

Projektowanie światów

Pełna nazwa Teatru Groteska zmieniała się kilkakrotnie, wskazując na programowe, ale również na polityczne konteksty funkcjonowania tej sceny. Pierwszą premierą Groteski był legendarny *Cyrk Tarabumba* (czerwiec 1945) w reżyserii Władysława Jaremy. Dekoracje przygotował Andrzej Stopka, kierownik plastyczny nowopowstałego teatru, a lalki Zofia Jaremowa. W tym widowisku spotykali się żywi aktorzy i lalki, możliwa więc była miłość klauna, granego przez aktora, i kruchej, małej lalki, która wykonywała ewolucje na linie. Nie przez przypadek pełna nazwa zespołu brzmiała wtedy (w latach 1945-1951) Teatr Lalki i Aktora Groteska.

W teatrze lalek projektowanie scenografii i „lalkowych aktorów” jest jak stwarzanie świata – scenograf musi plastycznie ukształtować wszystko na scenie. W „czystym” lalkowym teatrze nie widać żywych aktorów, którzy mieliby konkretne cechy fizyczne narzucające choćby wysokość postaci. Lalka może być mała, może być wielka, może przypominać człowieka, ale nie musi – bo i tak wyobraźnia widzów obdarzy ją ludzkimi cechami. Aktor wrzucony w taki lalkowy świat – jak to się działo w *Cyрку Tarabumba*, wcale nie wyznacza swym wzrostem właściwej skali. Może być za duży, może być zbyt obcy wobec otaczających go innych bohaterów spektaklu. Czy więc w tym spektaklu klaun Gagatek jest za duży, czy Panna Zosia Hopla-Hopla zbyt mała? Już w punkcie startu scenograf musi o tym (i o tysiącach innych rzeczy) pamiętać i te cechy uwzględnić stwarzając wyjątkowy, dopełniany wyobraźnią świat lalkowej sceny. Wtedy, w pierwszym okresie działania Teatru Lalki i Aktora Groteski, gdy dyrektorem był najpierw Władysław Jarema, a później przez pewien czas Henryk Ryl, scenografów związanych na stałe z Groteską było kilkoro. Po wspomnianych już Andrzeju Stopce i Zofii Jaremowej, prym zaczęli wieść w tej dziedzinie Ali Bunsch (przede wszystkim) oraz Andrzej Cybulski.

Istotna zmiana w Grotesce nastąpiła w 1948 roku. Do Łodzi przenieśli się Ryl, a wraz z nim Ali Bunsch, więc w związku z tym Jaremowie zostali w pewnym sensie zmuszeni do znalezienia innych artystów, którzy stanowić będą o nowym wizualnym obliczu Groteski. Był to okres, w którym władze komunistyczne zaczęły coraz mocniej ingerować w sposób wypowiedzi w każdej dziedzinie – nie tylko artystycznej. Według komunistów, wzorcem dla artystów wszystkich dyscyplin sztuki miała stać się sowiecka sztuka socrealistyczna. Wszelki formalizm był w latach 1949-1955 tępiony, niedopuszczany przez cenzurę. Sztuka awangardowa stawiała się niemożliwa – nie mogła funkcjonować w oficjalnym obiegu. W takim opresyjnym kontekście teatr dla dzieci niespodziewanie stał się niewielką enklawą dla artystów, którzy nie chcieli tworzyć propagandowej sztuki. Bo – odwołując się do dziecięcej wyobraźni – można było o wiele łatwiej wykraczać poza krąg narzucanych dramatów produkcyjnych czy dzieł potwierdzających marksistowsko-leninowskie ideały jako jedynie słuszne. Jaremowie zaprosili do współpracy jako scenografów Kazimierza Mikulskiego i Jerzego Skarżyńskiego, a później kolejnych awangardowych artystów poczuwających się do spadku po międzywojennej Grupie Krakowskiej (a przecież i dla Jaremy to dziedzictwo było nieobojętne). Mikulski i Skarżyński zadebiutowali w Grotesce w 1949 roku *Kozią operą*. Nie był to debiut udany. Jeden z recenzentów zatytułował swój tekst *Kozie nieporozumienie*¹. Inaczej jednak na tę premierę patrzyła dyrekcja, odkrywając ogromny potencjał wyobraźni u tych właśnie artystów.

¹ Witold Zechenter, *Kozie nieporozumienie*, „Echo Krakowskie”, 4 maja 1949, nr 115.

Kolejna premiera po tej scenograficznej zmianie warty stała się artystycznym manifestem Groteski. Po raz drugi pojawiła się inscenizacja *Cyrku Tarabumba* (1949), jednak tym razem w nowej wersji (tekst Gwidona Miklaszewskiego) i w scenografii całej grupy artystów, z których kilka osób przez następne lata stanowić będzie o wizualnych aspektach widowisk Groteski. Krytyka dostrzegła natychmiast zmiany w sposobie kształtowania materii plastycznej. Po premierze pisał Henryk Vogler: „elementem, który wysuwa krakowski teatr na czołowe miejsce pośród widzianych europejskich teatrów lalkowych, a *Tarabumbę* na jedno z najbardziej interesujących widowisk tego typu – jest strona plastyczna. Dekoracje projektowane przez Kazimierza Mikulskiego, Jerzego Skarżyńskiego, Andrzeja Stopkę, Jerzego Szymańskiego pod kierownictwem Kazimierza Mikulskiego, kostiumy aktorów projektowane przez Mikulskiego, Lidię Minticz, Jerzego Skarżyńskiego dają bardzo żywą, pobudzającą wyobraźnię całość, kolorystycznie świeżą, w konstrukcji jasną i przejrzystą, a przy tym unikającą naturalistycznej surowości.”² Widowisko, jak na tamte siermiężne czasy było pełne fantazji, żywiołowości, nieskrępowanej radości, a w związku z tym recenzenci musieli przestrzegać czytelników przed nazbyt daleko idącą swobodą wyobraźni, która w czasach budowania komunizmu stawiała się podejrzana. „Atmosfera *Tarabumby* jest trochę zbyt międzynarodowa z francuskim dyrektorem cyrku na czele, czwórką amerykańskich «rewelersów» murzyńskich, z murzyńską tancerką kręcącą – zresztą w sposób urzekający – marionetkowym kuperkiem à la Józefina Baker.”³ Jednym słowem, widowisko piękne, ale niezbyt słuszne.

Swoich sił próbował w Grotesce też „surrealizujący” wówczas Jerzy Tchórzewski przygotowując w 1950 roku scenografię do dwóch premier (*Złota rybka* i *O zajączku sprawiedliwym*). Sporadycznie pojawiali się i inni scenografowie. Jednak to Mikulski, Skarżyński i Minticz zdominowali zupełnie plastyczną formę widowisk Groteski w czasach przedodwilżowych. Już wtedy w Grotesce zaczął się rodzić nowy styl artystyczny, wykorzystujący maskę jako główny element estetyki.

