

dr Arkadiusz Klucznik

Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna

im. L. Solskiego w Krakowie

Filia we Wrocławiu

AUTOREFERAT

Pisanie autoreferatu związanego z przewodem habilitacyjnym oraz zbieranie materiałów dotyczących dorobku artystycznego i zawodowego skłania do refleksji nad własną drogą artystyczną.

Kiedy zaczynałem swoją pracę w teatrze, nie przypuszczałem, że złożą się na nią tak wiele tak różnych od siebie działań czy zdarzeń; nigdy nie przypuszczałem, że droga ta będzie prowadzić od sztuki aktorskiej przez reżyserię (również reżyserię światła), prowadząc w końcu ku funkcji zarządzania teatrami i kreowania ich profilu artystycznego. Mimo jednak tak wielu doświadczeń artystycznych, przez które udało mi się przejść, mimo pełnionych funkcji w instytucjach teatralnych, zawsze, do dziś najbardziej czuję się reżyserem teatralnym. To właśnie praca reżysera jest moim pierwszym i głównym zajęciem i to w pracy reżysera odnajduję się najlepiej.

Od drugiego sezonu mojej aktywności zawodowej praca artystyczna przebiegała równolegle do pracy dydaktycznej, zarówno na wrocławskiej uczelni, jak i w instytucjonalnych i nieinstytucjonalnych ośrodkach kształcenia lalkarzy w Finlandii, Belgii, Turcji czy Indonezji. I dzięki nabywaniu nowych doświadczeń w pracy w teatrze, m.in. w trakcie indywidualnych artystycznych peregrynacji, mogę przekazywać wciąż w nowy sposób wiedzę i umiejętności studentom, zarówno adeptom aktorstwa, jak i reżyserii. Praca dydaktyczna w ośrodkach

zagranicznych poszerzyła moją wiedzę i doświadczenie dotyczące teatru i kształcenia teatralnego w innych obszarach kulturowych; pokazała mi różnice i podobieństwa, walory i wady różnych systemów, sposobów i metod kształcenia.

Podobne relacje istnieją pomiędzy moją pracą zawodową w teatrze i pracą w szkole teatralnej; na obu polach korzystam naprzemiennie z doświadczeń. Nie wyobrażam sobie, aby mogło być inaczej. Dlatego teraz, kiedy podsumowuję pewien etap mojej działalności, z satysfakcją stwierdzam, że dane mi było tak wiele zobaczyć, spróbować, poznać tak wielu ciekawych ludzi i czerpać z ich doświadczeń. Mam nadzieję, że na mojej dalszej drodze artystycznej będę napotykał podobne przygody i zdarzenia artystyczne, a kolejne realizacje będą przynosić mi stale tak wiele radości, satysfakcji i niespodzianek twórczych.

STUDIA I AKTYWNOŚĆ ARTYSTYCZNA PODCZAS STUDIÓW

W latach szkolnych nie przypuszczałem, że moje życie zawodowe związane będzie z teatrem. Pochodzę z miasta, w którym nie było teatru. Nigdy też nie uczestniczyłem w teatralnym ruchu amatorskim. Kiedy zrezygnowałem z moich pierwszych studiów, wybór Wydziału Lalkarskiego PWST był przypadkowy. Miałem jednak wielkie szczęście trafić do grupy studentów, w której większość moich kolegów była w pełni świadoma, gdzie i po co przyszła. Nie przez przypadek na moim roku powstał zespół Klinika Lalek oraz Armadon, w których równoległe do normalnego toku nauczania zrealizowano w ciągu czteroletniego cyklu studiów aż osiem (!) spektakli. Wszystkie one inspirowane były technikami i formami teatru lalek w szerokim tego słowa znaczeniu.

Działalność w Klinice Lalek i w Armadonie była dopełnieniem lalkarskich studiów, jednak dopełnieniem bardzo istotnym, bo pozwalającym na samodzielne eksperymenty i tworzenie pierwszych własnych kreacji. Spektaklem, od którego zaczęła się działalność zespołu Klinika Lalek, była *Msza czarno-biała*. Przedstawienie plenerowe z gatunku teatru ulicznego stało się dla nas wszystkich – w tym dla mnie – pierwszym samodzielnym poligonem doświadczalnym kreacji teatru formy, teatru lalek. Nauczeni najlepszymi przykładami działających ówczesnie mniejszych i większych zespołów teatru plenerowego (Bread and Puppet, Teatr Snów, Compagnie Jo Bithume, Cosmos Kolej), podglądając te teatry na festiwalach (Festiwal Teatrów Ulicznych w Jeleniej Górze, Festiwal Teatru Otwartego we Wrocławiu), rozpoczęliśmy wspólną (to ważne!) pracę. Poczawszy

