

Dzieci, pajace i lalki. (O młodopolskich dziejach motywu)

Anna Czabanowska-Wróbel

Przechadzki

Anna Czabanowska-Wróbel

Dzieci, pajace i lalki (O młodopolskich dziejach motywu)

Zabawa dzieci i bogów

Czyś się kiedyś, czytelniku, bawił, dawno już temu, bardzo dawno, kilka czy kilkaset lat, pajacem, lub lalką? Czyś kiedyś o zmierzchu usadowił swojego pajaca na stole czyś się weń wpatrzył ze strachem, ze zgrozą i czyś kiedyś przed nim uciekał do mamy, której o tym wszystkim ani słowa nie rzekłeś, tylko ten strach tajemniczy, tę groźbę niewytłumaczoną, nieprzejrzaną w czasie, tak świeżą i zarazem tak dawną, odległą, wiekiustą dochowałeś w sercu jakby jakąś świętość? Mam cię tu, szeroki umyśle, stworzyłeś wówczas w sobie ten kult, który ożywiał duszę twoich przodków; poznałeś potęgę tych bożków, ich znaczenie, którego określić nie zdołasz.¹

Tymi słowami odwoływał się Stanisław Lack do osobistych wspomnień i doświadczeń swoich czytelników, aby przeniknąć tajemnicę lalek, przy okazji interpretacji sceny ze *Skalki* Stanisława Wyspiańskiego, w której pojawiają się zagadkowe Lele. Cytat ten może stanowić początek rozważań nad rolą motywu lalek, który w literaturze i sztuce Młodej Polski nabrał szczególnego znaczenia i miał się stać znakiem ważnych przemian w kulturze XX wieku.

¹ S. Lack *Studia o Stanisławie Wyspiańskim*, Częstochowa 1924, s. 228-229.

W przypadku utworów literackich pojawiają się te same trudności, na które wskazują badacze kultury, kłopoty z odróżnieniem dziecięcych zabawek od bibelotów, lalek teatralnych, wreszcie magicznych przedmiotów o antropomorficznym kształcie². Granice są nieostre, dlatego, mimo założonego tu zainteresowania wyłącznie tematem lalki dziecięcej, będą one przekraczane.

Może zresztą, jak sądził Lack, to właśnie wzrok dziecka przenika w jednym krótkim błysku przeżycia, któremu towarzyszy lęk i fascynacja, magiczny czy wręcz sakralny charakter lalki? I chodzi tu o wszystkie rodzaje lalek – od zabawek do figurek domowych larów – bibelotów z XIX-wiecznej mieszczańskiej serwantki (w XX wieku już drobnomieszczańskiej), którymi dzieciom nie wolno się bawić.

Skąd pochodzą lalkowe inspiracje artysty młodopolskiego? Oprócz pokoju dziecięcego, także z maskarady, dziecięcego balu kostiumowego, teatralnej feerii, komedii dell'arte i teatru lalkowego³, wreszcie z cyrku.

Jako nadrzędny, porządkujący sposób myślenia o obrazie dziecka bawiącego się antropomorficzną zabawką, przyjmuje antyczny topos świata jak teatru, człowieka jako aktora, czy lalki na scenie życia. Nabiera on nowych ważnych znaczeń w epoce romantyzmu, a potem modernizmu⁴. Splata się z nim groteskowa wizja rzeczywistości z jej zespołem rek wizytów: lalek, marionetek, kukieł, masek, które wymienia w swym omówieniu XX-wiecznej groteski Włodzimierz Bolecki⁵.

Filozoficzne korzenie metafory boskiej zabawy światem i ludźmi tkwią w antyku. Od Heraklita i Platona wywodzi się tradycja nazywania postaci bogów wobec świata w kategoriach zabawy, przy czym, jak zauważa Elżbieta Wolicka, używane tu było słowo oznaczające właśnie zabawę dziecięcą, a nie grę⁶. Zdanie Heraklita powtarzane było w różnych wersjach: „Świat, jak dziecko, bawi się burzeniem i budowaniem”, albo:

² P. Ariès *Historia dzieciństwa*, Gdańsk 1995, s. 74-77.

³ Por.: E. Miodońska Brookes *Kompozycja postaci i sytuacji scenicznych w „Wyzwoleniu”*. *Wokół komedii dell'arte i szopki*, w: *Studia o kompozycji Stanisława Wyspiańskiego*, Wrocław 1972, s. 79.

⁴ I. Sławińska *Świat jako spektakl*, w: *Moja gorzka europejska ojczyzna*, oprac. O. Sieradzka, Warszawa 1988, s. 271-282.

⁵ W. Bolecki *Od potworów do znaków pustych. Z dziejów groteski: Młoda Polska i dwudziestolecie międzywojenne*, „Pamiętnik Literacki” 1989 z. 1.

⁶ Por.: E. Wolicka *Mimetyka i mitologia Platona*, Lublin 1994, s. 18-183.

„Czas to dziecko grające w kamyki”⁷. Do obrazu bosko-dziecięcej zabawy światem kolejne epoki dodawały najważniejsze dla siebie treści antropologiczne, przesuwały akcenty, modyfikowały znaczenia.

Istnieją szczególne przyczyny zainteresowania właśnie w epoce Młodej Polski motywem dzieci bawiących się lalkami. Obraz ten był w bardzo osobisty sposób pojmowany przez tych przedstawicieli epoki, którzy pragnęli zmanifestować swoje zagubienie i osamotnienie we współczesnym świecie. Przez cały wiek XIX obowiązywała romantyczna analogia dziecko – naturalny artysta⁸. Badania psychologów z drugiej połowy stulecia nad dziecięcymi sposobami poznawania wyobrażenie to jedynie pogłębiły.

