

Kraków, 12 sierpnia 2023

Dr hab. Tadeusz Kornaś, prof. UJ

Katedra Teatru i Dramatu

Uniwersytet Jagielloński

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Agaty Drwięgi *Ostatnia dama polskiego teatru lalek. Leokadia Serafinowicz i jej poznański teatr dla dzieci*, napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Dobrochny Ratajczakowej

Leokadia Serafinowicz, jedna z najbardziej zasłużonych postaci polskiego teatru lalek, czy szerzej - teatru dla dzieci, wciąż nie doczekała się monografii. Jedyna książka w całości poświęcona Serafinowicz, a właściwie katalog wystawy¹, składa się w warstwie tekstowej przede wszystkim z osobistych refleksji osób z nią współpracujących.

Rozprawa Agaty Drwięgi jest chyba pierwszą tak obszerną i wnikliwą pozycją, która przedstawia życie i dokonania artystyczne Leokadii Serafinowicz, choć autorka już na samym początku zastrzega, że nie jest to monografia. Agata Drwięga wybrała bowiem tylko konkretny obszar dokonań reżyserki, scenografki i dyrektorki – czyli widowiska adresowane do publiczności dziecięcej, zrealizowane w poznańskim Teatrze Marcinek (konsekwentnie będę używał tej nazwy, choć od 1975 roku zmieniono nazwę na Poznański Teatr Lalki i Aktora). Przedstawiła też ewolucję jej refleksji o teatrze dla dzieci. Wskazała, jak dyrektorka teatru Marcinek „dążyła do [...] zmiany perspektywy, z jakiej lalkarze postrzegali głównych odbiorców swojej twórczości” (s. 7), czyli dzieci.

Praca ma bardzo klarowny układ. Przedstawię go teraz skrótowo, by później odnieść się bardziej szczegółowo do konkretnych zagadnień. Wstęp zawiera między innymi „bardzo krótką historię teatru dla dzieci.” Nacisk położony został na dokonania polskich artystów. To istotne zastrzeżenie, bowiem dzięki temu poznajemy sposób kształtowania się idei teatru dla dzieci w PRL-u. Zrozumiała też staje się

¹ *Teatr lalek Leokadii Serafinowicz*, red. Robert Fizek, Lila Mrowińska, Wiktoria Tyszka, Ogólnopolski Ośrodek Sztuki dla Dzieci i Młodzieży w Poznaniu, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1986. Poza tym w serii „Lalkarze – materiały do biografii”, jako tom 12. ukazało się też opracowanie Honoraty Sych *Leokadia Serafinowicz. Dokumentacja działalności* (POLUNIMA, Pracownia Dokumentacji Teatru Lalek przy Teatrze Lalek Arlekin w Łodzi, Łódź 1966).

szczególna rola teatru lalkowego – bowiem na skutek decyzji władz wkrótce po II wojnie światowej teatr dziecięcy został zawężony właśnie do tego gatunku.

W pierwszym rozdziale Agata Drwięga przedstawia skomplikowaną drogę Leokadii Serafinowicz, która doprowadziła ją do teatru lalek. W przypadku tej artystki szczegółowe zrekonstruowanie życiorysu było trudne, bowiem należało się opierać na jej wspomnieniach – niekiedy, jak zaznacza autorka – dosyć szczątkowych. Nieco szerzej omówione zostają dokonania artystki w krakowskiej Grotesce oraz teatrach lalkowych we Wrocławiu i Bielsku-Białej. Praca w teatrach lalkowych – gdy Serafinowicz była aktorką, asystentką reżysera, reżyserką, scenografką, autorką tekstów dla teatru – doprowadziła ją w końcu do Poznania. Drugi rozdział rozprawy odnosi się więc do okresu, który Serafinowicz spędziła w stolicy Wielkopolski. Serafinowicz została dyrektorem teatru z zamiarem – towarzyszącym jej od samego początku – przekształcenia Marcinka w ważny ośrodek sztuki dla dzieci. Autorka rozprawy sytuuje jednak dyрекcję Serafinowicz nie tylko w perspektywie jej indywidualnych dokonań, ale też w kontekście pracy zespołu, który dyrektorka chciała tworzyć i kształtować. Bardzo ścisła współpraca z Wojciechem Wieczorkiewiczem i Janem Berdyszakiem, niewątpliwie stanowiąca o wyjątkowości tej sceny, została przez autorkę umieszczona w jeszcze szerszym kontekście. Agata Drwięga wymienia nazwiska całego zespołu artystycznego - autorów, kompozytorów, ale nawet pracowników technicznych. Zespołowość Marcinka zostaje przedstawiona jako wyjątkowa wartość. Autorka przedstawia też lokalowe i organizacyjne konteksty funkcjonowania poznańskiego teatru jeszcze przed nastaniem dyrekcji Serafinowicz.