od przygotowania projektów wielkich lalek, rzeźby w styropianie, wyklejania butafory, doboru muzyki, wreszcie kreacji przestrzeni scenicznej (plenerowej), cały proces doprowadził w końcu do powstania spektaklu, który zadziwił nas samych. Produkcja pierwszego przedstawienia nauczyła nas wszystkich pracy zespołowej, jednej z najistotniejszych cech pracy w teatrze w ogóle, a w szczególności w teatrze lalek. Tamten spektakl zarówno w fazie produkcji, jak i potem w prezentacjach pokazał, jak ważna jest współpraca i współodpowiedzialność ludzi za siebie i za powstające dzieło – przedstawienie. Nauczył nas dodatkowo tak wielu rzeczy, że nie sposób ich wymienić jednym tchem. To była propedeutyka teatru, ale na niej nauczyliśmy się wspólnie rzemiosła teatralnego. Praca nad *Mszą* wymusiła w nas nabycie najprostszych umiejętności technicznych, jak mieszanie kleju czy wyklejanie butafory; ale jednocześnie nauczyła nas podejmowania ryzyka artystycznego, uczciwej pracy i współpracy w grupie, lojalności. Wszystko to staram się przekazać dziś studentom i myślę, że gdyby wtedy nie zaistniała *Msza*, nie poznałbym wielu tajemnic zawodowych, o których dziś wiem i których staram się uczyć.

Podobne wrażenie mieliśmy ponownie – już jako członkowie grupy Armadon – kiedy tworzyliśmy spektakl *Salome*. Ta ostatnia produkcja była jednak tworzona przez nas – studentów IV roku, ludzi właściwie gotowych i przygotowanych do zawodu.

W czasie studiów spotkałem się z wielkimi artystami sceny zarówno z gatunku teatru dramatycznego, jak i lalkowego. Wśród nich byli Aleksander Maksymiak – wtedy wyjątkowy aktor wrocławskiej sceny lalkowej i człowiek wprowadzający mnie w magię i zasady teatru lalek, Krzesiśława Dubielówna – aktorka Teatru Polskiego we Wrocławiu, pedagog uczący nas techniki i rzemiosła teatralnego, dzięki któremu mogliśmy tworzyć sztukę teatru, czy Józef Frymet – wykładowca techniki „maska”, najoryginalniejszej z technik teatru lalek. To oni na wczesnym etapie moich studiów teatru uczyli zasad aktorskiej interpretacji tekstu, analizy roli i użycia wszelkich środków teatralnych w kreowaniu rzeczywistości scenicznej, z naciskiem na teatr formy ożywionej. Zajęcia dotyczące planu lalkowego na I roku uczyły rozpoznawania w przedmiocie bohatera scenicznego, budowania jego charakteru, osobowości, jego ruchu poprzez animację. Przedmioty „aktorskie” – interpretacja wiersza, sceny – dawały nam narzędzia aktorskiego tworzenia postaci scenicznych przy użyciu tekstu, korzystania z całej gamy środków aktorskich zawartych w tekstach i przekładania ich na sytuacje sceniczne. Praca nad tekstem – tak w przedmiotach lalkowych, jak i aktorskich – dawała pole do popisu w budowaniu roli, określaniu jej na bazie tekstu, rozpoznawaniu wszystkich cech postaci oraz przeprowadzaniu linii dramaturgicznej roli w stosunku do partnerów.

Całe kształcenie na poszczególnych przedmiotach było ze sobą skoordynowane. Nie chodziło bowiem o to, aby w ramach jednych zajęć uczyć się animacji lalki, maski i przedmiotu, a na innych interpretacji tekstu i budowania roli. Program dydaktyki opierał się na tworzeniu roli w teatrze lalkowym wszystkimi możliwymi środkami: animacją, interpretacją, ruchem, analizą postaci. Tylko tak bowiem może powstać bohater sceniczny w teatrze lalek. Dziś, kiedy pracuję ze studentami specjalizacji aktorskiej czy reżyserskiej, w szczególny sposób staram się zwracać ich uwagę na konieczność używania wszystkich środków aktorskich do kreowania bohatera – postaci teatru lalek – zarówno w teatrze dla dzieci, jak i dla dorosłych.

Ważnym fragmentem mojej edukacji było podglądanie, obserwacja moich pedagogów na scenie. Wrocławski Teatr Lalek był wtedy w wysokiej formie artystycznej. Zarówno na scenie dla dzieci, jak i na scenie dla dorosłych pojawiały się spektakle wybitne, a w nich wyjątkowe kreacje aktorskie. My, studenci wydziału lalkarskiego, oglądaliśmy bardzo aktywnie każdy z tytułów, skrupulatnie podglądając, jak robi się dobry teatr lalek.

W takich warunkach nie można było nie dać się porwać walorom teatru lalek. I mimo że po skończeniu szkoły trafiłem do teatru muzycznego (chorzowski Teatr Rozrywki), już po roku powróciłem do Wrocławia, jako aktor Wrocławskiego Teatru Lalek i asystent profesora Aleksandra Maksymiaka w przedmiocie plan lalkowy na roku III.