W sztuce symbolistycznej dziecko jako ambiwalentny znak świętości i poniżenia, nieświadomości i pierwotnej mądrości stawało się odpowiednim obrazem dla wyrażenia stanu psychicznego jednostki, której samoświadomość i rzeczywista sytuacja ulegają rozszczepieniu. W postaci dziecka artysta mógł, stojąc z boku, śledzić samego siebie, dokonywać bolesnych zabiegów analitycznych. Przy czym dekadent z pierwszego pokolenia młodopolskiego, rówieśnik Tetmajera, odczuwał jeszcze patos i powagę swojej sytuacji egzystencjalnej, gdy jego młodszy brat, rówieśnik Jaworskiego, ma poczucie niewielkiego obiektywnie znaczenia swoich problemów, sam sobie odmawia tragiczności, ucieka w drwinę, groteskę i „gest śmiechu”, o którym pisał Ryszard Nycz⁹. Postawie tej towarzyszy waloryzacja „rzeczy wzgardzonych”, która pojawia się w literaturze około 1910 roku¹⁰. Postać dziecka to również jedna z takich figur, tyleż istotna, co pozbawiona znaczenia.

W dekadentkim, na wskroś miejskim, odwróconym od natury świecie nie będzie to już dziecko swobodne, ukazane na tle przyrody. Zamknięte w mieszczańskim pokoju, odsunięte od zwierząt i ludzi, dziecko otrzymuje do towarzystwa antropomorficzną zabawkę, lalkę, w której człowieczeństwo wolno mu wierzyć. Tak ukazane dziecko samo zamienia się w lalkę, traci cechy istoty obdarzonej pełnią życia, zastyga w narzuconej mu przez kulturę roli. Podobnie widzi samego siebie artysta modernistyczny. W *Księdze Monelli* Marcela Schwoba znajdujemy

⁷ Tamże, s. 179.

⁸ Por.: A. Czabanowska-Wróbel *Młodopolski portret dziecka*, „Ruch Literacki” 1991 z. 3.

⁹ R. Nycz *Gest śmiechu*, „Pamiętnik Literacki” 1977 z. 3.

¹⁰ Tamże, s. 61.

opis dziwnego domu – ni to szpitala ni to więzienia, miejsca, które miało chronić przed cierpieniem, odgradzać od życia. Pełno tu podobnych do dzieci lalek:

Lalki odróżniały się od dzieci jedynie swą nieruchomością. Siedziały na krzesłach, czesały się z podniesionymi rękoma przed małymi toaletkami, albo leżały już nakryte pod brodem w swoich mosiężnych łóżeczkach.¹¹

Sięgająca do dziecięcych sposobów poznania i do wspomnień dzieciństwa, Młoda Polska była rzeczywiście dzieckiem podszyta¹², ale także podszyta goryczą i ironicznym dystansem do własnych problemów i uczuć.

Lalki

Obraz dziecka bawiącego się lalką czy pajacem nie był w polskiej literaturze romantycznej tak nasycony znaczeniami, jak w tradycji niemieckiego romantyzmu. Podobnie w kulturze życia codziennego: norymberskie lalki, marionetki z tradycyjnego dziecięcego teatrzyku, czy figurki z saskiej porcelany rzadziej trafiały do dziecięcego pokoju w Polsce niż w Niemczech. Przy czym nie jest to jedyne uzasadnienie tej dysproporcji. Dziecko – bohater wielkich romantyków – miało inne niż zabawa zajęcie. „Czemu, o dziecień, nie hasasz na kijku, nie bawisz się lalką [...]?”¹³ – zapytywał Krasiński w *Nie-Boskiej Komedii*.

Warto odwołać się jednak do znanego, a pochodzącego z połowy stulecia, wiersza Syrokomli *Lalka* z podtytułem *gawęda dziecinna* – monologu dziewczynki z rodziny szlacheckiej mianowicie tłumaczącej swojej lalce sprawy, których sama dobrze nie rozumie, różnice społeczne istniejące w jej świecie.

W literaturze lat 1890-1918 dzieje motywu dziecka i zabawki zaczynają się od pierwszej prawdziwie nowoczesnej powieści – od *Lalki*. Sprawa zabawki dziecięcej została, jak wiadomo, potraktowana przez Prusa jako epizod będący zawiązkiem powieści i wystarczającym uzasadnie-

¹¹ M. Schwob *Księga Monelli*, przeł. B. Ostrowska, Lwów 1904, s. 104.

¹² J. Sosnowski *Młoda Polska dzieckiem podszyta*, w: tegoż *Śmierć czarownicy*, Warszawa 1993.

¹³ Z. Krasiński *Nie-Boska komedia*, oprac. M. Janion, Wrocław 1969, s. 35.

niem jej tytułu¹⁴. Natomiast dwukrotnie powracająca w *Lalce* scena z zajęтым mechanicznymi zabawkami Rzeckim doczekała się wielu interpretacji podkreślających jej symboliczne, kluczowe dla całej powieści znaczenie¹⁵. Jest jeszcze niby-lalka Izabeli Łęckiej – figurka Apollina, przedmiot dwuznacznej adoracji¹⁶.

„Lalką jest lalka Heluni Stawskiej”¹⁷ – podkreślał Prus. Właściwie w powieści mamy trzy lalki. Pierwsza to zwykła, skromna zabawka – obiekt troskliwej opieki dziewczynki, która robi dla niej na drutach kaftanik, czy strofuje ją, by była grzeczna, w czym wiernie powtarza zachowania matki wobec niej samej – panią Stawską widzimy, jak poprawia sukienki córki czy zwraca uwagę na jej zachowanie. (Literatura dziecięca tego czasu znała – w wierszach Marii Konopnickiej – sposoby ukazywania dziewczynki z lalką w roli małej dorosłej, która naśladuje, w dobrym i złym, matkę). Druga lalka to ta mówiąca, przedmiot procesu, a następnie dekapitacji na sali sądowej. Jest także trzecia – lalka zmarłej dziewczynki, pamiątka baronowej, stłuczona przez służącą i ukryta na strychu.