Dla mnie najciekawszy okazał się rozdział trzeci, zatytułowany po prostu „Najważniejsze spektakle dla dzieci w teatrze Leokadii Serafinowicz”. Choć spośród kilkudziesięciu tytułów wybrane zostało tylko kilka najważniejszych, jednak udało się autorce rozprawy na ich przykładzie pokazać główne kierunki pracy w teatrze poznańskim oraz scharakteryzować przemiany myślenia Serafinowicz i jej współpracowników dotyczące tego, czym może i powinien być teatr dla dzieci. Na dodatek taki wybór spektakli uzmysławia, do jakiego stopnia praca w Marcinku była wspólna – Serafinowicz tylko niektóre z tych spektakli reżyserowała, do innych robiła scenografię, a czasem po prostu – jak w przypadku *Najdzielniejszego* – pozostawała jedynie dyrektorką teatru. Skądinąd wiadomo, że w trójce Serafinowicz-Wieczorkiewicz-Berdyszak podział artystycznych funkcji był niekiedy umowny, spektakle rodziły się w nieustannych dyskusjach.

Czwarty, ostatni, rozdział dotyczy festiwalu „Konfrontacje”, który stał się szczególnym miejscem służącym nie tylko prezentacji spektakli z różnych ośrodków, ale także refleksji nad kształtem nowego teatru dla dzieci (odbyły się trzy edycje w latach 1964-1968). Spotykali się w Poznaniu lalkarze, naukowcy, dramatopisarze, plastycy, muzycy, dziennikarze i wszyscy, dla których sprawa teatru dla

dzieci była ważna. W tym rozdziale autorka omawia też w kontekście „Konfrontacji” zagadnienia dramaturgii, nowej inscenizacji, nowego namysłu nad sztuką dla dzieci.

Część zasadniczą pracy wieńczy „Zakończenie”. Było ono dla mnie trochę zaskakujące. Niezwykle ciekawie opisane przez Agatę Drwiągę spektakle, dokonania, przemyślenia Serafinowicz spuentowane zostają bowiem wskazaniem na konflikt, jaki narodził się w środowisku lalkarskim na przełomie lat 60. i 70. Oczywiście, o ówczesnym „starciu” między zwolennikami tradycyjnego teatru lalek (z Rylem jako głównym przedstawicielem tej grupy) a nowatorami, przede wszystkim Dormanem i Serafinowicz, mówi i pisze się wiele (także po latach). Konflikt zaistniał – i nie zamierzam tego faktu negować. Ale wielotorowość pracy Serafinowicz – w moim rozumieniu – nie pozwala sklasyfikować ją wyłącznie jako artystycznej nowatorki. W jednym ze swoich tekstów programowych Serafinowicz pyta retorycznie „Dlaczego miałyby się ograniczyć teatr dziecka do jednego tylko rodzaju ekspresji?” (s. 57) I takiej wielotorowości poszukiwań pozostała wierna. Z jednej strony pojawiały się tak przełomowe i nowatorskie spektakle jak *Siała baba mak*, a z drugiej - nawet w późnych spektaklach wracała do tradycyjnej konwencji lalkowej (choćby w *Lodoisce w Łódzkim Arlekinie*). Uważam, że tę wielotorowość (nie należy mylić jej z eklektyzmem), a nie konflikt, warto było przede wszystkim podkreślić.

Finalizowanie rozprawy wskazaniem na spór wydaje się nieadekwatne do rangi dokonań Serafinowicz. Agata Drwiąga w ostatnim akapicie swojej pracy pisze: „odrzućcie wartości i metod działania proponowanych przez bohaterkę niniejszej pracy skutecznie uniemożliwiło zmianę polskiego teatru dla dzieci” (s. 210). Nie zgadzam się z tą konstatacją. Wielotorowa zmiana w teatrze lalek (czy szerzej – teatrze dla dzieci) się dokonała. Przebiegała stopniowo i wielokierunkowo. Pośród najważniejszych animatorów tej ewolucji Leokadia Serafinowicz ma zapewnione miejsce. Paradoksalnie, świadczy o tym także niniejsza rozprawa doktorska.

Moje uwagi dotyczące zakończenia rozprawy są jednak raczej polemiką niż wskazaniem na jakiegokolwiek merytoryczne błędy, których nie dostrzegłem. Autorka rozprawy ma oczywiście prawo do odmiennego nieco spojrzenia na dokonania Serafinowicz. Uwagi powyżej przeze mnie sformułowane są jedynie wyrażeniem mojej nieco innej opinii na temat oceny całości dorobku artystki.