W związku z polityką państwową z nazwy Groteski w 1951 roku wypadł „aktor”. Narzucana doktryna, centralizacja zarządzania teatrami, spowodowały, że wszystkie stałe teatry w Polsce adresowane dla dzieci zostały upaństwowione, a na wzór radziecki zdecydowano, że mają być teatrami lalkowymi. Nazwa brzmiała teraz po prostu Teatr Lalek Groteska, choć w tej formule teatr Jaremów się w pełni nie mieścił. Wciąż pojawiały się nowe inicjatywy, wkrótce miał narodzić się pomysł na teatr masek.

Jednak uciec przed dyktatem narzucanych przez ideologię tematów całkowicie się nie dawało. Jak wspomina Leokadia Serafinowicz:

Wprawdzie z czasem i Ona [Groteska - TK] uległa «rządom» i zagrała niezapomnianego produkcyjniaka pod pięknym tytułem *Złocisty baranek*. Sztuka ta gorąco propagowała wśród maluczkich widzów tuczenie baranów i zwiększanie pogłowia trzody chlewnej, ale ten grzech po latach dodaje tylko uroku. [Dominował jednak w Grotesce – TK] klimat przekornej zabawy, [...] klimat niespokojnego poszukiwania inności i świeżości w teatrze, a nieraz i w życiu.⁴

Pewnym zaskoczeniem może być to, że scenografię do *Złotego baranka* przygotowali wspólnie uciekający na co dzień od dyktatury estetyki komunizmu Mikulski i Skarżyński.

Przełomowym przedodwilżowym manifestem Groteski okazał się spektakl złożony z inscenizacji dwóch utworów Gałczyńskiego wyreżyserowanych przez Zofię i Władysława Jaremów. Był to rok

² Henryk Vogler, *W marionetkowym cyrku*, „Gazeta Krakowska”, 26 listopada 1949, nr 282.

³ Tamże.

⁴ Leokadia Serafinowicz, „*Najstarsi*” *wspominają* [w:] *Dwudziestolecie Teatru „Groteska”*, Teatr Lalek Groteska, Kraków 1965, s. 26.

1955, a więc gorset socrealizmu powoli spadał. Do drugiej części spektaklu, wyreżyserowanej przez Władysława Jaremę, maski wymyślili Mikulski i Skarżyński. Widzowie byli, jeśli wierzyć relacjom, oszołomieni przedstawieniem, uznając je za jedno z najważniejszych wydarzeń w ówczesnym życiu teatralnym, nie tylko lalkarskim. Jan Kott pisał:

[Teatr Groteska] farsę *Babcia i wnuczek, czyli Noc cudów* pokazał w maskach. Ale w jakich maskach! W maskach, które wydłużają postać, jakby nagle dostrzeżoną w krzywym zwierciadle, które mają w sobie coś z sennego koszmaru, z przeraźliwej wyzywającej brzydoty rysunków nadrealistycznych, z upiorności Franza Kafki. [...] Koszmarną maskę nosi straszna babcia wierząca w cuda, dzieci upupione przez staruchę i Serafiński upupiony przez głupotę. Straszne maski noszą zawodowi hochsztaplerzy i specjaliści od cudów. Maskę nosi wszystko, co jest brednią, co jest głupotą, co jest załgane, niedojrzałe albo upupione. [...] W świecie rzeczywistym, w świecie wyzwolonym od bzdur, w świecie zdrowego rozsądku i mądrej kpiny, w świecie młodości, przyjaźni i miłości opadają maski.⁵

Nienaturalna postać z maską zamiast głowy staje się na scenie niestłuchanie mocnym znakiem. Z racji nieruchomością przeskalowanej „twarzy”, jej zaburzonej proporcji wobec reszty ciała, można na niej wypisać jakąś jedną dominującą cechę, niezatartą, jednoznaczną. Reżyser zderzył te zastygłe grymasy maski z naturalnością twarzy, potęgując napięcie między postaciami. Trudno o większy kontrast niż maska i brak maski.

Po tym sukcesie teatr dla dorosłych, zarówno lalkowy, jak i grany w maskach, zaczął regularnie pojawiać się w repertuarze Groteski, stając się jej znakiem firmowym. Wystarczy wymienić spektakle reżyserowane przez Zofię Jaremową, których autorem (lub współautorem) scenografii był Kazimierz Mikulski: *Orfeusz w piekle* Gałczyńskiego (1956), *Opera za trzy grosze* Brechta (1958), *Kartoteka* Różewicza (1961), *Gdyby Adam był Polakiem* Gałczyńskiego (1964), *Król Ubu* Jarry'ego (1965), *Hazard i Zwierzęta hrabiego Cagliostro* Bursy (1972), *Wygnańcy Ewy. Judyta i Holoferne*. *Salome* Sztaudyngera (1975).

Wykorzystanie masek w repertuarze Groteski nie było więc jednorazowym ewenementem. Jaremu i Mikulski (także inni scenografowie) znaleźli miejsce, potrzebę, by zastosować takie właśnie środki jako konieczne elementy wizji świata. Zenobiusz Strzelecki pisał we *Współczesnej scenografii polskiej*: „Postacie Groteski nie są może manekinami, ale ich lalkowość proponuje świat nadrealny, tym bardziej, że towarzyszą one odpowiednio dobranej dramaturgii”⁶. Jaremu i Mikulski bowiem wybierali konkretne utwory dramatyczne, w których użycie lalkowych czy maskowych elementów może wzmocnić przekaz. Szczególnie widać to w inscenizacji tekstów Sławomira Mrożka: *Męczeństwo Piotra Oheya* (1959), *Czarowna noc* (1964), *Dom na granicy* (1979) i *Letni dzień* (1986). Zofia Jaremu pisze w programie *Domu na granicy*: „Zainteresowanie Groteski wynikało kiedyś i obecnie właśnie z możliwości adaptacyjnych tych sztuk na środki, jakimi operuje scena masek. (...) Nie bez znaczenia (...) wydaje mi się przystawalność «gry pozorów», jaką daje maska dla inscenizacji właśnie tych utworów Mrożka.”⁷

Władysław Jarema, dostrzegając wyraźnie, że teatr masek stał się zupełnie oryginalną i niepowtarzalną estetyką, pisał w 1965 roku: „Ostatnia z naszych inicjatyw [to] TEATR MASEK [...]. Zabiegamy usilnie, [by była to] nowa, współczesna, niewiele mająca wspólnego z maską w

⁵ Jan Kott, O „Grotesce”, „Przegląd Kulturalny” 1956, nr 7.

⁶ Zenobiusz Strzelecki, *Współczesna scenografia polska*, Arkady, Warszawa 1984, s. 32.

⁷ Zofia Jarema, *Od reżysera*, [w:] Sławomir Mrożek, *Dom na granicy*, Program, Teatr Lalki i Maski Groteska, Kraków 1979.

znaczeniu antyku czy okresów późniejszych, nasza, wyłącznie polska forma teatru maski”⁸. Te ambitne plany stworzenia specyficznego, polskiego gatunku realizowane były, jak wspomniałem, przede wszystkim przez Kazimierza Mikulskiego. Choć, dodać trzeba, nie był jedynym autorem masek w tym teatrze, ale najbardziej rozpoznawalnym.