W powieści realistycznej dziewczynka z lalką to jeszcze obraz pełen łagodności, w powieści naturalistycznej zabawy dzieci są o wiele bardziej brutalne. W *Ziemi obiecanej* epizod z dziećmi służy przedstawieniu rodzinnego szczęścia w domu łódzkiego fabrykanta:

– Dziadziu, lalkę noga nie boli? – pytały dziewczynki, rozrywając przy tych studiach lalki.[...]

– Dziadziu, główka lalkę nie boli? – pytały rozbijając o podłogę.

– Lalka nieżywa. Wanda głupia.¹⁸

Spokój zacisza domowego skontrastowany jest z lekcją życiowego okrucieństwa, jakiej udziela dziadek, nie interweniujący w niszczyielskie zamiary dzieci. A sprawa właściwego traktowania zabawek była w XIX-wiecznej pedagogice kwestią dosyć istotną. Uczono dzieci

¹⁴ Por.: J. Bachórz *Wstęp* do: B. Prus *Lalka*, Wrocław 1991, s. XIII-XV.

¹⁵ Ostatnio w książce Z. Przybyły „*Lalka*” *Bolesława Prusa*, Rzeszów 1995.

¹⁶ Lalka, czy figurka, może, co oczywiście wykracza poza zakres tematu dziecka, pełnić rolę erotycznego fetysza. Warto przypomnieć choćby balladę Leśmiana *Panna Anna* i jej związki z wzorami ludowymi.

¹⁷ B. Prus *Słowno o krytyce pozytywnej*, w: *Polska krytyka literacka (1800-1918)*, t. 2, Warszawa 1959, s. 393.

¹⁸ W. S. Reymont *Ziemia obiecana*, oprac. M. Popiel, Wrocław 1996, s. 226.

wiersza Stanisława Jachowicza, w którym chłopczyk bije drewnianego konika i słyszy pouczenie ojca:

– Drewniany? To bić można, wszak go nie zaboli?
 – Kto sobie okrucieństwa na takim pozwoli,
 Czyje serce w młodości srogości nabierze,
 Ten zapomni, że czuje i żyjące zwierzę;
 I tak idąc kolejno od złego do złego,
 Okaze się okrutnym nawet dla bliźniego.¹⁹

Dziecko z poezji młodopolskiej jest inne niż w naturalistycznej powieści tego czasu, wrażliwe i obdarzone wyobraźnią. Ludziom, zwierzętom i swoim zabawkom okazuje współczucie. W wierszu Bronisławy Ostrowskiej *Lalka rozbita* rozpacz dziewczynki stanowi tło dla melancholijnych refleksji dorosłej kobiety nad małością ludzkich spraw, znikomością smutków:

„O moja lalka! O moja lalka rozbita!”
 Pod moim oknem w ogrodzie dziewczynka szłocha.
 [...]
 Nie płacz! To skończy się dobrze! Roześmiej się trocha!
 To bajka. Wszystko jest bajką... Znów żal cię chwyta?
 „O moja lalka! O moja lalka rozbita!”²⁰

Ta sama poetka pisze dla odbiorcy dziecięcego teatralną feerię *Narodziny bajki* z postaciami ożywionych zabawek. Para, którą stanowią piękna i dumna lalka i „pajac w ubraniu pierrota”²¹, zamieni się dzięki czarom w królewicza i królownę.

Temat ożywionej antropomorficznej zabawki w niemieckiej baśni literackiej dla dziecięcego i niedziecięcego odbiorcy jest reprezentowany przez szereg dzieł, zwłaszcza E. T. A. Hoffmanna, u którego motyw ożywionych figurek i automatów ma kluczowe znaczenie, by przypomnieć tylko postać sztucznej dziewczyny Coppelii z opowiadania *Piaskun*. Polska recepcja tych utworów wiąże się właśnie z epoką Młodej Polski²². Przykładowo, Zofia Rogoszówna dokonuje adaptacji bajki

¹⁹ S. Jachowicz *Kazio i konik drewniany*, w: *Antologia poezji dziecięcej*, wybrał i oprac. J. Cieślowski, Wrocław 1980, s. 40.

²⁰ B. Ostrowska *Pisma poetyckie*, t. 3, Warszawa 1932, s. 43.

²¹ B. Ostrowska *Narodziny bajki*, Warszawa 1913.

²² Por.: G. Kozielek *Niemiecka baśń romantyczna*, Wrocław 1994.

Clemensa Brentano o Gdakaczu, Gdakuli i Gdakuleńce (1911). *Dziadek do orzechów* Hoffmanna czytany jest przez dzieci polskie właśnie w epoce modernizmu. Książki niemieckie uzupełniają: *Pinokio* Collo-diego i baśnie Andersena w wielu tłumaczeniach, także autorstwa poety Aleksandra Szczęsnego. Chodzi zwłaszcza o bajkę o ołowianym bądź cynowym żołnierzyku, a także o *Pasterkę i kominiarczyka* (tu postaciami są bibeloty).