DZIAŁALNOŚĆ NAUKOWA/DYDAKTYCZNA

Obecnie na Wydziale Lalkarskim PWST we Wrocławiu prowadzę przedmioty na dwóch specjalizacjach – aktorskiej i reżyserskiej; na pierwszej – małe formy teatralne, rok IV, na drugiej – kompozycja spektaklu dla dzieci, rok III i spektakl warsztatowy, rok IV. Wcześniej przez kilkanaście lat prowadziłem na specjalizacji aktorskiej grę aktorską marionetką na roku II. Na uczelniach zagranicznych najczęściej zajmuję się – jako wykładowca gościnny (*guest teacher*) – grą aktorską w masce. Zarówno ukończone przeze mnie studia na białostockim Wydziale Sztuki Lalkarskiej Akademii Teatralnej w Warszawie, jak i moja praca reżysera od roku 1997 – w Polsce i za granicą – pozwalają mi prowadzić zajęcia na tej specjalizacji.

Starając się wypełniać stworzony przed laty program nauczania specjalizacji reżyserskiej, ale i wprowadzając do niego własne twórcze pomysły, zasadniczo opieram swój system pracy ze studentem na III i na IV roku na konkretnym podziale zadań. Pierwszy semestr przeznaczony jest

na przygotowanie teoretyczne do pracy na scenie; kolejny, drugi – na praktyczną pracę nad inscenizacją pokazu zaliczeniowego na scenie. Przykładam dużą wagę do przygotowania teoretycznego przed pracą praktyczną na scenie, nie wyobrażam sobie przystąpienia do pracy inscenizacyjnej bez wymaganego „wprowadzenia” teoretycznego. Dlatego pierwszy semestr pracy kończy się stworzeniem egzemplarza reżyserskiego – swoistego portfolio spektaklu – zawierającego wszystkie możliwe informacje i ekspozycję części składowych spektaklu w formie teoretycznej; tekst dramatyczny, jego analizę, opis ról i konwencji, inspiracje plastyczne – gotowe lub choćby szczątkowe, przykłady inspiracji muzycznych lub gotowy materiał muzyczny. Przy okazji pracy teoretycznej nad egzemplarzem studenci muszą poznać praktyczne aspekty prawa autorskiego, zasady działania teatru oraz etapy produkcji widowiska teatralnego. Wszystkie te teoretyczne zagadnienia mają w przyszłości pomóc w praktycznej pracy reżyserskiej w teatrze instytucjonalnym i nieinstytucjonalnym. Zarówno na roku III, jak i na IV wybór tematu, materiału, tekstu musi być podyktowany nadrzędną zasadą stworzenia spektaklu w konwencji teatru formy plastycznej. Pojęcie to musi być jednak traktowane bardzo szeroko, a konwencja może opierać się zarówno na użyciu lalek – technik tradycyjnych, jak i nowatorskich – maski czy przedmiotu. Taki bowiem powinien być cel kształcenia reżyserów teatru angażującego w swoim nurcie plastykę w sposób odmienny niż teatr dramatyczny czy muzyczny. Podział ten nie jest jednak współcześnie jednoznaczny, gdyż coraz częściej na scenach nielalkowych plastyka zyskuje podobne znaczenie jak w teatrze lalek.

REŻYSERIA – DZIEŁO

„Sztuka reżyserii to sztuka wykorzystywania przypadków...” – pisał Louis Jouvet. „To nie zawód, ale stan. Reżyserem się bywa, tak jak bywa się zakochanym. Ilość możliwych odcieni jest niezliczona...” Dużo w tym racji, ale takie pojmowanie sprawy wydaje się nieco idealistyczne, żeby nie powiedzieć – naiwne.

Kim jest reżyser? Jak wygląda praca reżysera? A może sztuka reżyserii? I co on – ten reżyser – właściwie robi? To najprostsze pytanie, które zadają sobie wszyscy ludzie teatru, ze mną włącznie. W historii teatru pojęcia „reżyser” i „reżyseria” pojawiły się stosunkowo późno, bo dopiero w XVIII wieku. Nie znaczy to jednak, że na przestrzeni całej historii teatru ta funkcja nie

istniała. Reżyserowali swoje sztuki zarówno anonimowi reżyserzy, jak i największe nazwiska w historii teatru i literatury: Ajschylos, Eurypides, Szekspir, Molier, Strindberg czy choćby Beckett.

W historii teatru lalek funkcja reżysera pojawiła się jeszcze później. Oczywiście wielu lalkarzy solistów reżyserowało swoje pokazy lalkowe; w małych grupach semi-profesjonalnych ktoś z członków zespołu zajmował się zawsze „ustawianiem” spektaklu. W Polsce funkcja reżysera w teatrze lalkowym tak naprawdę wykwitła po II wojnie światowej, kiedy – jeden po drugim – zaczęły powstawać instytucjonalne teatry lalek. Teatry te kierowane były właśnie przez pierwszych reżyserów polskiego teatru lalek. Dyrektorami byli ludzie o rodowodzie pedagogicznym (Henryk Ryl, Jan Dorman, Stanisław Stapf), ale zdarzali się też artyści plastycy (Władysław Jarema, Jerzy Zitzman). W późniejszych latach stworzono dwa wydziały przy szkołach wyższych szkolące reżyserów teatru lalek na poziomie wyższych studiów magisterskich – Białystok oraz Wrocław.

