętrzenie tyłu dosyć abstrakcyjnych dla dziecka pojęć, obrazów i działań — wydaje się w jego umyśle wytworzać zupełny chaos. Podśledziłam rozmowę matki z córeczką, która na pytanie, o czym było przedstawienie, powiedziała: „O Pinokiu”. Łódzki teatr lalkowy, wystawiający tę sztukę, nosi właśnie to imię.

Druga grupa przedstawień, która unika konkretności i rozmów o normalnym życiu dzieci — to bajki i opowieści fantastyczne. Ponieważ w tej dziedzinie istnieje dość bogata tradycja, spektakle te miały zdecydowaną przewagę nad tymi, które zajmowały się awangardowymi poszukiwaniami. Znalazło to swój wyraz również w werdykcie jury. *Dokąd pędzisz koniku* to przypowieść o chłopcu, który zapragnął żyć jak młody żrebak, a w koniku odnalazł przyjaciela. Mógł z nim iść przez życie, przeciwstawiając złemu światu radość, przyjaźń i wolność. Mocną stroną przedstawienia była scenografia Leszka Mądziaka — prosta, funkcjonalna, wydobywająca poetyckie walory opowieści, posługująca się czytelnymi skojarzeniami, czystym kolorem. Pewien dysonans wyniknął z zestawienia topornej fizyczności wykonawców i wypowiedzianym przez nich prostym, niemal naiwnym tekstem. Ale to są może nieuniknione koszty tzw. żywego planu.

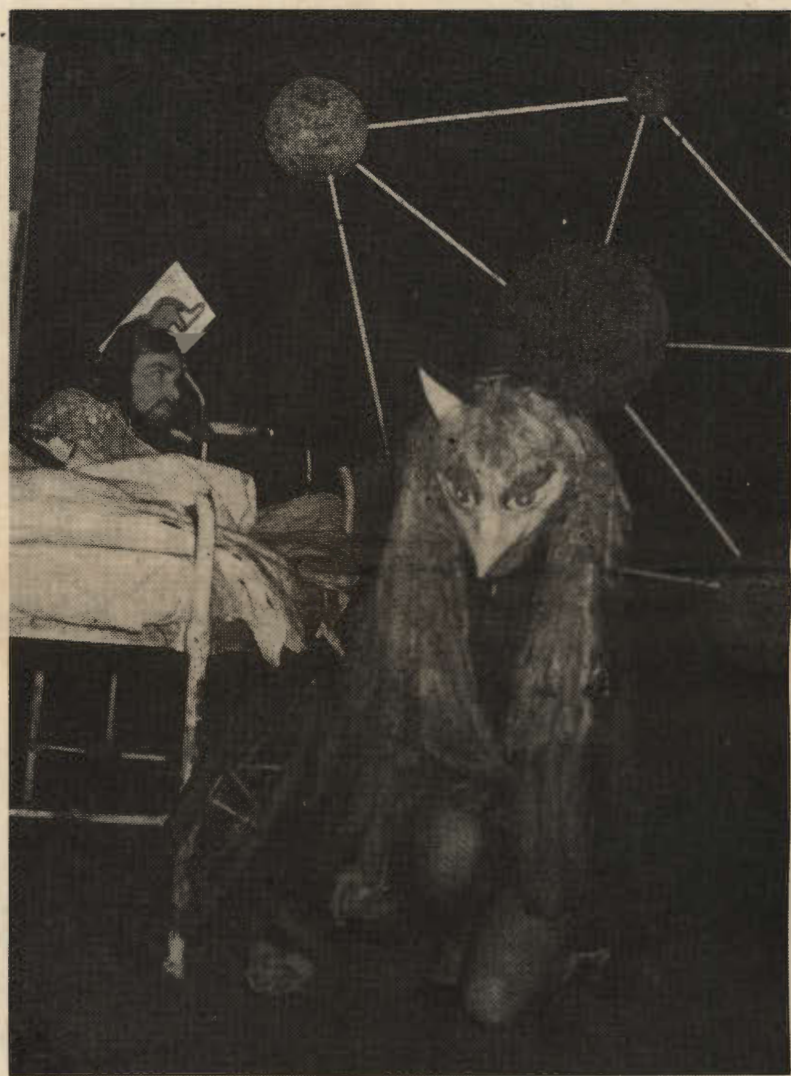
*Pieśń o lisie* to jakby zbiór Ezopowych bajek, układających się w obraz zwierzęcego państwa, w którym zwierzęta toczą ze sobą walkę o wpływy u króla — lwa. Jedne angażują w niej swe siły, inne — rozum. Zwycięża lis przechera, ponieważ sprytem wszystkich wrogów wyprowadził w pole. Z obejrzanego przedstawienia to cenę najwyższą za jednorodność stylistyczną, gdyż posługiwało się konsekwentnie jednym rodzajem lalek (świetnie poruszanych), logiką myśli i jej artykulacją przez słowo, obraz, ruch, a więc za sprawność i wysoki poziom umiejętności aktorskich, plastycznych i reżyserskich.

Fakt, że konfrontacje teatralne odbywały się w ramach Biennale stworzył możliwość zobaczenia ich w porównaniu ze zdaniem pedagogów i osiągnięciami innych sztuk, i w dyskusji, co pozwoli zapewne wyciągnąć teatrom pożyteczne wnioski, wspólnie opracować program działania, zweryfikować sensowność dotychczasowych poszukiwań. I, co najważniejsze, stworzyć dla dziecięcej wyobraźni mieszkańców, jacy dziś dają się tylko wymarzyć.

**ELŻBIETA BANIEWICZ**

rej korzystać będą i badacze, i profesjonalści, i miłośnicy baletu. Książka ta może być wzorem dla wszystkich, którzy zamierzają poświęcić swe prace historii baletu, jest świetnym przykładem walorów warsztatu i piśmarstwa Guesta.

Dobrze się stało, że redakcja teatraliów PIW-u podjęła trud



1. „Mały książek” de Saint-Exupéry’ego w adapt. Dietera Pousty w TLA „Kacperek” w Rzeszowie. Insc. i reż. Bedřich Svatoň, scen. Jana Pogorelova, współpr. reż. Emilla Umińska (fot. T. Fitzner)

2. „Pieśń o lisie” wg Goethego w TL „Arlekin” w Łodzi. Insc. Leokadia Serafinowicz, reż. Wojciech Wieczorkiewicz, scen. Zenobiusz Strzelecki



wzbogacenia wiedzy o balecie przekładami najcenniejszych prac zagranicznych badaczy, a jako jedną z pierwszych wydano książkę Guesta w przekładzie Agnieszki Kreczmar i estetycznej szacie graficznej. Szkoda tylko, że materiał ilustracyjny w stosunku do oryginału został zmniejszony o połowę.

Ivor Guest jest również autorem *Baletu drugiego cesarstwa*, w którym zawarł dzieje baletu Opery paryskiej w schyłkowej epoce romantyzmu (1847—1870). Miejmy nadzieję, że PIW udostępni polskiemu czytelnikowi również tę pozycję, która stanowi dalszy ciąg *Baletu romantycznego* i wraz z nim tworzy pełny obraz całej