Te metamorfozy znalazły odbicie w kolejnej zmianie nazwy teatru. Znikła narzucona presja polityczna i od 1967 roku usankcjonowano stan faktyczny - na plakatach i w programach pojawiła się nazwa Teatr Lalki i Maski „Groteska”.

Warto też zwrócić uwagę, że Groteska stała się za czasów Jareków teatrem w dużym stopniu autorskim. Tak w kontekście reżyserii (większość spektakli podpisywali właśnie Władysław bądź Zofia Jarekowie, czasami, często, Juliusz Wolski) a scenografię przygotowywał zazwyczaj Kazimierz Mikulski, przez wiele lat kierownik pracowni plastycznej teatru oraz Skarżyński i Minticz. Groteska stała się bez wątpienia jednym z najważniejszych polskich teatrów lalkowych i wiedzano czego spodziewać się po kolejnych spektaklach, znając nazwiska realizatorów.

Zdarzały się jednak wyjątki, choć niezbyt liczne, gdy za dyrekcji Jareków zapraszani byli artyści spoza kręgu w naturalny sposób kojarzonego z Groteską. Pojawiały się wtedy scenografie zaskakujące, robione nawet wbrew tradycji teatru przy Skarbowej. Podkreślę raz jeszcze, że były to sytuacje wyjątkowe, bo najczęściej Groteska przygotowywała spektakle w stałym gronie artystycznym.

W 1966 roku do Groteski zaproszony został Jan Dorman, głośny wówczas artysta robiący teatr dla dzieci, niekoniecznie lalkowy. Przygotował w Grotesce *Niezwykłą przygodę Pana Kleksa*, choć, prawdę mówiąc, tekst Jana Brzechwy był tylko inspiracją. Scenografię zaprojektował jego syn – Jacek Dorman. W oniryczny świat Groteski zdominowany przez Jareków, Mikulskiego, Skarżyńskich, Dormanowie wrzucili jak granat zupełnie inny typ widowiska. „W *Niezwykłej przygodzie Pana Kleksa* wprowadził Dorman tak niestychanie żywe tempo, że osiągnął efekt jakiegoś szaleństwa.”⁹ Spektakl opisał w szczególności sposób Henryk Jurkowski:

Niezwykła przygoda Pana Kleksa była jednym z najbardziej uciesznych przedstawień, jakie widziałem w moim życiu. [...] Więc najpierw pojawiało się na scenie czterech panów w cylindrach, którzy, siedząc na krzesłach, opowiadali bajki Brzechwy. Potem aktorzy w strojach fantastycznych wprowadzali na scenę wielką kaczkę na kołach. Później pojawiała się Trupa Pana Dropsa, ogarnięta niczym nieopanowaną wesołością. A kiedy znikła, Wchodziła dziewczyna wołająca „Alojzy, wróć!”. I też znikła. A potem wszystko było od początku: czterech panów, wprowadzenie nowej, drugiej kaczki, Trupa Pana Dropsa i znów dziewczyna wołająca tęsknie: „Alojzy, wróć!”. I znów *da capo*. Z tym, że w odpowiednim momencie Dziewczyna, zwracając się do widzów, mówiła: „Patrzcie, cztery kaczki są, a jednego Alojzego nie ma!”. Jej rozpacz tonęła w radości nieustannie obecnej Trupy Pana Dropsa.¹⁰

Rytm tej zwariowanej gonitwy nadawał stojący w centralnym miejscu muzyk, grający na kontrabasie. Szaleńcze pochody panów w cylindrach, Trupy Pana Dropsa ni na moment nie ustawały – ich zabawy słychać było nawet z foyer teatralnego, gdy wybiegali poza salę.

Scenografem był, jak wspomniałem, syn Jana Dormana – Jacek. Dormanowie zakwestionowali w pewnym sensie styl Groteskowy nadawany przez Mikulskiego. Teatr masek, który wspaniale rozwinął się w jego scenografiach, w *Niezwykłej przygodzie Pana Kleksa* znalazł swój kontrapunkt.

⁸ Władysław Jarema, *Od Grodna do Krakowa* [w:] *Dwudziestolecie Teatru „Groteska”*, Teatr Lalek Groteska, Kraków 1965, s. 22.

⁹ Ewa Tomaszewska, *Jan Dorman. Własną drogą*, Wydawnictwo Naukowe Śląsk, Katowice 2012, s. 143.

¹⁰ Henryk Jurkowski, *Moje pokolenie*, Polunima, Łódź 2006, s. 227.

Jacek Dorman zaprojektował maski – ale jakże odmienne od Mikulskiego, karykaturalne, wykoślawione, błazeńskie. W przeciwieństwie do dosyć statycznych maskowych postaci Mikulskiego, aktorzy w maskach Dormana byli nieprawdopodobnie ruchliwi. Przestrzeń gry – u Mikulskiego, zazwyczaj łagodna, surrealna, tutaj została poddana radykalnemu i hiperrealistycznemu ukonkretnieniu. Jacek Dorman nie wywiązywał się bowiem z terminów nadstawiania projektu scenografii, więc Zofia Jaremba wysłała do jego ojca, dyrektora Teatru Dzieci Zagłębia telegram, by jego syn nieodwołalnie „przyjechał do Krakowa w poniedziałek” i przedstawił projekt. Dokładna kopia tego telegramu, powiększona do rozmiarów wielkości sceny stała się scenografią widowiska. Telegram był jak ogromny prospekt umieszczony w głębi sceny.

Nie było żadnej fabuły - gry dźwięków, muzyki, szaleństwa stanowiły o istocie tego przedsięwzięcia. Ponoć dzieci bawiły się doskonale. Dyrekcja jednak szybko zdjęła spektakl z afisza, a kostiumy, maski, kaczki na kółkach odkupione przez Dormana nie raz jeszcze pojawiały się w jego Teatrze Dzieci Zagłębia w Będzinie.

Jako scenografowie w Grotesce pracowali także Krystyna Zachwatowicz (*Pan listonosz Stempel* – 1961, *Karczma pod Czarnym Wąsem* – 1963) czy wybitny grafik, ilustrator książek Daniel Mróz (*Siódma wyprawa* – 1965).

Warto też odnotować, że w Grotesce swoją karierę artystyczną rozpoczęła artystka, która wpłynęła znacząco na losy polskiego teatru dla dzieci – Leokadia Serafinowicz. Jej późniejsze poznańskie spektakle do tekstów Krystyny Miłobędzkiej, w których to podstawą stał się świat dziecięcych zabaw i wyliczanek (m.in. *Siata baba mak*), zrewolucjonizowały na przełomie lat 60. i 70. sztukę dla dzieci i zdobyły międzynarodowy rozgłos. Ale zaczynała w Krakowie, w Grotesce. Pracowała tu w latach 1948-1956 jako aktorka, asystentka reżysera, reżyserka. To tu uczyła się rzemiosła i rozumienia materii teatralnej. Przygotowała w Krakowie tylko jedną scenografię, o której prawie nikt nie pamięta - do spektaklu *Hurra 15-0* (1952). Był to czas apogeum socrealizmu, czas czynów pierwszomajowych, październikowych, czas kolektywów. Spektakl reżyserowano więc zbiorowo, a scenografię Serafinowicz przygotowała wspólnie z plastyczką Ireną Kowalik.