Agata Drwiąga zamieszcza w pracy jeszcze aneksy. Umieszcza w nich między innymi listę spektakli, przy których na afiszu pojawiało się nazwisko Leokadii Serafinowicz (w różnych funkcjach). Ale zaraz po tym zestawieniu daje kolejne – premier zrealizowanych za jej dyrekcji w poznańskim teatrze Marcinek. To bardzo ważne dopełnienie, bo „dyrektorowanie” (o czym wyraziście pisze Agata Drwiąga) było bardzo często dla Serafinowicz powiązane z artystycznym wkładem w powstające spektakle.

Pracę doktorską dopełniają też - umieszczone na końcu - ogromnie ciekawe rozmowy ze współpracownikami Leokadii Serafinowicz, które przeprowadziła autorka (między innymi z Krystyną

Miłobędką czy Agnieszką Koecher-Hensel), a które ukazują zarówno zawodową, jak też osobistą, prywatną stronę współpracy z innymi artystami.

Spróbuję teraz bardziej szczegółowo czy problemowo odnieść się do niektórych zagadnień poruszanych w rozprawie doktorskiej Agaty Drwięgi.

Uważam, że autorka podjęła bardzo trafną decyzję przedstawiając na początku rozprawy kilka historycznych faktów dotyczących teatru dla dzieci. Agata Drwięga bardzo dobitnie wypunktowała podstawową przemianę, którą narzucili po 1949 roku komunistyczni decydenci. Teatr lalek, na wzór radziecki, został utożsamiony z teatrem dla dzieci, które przez dzieła sceniczne miały być wychowywane i kształtowane. Autorka podkreśla to bardzo dobitnie: „Tym samym publiczność dziecięcą pozbawiono możliwości uczestniczenia w widowiskach innego teatru, niż lalkowy, a teatrom lalek odebrano widzów dorosłych.” (s. 14). Miało to konsekwencje w twórczości każdego polskiego lalkarza, a więc także Serafinowicz. Warto zatem pamiętać, że jej „rewolucje” dokonywały się też w kontekście tych strukturalnych i politycznych uwarunkowań.

W rozdziale pierwszym pojawia się próba zrekonstruowania losów Leokadii Serafinowicz, które znane są jedynie w ogólnych zarysach (dotyczy to przede wszystkim młodości artystki). Autorka próbuje dotrzeć do archiwalnych materiałów, ale raz za razem natrafia na poważne luki. Dzieciństwo w Janowie na Litwie, deportacja w głąb Rosji do Ufy i wiele późniejszych zdarzeń rekonstruowanych zostaje na podstawie wiadomości pochodzących od samej artystki, w tym przede wszystkim z nagranej rozmowy z nią przez Agnieszkę Koecher-Hensel. Co naturalne, Agata Drwięga wskazuje na dziecięce przeżycia teatralne Serafinowicz – a więc zetknięcie z jarmarcznym widowiskiem lalkowym, w którym pojawia się postać Pietruszki, czy grę w teatrze lalkowym prowadzonym przez Olgę Totwen w Wilnie, a także praktykowanie podczas okupacji w konspiracyjnym studio dramatycznym Mirosława Szpakiewicza.

Od czasów terminowania w Grotesce (za dyrekcji Władysława Jaremy) życiorys artystki jest zdecydowanie lepiej opisany. Gdy zaczynała zawodową karierę lalkarską miała już 30 lat. Autorka rozprawy wskazuje z coraz większym naciskiem, jak życie lalkarskie (teatralne i filmowe) stało się absolutnie dominującym elementem życia Serafinowicz. Następuje więc znaczące przesunięcie w sposobie konstruowania opowieści biograficznej. Staje się ona opowieścią dotyczącą w zasadzie wyłącznie teatru. Sprawy osobiste są tylko wyjątkowo opisywane (nie jest to zarzut z mojej strony, lecz konstatacja faktu).

Cały ten rozdział napisany jest bardzo interesująco. Utrzymując naukową formę, zawiera wiele ciekawych i barwnych opowieści, nawet anegdot, które ukazują życie Serafinowicz w „ludzkiej perspektywie”. Autorka rozprawy stara się też opisać wczesne spektakle artystki, wykorzystując różnorakie materiały prasowe, zachowaną dokumentację, fotografie, projekty i wspomnienia. Nie potrafię ocenić, na ile ta kwerenda jest pełna. Jednak układający się obraz przemian w myśleniu o teatrze dla dzieci został przedstawiony przekonująco. Agata Drwięga wskazuje też precyzyjnie, kiedy – jej zdaniem – Serafinowicz ujawniła własne, oryginalne podejście do teatru dla dzieci. Było to w Teatrze Baniałuka, w związku z premierą *O słonku, sroce i krasnoludkach* (1959) – pantomimy według jej własnego scenariusza.