Od początku mojej pracy reżysera najczęściej interesowały mnie tematy „orientalne”, których barwność czy oryginalność pozwala na szerokie spektrum pracy na scenie, zarówno jeśli chodzi o warstwę tekstową, plastyczną, jak i muzyczną. Od moich pierwszych realizacji dotykałem Wschodu, tego kulturowo „dalszego” (Chiny, Indie, Japonia, kraje arabskie, Turcja), jak również tego „bliższego” (Rosja). Prywatnie od lat wielką część mojego czasu i moich zainteresowań poświęcam na podróże, na poznawanie świata – głównie Azji – od strony obyczajowej, kulturowej, religijnej, obserwując tamtejsze kraje i narody. Poznaję tamtejszy teatr i obyczaje parateatralne, a jednocześnie udaje mi się właśnie przez teatr – zwłaszcza teatr lalek – dotrzeć do ludzi i miejsc, do których nie docierają turyści w ogóle. Moja działalność dydaktyczna w Polsce pozwala mi na wymianę doświadczeń z tamtejszymi twórcami, pedagogami i studentami, a często ze zwykłymi ludźmi. Staram się bowiem używać teatru jako narzędzia poznania kultury i sztuki tamtejszych dalekich narodów.

Już w mojej pierwszej realizacji w instytucjonalnym Teatrze Lalek Arlekin w Łodzi sięgnąłem po baśń rodem z *1001 nocy*, a literacko przerobionej przez Bolesława Leśmiana na potrzeby tomu *Klechdy sezamowe – Baśń o pięknej Parysadzcie*. Pomysł na tę realizację wziął się z obserwacji kultury islamu, a dokładnie: pozycji kobiet w społeczeństwie muzułmańskim. Do stworzenia tej inscenizacji zainspirowała mnie instytucja haremu – prywatnej, rodzinnej części pałaców władców muzułmańskich (często błędnie w Europie pojmowanej jako „dom uciech”). Haremy w kulturze muzułmańskiej – zarówno arabskiej, jak i ottomańskiej – były prywatną częścią rezydencji arystokratycznych, w których obowiązywały bardzo ściśle określone zasady obyczaju, zachowań, ściśle określona hierarchia „społeczna”. A mieszkaly w nich wyłącznie kobiety – żony,

nałożnice, niewolnice i służące władców, czasem z dziećmi. Takie miejsca pozbawione były dostępu do świata zewnętrznego, dlatego też życie kulturalne, rozrywki były najczęściej tworzone przez tamtejsze mieszkanki. Na takiej właśnie zasadzie skomponowany był łódzki spektakl. Aktorki – wyłącznie kobiety – podążały za historią pięknej księżniczki Parysady, kreując przestrzeń inscenizacji za pomocą przedmiotów (stworzonych na potrzeby spektaklu) z własnego otoczenia. Używając dzbanów, instrumentów, nargili (fajka wodna), ale też liści, owoców, tworzyły kolejne postaci historii, posuwając ją do szczęśliwego finału, kiedy tytułowa bohaterka poznaje w końcu swego wymarzonego księcia. Ale Parysada musiała przejść przez kolejne przygody czy próby, aby dzięki nim stać się mądrzejszą i dojrzałą. W kolejnych scenach bohaterowie stworzeni z przedmiotów wymagali oryginalnego, innego za każdym razem sposobu animacji. Dlatego każdorazowo w kolejnych scenach odkrywaliśmy wspólnie i studiowaliśmy sposoby poruszania kolejnych postaci i nadawania im życia. Nietypowe formy – lalki wymagały specyficznego sposobu animacji, a same formy plastyczne w pewnych sytuacjach narzucały konieczność zaangażowania części ciała aktorek – dłoni, twarzy, stopy – by uzupełnić formę „martwą” żywym elementem. Do spektaklu Zbigniew Piotrowski napisał muzykę inspirowaną zarówno w metrum, jak i w melodyce muzyką krajów islamu.