Motyw czującej i myślącej zabawki w polskiej literaturze dla dzieci pojawił się od czasu *Pamiętnika lalki* (1894) Walentyny Horoszkiewiczówny i *Pamiętnika Stokrotki Miluni* (1905) Antoniny Domańskiej²³, ale prawdziwe apogeum przygód i pamiętników misiów, lalek, kukiełek, figurek z gliny, drewna, plasteliny i ciasta przyniosło dwudziestolecie międzywojenne²⁴. Motyw stopniowo upraszcza się i banalizuje, trafia do utworów dla coraz młodszych dzieci, w końcu pomału wygasa. W przeciwieństwie do autorów z końca XIX wieku, ci z dwudziestolecia coraz śmieiej operują śmiesznością, groteskową brzydota i bylejąkością materiału, z jakiego stworzono te figurki: chudością stracha na wróble z bajki Makuszyńskiego o panu Niteczce, krzywym nosem Kichusia z powieści Porazińskiej, pokracczością Plastusia u Kownackiej czy okrągłością kształtów polskiej Pyzy w cyklu Januszewskiej. Postacie te mają pozostać takie, jakie są i nie czekają na żadną cudowną przemianę w nowe, piękne kształty (jeszcze u Hoffmanna dziadek do orzechów okazał się po latach pięknym młodzieńcem, a Pinokio Collo-diego w nagrodę za grzeczność stał się zwyczajnym chłopcem z niewielkim nosem).

W literaturze młodopolskiej marzeniem połowicznie tylko bytującej zabawki jest pełnia życia dostępnego ludziom. I tak, porcelanowa lalka pragnie ożyć, oddychać świeżym powietrzem jak ludzie w opowiadaniu *Przygody tancerki porcelanowej* ze zbioru bajek *Dziwne przygody* Leona Choromańskiego. Jest to słaba artystycznie i zależna od Anderse-nowskiego wzorca historia figurki, która od antykwariusza trafia do

²³ G. Leszczyński *Młodopolska lekcja fantazji. O przelomie antypozytywistycznym w literaturze fantastycznej dla dzieci i młodzieży*, Warszawa 1990, s. 65.

²⁴ Por.: J. Z. Białek *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1918-1939*, Warszawa 1987, s. 100-103. Chodzi tu o *Bohaterskiego misia* Ostrowskiej, *Kichusia majstra Lepi-gliny* i *Pamiętnik Czarnego Noska* Porazińskiej, *Plastusiowy pamiętnik* Kownackiej, cykl utworów o polskiej Pyzie Januszewskiej, utwory Janiny Broniewskiej, Lucyny Krzemienieckiej i innych.

małej dziewczynki, później na dno morza i znów do antykwariusza. Z kolei oryginalny, artystycznie wykonany przez rzemieślnika pajac z bajki *O pajacu drewnianym* Aleksandra Szczęsnego doznaje pełni istnienia dopiero poprzez śmierć – ukazaną jako wtopienie się w wielkie koło przemian i przyjęcie nowych kształtów. Jego odarte z farby drewniane ciało niszczone, porzucone przez dzieci w ogrodzie posłuży do użyźnienia ziemi dla rosnących tam kwiatów.

W młodopolskiej literaturze dla dzieci lalki pragną upodobnić się do ludzi, a prawdziwi ludzie zamieniają się w manekiny, w lalki – czemu towarzyszy lęk przed odczłowieczeniem. Ujawnia się w pełni ambiwalencja „mitologii lalki” związanej i z przyjaznym światem dzieciństwa i ze śmiercią²⁵. Tak jest choćby u Leśmiana w jednym z epizodów *Przygód Sindbada Żeglarza*, gdy czary sprawiają, że ludzie zastygają w kształty kukieł. W baśni literackiej postacią, która może sprawić, by czar minął, jest dziecko. Mały grajek z bajki Aleksandra Szczęsnego *O złym czarowniku i cudownej gęśli* uwalnia ludzi zamienionych w bezduszne automaty. W powieści Antoniego Gawińskiego *Dziesięciu rycerzy* mała dziewczynka odczarowuje manekina, brzydkiego Czupigrana, który zamienia się w księcia Ariela.

Pedagogika końca wieku akceptuje zabawę i jej wychowawczą rolę. Wzbogaca się też zestaw proponowanych dzieciom zabawek. Jednak nadmierne obdarzanie dzieci prezentami wywołało krytykę. Emerson pisał – a w 1910 roku można było przeczytać te słowa po polsku:

Dłonie i pokoje naszych dzieci zapychamy rozmaitymi lalkami, bębniami i koźmi drewnianymi, odwracając przez to ich oczy od prostego oblicza przyrody i od rzeczy, które powinny im wystarczyć, od słońca, księżyca, zwierząt, wody, od kamieni, które powinny być ich zabawkami.²⁶

Kwestia poruszana przez Emersona nie dotyczyła jednak wychowania dzieci, lecz poezji, a przykład ten miał być oczywistym argumentem na dowód, że poeci powinni zwrócić się w stronę prostych i naturalnych tematów.

²⁵ Por.: J. Łotman *Lalki w systemie kultury*, przekł. P. Ustrzykowski, „Teksty” 1978 z. 6, s. 50.

²⁶ R. W. Emerson *Poeta*, w: *Cztery głosy o poezji*, zebrał i przeł. J. Kaspróvicz, Lwów 1910, s. 28-29.

Lalka – wytwór ludzkich rąk – reprezentuje sztuczność, umowność, przebranie, świat odgradzony od natury. A zabawa dziecięca, co zainteresowało już ówczesnych etnografów, może zawierać w sobie echa dawnych ludowych obrzędów o zapomnianym już znaczeniu, przeżytki pogańskich rytuałów. Sama w sobie jest rytuałem przejścia, przygotowuje do inicjacji, pomaga przekraczać kolejne etapy, na które dana kultura dzieli ludzkie życie.