Rozdział drugi cofa historię w czasie - zaczyna się od opowieści o teatrze lalkowym w Poznaniu i o jego losach przed dyrekcją Serafinowicz. Teatr Marcinek w latach 1945-1960 był sceną z ambicjami, na której powstawały niekiedy naprawdę ciekawe spektakle. Jednak był to w gruncie rzeczy dosyć tradycyjny i eklektyczny teatr dla dzieci. Przedstawienie jego przeszłości okazało się trafnym zabiegiem kompozycyjnym – pozwoliło wskazać, jak radykalne okazały się zmiany rozumienia tego, czym może być teatr dla dzieci wraz z początkiem dyrekcji Serafinowicz (1960). To z jej przyjazdem do Poznania nastąpiła „nowa era w historii Marcinka”. Drwięga ma tu na myśli stopniowe przemiany, które uczyniły z tego teatru jedną z najciekawszych scen dla młodego widza w Polsce. Autorka rozprawy zauważa też bardzo trafnie, że w momencie obejmowania funkcji czterdziestopięcioletnia reżyserka, „całkowicie oddana swojej pracy i posiadająca skryzalizowane poglądy na to, jaki teatr chciałaby tworzyć” była idealną kandydatką na dyrektora. Serafinowicz zaś posiadanie własnego teatru dawało możliwość długofalowej pracy – artystka deklarowała wtedy, że teatr ma mówić prawdę językiem współczesnym i robić przedstawienia traktując dzieci poważnie, jak partnerów. Stwierdziła: „Uważamy, że prawda samodzielnie zdobyta [przez dzieci - TK] jest cenniejsza od podarowanej” (s. 70). Zamiarem artystki było też robienie spektakli lalkowych dla młodzieży i dla dorosłych – jak się okazało, z dużym sukcesem.

Nie przez przypadek przywołuję za autorką rozprawy doktorskiej niektóre fakty z życiorysu Serafinowicz, zamiast skupić się wyłącznie na recenzji doktoratu. Otóż Agata Drwięga bardzo umiejętnie wybierając najważniejsze deklaracje, potrafi sięgnąć do sedna problemów. Recenzowanie doktoratu wiąże się więc nieuchronnie z przywoływaniem historii dotyczących pracy artystycznej bohaterki rozprawy. I tak na przykład, Drwięga wskazuje, że Serafinowicz mówiąc o pracy swojego teatru używała zazwyczaj zaimka „my” (s. 72). My, to znaczy ona i jej najbliżsi współpracownicy – Wojciech Wiczorkiewicz i Jan Berdyszak i – oczywiście zespół teatru, także jego pracownicy techniczni. Podkreśla, że ta zespołowość to nie tylko figura retoryczna, że rzeczywiście wiele decyzji podejmowano wspólnie, o większości spraw dyskutowano. Podoba mi się, w jaki sposób autorka pokazuje to, jak grupa ludzi stwarza instytucję. Siedzibę wypełniał przecież zespół. Legendarna w Poznaniu „piwniczka”

bez tego zespołu pozostałaby tylko magazynem dekoracji, a nie magicznym miejscem spotkań. Autorka wpisała perypetie instytucji (problemy lokalowe, zmiana siedziby etc.) w kontekst międzyludzki.

W mojej opinii najbardziej istotny i najpełniej autorski jest jednak rozdział trzeci rozprawy zatytułowany „Najważniejsze spektakle dla dzieci w teatrze Leokadii Serafinowicz”. Wybór opisywanych przedstawień jest sam w sobie decyzją interpretującą charakter nie tylko przemian w twórczości Serafinowicz, ale też opisującą sposób kierowania instytucją. W kontekście tematu pracy oczywiście jest pominięcie spektakli dla dorosłych, które przyniosły reżyserce równie duży rozgłos jak dziecięce.

Agata Drwięga każdorazowo opisuje wybrany dramat, a także formę i recepcję spektakli. Niejednokrotnie opisy trzeba było dokonywać na podstawie nielicznych materiałów z archiwum teatru i lakonicznych recenzji. Z zasady opisy nie mogły być więc pełne. Jednak – wskazując na te problemy – w każdym przypadku Agacie Drwiędze udało się w niezwykle plastyczny sposób opowiedzieć o przedstawieniach.