Podobną konwencję przyjąłem po latach, tworząc z fińskim zespołem Teatteri Kepponen z Iisalmi przedstawienie *Keisarin ja satakieli (Cesarz i słowik)*, jako reżyser i scenograf inscenizacji. Historia oparta była na baśni H. Ch. Andersena *Słowik*. W spektaklu tym bohaterów tworzyły przedmioty inspirowane wazami i amforami chińskiej porcelany; aktorzy ubrani w białe chińskie „mundurki”, animując kolejne figury, wcielali się w bohaterów andersenowskiej baśni. Chcąc wzbogacić formę plastyczną o dodatkowe elementy inspirowane kulturą Chin, wprowadziłem biały, duży parawan, który służył jako ekran cieni; był on jakby cytatem z chińskiego teatru cieni. Ten sam biały ekran w pewnym momencie przeistaczał się w postać alegoryczną – chorobę cesarza, fizycznie obejmując postać – lalkę – cesarza. Użycie elementów chińskiej sztuki i kultury, cytaty (nie dosłowne!) konwencji chińskiego teatru cieni, wreszcie muzyka – autorstwa Michała Kowalczyka – oparta na stylistyce i metrum muzyki chińskiej, pozwoliły na stworzenie oryginalnego przedstawienia dla dzieci, w którym młodej widowni dane było dotknąć chińskiego „smaku”. Spektakl ten dzięki inscenizacji, użyciu nowatorskich form lalkowych i ich animacji został w Finlandii bardzo dobrze przyjęty zarówno przez widownię, jak i przez krytykę.

Innym typem orientu zafascynowałem się podczas realizacji spektaklu *Kulta kala (Złota rybka)*. Przedstawienie to powstało z okazji jubileuszu 20-lecia zespołu Nukketeatteri Hupilainen w Kangasali w Finlandii. Moje poznawanie tego kraju trwało już od roku 1991. Finlandia, choć leżąca w Europie, kulturowo wywodzi się z Azji, jej język należy do grupy języków ugrofińskich pochodzących z Nadwołża. Finowie poprzez swoją odmienność językową, geograficzne oddalenie od centrów kultury europejskiej, położenie (i separację kulturową!) pomiędzy dwoma wielkimi mocarstwami (Rosja i Szwecja) zachowali swoją kulturę narodową w wyjątkowo oryginalnym kształcie. Dość powiedzieć, że fiński epos narodowy *Kalevala* jest jedynym przykładem epopei narodowej kraju europejskiego z czasów przedchrześcijańskich, a w swoim charakterze przypomina hinduską *Bhagawadgitę*. Kultura fińska oparta jest właściwie w całości na kulturze ludowej, na folklorze kraju morskiego z niepoliczalną wręcz ilością jezior. Dlatego też *Złota rybka*, choć wyszła spod pióra rosyjskiego poety Aleksandra Puszkina, wyjątkowo nadawała się na „grunt” fiński. Historię rybaka, jego żony i złotej rybki opowiadały w spektaklu trzy kobiety – żony rybaków – których mężowie właśnie wypłynęli na połów. Kobiety, czekając na swych mężów, plotą sieci i historię, którą przedstawiają widowni – odgradzonej od aktorek sieciami rybackimi. Opowiadają ją za pomocą drewnianych figur, koryta i metalowej, blaszanej „złotej” rybki. Dla dopełnienia klimatu fińskiej tradycji w spektaklu użyty został charakterystyczny dla całej kultury muzycznej Finów instrument ludowy – kantele, swoisty rodzaj cytry. Na nim właśnie grane były pieśni fińskich rybaków towarzyszące Puszkiniowskiemu tekstowi.

Opowieści z księgi dżungli to spektakl, w który nie można było nie wpleść motywów plastycznych i muzycznych, ale też obyczajowych rodem z kultury hinduskiej. Oryginał literacki tekstu wyszedł spod pióra angielskiego pisarza Rudyarda Kiplinga, noblisty z dziedziny literatury (1907), który urodził się w Indiach i większość swego życia otoczony był kulturą orientalnej Azji. Używając najważniejszych wątków z *Księgi dżungli* i *Drugiej księgi dżungli*, zbudowałem historię obrazującą społeczeństwo hinduskie w mikroskali – w indyjskiej wiosce – z jego kastowością, podziałami społecznymi i bardzo konkretnymi rolami, które odgrywają w tym podziale odpowiednie osoby. W historii pojawili się więc „szef” wioski, jego „asystent”, wdowa (sati) – matka Mowgliego oraz inne postaci charakterystyczne dla społeczeństwa hinduskiego. Dodatkowo cała historia została powielona i przeniesiona na „społeczeństwo” zwierząt, w którym istniały kopie postaci ludzkiego świata. To przeniesienie możliwe było dzięki użyciu masek zwierzęcych. W postaci zwierzęce wcielali się więc ci sami aktorzy, którzy odtwarzali ludzkich bohaterów, nakładając maski i nieco zmieniając swój kostium. Dla widza bowiem miało być jasne od początku,

że mechanizmy rządzące społeczeństwem ludzkim podobne są do tych, które rządzą zwierzętami, a uczucia takie jak nienawiść, zemsta czy miłość matczyna mogą być charakterystyczne zarówno dla zwierząt, jak i dla ludzi. W przypadku tego spektaklu, tak jak i poprzednich, nie tylko ja jako reżyser, ale i scenograf (Elżbieta Terlikowska), choreograf (Katarzyna Aleksander-Kmieć), kompozytor (Jacek Wierzchowski) – wszyscy czerpaliśmy inspirację z kultury i sztuki hinduskiej.