Wieloznaczny sens zabawy – ceremonii jako zdegradowanego obrzędu (ten sam co w malarstwie Wojtkiewicza) odnajdujemy w pochodzącym z *Historii maniaków* Romana Jaworskiego manifeście poważnej groteski, w opowiadaniu *Medi*. Zabawa dziecka odtwarza obrzęd zaręczyn, w których uczestniczą kolejne pary źle dobranych lalek (w oczywisty sposób odnosi się to do dziejów małżeństwa matki Medi): „Więc wyszła pobożna rybaczka z Holandii za wątego, karnawałowego pierrota o zupełnie nieznaną przeszłość”²⁷. Kolejna ceremonia to koronacja dziewczynki na władczynię świata wyobraźni. Narrator – ojciec zwraca się do swoich gości, a zarazem do zabawek (granice zostały tu celowo zatarte) ze słowami, które mają objaśnić im zmienność ich statusu bytowego, całkowicie zależnego od dziecięcej woli:

Każdy z was utracił połowiczność swej rzeczywistości. Przykro mi wam to oznajmić, ale postradaliście siebie i znaczenie wasze, a byt wasz cenny zawisły jeno od przyjętej roli. Troskliwie ją pielęgnujcie – pomni, że stworzyło was pragnienie dziecka. Pragnienie zaiste godne urzeczywistnienia. Wychodzi poza możliwość a unika śmieszności.²⁸

Skoro człowiek jest zabawką w ręku Boga czy losu, „bożym igrzyskiem” – obraz dziecka bawiącego się lalkami jest tego sensu ironicznym powtórzeniem, odbiciem w pomniejszeniu. Dziecko staje się jakby stwórcą drugiego stopnia, niższym demiurgiem. A stąd już niedaleko do Schulza i kabalistyczno-heretyckich koncepcji Ojca z *Traktatu o manekinach*.

Skłonna do autorefleksji bohaterka wiersza Bolesława Leśmiana *Lalka*, świadoma dziwności swojego istnienia czy raczej nieistnienia, wygłasza monolog, w którym wskazuje na zależność swojego niepełnego i niepewnego bytu od zabaw dziecka:

²⁷ R. Jaworski *Historie maniaków*, przedm. napisał M. Głowiński, Kraków 1978, s. 66.

²⁸ Tamże, s. 69.

Dziewczyńce, co się moim bawi nieistnieniem,
Wdzięczna jestem, gdy w dłonie mój niebyt porywa
I mówi za mnie wszystko różowa natchnieniem,
I udaje, że wierzy w to, że jestem żywa.²⁹

Lalka, która wysłuchiwała już lektury wielu książek (wśród nich, co ważne, *Człowieka śmiechu* Wiktora Hugo), wybiera powieść jako formę wyrazu dla swojej samoświadomości. W nie napisanym dziele zawarta byłaby, jak bajka w bajce, odpowiedź na dręczące ją pytania o sens egzystencji, o jej początek i kres. Powieść śmiesznie nieważna i ogromnie smutna kończyłaby się odejściem ze świata wszystkich bohaterów i zniknięciem samego świata:

Ginie świat... Z rodzicami znika lalka-śmieszka.
Nie ma nic prócz lusterka i prócz macierzanki.³⁰

Odpowiednikiem ludzkiego starzenia się jest dla lalki proces powolnego niszczenia. W perspektywie ma kolejne naprawy, które pozbawiają ją dawnej urody (kto pamięta wystawę, taką jak opisana w wierszu, kliniki lalek z ulicy Starowiślnej w Krakowie, może mieć wyobrażenie o całym groteskowym makabryzmie motywu). Lalka pragnie nie tyle pełni życia, które nie zostało jej dane, co prawa do prawdziwej i godnej śmierci. I pojawia się nadzieja zbawienia, odkupienia kalekiego świata ułomnych tworów człowieka. Chociaż Bóg nie za nią umierał na krzyżu, może, jeśli tylko zapragnie, wykupić lalkę za cenę jednej łzy: „Nie wiem, czy Bóg istnieje i dla pajaców, wierzę jednak w Niego jakąś resztką dziecinnych snów”³¹ – pisał Juliusz German w swoich *Historiach pajaców*. Bóg z *Lalki* Leśmiana to Bóg wąpiących, to raczej postulat niż pewność. Ale powinien istnieć, bo jego istnienie byłoby zarazem odkupieniem i usensownieniem niedoskonałego świata.

Monologiem podwójnie martwej, bo zniszczonej i bezużytecznej, kukły jest wiersz Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej *Umarta lalka*, drukowany po raz pierwszy w roku 1929 w „Bluszczu” pod tytułem *Lalka*. Także i tutaj bohaterka postawiona została wobec zagadki życia i śmierci. Zapytuje:

²⁹ B. Leśmian *Poezje*, Warszawa 1973, s. 253.

³⁰ Tamże, s. 254.

³¹ J. German *Historie pajaców. Lalki w systemie kultury*, s. 210.

Czyż cierpiałam za wiele, jak na porcelanę,
i żyć zaczynałam z rozpaczy?³²

Literacki temat porcelanowych figurek, posążków, bibelotów nie do końca potwierdza rozróżnienie badaczy kultury, oddzielających przeznaczoną do zabawy dziecięcą lalkę od nieruchomej statuetki, której nie wolno dotykać³³. Dzięki bajkowym czarom figurki ożywają. Zarówno dzieci jak i dorośli sięgają po nie, by wyrażały ich marzenia. W poezji młodopolskiej, choćby w wierszu Zdzisława Dębickiego, figurki reprezentują najczęściej krąg stylizacji orientalnych, albo nurt rokoko-owy. Tańczą menueta i gawota, flirtują, grają wyznaczone im role, ożywają dawno miniony czas. Obydwa kręgi tematyczne, podobnie jak w plastyce, przechodzą charakterystyczną ewolucję – od uroku stylizowanej lekkości poprzez nadmiar secesyjnej ornamentyki do groteskowej deformacji.