Autorka ułożyła wybrane przedstawienia chronologicznie (wyjątkiem są kolejne wersje *Tygryska*), ukazując zarazem, jak odmienne estetyki pojawiały kolejno się w Marcinku. Pokazała też Serafinowicz w różnych funkcjach – autorki i reżyserki (*O słonku, sroce i krasnoludkach*), dyrektorki, gdy jej nazwisko nie pojawia się na afiszu (*Tygryszek, Najdzielniejszy*), scenografki (*O Kasi, co gąski zgubiła*), współautorki scenografii z Janem Berdyszakiem (*Tygryszek i piraci*), wreszcie inscenizatorki i reżyserki (*Siała baba mak*). Ten mądry wybór analizowanych przedstawień pozwala zrozumieć rolę, jaką spełniała Serafinowicz w swoim teatrze – wydaje się, że sukcesy swoje i innych były elementem dorobku zespołu, którego czuła się częścią.

Równocześnie wybór ten pokazuje, jak różne estetyki proponowano w Teatrze Marcinek za dyrekcji Serafinowicz. „Prosta historyjka opowiedziana za pomocą plastycznych obrazów i dźwięków” (s. 102) – tak pisze Agata Drwięga o spektaklu *O słonku, sroce i krasnoludkach*, który był lalkową pantomimą bez słów. Z kolei *Tygryszek* rozegrany był nie przez lalki, lecz aktorów w maskach. *Najdzielniejszy* to „opera lalkowa” – z ponad 200 lalkami, z muzyką Krzysztofa Pendereckiego i Marka Stachowskiego. Nawet nostalgicznie potraktowana „repertuarowa ramotka”, czyli *O Kasi, co gąski zgubiła* Kownackiej, przedstawiona w konwencji wzbogaconej o liczne piosenki „oper folklorystycznej”, była zdaniem autorki „hipnotyzująca i wręcz urzekająca” (s. 148). Spektakl, jak pisze autorka pracy, był najdłużej granym tytułem w okresie dyrekcji Serafinowicz i obejrzało go w sumie ponad 100 tys. widzów.

Dla autorki najbardziej fascynująca okazała się jednak współpraca teatru Serafinowicz z Krystyną Miłobędzką. W Marcinku realizowano wszystkie kolejne sztuki Miłobędzkiej. O wyjątkowości tej dramaturgii autorka pisze przede wszystkim na podstawie pierwszej wystawionej sztuki – *Siała baba mak* (1969). Co oczywiście jednak – bo praca jest o teatrze Serafinowicz – wyjątkowe przemyślenia

poetki o teatrze dla dzieci są tylko punktem wyjścia. Choć Miłobędzka w swoich „grach słownych dla teatru” starała się zaprojektować wszystkie aspekty widowiska, praktyka sceniczna różniła się w wielu aspektach od tekstu dramatycznego.

Agata Drwięga patrzy na spektakle Serafinowicz krytycznie, wskazując także na elementy domagające się lepszego przygotowania. *Siała baba mak* to spektakl, który odniósł ogromny sukces w wielu krajach świata, tymczasem autorka pracy wskazuje na „niewystarczający stopień umuzykalnienia” aktorów (s. 164), co nie pozwoliło na wykorzystanie wszystkich zaplanowanych w tekście muzycznych elementów. Autorka rozprawy ukazuje też, jak bardzo spolaryzowane były pierwsze opinie dotyczące tego spektaklu.

Ta dynamiczna opowieść o spektaklu wskazuje ostatecznie, jak wyjątkowe i oryginalne były spektakle Serafinowicz oparte na tekstach Miłobędzkiej. Międzynarodowe sukcesy przedstawienia granego poza granicami w językach krajów, w których gościło, potwierdzały wyjątkowość formy opartej na dziecięcych wyliczankach. Tłumaczenia tekstu (a raczej jego parafrazy) dokonywane były zawsze w oparciu o autentyczne teksty zabaw dziecięcych z poszczególnych krajów. A więc i inscenizacje nieco się różniły. Drwięga bardzo wyraziście wskazuje, jak nowatorską i wyjątkową formę stworzył Teatr Marcinek.

Analizy poszczególnych wybranych spektakli dokonane są w sposób bardzo ciekawy, uwzględniają wszelkie dostępne materiały z czasu ich prezentacji (materiały teatru, recenzje, wypowiedzi twórców), ale uzupełnione zostały o komentarz z perspektywy czasu. Właściwie należałoby jednoznacznie uznać ten wybór za w pełni zasadny – i tak na niego patrzę.