Serafinowicz reżyserując w 1955 roku *Złotą rybkę*, zaprosiła jako realizatorkę scenografii Zofię Gutkowską, uznaną już wówczas scenografkę, kojarzoną przede wszystkim z łódzkim Teatrem Arlekin. W pewnym sensie był to artystyczny powrót Gutkowskiej do Krakowa, bowiem wcześniej związana była ze środowiskiem akademii, wystawiała razem z Mikulskim, Skarżyńskim, Minticz, Tchórzewskim... Ale gdy Ryl i Ali Bunsch przenieśli się z Groteski do Łodzi, zaproponowali jej tam pracę.¹¹ Pojechała, a za nią pojechał jej mąż, Jerzy Nowosielski, który też zaczął w latach pięćdziesiątych tworzyć w różnych miejscach w Polsce scenografie lalkowe, choć, niestety, żaden z jego spektakli nie miał premiery w Krakowie¹² (wypada powtórzyć, że teatr lalek był w pewnym sensie azylem dla wyobraźni awangardowych twórców).

Złota rybka Jelizawiey Tarachowskiej to sztuka niebywale promowana w czasach powojennych we wszystkich krajach bloku wschodniego, realizacja tego dramatu była bowiem pierwotnie popisową inscenizacją teatru Sergiusza Obrazcowa. Dokonania Obrazcowa były wzorem, do którego według odgórnych wytycznych powinny odwoływać się teatry lalkowe krajów komunistycznych. Ale trzeba też dodać, że nie tylko względy polityczne były ważne - Obrazcow był rzeczywiście jednym z najwybitniejszych lalkarzy świata, a osobiste spotkanie Zofii i Władysława Jaremba z Obrazcowem w grudniu 1939 roku spowodowało, że zajęli się w ogóle

¹¹ Por. Martyna Groth, *Teatr malarki*, „Teatr Lalek” 2024, nr 4, s. 3.

¹² Por. Tadeusz Kornaś, *Jerzy Nowosielski. Lalki, ikony i socrealizm*, „Teatr Lalek” 2022, nr 2-3.

teatrem lalkowym. „Ta krótka z nim rozmowa zdecydowała o drodze całego chyba naszego życia.”¹³ W pewnym sensie to Obrazcow pośrednio wpłynął więc na fakt, że powstała Groteska. Nie ma więc powodu dziwić się, że spektakle z repertuaru Obrazcowa znalazły się w repertuarze krakowskiego teatru.

Złota rybka pojawiała się w Grotesce przed spektaklem Serafinowicz/Gutkowskiej już dwukrotnie. W 1947 roku scenografię przygotował Ali Bunsch a lalki zaprojektowała Zofia Jarema, zaś autorem scenografii w 1950 roku był Jerzy Tchorzewski. *Złotą rybkę* określano w tamtych latach oksymoronem „realizm baśniowy”. Martyna Groth pisała po latach o scenografii Gutkowskiej-Nowosielskiej: „W wytwornie złożonej ramie, z udziałem realistycznie ukazanych lalek postaci świata dworskiego i ludowego, rozgrywała się opowieść promująca nowego bohatera, dobrego i zaradnego Maćka, dla którego królewna porzuci pałac, by odtąd żyć z pracy własnych rąk.”¹⁴ Dla porządku wypada jeszcze dodać, że *Złota rybka* miała jeszcze kolejne premiery w Grotesce w latach 1960 (scenografia Jerzy Jeleński) i 1972 roku (scenografia Jerzy Boduch).

W 1975 roku, gdy Zofia Jarema poszła na emeryturę, dyrekcję Groteski przejęła Freda Leniewicz. Choć przed objęciem funkcji Leniewicz nie miała bezpośrednich związków z Groteską, jednak była absolwentką Oddziału Lalkarskiego krakowskiej PWST, którym kierował Władysław Jarema. Niejako z obowiązku znała dokonania Groteski, śledząc wszystkie premiery. Obejmując dyrekcję, wyraźnie wskazywała, że zamierza kontynuować wypracowany już artystyczny styl Groteski. Dotyczyło to także kształtu plastycznego spektakli – dyrektorem pracowni plastycznej pozostał Kazimierz Mikulski i to jego osoba gwarantowała ciągłość tradycji. Nadal kształtował on główny nurt, określający charakter plastycznej wyobraźni teatru. Jednak jego najbliżsi współpracownicy Skarżyński i Minticz odeszli z Groteski już wcześniej, opracowując teraz scenografie dla wielu teatrów dramatycznych i operowych, a także do filmu. Ponoć porwał ich do Starego Teatru w 1958 roku dyrektor tej sceny Władysław Krzeziński, kusząc: „Co będziecie wiecznie robili te jakieś laleczki, jakieś misie-pysie, koziołki matolki? Chodźcie do teatru.”¹⁵

Poszli, jednak ich więzi z Groteską nie zostały zerwane. Na czterdziestolecie Groteski (1985) Leniewicz postanowiła nawiązać znów do pierwszej premiery. *Cyrk Tarabumba* pojawiał się już wcześniej czterokrotnie, choć każdorazowo z innym nieco programem (1945, 1949, 1953, 1957). Teraz nazwę cyrku przemianowano na *Cyrk Bumstarara*, ale nowo-stara scenografia była zespołowym dziełem artystów stanowiących o wielkości Groteski: Lidii Minticz, Jerzego Skarżyńskiego, Kazimierza Mikulskiego. Lalka i maska Gagatka pozostała ta sama, co w pierwszej inscenizacji – projektu Zofii Jaremowej. Choć pojawiły się nowe teksty, między innymi Doroty Terakowskiej, nowe piosenki – Leszka A. Moczulskiego, wówczas poety niezwykle głośnego, po sukcesie spektaklu *Exodus* Teatru STU, to jednak patrzeć na ten spektakl nie można było inaczej niż jak na świadectwo ciągłości.

Jednak jasne się stało, że choćby z powodów pokoleniowych zmiana scenografów w Grotesce musi się dokonać. Pokolenie pierwszej Groteski wchodziło w wiek emerytalny, Choć Kazimierz Mikulski (rocznik 1918) po *Cyrku* przygotowuje jeszcze kilka scenografii (między innymi *Letni dzień Mrożka* - 1986), to jednak stopniowo w Grotesce następowała scenograficzna zmiana warty. Coraz wyraźniej dostrzec można było wchodzenie do Groteski nowych idei, nowych scenografów.

¹³ Władysław Jarema, *Od Grodna do Krakowa* [w:] *Dwudziestolecie Teatru „Groteska”*, Teatr Lalek Groteska, Kraków 1965, s. 15.

¹⁴ Martyna Groth, *Teatr malarki*, „Teatr Lalek” 2024, nr 4, s. 4.