Motywów orientu hinduskiego użyłem również w innej premierze – *Mała księżniczka*, realizowanej dwukrotnie: w rzeszowskim Teatrze Maska oraz w Teatrze Narodowym (Devlet Tiyatrolari) w tureckim Izmirze. Tym razem jednak inspiracje hinduskie zostały przeze mnie zastosowane, by dokładnie pokazać różnice między tradycją, kulturą i obyczajowością Indii i Europy, a konkretnie: wiktoriańskiej, purytańskiej Anglii przełomu XIX i XX wieku. Główna bohaterka, kilkuletnia Sara Crew – podobnie jak wspomniany wcześniej Rudyard Kipling – została przywieziona z Indii na pensję do wiktoriańskiego Londynu. Po raz pierwszy urodzona w Indiach dziewczynka spotyka się z chłodem – tym klimatycznym i tym emocjonalnym – Europy tamtych czasów. I tęskni. Za słońcem, za wylewnością i bezpośredniością otaczających ją w Indiach ludzi. I tęskniąc, projektuje sobie wizje, wspomnienia hinduskich ulic, targów. W całą historię, tak jak w oryginale, wpleciony jest wątek prawie sensacyjny. Wszystko na szczęście kończy się dobrze, a dziewczynka wraca do swoich wymarzonych Indii.

Oba spektakle, polski i turecki – ze względu na ukazanie i połączenie dwóch odmiennych, oddalonych od siebie kultur i tradycji – trafiły do projektu Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego PROMESA 2014 z okazji jubileuszu 600-lecia stosunków dyplomatycznych Polski i Turcji i były prezentowane w obu krajach.

W rzeszowskim Teatrze Maska zrealizowałem jeszcze jeden spektakl, którego cały pomysł opierał się na multikulturowym kalejdoskopie. *Podróże koziołka Matołka* to spektakl oparty na tekście Kornela Makuszyńskiego; do scenariusza wybrałem jednak tylko orientalne przygody koziego bohatera. Dlatego też Matołek w moim spektaklu odwiedza Chiny, Indie, symboliczną Arabię, aż w końcu Afrykę – tę murzyńską i tę „zwierzęcą” w dżungli. Cały spektakl skonstruowany był na zasadzie spektaklu rewiowego, w którym historię podróży tworzyły kolejne sceny-numery – każdy zarówno pod względem estetyki scenografii, jej kształtu (maski, figury, kostiumy), jak i muzyki – metrum i melodyjności – inny od poprzednich. Szczególnie w przestrzeni plastycznej korzystaliśmy bardzo bogato z inspiracji chińskimi lampionami, afrykańską maską obrzędową, ikonografią kostiumów hinduskich czy arabskich, zachowując zasadę, by formy plastyczne używane i animowane przez aktorów na scenie prezentowane były na niej na tle

szcątkowej, umownej dekoracji, którą tworzyły dwie ruchome piramidy ażurowych schodów. Tylko taka konwencja zapewniała ich najefektowniejszą prezentację.

W 2014 roku wraz z grupą aktorów z fińskiego teatru Nukketeatteri Hupilainen w Kangasali stworzyłem spektakl *Dziewczynka z ryżowych pól (Riisipeltojen totte)*, historię z antologii opowieści dla dzieci wielu krajów i kultur, historię o niewidomej dziewczynce, która wyrusza w podróż po lekarstwo dla chorej matki, a zdobywając je – dzięki swojej dobroci i pomocy zwierząt – sama odzyskuje wzrok. W polskiej literaturze teatralnej istnieje wersja dramatyczna autorstwa Hanny Świrszczyńskiej. Tym razem postanowiłem użyć inspiracji japońskich, a dokładnie: japońskiego klasycznego teatru – ninjogioruri, popularnie w Europie nazywanego teatrem Bunraku. Ten jeden z najcharakterystyczniejszych teatrów azjatyckich w swojej oryginalnej wersji jest teatrem lalek, w którym lalki – w zależności od swojej płci – poruszane są przez dwóch bądź trzech animatorów, a tekst dramatyczny podawany jest z zewnątrz przez lektora (nie jest mówiony przez aktorów-animatorów ze sceny). Całość zjawiska ninjogioruri bliższe jest w europejskim poczuciu ceremoniałowi niż teatrowi. I właśnie na tę ceremonialność chciałem położyć nacisk, pokazując widzowi w oryginalny sposób swoisty brechtowski V-efekt. Spektakl zaczynał się od ceremonialnego konstruowania, składania w całość lalki ninjogioruri przez cztery aktorki-animatorki, a następnie ubierania jej w tradycyjny strój. Przez cały czas trwania spektaklu lalka animowana była z zachowaniem oryginalnych zasad animacji tej techniki lalkowej. Aby jednak nie tworzyć teatralnego skansenu, klasycznej technice lalkowej rodem z Japonii przeciwstawiłem nowoczesne, multimedialne projekcje, chcąc połączyć tradycję z nowoczesnością. Dlatego bohaterka historii – Miao Sing – w drodze spotyka zwierzęta, których symbolika jest charakterystyczna dla krajów Azji: żółwia, lisa i w końcu tygrysa, a każdy ze spotkanych bohaterów istnieje na scenie i dialoguje z Miao Sing z projekcji. Takie użycie klasycznej, materialnej lalki poruszanej skonwencjonalizowaną animacją z projekcjami multimedialnymi dało połączenie tradycji orientu z nowoczesną współczesnością.