Warto zacytować fragment rymowanej prozy Saint Pol Roux, w tłumaczeniu Bronisławy Ostrowskiej, *Pielgrzymka św. Anny*. W drogę do bretońskiego sanktuarium wyrusza pięciu majolikowych marynarzy, którym towarzyszą narzeczone:

Przystroiwszy się niedzielnie, każda w parze z swym kochankiem, idą z nimi wszystkie pięć, woniejące majerankiem, narzeczone z porcelany, jedna w drugą cacko!³⁴

Gdy majolikowi chłopcy nie znaleźli w kieszeniach złotych serduszek, wycięli porcelanowe serca z piersi dziewcząt i ofiarowali je świętej jako wota. Wówczas narzeczone odeszły – bez serc nie umiały już ich kochać.

Utwory oryginalne powstawały najczęściej w kręgu „Chimery”, czasami nawet z bezpośredniej inspiracji Miriama, którego kaśliwy Brzozowski ukazał przeciwieństwo w swoim groteskowym pamflocie, zatytułowanym tak samo jak komedia Grabbego, *Scherz, Ironie und tiefere Bedeutung*, jako porcelanową figurkę Chińczyka, która spada z półki i rozbija się na setki kawałków.

³² M. Pawlikowska-Jasnorzewska *Poezje*, zebrała M. Wiśniewska, Warszawa 1974, t. 1, s. 301.

³³ Por.: J. Łotman, s. 46-48.

³⁴ B. Ostrowska *Utwory prozą*, wstępem opatrzył M. Głowiński, Warszawa 1982, s. 99.

Bohaterką stylizowanej prozy poetyckiej Reymonta, napisanego specjalnie dla „Chimery” utworu pod długim tytułem *Komurasaki. Żałosna historia o pękniętym, porcelanowym sercu japońskim* jest lalka z wystawy paryskiego antykwiariatu. Opis nagromadzonych w oknie przedmiotów i statuetek to wielokulturowy nieharmonijny zgiełk, w którym lalka z Japonii czuje się osamotniona: „Czuła się w pośrodku przerażającego chaosu rzeczy nieznanych i strasznych...”³⁵. Z jej orientalną urodą skontrastowany jest wzór piękna reprezentowany przez posążek Wenus. Nieszczęśliwa miłość do obojętnego na jej uczucia Antinousa z brązu i tęsknota są przyczyną śmierci bohaterki: „I tak pękło to porcelanowe serce Komurasaki”³⁶.

Do motywu lalek i nieodwzajemnionych uczuć powróci Reymont jeszcze w *Buncie* – tu miłość chłopca do lalki nadaje jej ludzacy pozór życia.

Sentymentalno-gorzki nastrój wspomnień i nie zrealizowanych pragnień towarzyszy literackim obrazom porzuconych i zniszczonych lalek. Pokój dzieciństwa zamienia się z czasem w zakurzoną graciarnię. Następuje destrukcja dziecięcego królestwa zabawek. W prozie poetyckiej Szczęsnego, zatytułowanej *Zemsta kryjących się*, dziewczyna nazwana piastunką samej siebie prowadzi narratora do małej komnaty – rupieciarni dzieciństwa: „Na oknie stały graciki drobne: kołyski, głowy stłuczonych lalek”³⁷.

Podobną graciarnię secesyjnych bibelotów odnajdziemy w prozie poetyckiej Jana Wroczyńskiego, zatytułowanej *Wieczność*.

Wszędy natłoczone porcelanowe wdzięczne figurki pasterek, [...] kłowny ubielone mąką [...], bezpłciowi, zakuci w stal rycerze pobożni, wielkie pęki chryzantem, porcelanowe Chińczyki, białe i czarne łabędzie.³⁸

Figurek i bibelotów nie brak u antykwarium w opowiadaniu Ewy Łuskiny *Historia pozytywki*. Tu mała wędrowna komediantka przyniesie jeszcze dwie marionetki ze swojego teatru.

³⁵ W. S. Reymont *Komurasaki. Żałosna historia o pękniętym porcelanowym sercu japońskim*, Warszawa 1903, s. 10.

³⁶ Tamże, s. 21.

³⁷ A. Szczęsny *To co się stało*, Warszawa 1912, s. 89.

³⁸ J. Wroczyński *Poezje prozą*, oprac. M. Stala, Kraków 1995, s. 60.

W teatrze marionetek

Gdy Henri Bergson poszukuje źródeł komizmu, odnajduje je w zabawach, które rozśmieszają dziecko. W swojej rozprawie o śmiechu wielokrotnie podaje przykłady z życia dzieci, zgodnie z przekonaniem nauk przyrodniczych, że rozwój osobniczy powtarza w skrócie rozwój gatunkowy. Aby wyjaśnić mechanizm komedii, sięga do analogii z teatrem lalek:

Dzieci bawią się lalkami i marionetkami, poruszając nimi z pomocą sznurków, i być może również my w niciach zawiązujących sytuacje komediowe powinniśmy doszukiwać się tych samych, choć w długim użyciu ściętych sznurków? Ruszmy więc w drogę, wychodząc od zabaw dzieciennych. Prześledźmy ów nieznaczny postęp, skutkiem którego w rękach dziecka marionetki poczynają rosnąć, ożywiać się i dochodzić w końcu do tego chwiejnego stanu, kiedy przeobrażają się w ludzi, pozostając wciąż marionetkami.³⁹

Literatura europejska od wieków знаła zarówno komiczny wymiar nieważkiej kukiełki, jak i jej głębsze znaczenie. Wywiedzione jeszcze z obrazu Platońskiej jaskini porównanie ziemskiej rzeczywistości do teatru cieni można uzupełnić słowami z *Praw*:

Pomyślmy więc sobie to w taki sposób: niech każdy z nas, żyjących ludzi, będzie niby jakimś takim cudeńkiem, jak to są takie przemyślane zabawki, sporządzone przez bogów, gwoli ich uciechy czy też w poważnym celu – bo tego nie wiemy zaiste...⁴⁰

Według Platona ludzi–marionetki i bogów łączy „złota i święta nić rozumnego osądu zwanego prawem”⁴¹.