¹⁵ Ewa Dąbek-Derda, *Przedrzeźnianie konwencji. Scenografie teatralne Lidii i Jerzego Skarżyńskich* [w:] *Mapy wyobraźni. Surrealne światy Jerzego Skarżyńskiego*, red. Sylwia Ryś, Muzeum Śląskie w Katowicach, s. 129.

Najważniejsze postaci za dyrekcji Fredy Leniewicz to Elżbieta Oyrzanowska-Zielonacka, Joanna Braun, Tadeusz Smolicki.

Joanna Braun w Grotesce debiutowała co prawda jeszcze za dyrekcji Zofii Jaremy realizując scenografie do ambitnych propozycji repertuarowych, często dla dorosłych: do *Skąpca* Moliera w reżyserii Romany Próchnickiej (1968), *Farsy o śmierci, która o mało nie umarła* Ghelderode'a w reżyserii S. Rychlickiego (1970) czy *Jak słońce spadło z nieba* Anny Świrszczyńskiej (reż. A. Tomschey – 1971). Jednak to za dyrekcji Leniewicz nazwisko Joanny Braun coraz częściej gościło na afiszach.

W 1979 roku jako scenograf Groteski zadebiutował również Jan Polewka scenografią do *Alicji w krainie czarów* w adaptacji i reżyserii Fredy Leniewicz. Zarówno Joanna Braun i Jan Polewka byli scenografami, którzy nie stawiali bariery między teatrem lalkowym a teatrami dramatycznymi, pracując swobodnie na obu polach. W oczywisty sposób wpłynęło to na charakter przedstawień Teatru Groteska, w którym coraz częściej pojawiały się zdominowane przez grę żywopłanową widowiska.

Jedną z linii repertuarowych, która bardzo mocno wyodrębniła się w repertuarze Groteski za dyrekcji Leniewicz, było odwołanie się do mitów i tradycji różnych kultur. Cztery sztuki, które można zaliczyć do tego nurtu wyreżyserował Macedończyk Vojo Stankovski (zaczął od *Pieśni nad Pieśniami* w przekładzie Czesława Miłosza – 1982, scen. Tadeusz Smolicki). Scenografią do trzech następnych jego premier przygotowała Joanna Braun. Były to: *Cudowna lampa Alladyna* (1983), *Gilgamesz* (1985) i *Przygody Sindbada Żeglarza* według tekstu Bolesława Leśmiana (1987). Braun zderzała w tych scenografiach świat ludzi i lalek, stwarzając niekiedy wrażenie „niematerialności” na scenie. Na przykład w *Gilgameszu* lalki ubrane w pyszne orientalizujące stroje były animowane przez obecnych na scenie zakapturzonych aktorów odzianych w czerwone obszernie szaty. Animowane przez nich lalki wydawały się zawieszone w powietrzu. Miały tylko głowy, ręce, ewentualnie, jak jedna z bohaterek, nagie piersi – prócz tego były „bezcielesne”, stroje lalek swobodnie zwisały. W praktyce wyglądało to tak, jakby tym cieniem z dawnego świata materialność reszty ciała nadawali aktorzy animujący je, stojąc za nimi.

Nieco podobnie wyglądało to w *Przygodach Sindbada Żeglarza*. Pisze Honorata Sych:

Nietypowe, w formie uproszczonego bunraku, prowadzone prostopadłym drążkiem zamocowanym z tyłu głowy, również pochodziły z innej, poetyckiej może, Leśmianowskiej rzeczywistości. Twarze, oddane realistycznie, prawie białe, rozświetlał delikatny makijaż i kontrastujące, wyraziście pomalowane oczy. Powłóczyste, jedwabne szaty w tonacji zieleni i błękitu dodawały im nieziemskiego wyrazu. Także przezroczyste welony, ozdobione lśniąco cekinami, ewokowały bajkowy, nierzeczywisty klimat.¹⁶

Aktorzy animujący lalki również odziani byli w orientalny styl. Choć bohaterami były lalki, świat lalek i ludzi nie miał granicy. Wizualnie obie rzeczywistości wydawały się tożsame.

Kolejna dyrekcja Teatru Groteska też przebiegała pod znakiem kontynuacji, nie zaś zerwania. W 1990 roku dyrektorem został Jan Polewka. Pierwszym spektaklem za jego kadencji był *Król Jeleń* Carlo Gozziego w reżyserii Leszka Piskorza (1990):

Nie odczuwałem żadnych problemów, gdy wchodziłem w sytuację kontynuacji. [...] Gdy poszedłem na studia w ASP, byli tam właśnie profesorowie z Grupy Krakowskiej. Byłem u Sterna. Moim profesorem był Andrzej Stopka. Duch Teatru Groteska – Lidia Minticz, Jerzy Skarżyński, Kazimierz

¹⁶ Honorata Sych, *Tajemnice teatru lalek*, Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne w Łodzi, Łódź 2010, s. 99.

Mikulski – to właśnie ludzie z tego kręgu. Każdy jest inny. Nie jestem w swej pracy kontynuatorem na przykład surrealizmu, który znajdziemy u Skarżyńskiego czy Mikulskiego. [...] Ja robię to inaczej, ale dobrze jest być świadomie w takim kręgu i starać się tego ducha utrzymać.¹⁷

Pewnym zaskoczeniem na tej liście protoplastów może być Jonasz Stern. Ale warto przypomnieć, że ten artysta Grupy Krakowskiej, choć nie podpisał się pod żadną scenografią, również dołożył swoją cegiełkę do dzieła pod nazwą Groteska. Gdy po powrocie Jareków z Paryża remontowano w 1947/48 roku ówczesną siedzibę Groteski w Saskiej Sali przy ul. św. Jana, to Jonasz Stern, przyjaciel Władysława Jaremy projektował kolorystykę widowni, hallu i pozostałych pomieszczeń.¹⁸

Swoistym praktycznym artystycznym credo Jana Polewki był spektakl *Mirómagia* (1993). Przygotował go jako inscenizator, reżyser, scenograf. Przedstawienie grane było w sali pod samą kopułą budynku Groteski. Ściany otulał materiał, niczym okrąg dnia: jaśniejący po południowej stronie, zupełnie zaś czarny po stronie północy. Scena postawiona została po stronie sfery nocy. Usytuowane nad głowami widzów niewielkie okienka przysłonięte były abstrakcyjnymi kolorowymi kompozycjami à la Miró. Wyglądało to jak kolorowy świat znaków zodiaku.

Przez scenę, narzucającą skojarzenia to z areną cyrkową, to stadionem gladiatorów czy miejscem corridy, przewijały się postaci pochodzące z kręgów kultury iberyjskiej, włoskiej, czy ogólnie śródziemnomorskiej. Czasem są wprost baśniowej proveniencji. Pojawił się Don Kichot i jego giermek Sancho Pansa, Arlekin i Kolombina, łazik Sowizdrzał, Infantka. Ale także Czarodziej Światła, Malarz Ogrodu, Czarnoksiężnik I Cień. Na scenie paradowali Zapaśnicy, Torreadorzy, Minotaury, Gwardziści, Tancerki, Mnisi, Dziennikarze. Wszyscy w bogatych i pięknych kostiumach projektu Jana Polewki i w kilku przypadkach Joanny Braun.