Największą moją realizacją teatralną inspirowaną orientem był *Latający kufier*, stworzony w 2013 roku w Teatrze im. H. Ch. Andersena w Lublinie w związku z jubileuszem teatru oraz 600-letnim stosunków dyplomatycznych Polski i Turcji. Podstawą scenariusza była baśń patrona sceny lubelskiej o tym samym tytule, znacznie jednak zmieniona w stosunku do oryginału. Zmiany te były podyktowane zarówno koniecznościami dramaturgicznymi, jak i moimi wieloletnimi kontaktami z Turcją i jej kulturą oraz studiami nad nią. Scenariusz z pięciu stron oryginalnej baśni rozrósł się do kilkudziesięciu, na których starałem się zawrzeć bogactwo kultury tureckiej, Turcji

ottomańskiej i ukazać jej różnice w stosunku do kultury europejskiej. W historii oryginalnej baśni Andersen – mimo swoich podróży, również do Turcji – nie wydobywa całej barwności tureckiego orientu, a wręcz popełnia błędy. Ja dzięki fascynacji Turcją i jej kulturą postanowiłem „przemycić” w historii *Kufra* jak największą ilość wątków związanych z tradycją, obyczajowością, muzyką i sztuką w ogóle tego na poły azjatyckiego i europejskiego kraju. Dlatego już na poziomie adaptacji literackiej i konstruowania scenariusza zacząłem wprowadzać konkretne zmiany, słowa, sytuacje, by bardziej opisać charakter tego barwnego kraju i jego bogatej kultury. Poszczególnym bohaterom nadałem imiona, by bardziej osadzić ich w tradycji; sułtan stał się Abdullahem, jego kadyna (bo nie żona!) Zeynep, a ich córka – księżniczka – Esmą. Stosunki w rodzinie sułtańskiej musiały zostać poddane gruntownemu określeniu, jako że takie właśnie skonwencjonalizowane stosunki panowały w haremach tureckich. Matka Esmy jest kadyną – nie żoną, ale nałożnicą sułtana, a jej pozycja na dworze jest bardzo zależna od stosunków księżniczki Esmy i jej ojca – sułtana Abdullaha. Dlatego też kadyna Zeynep skutecznie dba o te stosunki. We wszystkich dialogach na dworze sułtańskim zastosowałem konkretne gesty i ruchy charakterystyczne dla zachowań Turków zarówno w historii, jak i współcześnie. Podobne ruchy, gesty czy układy zastosowała choreografka przedstawienia (Urszula Pietrzak), opierając się na konkretnych cytatach z narodowych tańców tureckich (horon). W plastyce, scenografii inspirowaliśmy się wszyscy ikonografią okresu Turcji ottomańskiej, przeciwstawiając skromność formy i kolorystyki europejskiego ubioru przełomu XIX i XX wieku i jego tureckiego odpowiednika. A dodatkowo w kostiumy tureckie zostały wplecione formy lalkowe bohaterów „wewnętrznej”, szkatułkowej baśni – *Brzydkiego kaczątka*. Bogactwo kostiumów ottomańskich mogło być wyjątkowo efektownie zaprezentowane dzięki pomysłowi scenografa (Maciej Chojnacki). Zrezygnował on zupełnie z dekoracji na scenie na rzecz białych, ruchomych ekranów, na których tle działa się akcja. Ekran te używane były również w inscenizacji do projekcji multimedialnych (Dawid Kozłowski), określających kolejne miejsca akcji. Taka prezentacja kolorowych, bogatych kostiumów na białym tle inspirowana była klasycznym tureckim teatrem lalkowym – Karagoz ve Hacivat – teatrem kolorowych cieni.

Aby dodatkowo nasączyć inscenizację tureckim pierwiastkiem, zdecydowałem się na użycie oryginalnej muzyki tureckiej, zarówno tej współczesnej – pop, jak i tej ethno – inspirowanej turecką muzyką ludową. Wreszcie wplotłem do warstwy dźwiękowej utwory rodem z Europy (Eric Satie), ale grane na oryginalnych instrumentach tureckich oraz muzykę „europejską” komponowaną na zamówienie tureckich sułtanów (Gioacchino Rossini). Ten muzyczny zestaw wydawał się bardzo