Mistyczny sens obrazu marionetki autorzy *Słownika symboli* wyjaśniają słowami z *Mahabharaty*, mówiącymi o człowieku, którego są ruchy kierowane przez kogo innego, podobnie jak ruchy drewnianej lalki zawieszanej na nitce, i *Upaniszadu* o niewidzialnej nici łączącej ten i tamten świat i wszystkie byty, a poruszanej przez ukrytego Mistra⁴².

Niemiecka literatura romantyczna przynosi bogactwo utworów z motywem lalek, marionetek, ożywionych kukieł, homunculusów, sztucz-

³⁹ H. Bergson *Śmiech*, przekł. St. Cichowicz, Kraków 1977, s. 107-108.

⁴⁰ Platon *Prawa* 466D, cyt za: E. Wolicka *Mimetyka i mitologia Platona*, Lublin 1994, s. 179.

⁴¹ Platon *Prawa* 466E, tamże, s. 191.

⁴² J. Chevalier, A. Gheerbrandt *Dictionnaire des symboles*, Paris 1987, s. 612.

nych ludzi i automatów⁴³. Dla młodopolskiej świadomości literackiej szczególnie znaczenie miało filozoficzne opowiadanie Kleista *O teatrze marionetek*, drukowane w „Chimerze” w roku 1904. Narrator spotyka tu zainteresowanego teatrem marionetkowym tancerza, który wyjaśnia mu zasady ruchu lalek i ruchu w tańcu; za każdym razem chodzi o punkt ciężkości, w którym powinna znajdować się dusza wykonującego ruch. Człowiekowi niedostępna jest lekkość, niewinność i bezrefleksyjność marionetki, to sprawa świadomości i grzechu pierwotnego. Jak mówi tancerz: „raj zamknięty, a za nami Cherub; musimy odbyć podróż naokoło świata i zajrzeć, czy przypadkiem nie jest znowu otwarty gdzieś od tyłu”⁴⁴.

Wyższość marionetki nad człowiekiem uzasadnia następujący wywód:

Widzimy, że w świecie organicznym wdzięk przejawia się tym promiennie i wspanialej, im refleksja ciemniejszą staje się i słabszą. Atoli, jak przecięcie się dwóch linii po jednej stronie jakiegoś punktu, przeszedłszy przez nieskończoność, po drugiej naraz stronie się znajduje, lub jak obraz w zwierciadle wklęsłym, odbiegłszy w nieskończoność, znowu ukazuje się nagle tuż przed nami i tak wdzięk przejawia się znowu, gdy świadomość przejdzie niejako przez nieskończoność i przeto najczystszy wydaje się on, jednakowo, w takim ciałokształcie ludzkim, który świadomości zgoła nie ma, lub w takim, który posiada nieskończoną, to znaczy, w manekinie lub w Bogu.⁴⁵

Słowa Kleista traktowane dosłownie mogły się stać argumentem w dyskusjach o teatrze i aktorstwie, przygotowywały grunt dla wielu tendencji, nakazujących aktorowi upodobnienie się do lalki, aż do Craigowskiej idei aktora – nadmarionety (1907). Słowa te można jednak, co nie wydaje mi się nadużyciem, zinterpretować jako odnoszące się właśnie do człowieka. Gdy odrzuci balast samoświadomości, pychę wiecznie przypominającego o sobie „ja”, stanie się bliższy boskiemu ideałowi piękna i niewinności. Jak dziecko, bo ono właśnie reprezentuje przewagę naturalnego, nieświadomego wdzięku nad refleksją.

Podobne, jak u Kleista, przekonanie o wyższości lalek jako aktorów nad ludźmi głosi jedna z wyraźnie niedziecięcych, nowelistycznych baśni Andersena: *Dyrektor teatru marionetek*. Opowiada ona o przygodzie właściciela skrzyni z lalkami, który zapragnął, by jego aktorzy sta-

⁴³ Por.: E. Frenzel *Motive der Weltliteratur*, wyd. 2, Stuttgart 1980, s. 513-524. Tu również bibliografia tematu.

⁴⁴ H. Kleist *O teatrze marionetek*, „Chimera” 1904, t. 7, s. 36.

⁴⁵ Tamże, s. 40.

li się żywymi ludźmi. Spełnione życzenie zamieniło się w koszmar: ożywione lalki zadreślały swojego dyrektora kapryśnymi wymaganiami, zbuntowały się przeciw niemu, a w końcu go zabiły. Wówczas czary się skończyły i nastąpił powrót do rzeczywistości, którą lalkarz uznał teraz za najcudowniejszą. Jest szczęśliwy:

[...] mój personel nie mędrkuje, publiczność także nie, bawi się ona z całego serca. Mogę sam decydować o doborze moich sztuk. [...] Pokazuję je dzieciom, a one płaczą tak, jak niegdyś płakali ich ojcowie i matki [...].⁴⁶

Gdy scenę buntu lalek przeciw swemu dyrektorowi odczytać jako alegorię odwrócenia się od Boga stworzonych przezeń ludzi, to nowela nabiera cech przypowieści o konsekwencjach otrzymanej przez człowieka wolności. Wolna wola dana stworzeniu obraca się przeciw samemu Stwórcy i może byłoby lepiej mu ją odebrać.