Pod różnorodnością obrazów i kolorów i scen skrywała się swoista cykliczność. To afabularne, wysmakowane wizualnie widowisko stawало się machiną zmian. Jasna *Mirómagia* wciąż na nowo przekształcała siły przemocy (które za chwilę znów dominowały na scenie). Oto Don Kichot zabierał się do walki z wiatrakami, które jako żywo przypominały hitlerowskie swastyki. Ale nawet wkraczający wtedy na scenę czarny pancerny nosorożec (swoiste skrzyżowanie czołgu z hipopotamem) nie wzbudzało dreszczu przerażenia u widzów, lecz radosny uśmiech dla fantazji twórców przedstawienia (zresztą tenże sam nosorożec pojawiał się na zakończenie z przemalowanymi w jaskrawe kolory rogami i przykryty płótnem à la Miró).

Polewka mówił: „Mam wrażenie, że największy dramat może nastąpić pod pełnym słońcem. Wcale nie trzeba do tego, by było ciężko, ponuro. Słońce, natura, najgorszy nawet dramat umieszcza we właściwych proporcjach. Bo my po prostu jesteśmy zarozumiali. Musimy mieć trochę pokory, bo jesteśmy częścią czegoś o wiele potężniejszego.”¹⁹ Ten świat nieskrępowanej wyobraźni, dosyć pogodnej w gruncie rzeczy, stawał się stałym elementem scenografii Polewki.

Teatr lalkowy daje niezwykle możliwości. Fantastyczne światy mogą powstawać z pełną swobodą. Choć zapewne na gruncie gatunku science fiction trudno konkurować z filmem. W teatrze lalkowym właściwie każdorazowo będzie to świat sci-fi opatrzone dozą dystansu i ironii. Jan Polewka w *Planecie Lemii* (1996) według opowiadań Stanisława Lema zaprojektował tego typu

¹⁷ *Świat jasnych kolorów*, z Janem Polewką, scenografem i reżyserem, dyrektorem Teatru Groteska rozmawia Tadeusz Kornaś, „Echo Krakowa” 1995, nr 111, s. 6.

¹⁸ Por. Władysław Jarema, *Od Grodna do Krakowa* [w:] *Dwudziestolecie Teatru „Groteska”*, Teatr Lalek Groteska, Kraków 1965, s. 20.

¹⁹ *Świat jasnych kolorów*, z Janem Polewką, scenografem i reżyserem, dyrektorem Teatru Groteska rozmawia Tadeusz Kornaś, „Echo Krakowa” 1995, nr 111, s. 6.

utopijne światy. Z niezwykłą fantazją i pomysłowością stworzone zostały kostiumy i postaci różnych istot. Okazywało się niespodziewanie, że jeden z mieszkańców planety NFR może wyciągać głowę na kilka metrów, natomiast stanowiący całość potwór tówny może nagle podzielić się na kilka zupełnie samodzielnych potworków. Zaś różne latające statki kosmiczne niezmiennie prowokowały uśmiech widzów swym kształtem rodem z bajkowej wyobraźni.

Kosmiczne światy *Planety Lemii* utrzymane były w typowej dla Polewki kolorystyce wykorzystującej magię ciepłych barw. Zresztą w pewien sposób kolejne jego przedstawienia kontynuowały ustaloną już na początku dyrekcji linię estetyczną. W *Planecie Lemii* przestrzeń zwierzczała kopuła nieba. Gdy spojrzano się w górę, można było spostrzec, że niewielkie okna zakrywają wciąż obrazy z wyobraźni Juana Miró, to jeszcze ślad poprzedniego spektaklu. Kosmos Lema miał więc kształt sztuki awangardowej.

Warto dodać, że *Planetę Lemię* reżyserował Adolf Weltschek, w latach 1991-1998 kierownik literacki, a później – w latach 1998-2024 kolejny dyrektor Groteski. Ta trwająca ponad ćwierć wieku dyrekcja Weltschka, jeśli chodzi o dobór scenografów, była w pierwszych latach kontynuacją wcześniejszych wyborów. Na początku Polewka i Braun wciąż stanowili o wizualnym stylu Groteski.

Warto na marginesie wspomnieć, że początki aktorskie Adolfa Weltschka wiążą się z Teatrem STU w czasach jego kontrkulturowej świetności (i legendarnym spektaklem *Exodus*) oraz później powstałym Teatrem KTO. W Grotesce zresztą zaczęło się sporo osób związanych ze STU, bądź jako aktorzy, bądź realizatorzy spektakli. Wystarczy wymienić Włodzimierza Jasińskiego, Franciszka Mułę, Małgorzatę Brożonowicz-Sienkiewicz, Olę Stokłosę i wielu innych.

Scenografie do pierwszych Groteskowych spektakli Weltschka realizowanych w Grotesce w 1992 roku przygotowywała Jaonna Braun (*Judasza Jana Kasprowicza*, *Baśnie cesarskiego dworu* [w tym przypadku współscenografem był Jan Polewka], *Eric Satie – piękny ekscentryk*). Później Weltschek zaczął pracować także z innymi osobami.

Bardzo interesującym przedsięwzięciem jeszcze za dyrekcji Polewki był wyreżyserowany przez Olę Stokłosę spektakl *Joka, Joko, Jon, czyli maszyna zmian* według dramatu Andrzeja Maleszki (1996). Zamysł był bardzo szczególny. Teatr Groteski zaprosił do współpracy realizatorów kultowego w tamtym okresie musicalu *Metro* – choreografa Janusza Józefowicza i autora muzyki – Janusza Stokłosę. Groteski w latach 90. coraz wyraźniej wychodziła z szuflady „teatr lalek”. Wiele przedstawień łączyło różne estetyki teatru formy. W tym przypadku ważnym elementem stała się muzyka, choreografia, taniec... Do *Joka, Joko, Jon, czyli maszyny zmian* scenografię przygotowała Joanna Braun. Tytułowa maszyna zmian to w tym spektaklu połączenie telewizora, srebrzystych rur i czerwonej szarfy. Maszyna zmienia dowolnie rzeczywistość, lecz wyłącznie według własnych, nieodgadnionych praw. Wrzucona do niej gazeta, powoduje, iż z szafy wychodzą modelki i żołnierze wprost z frontu. Zarzucenie estetyki lalkowej stawiało nie lada wyzwania przed aktorami. Na przykład taniec Anny (Dorota Berny) polegał na zintegrowaniu obrazu z telewizora ze sposobem poruszania się aktorki. To ekran zmuszał bućki Anny do tańca w taki, a nie inny sposób, a więc i aktorka tańczyła, jak buty ją prowadziły.