ottomańskiej i ukazać jej różnice w stosunku do kultury europejskiej. W historii oryginalnej baśni Andersen – mimo swoich podróży, również do Turcji – nie wydobywa całej barwności tureckiego orientu, a wręcz popełnia błędy. Ja dzięki fascynacji Turcją i jej kulturą postanowiłem „przemycić” w historii *Kufra* jak największą ilość wątków związanych z tradycją, obyczajowością, muzyką i sztuką w ogóle tego na poły azjatyckiego i europejskiego kraju. Dlatego już na poziomie adaptacji literackiej i konstruowania scenariusza zacząłem wprowadzać konkretne zmiany, słowa, sytuacje, by bardziej opisać charakter tego barwnego kraju i jego bogatej kultury. Poszczególnym bohaterom nadałem imiona, by bardziej osadzić ich w tradycji; sułtan stał się Abdullahem, jego kadyna (bo nie żona!) Zeynep, a ich córka – księżniczka – Esmą. Stosunki w rodzinie sułtańskiej musiały zostać poddane gruntownemu określeniu, jako że takie właśnie skonwencjonalizowane stosunki panowały w haremach tureckich. Matka Esmy jest kadyną – nie żoną, ale nałożnicą sułtana, a jej pozycja na dworze jest bardzo zależna od stosunków księżniczki Esmy i jej ojca – sułtana Abdullaha. Dlatego też kadyna Zeynep skutecznie dba o te stosunki. We wszystkich dialogach na dworze sułtańskim zastosowałem konkretne gesty i ruchy charakterystyczne dla zachowań Turków zarówno w historii, jak i współcześnie. Podobne ruchy, gesty czy układy zastosowała choreografka przedstawienia (Urszula Pietrzak), opierając się na konkretnych cytatach z narodowych tańców tureckich (horon). W plastyce, scenografii inspirowaliśmy się wszyscy ikonografią okresu Turcji ottomańskiej, przeciwstawiając skromność formy i kolorystyki europejskiego ubioru przełomu XIX i XX wieku i jego tureckiego odpowiednika. A dodatkowo w kostiumy tureckie zostały wplecione formy lalkowe bohaterów „wewnętrznej”, szkatułkowej baśni – *Brzydkiego kaczątka*. Bogactwo kostiumów ottomańskich mogło być wyjątkowo efektownie zaprezentowane dzięki pomysłowi scenografa (Maciej Chojnacki). Zrezygnował on zupełnie z dekoracji na scenie na rzecz białych, ruchomych ekranów, na których tle działa się akcja. Ekran te używane były również w inscenizacji do projekcji multimedialnych (Dawid Kozłowski), określających kolejne miejsca akcji. Taka prezentacja kolorowych, bogatych kostiumów na białym tle inspirowana była klasycznym tureckim teatrem lalkowym – Karagoz ve Hacivat – teatrem kolorowych cieni.

Aby dodatkowo nasączyć inscenizację tureckim pierwiastkiem, zdecydowałem się na użycie oryginalnej muzyki tureckiej, zarówno tej współczesnej – pop, jak i tej ethno – inspirowanej turecką muzyką ludową. Wreszcie wplotłem do warstwy dźwiękowej utwory rodem z Europy (Eric Satie), ale grane na oryginalnych instrumentach tureckich oraz muzykę „europejską” komponowaną na zamówienie tureckich sułtanów (Gioacchino Rossini). Ten muzyczny zestaw wydawał się bardzo



Lalek), Wielkiej Brytanii (Mark Pitman – Garlic Theatre – Norwich), Turcji (Ece Okay – Teatr Miejski – Istambuł i Zeky Tuzun – Teatr Narodowy – Ankara), z Norwegii (Simone This – Tønsberg), Słowacji (Stan Staško – Divadlo Jána Palárika – Trnawa) oraz z innymi zagranicznymi artystami z Izraela (Amir Genislaw), Czech (Mirka Valetikova i Pavel Hubička), Litwy (Giedrė Brazytė i Antanas Jasenka), Słowacji (Eva Farkašová). Moje peregrynacje kulturowe znalazły więc też przełożenie na profil i charakter teatrów, którymi kierowałem. W obu wypadkach działania te wpisały się w tendencje poza moimi teatrami; w przypadku sceny będzińskiej – w starania Polski o wejście w struktury Unii Europejskiej, a w przypadku lubelskiej – w starania Lublina o tytuł Europejskiej Stolicy Kultury 2016.

W całej mojej pracy zawodowej – reżyserskiej i pedagogicznej – zawsze dominowała u mnie ciekawość świata. Odmienności kulturowe, ich specyfika i odrębność, ale też ich przenikanie się stanowią główne pole moich zainteresowań. To na takim gruncie buduję swoją filozofię artystyczną i staram się nią inspirować kolejne pokolenia studentów. Mam wrażenie, że właśnie dziś, na początku XXI wieku, kiedy świat dzięki współczesnym mediom stał się globalną wioską, indywidualne poszukiwania kulturowe i osobiste podróże artystyczne mogą być doskonałym narzędziem do własnego rozwoju i tworzenia tak ciekawego gatunku sztuki, jakim jest teatr. A szczególnie teatr formy ożywionej, teatr lalek.

Andrzej Kucamić

Wrocław 22.05.2017