Za wyborem kryje się jednak pewne niebezpieczeństwo interpretacyjne. Mimowolnie sugeruje on konsekwentną ewolucję teatru Serafinowicz - od dosyć tradycyjnych form, poprzez poszukiwanie nowych estetyk (opera lalkowa), aż po stworzenie widowisk, w których lalka ostatecznie przestaje być jedynym, a nawet podstawowym elementem, a w którym żywioł zabawy i wyobraźni dziecięcej jest wykorzystany jako nowatorskie tworzywo. Taka ewolucja w Marcinku rzeczywiście się dokonała, ale trzeba podkreślić, że Serafinowicz jako dyrektorka, a później reżyserka, nigdy nie porzuciła form z „poprzednich etapów” i zawsze stawiała na różnorodność estetyczną. Nie przechodziła jak Kantor czy Grotowski w kolejnych spektaklach na inne poziomy, porzucając stare poszukiwania. Wydaje mi się, że trzeba podkreślić także ten pragmatyzm, pewną, mimo wszystko, ostrożność w kształtowaniu prowadzonego przez siebie teatru.

Wspominam o tym przed omówieniem rozdziału czwartego rozprawy, który dotyczy Przeglądu Polskich Współczesnych Sztuk Lalkowych „Konfrontacje”. Agata Drwięga wskazuje w nim na kolejny aspekt działalności Serafinowicz związany z próbą zrozumienia wyobraźni dziecięcej, a więc także

autentycznych potrzeb swego „widza docelowego”. Już podczas pierwszej edycji „Konfrontacji przeprowadzono socjologiczne, „szeroko zakrojone” badania publiczności, które nadzorowała dr Maria Tyszkowa związana z Katedrą Psychologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu” (s. 179). Serafinowicz w programie festiwalu napisała: „Staruszek – teatr lalek, jeżeli chce utrzymać z nim [dzieckiem – TK] dialog, musi uczyć się języka współczesności” (s. 180).

Omówione interesująco przez Agatę Drwięgę kolejne edycje „Konfrontacji” świetnie dopełniają wizerunek artystki i ewolucję jej poglądów na temat teatru dla dzieci. Już nie tylko własne (i własnego teatru) dzieła stały się dla artystki przedmiotem namysłu, ale także kluczowe elementy dziecięcego widowiska w ogóle – dramaturgia, współczesność, „jakość artystyczna teatru dla dzieci” czy wreszcie „eksperymentalny teatr dla dzieci” (Konfrontacje 1968). Agata Drwięga podkreśla, że Konfrontacje z 1968 roku to pierwszy w historii teatru polskiego festiwal poświęcony teatrowi eksperymentalnemu dla najmłodszych (s. 194). Że spektakle tam prezentowane – w reżyserii Serafinowicz (*Siała baba mak Miłobędzkiej*) oraz Jana Dormana (*Kaczka i Hamlet*) - stały się z najbardziej komentowanymi przedstawieniami festiwalu, ale zarazem przedmiotem krytyki ze strony recenzentów i sporej, najbardziej opiniotwórczej, części środowiska lalkarskiego. Przekroczyły bowiem typowe ramy teatru lalek, stanowiąc propozycje zupełnie nowego typu. Przekroczenie dotyczyło między innymi także konstrukcji dramatycznej. Agata Drwięga bardzo obrazowo i interesująco przedstawia recepcję festiwalu, żarliwość dyskusji i spór, który przy tej okazji nabrzmiewał.

Zakończenie rozprawy, jak już sygnalizowałem, jest właściwie odniesieniem się do tego sporu, ze wskazaniem przez autorkę, że to Serafinowicz i Dorman mieli rację, a nie tuzy teatru lalkowego – Ryl, Jarema i inni. Że przemiany w teatrze dla dzieci potoczyły się później w kierunku poszukiwań kreatywnych tych dwojga niepokornych artystów (Serafinowicz i Dormana). Agata Drwięga jednoznacznie stwierdza, że bohaterka jej rozprawy „konsekwentnie realizowała wyznaczoną sobie misję związaną z oddzieleniem teatru lalek od teatru dla dzieci, reformą tych dwóch gatunków oraz zmianą perspektywy [...]” (s.205). Zdania te są całkowicie słuszne i nie sposób ich zakwestionować. Rzeczywiście, Serafinowicz udowodniła w praktyce, że „tworzenie poetyckiego i afabularnego teatru dla dzieci jest możliwe” (s. 205). Rzeczywiście, istniała niechęć dużej części środowiska teatralnego wobec jej poszukiwań, zwłaszcza nielalkarskich. Rzeczywiście, odnosiła sukces za sukcesem, tworząc eksperymentalne widowiska... Z wszystkimi tymi tezami Agaty Drwięgi trzeba się zgodzić.