Gdy dyrektorem naczelnym Groteski został Adolf Weltschek te zmiany estetyki zostały wkrótce „zadekretowane” także w nazwie, w której doceniono również aktora. Od roku 2000 pełna nazwa brzmiała: Teatr Lalki, Maski i Aktora Groteski. Oczywiście, teatr przy Skarbowej się zmieniał, ewoluował, eksperymentował od samego początku istnienia i aktorzy często grali wraz z lalkami, a nawet niekiedy bez nich. Ale przemiany teatru lalkowego w Polsce stawały się pod koniec wieku coraz wyraźniejsze, coraz bardziej gwałtowne. „Czysty” teatr lalkowy był w zdecydowanym

odwrocie. Zmieszanie technik, ukazanie aktora, teatr formy, teatr materii – to dominujące tendencje tamtych lat. Od 2012 roku nazwa brzmi po prostu Teatr Groteska, zniknął więc problem dookreślenia gatunkowej nazwy.

Adolf Weltschek stopniowo wprowadzał do Teatru Groteska nowe nazwiska scenografów. Czasy, gdy Groteska była w pewnym sensie autorskim teatrem Mikulskiego, Skarżyńskiego, Minticz, a później naznaczona była stylem Polewki i Braun powoli odchodziły w przeszłość. Co prawda Polewka i Braun wciąż regularnie pracowali w Grotesce, tworząc wyśmienite przedstawienia. Na przykład w 2003 roku Joanna Braun zaprojektowała scenografię do spektaklu *Golem* w reżyserii Krystiana Kobyłki. „Przedstawienie zostało podane pięknymi i zaskakującymi obrazami, kabalistycznymi i alchemicznymi symbolami, nieoczekiwanymi zmianami perspektyw i proporcji. Rozgrywało się w scenerii z czarnych zasłon i sześcianu z metalowych rurek, gdzie znajdowało się laboratorium alchemika, który powołuje do życia sztuczne istnienia.”²⁰ W tym spektaklu bez słów próby stworzenia Golema miały w sobie szczególny posmak: to przecież dzieje się w teatrze lalek, w którym ożywianie, stwarzanie bytów na obraz i podobieństwo, jest niejako wpisane w istotę gatunku. Laboratorium alchemika stawalo się więc swoistym laboratorium teatru lalek. Braun odwołała się w jednej ze scen nawet do najstarszych, znanych z XII-wiecznego rysunku, sposobów animacji *marionettes à la planchette*, czyniąc z nich na wskroś współczesną technikę. By stworzyć golema, mierzono się z wieloma innymi gatunkami animacji, konsekwentnie składając je w harmonijne zbudowane widowisko, jak pisała Joanna Targoń:

Lalki rozmiarów dziecka, marionetki poruszane za pomocą sznurków czy samych rąk animatora. Potrafią wszystko: chodzić, siadać, wspinać się, uprawiać seks. Oglądanie takich lalek zawsze powoduje dreszcz: wiadomo niby, że są martwe, ale ich chwilowe życie jest tak przekonujące, że gdy lalkarz-kabalista przecina sznurki lalce, czujemy się tak, jakby na naszych oczach kogoś zamordowano.²¹

Jan Polewka stworzył scenografie między innymi do *Pinokia* Collodiego w reżyserii Włodzimierza Nurkowskiego (2004), w którym aktorzy występowali w półmaskach, nawiązując do tradycji dell'arte, tak bliskiej jego wyobraźni.

Jednak w Grotesce coraz częściej pojawiały się inne nazwiska scenografów. Także z zagranicy. Polsko-czeskie kontakty lalkarskie zawsze były mocne, a czeskie lalkarstwo tradycyjnie uważane jest za jedno z najmocniejszych środowisk tego typu w Europie.

Czeskie szlaki w Grotesce przetarł Pavel Hubička, który przygotował scenografię do *Czarnoksiężnika z archipelagu* Ursuli K. Le Guin (2002 - reż. Adolf Weltschek). Adaptacja tej powieści z kręgu fantasy nastręczała sporo trudności. By dynamicznie opowiedzieć historię pełną czarów i niezwykłych zdarzeń, dziejącą się w wielu miejscach: na morzu, wyspach, lądzie, prawie nieustannie w drodze, trzeba było znaleźć klucz pozwalający łączyć ten świat podróży. Obrazy tworzone przez Hubičkę wyłaniały się i znikwały, często były wydobywane przez światło. Niektóre były bardzo piękne – na przykład mała samotna żaglówka unosiła się kilka metrów nad sceną, wokół niej rozpętała się burza, zaś kilkumetrowe potwory morskie (jak z orientального teatru), poruszając się bardzo szybko pośród wypełniających całą przestrzeń dymów, rzeźbiły wokół małej łódki potężne fale. W innej scenie, najeżdżcy to wiele głów w fantastycznych hełmach i wiele rąk trzymających dzidy i sztandary – ale wszystko umieszczone na jednym tylko korpusie. Akcja rozgrywała się na wszystkich poziomach, czasem bardzo wysoko, u stropu sceny, niekiedy na

²⁰ Honorata Sych, *Tajemnice teatru lalek*, Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne w Łodzi, Łódź 2010, s. 102.

²¹ Joanna Targoń, *Alchemia lalki*, „Gazeta Wyborcza – Kraków” 2003, nr 228, s. 5.

proscenium. Niektóre postaci miały po kilka metrów wzrostu, inne to maleńkie lalki. Pośród fantastycznych postaci Ged – główny bohater – to po prostu zwyczajny chłopiec.

Kolejnym czeskim scenografem w Grotesce był Lukáš Kuchinka, który w 2008 roku przygotował scenografię do *Ballad i romansów* Adama Mickiewicza (w reżyserii Simony Chalupovej). W tym spektaklu wykorzystano wysublimowaną technikę teatru cieni. Romantyczny sztafaż został oddany z niezwykłą wyobraźnią, podkreśloną odrobiną ironii. Pojawiały się kilkumetrowe cieniowe lalki, ale też subtelne z wielką precyzją ukształtowane detale, cmentarne pejzaże, wnętrza domów, trupy i upiory. Spektakl opowiadał oczywiście o romantycznej miłości.

Pośród scenografów Groteski pojawiały się ważne nazwiska takie jak: Anna Sekuła, Joanna Hrk, Rajmund Strzelecki, Iza Toroniewicz, Wanda Fik-Patkowa, Andrzej Witkowski, Przemysław Karwowski, Jerzy Kalina. Czuję się trochę winny, że nie opisuję bardziej szczegółowo dokonań każdego z tych artystów, ale w tak krótkim tekście zrobić tego nie sposób.

Najważniejsze miejsce pośród scenografów za dykcji Adolfa Weltschka przypadło jednak Małgorzacie Zwolińskiej, która na stałe związała się z Teatrem Groteska i projektowała scenografie do przedstawień zarówno dla dzieci, jak i bardziej dorosłych widzów. Były to często widowiska, które nie dawały się określić terminem „lalkowe”. To zresztą okazało się zbieżne ze sposobem myślenia dyrektora Adolfa Weltschka o profilu Groteski, który, zachowując dziedzictwo przeszłości, coraz wyraźniej traktował swój teatr jako teatr formy. Wynikiem tych zmian formuły było też stworzenie międzynarodowego festiwalu Materia Prima, podczas którego prezentowano niedramatyczne spektakle z całego świata – taneczne, cyrkowe, lalkowe, hybrydalne formy teatru wizualnego...

W takiej konwencji przekraczającej wszelkie gatunkowe ramy przygotowano w Grotesce kilka spektakli w reżyserii Weltschka i scenografii Zwolińskiej. Powszechnie doceniano przedstawienie *Hommage a Chagall* – widowisko zbudowane na luźnych skojarzeniach poetyckiej, plastycznej wyobraźni, ale zarazem uwzględniające tragizm dziejów. Było to spojrzenie na świat Chagalla z perspektywy pogmatwanych losów ziem naszej części Europy. Joanna Targoń, dosyć krytycznie oceniając przegadanie spektaklu, pisała jednak:

Są przecież w spektaklu obrazy piękne, ładne, okrutne, zaskakujące czy dowcipne. Choćby naga kobieta śniąca o dziwnym czerwonołgowym stworku, para kochanków unosząca się w powietrzu, ta sama - tyle że zminiaturyzowana - para spacerująca po żydowskim cmentarzu i w końcu odlatująca w uskrzydłonym zegarze. Albo olbrzymia żydowska matka, w której brzuchu kotysze się dziecko, nieoczekiwanie zaczynające przygrywać na klarnecie i ruszające do skocznego przytupywania. Maleńka marionetkowa wołyżerka starannie wykonująca ewolucje na marionetkowym koniku. Albo pierwsza scena - ślub, podczas którego państwu młodym podają na półmisku ich pomniejszone sobowtóry.²²

Jeszcze dalej w kierunku połączenia różnorodnych gatunków teatru formy posunęli się Weltschek i Zwolińska realizując spektakl *Przemiany*. Zaprośili do współpracy choreografkę Caroline Finn, próbując połączyć teatr formy i teatr tańca, wykorzystując też różnorakie multimedialne środki. Na scenie występowali tancerze wyłonieni w castingu.

Spektakl rozgrywał się pomiędzy dwoma ekranami. Widzowie oddzieleni byli od przestrzeni gry tytułową zastoną – to pierwszy ekran do trójwymiarowych projekcji. Z tyłu znajdował się mniejszy ekran, tym razem nieprzeźroczysty. Między ekranami pojawiali się tancerze, których światło

²² Joanna Targoń, *Strach przed pustką*, „Gazeta Wyborcza”, 24 września 2009, cyt. za: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/79305/strach-przed-pustka>

wyławiało lub ukrywało w mroku. Pierwsza scena, to jakby kształtowanie się świata. Abstrakcyjne, kolorowe projekcje na ekranach, a między nimi poruszająca się, wydawałoby się pozbawiona kształtów materia. Stopniowo zaczynają wyłaniać się z niej zróżnicowane kształty. W końcu rozpoznajemy, że to ludzkie postaci zamknięte w kokonach.

W jednej z pierwszych scen z boku stała ubrana na biało dziewczyna. W centrum zaczęły taniec dwie postaci – czarna i biała. Jak śmierć i życie, dobro i zło, jasność i ciemność. Nagle stojąca z boku dziewczyna po prostu zniknęła, rozwiewała się na oczach widzów jak duch, dym. Było jeszcze wiele tego typu efektownych scen, które zaburzały percepcję, czasem bardzo atrakcyjnych. Jak pochody ni to zbrojnych, ni to cieni, ni to dusz. Jak anioły i szatany, jak rosnąca i pulsująca życiem łąka. Ta trochę Leśmianowska wyobraźnia przenikała na wskroś całe przedstawienie.

Wyłaniające się sceny bywały wieloznaczne. W jednym z najbardziej efektownych choreograficznie fragmentów partnerują sobie chłopiec i dziewczyna. Ale nagle między nimi pojawia się postać w masce. Obejmuje chłopca, który niknie, a w jej rękach pozostaje tylko maska, którą miał na twarzy. Czy nadeszła choroba, śmierć, która zabrała duszę? Dziewczyna szuka w zaświatach swego ukochanego. Po wielu perypetiach kochankowie odnajdują się, stoją twarzą w twarz naprzeciw siebie. Ale czas dokonał zniszczenia. Są teraz starzy, zgarbieni, z naznaczonymi wiekiem twarzami. Biorą się za ręce, w swych starczych ciałach, w pomarszczonych maskach, wyglądają wciąż jak para czułych kochanków.

Scenografie Małgorzaty Zwolińskiej miały bardzo różny charakter, lecz niewątpliwie przekraczały granice gatunków. Wykorzystywanie wizualizacji, aktorów żywego planu, lalek, tworzenie spektakli w obrębie różnych gatunków teatralnych i dla różnej publiczności – dziecięcej, dla młodzieży i dorosłych, pozornie tylko wskazują na pewien eklektyzm. Jednak scenograficzna wyobraźnia Zwolińskiej wydaje się dosyć konsekwentna. Jak powiedziała podczas jednej z rozmów, odnosząc się do teatru dla dzieci:

Staram się, żeby w teatrze pokazywać dzieciom ładny, estetyczny świat. Dbam o oddanie ducha epoki, na przykład nie wyobrażam sobie Ani z Zielonego Wzgórza w džinsach! Teatr powinien uczyć historii ubioru, szacunku dla starszych, dobrych manier. Powinien zaznajamiać dzieci z kulturą słowa, z ładnym językiem.²³

Już więc w jej założeniach artystycznych widoczna jest próba połączenia nowoczesnych technologii ze świadomością ciągłości tradycji. Ważna jest też doza bezinteresownej radości i fantazji. W spektaklu dla najmłodszych *Kto pocieszy pechowego Nosorożca?* według opowiadania Leszka Kołakowskiego (reż. Lech Wolicki, 2018) Zwolińska stworzyła potężną, masywną postać tytułowego zwierza, który chciałby fruwać. Przecież to niemożliwe, ale wszyscy chcą pomóc, nawet wróbelek próbuje mu oddać skrzydełka. Realistycznie wyglądający Nosorożec jednak sam z siebie wywołuje ciepłe uczucia u widowni. (Zresztą nosorożec Zwolińskiej był podobny trochę do nosorożca Polewki z *Mirómagii*).

W ostatnich sezonach do Groteski wkracza pokolenie najmłodszych scenografów. O ich propozycjach nie będę już pisał w tym historycznie nakierowanym szkicu, w którym zatrzymywałem się na moment tylko przy nielicznych spektaklach, ledwie ich dotykając. Na dodatek nie zawsze były to najważniejsze dzieła Groteski. Niemożliwe wydało mi się ukazanie na tych kilku stronach pełnej i prawdziwej (cokolwiek to znaczy) historii scenografii teatru przy

²³ Gabriela Iwaszyk, Małgorzata Zwolińska: Życie na innym poziomie, <https://www.miastokobiet.pl/malgorzata-zwolinska/>

Skarbowej. Mam nadzieję jednak, że udało mi się przynajmniej przedstawić drogę nieustannych przemian, ale wyrastających zazwyczaj ze świadomości ciągłości tradycji Teatru Groteska. I tak to trwa, bowiem, jak słyszę, w Grotesce znów wystąpi *Cyrk Tarabumba*, znów zobaczymy klauna Gagatka i Pannę Zosię Hopla-Hopla...