Jednak – nie bagatelizując rangi sporu czy konfliktu – po raz kolejny chciałbym nieco złagodzić ostatecznie wybrzmiewający ton tej rozprawy. Oglądając zdjęcia ze spektakli i patrząc na – zamieszczone także w pracy spisy przedstawień Serafinowicz (czy z jej scenografią, czy choćby pod jej dyktando) – dochodzi się do wniosku, że artystka zawsze tworzyła teatr różnorodny, poruszała się w

różnych konwencjach stylistycznych. Także po sukcesach *Siała baba mak* czy *Ptama* według Miłobędzkiej. Inaczej mówiąc, nie uważała, że oto odnalazła ostateczny sceniczny język właściwy dla teatru dla dzieci. Różne są dzieci, różna ich wrażliwość, różne formy mogą przemawiać nawet do tego samego dziecka... I tej różnorodności pozostawała wierna do końca swojego życia. Przecież nie kwestionowała swoich odkryć teatralnych związanych z tekstami Miłobędzkiej, gdy później realizowała tradycyjne scenografie lalkowe do, powiedzmy, *Królowej Śniegu* (1977), *Koziołków z wieży ratuszowej* (1979) czy *Kota w butach* (1983)...

Rozprawa doktorska Agaty Drwięgi *Ostatnia dama polskiego teatru lalek. Leokadia Serafinowicz i jej poznański teatr dla dzieci* jest dojrzałym dokonaniem naukowym. Praca skomponowana jest bardzo przejrzysto, wydobywa najważniejsze, moim zdaniem, aspekty twórczości - spektakle, scenografie, dokonania dyrektorskie artystki adresowane do publiczności dziecięcej. Wybór analizowanych spektakli i opis ich recepcji pozwalają spojrzeć na wielowątkowość tej twórczości. Przedstawienie kolejnych edycji „Konfrontacji” pozwala na uwypuklenie sposobu myślenia artystki o estetyce teatru dla dzieci. Uważam, że należy dokonać wszelkich starań, by rozprawa ukazała się drukiem.

Właśnie dlatego, że cenię tę pracę chciałbym wskazać na kilka niezręczności bądź fragmenty, które wzbudziły mój sprzeciw.

Trochę zaskakująco brzmią w moich uszach słowa o „przemocowym” reżyserze Władysławie Jaremy (s. 39). Słowo „przemocowy” wyjątkowo do Jaremy nie pasuje. Czytając wspomnienia o nim, trudno zrozumieć to sformułowanie. Wyrazistość, zdecydowanie, egzekwowanie własnej wizji artystycznej nie równa się przemocy. Jeśli to słowo zastosujemy do Jaremy, to trzeba je zastosować wobec zdecydowanej większości twórców – i wtedy przestaje ono cokolwiek znaczyć.

Nieco inaczej należałoby spojrzeć na kolejne poprawnościowe oburzenie autorki. Sformułowanie Janusza Galewicza, użyte w jego artykule jest, trzeba przyznać, wyjątkowo niefortunne, seksistowskie wręcz. Jednak odnosząc się do tej konkretnej i trudnej do zaakceptowania niezręczności dziennikarza, Agata Drwięga do pewnego stopnia przeoczyła jego ważną diagnozę, którą chyba po raz pierwszy sformułowano tak wyraziście wobec teatru Marcinek. Janusz Galewicz w relacji z dyskusji toczącej się podczas Konfrontacji użył sformułowania, że „Pani Sreberko (*Tygrys i piraci*) odznaczała się niedopuszczalnych wielkości biustem”². Choć zgadzam się z autorką pracy, że „pretensje do rozmiaru biustu aktorki brzmią po prostu kuriozalnie” (s. 112), to jednak mam wrażenie, że oburzenie nie pozwoliło jej czytać tekstu Galewicza dalej i z uwagą. Bo cytowany fragment jest częścią zdania:

² Janusz Galewicz, *Konfrontacje*, „Teatr Lalek” 1964, nr 30, s. 2.

„Serafinowicz puszcza na scenę nogi, brzuchy, całych aktorów w bardzo obcisłych trykotach, pokazuje półgołego chłopaka w charakterze pirata”, i dopiero wtedy, po przecinku zaczyna się fragment zdania o biuście. Nie biust był tu najważniejszy, lecz fakt, że w teatrze Serafinowicz naruszono „tabu bezcielesności w teatrze dla dzieci.”³ I w dalszej części, nie cytowanej już przez autorkę pracy, Galewicz jasno wyjaśnia, o co mu chodziło: „Jeżeli jednak uznamy koncepcję kreatywności i kreatywnych form scenicznych, wówczas biust i goły chłopak, i nogi w trykotach (nie tylko same nogi) stanowią takie formy.”⁴ Galewiczowi chodziło więc o to, czy wprowadzając tak niespotykane wówczas w teatrze dla dzieci „obnażenie” cielesności aktorów, teatr tego typu wciąż można nazwać teatrem lalek, czy już raczej – jak to określił – teatrem kreatywnych form scenicznych. Była to – jak zresztą pisze na innym miejscu Agata Drwięga – fundamentalna w tamtych latach dyskusja. Ale przecież nikt, a zwłaszcza Galewicz nie postulował tego, co w swej pracy napisała Drwięga – „Trudno wszak zakładać, że za duży biust miałby pozbawić tę artystkę możliwości występowania na scenie” (s. 112). Przytoczony cytat z Galewicza nawet w podtekście nie zawierał takiej sugestii.

I jeszcze jeden fragment nasycony współczesnym kontekstem sporu kulturowego. Drwięga pisze najpierw, że „Współczesnych pedagogów nie zachwyciłoby ani stereotypowe przedstawienie męskości, ani ośmieszenie emocji dziecka, ani metody wychowawcze zawarte w dramacie Januszewskiej” (Chodzi o postać Tygrysa Pietrka). Jednak chwilę potem opowiada, przecząc sobie niejako, że postać Tygrysa jest jednak ponadczasowa (s. 106). Całkowicie zaś przeczy tej wstępnej konstatacji o „braku zachwyty psychologów” prawdziwa historia zamieszczona w przypisie, a opowiedziana przez Marię Tyszkową (psycholog prowadzącą podczas „Konfrontacji” badania nad dziecięcą widownią) o swoim kilkuletnim synu, który - wzorując się na oglądanym Tygrysku - sam wezwał w nagłej potrzebie lekarza dla swojej mamy. Bez wątpienia Tyszkowa oceniła wpływ przedstawienia bardzo pozytywnie.

Praca napisana jest ładnym językiem, starannie zredagowana. Czyta się ją bardzo dobrze. Zauważyłem jedynie nieliczne drobne potknięcia. Zupełnie nie rozumiem, czemu autorka nazwisko Sergiusza Obrazcowa – świetnie pod takim zapisem znanego w Polsce - pisze Obrazcov. Zdaję sobie sprawę z tendencji do zapisywania spolszczonych już nazwisk w transkrypcji angielskiej (paszportowej). Jednak w tym przypadku zapisano nazwisko ni to po polsku, ni to po angielsku (wtedy powinno być Obraztsov). Na dodatek współautor *Baśni o pięciu braciach* – Preobrażeński – pojawia się obok „Obrazcova” w wersji całkowicie spolszczonej (s. 42). By jeszcze skomplikować – w spisie premier nazwisko Obrazcowa podane jest w klasycznej wersji spolszczonej (s. 212).

Saltzburg (s. 129) w prawidłowym zapisie to Salzburg.

³ Por. Henryk Jurkowski, *Moje pokolenie*, Polunima, Łódź 2006, s. 186.

⁴ Janusz Galewicz, *Konfrontacje*, op. cit.

Nie podoba mi się też liczba mnoga używana przez autorkę do określenia *Teatru Zielona Gęś* Gałczyńskiego. Rozumiem zamysł, że chodzi o różne fragmenty, ale napisanie, że coś powstało „na podstawie *Zielonych Gęsi*” (s. 63) czy „dzięki przygotowanym [...] adaptacjom *Zielonych Gęsi*” (s. 69) wydaje mi się nazbyt gwarowe jak na pracę naukową.

Jest jeszcze jeden bardzo istotny problem, którego szerszego rozwinięcia zabrakło według mnie w rozprawie. Problem rozgraniczenia teatru dla dzieci i teatru dla młodzieży nie został – moim zdaniem – istotnie zasygnalizowany i sprobematyzowany. Agata Drwięga wspomina o – celowo pominiętym przez nią w rozprawie - teatrze dla dorosłych i opisywanym teatrze dla dzieci. A przecież w Poznańskim Teatrze Lalki i Aktora Leokadia Serafinowicz wyodrębniła jeszcze zupełnie osobną „Scenę Młodych”. Ta nazwa nie była przypadkowa, a sprawa teatru dla młodzieży była ważnym dla artystki zagadnieniem.

Te nieliczne zgłoszone przeze mnie polemiki czy (wyjątkowo nieliczne) wskazane niezręczności nie wpływają zupełnie na moją bardzo wysoką ocenę rozprawy doktorskiej Agaty Drwięgi.

Dlatego z całym przekonaniem stwierdzam, że praca mgr. Agaty Drwięgi *Ostatnia dama polskiego teatru lalek. Leokadia Serafinowicz i jej poznański teatr dla dzieci* spełnia wszystkie wymogi stawiane rozprawom doktorskim. Wnoszę zatem – z pełnym przekonaniem – o jej przyjęcie i o dopuszczenie doktorantki do dalszych etapów postępowania.



Dr hab. Tadeusz Kornaś, prof. UJ



DZIEKAN
Wydziału Nauk o Sztuce
prof. UAM dr hab. Michał Mencfel