Inna bajka Andersena, *W dzieciennym pokoju*, ukazywała sytuację utrwaloną w stereotyp w niemieckiej kulturze biedermeierowskiej. Gdy rodzice wychodzą do teatru, ojciec chrzestny proponuje zabawę w teatr. W „sztuce z życia rodzinnego”⁴⁷ aktorami są przedmioty: fajka, buty, surdut. W literaturze duńskiej niedaleko stąd do Karen Blixen i jej, datującej się od młodzieńczej sztuki *Odwet prawdy*, fascynacji marionetkami i ich niejasnym statusem bytowym⁴⁸.

Na przełomie stulecia autor *Małego teatru świata*, Hugo von Hofmannsthal, któremu tak bliska była metafora świata jako teatru,⁴⁹ pisał:

Zważcie, o zważcie! Czas jest osobliwy
I ma osobliwe dzieci: Nas!

[...]

Wznieście niewielką scenkę w tym pokoju,
Bo córka domu chce się bawić w teatr!

[...]

To życie bowiem, które przeżywamy,
Myśmy zmienili w zabawę, i prawda
Z naszą komedią splata się na zmianę.

[...]

⁴⁶ H. C. Andersen *Baśnie*, tłum. S. Beylin, J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1967, t. 2, s. 198.

⁴⁷ Tamże, s. 327.

⁴⁸ K. Blixen *Odwet prawdy*, „Dialog” 1992 nr 9. Por. też: A. Henriksen *Karen Blixen i marionetki*, tamże.

⁴⁹ Por.: E. Kuryluk *Wiedeńska Apokalipsa*, Kraków 1974.

Dajemy małe szmatki swego Ja
Na suknie lalek.⁵⁰

Bogate i wielostronne są ówczesne inspiracje teatralnej Wielkiej Reformy, które wywołują wzrost zainteresowania lalkami⁵¹. Fascynacja marionetką łączy niepodobnych do siebie dramaturgów, takich jak Alfred Jarry, który postulował upodobnienie aktorów do lalek i Maurycy Maeterlinck, autor *Trzech małych dramatów dla marionetek*.

Europejczyków zachwycał teatr japoński, czerpano zeń argumenty za stylizowaną umownością na scenie. W słynnej prelekcji o „Japończykach” Jan August Kisielewski pisał:

Bo teatr japoński – to sztuka lalek, sztuka marionetek żywych, rozmieszcających naiwnością, a zarazem wstrząsających tragizmem bólu – to sztuka marionetek ludzkich, których maszynerię nakręca Ręka Niewidzialna.⁵²

Równocześnie mówił Kisielewski o „pięknie dusz dziecięcych” japońskich aktorów, co stanowi dla mnie dowód na bliskość metafor lalki i dziecka. Z kolei rodzima, polska tradycja teatru lalek, do której, jak dowodzi tego Ewa Miodońska, Stanisław Wyspiański nawiązywał twórczo zarówno w *Weselu*, jak i w *Wyzwoleniu* – to tradycja szopki⁵³. Wszystkie najważniejsze tendencje spotykają się w Craigowskiej koncepcji nadmarionety. Zanim ją sformułował, Gordon Craig interesował się między innymi dziecięcymi zabawkami, rysował je i opisywał, w roku 1901 wydał *Księgę zabawek za pensa* (rysunki zabawek i wierszyki)⁵⁴.

⁵⁰ H. von Hofmannsthal *Liryka*, wybrał i przeł. L. Lewin, Warszawa 1984, s. 108.

⁵¹ Zainteresowaniu temu towarzyszy refleksja na temat samego teatru lalkowego. W szkicu o kukielce pisał w roku 1912 Marian Dienstl: „Jej ruchy i gesty, wygląd i charakterystyka to stylizacja a priori poczęta z ironii” – *Kukielki*, „Gazeta Wieczorna” 1912 nr 506, s. 4. Cyt za: K. Kłosiński *Wokół historii maniaków. Stylizacja. Brzydota. Groteska*, Kraków 1992, s. 32.

⁵² J. A. Kisielewski *Przed moim odczytem o „Japończykach w teatrze”*, „Kurier Warszawski” 1902 nr 52, w: *Mysł teatralna Młodej Polski. Antologia*, wstęp napisała I. Sławińska, Warszawa 1966, s. 295.

⁵³ E. Miodońska-Brookes „*Sami swoi, polska szopa*”. W *kręgu kontekstów kulturowych „Wesela” Wyspiańskiego*, w: *Dramat i teatr narodów słowiańskich*, pod red. M. Bobrownickiej, Wrocław 1979, s. 23-55.

⁵⁴ Por.: K. Braun *Wielka reforma teatru w Europie, ludzie – idee – zdarzenia*, Wrocław 1984, s. 115.

W sztukach plastycznych przełomu wieków, jak zauważa Tomasz Gryglewicz: „Marionetka – lalka – dziecko występują wymiennie: marionetki i lalki ożywają, upodabiając się do dzieci, dziecko natomiast przemienia się w marionetkę i lalkę”⁵⁵. Od obrazu Jacka Malczewskiego *Rodzina artysty* (chłopcy ukazani są w papierowych hełmach i zbrojach) prowadzi droga do *Małych pierrotów* z obrazów Tadeusza Makowskiego⁵⁶. Do wielu znanych przykładów dodam *Portret córki Juliana Fałata*, znajdujący się w muzeum tarnowskim. Namalowany w 1910 roku, przedstawia siedzącą sztywno na fotelu dziewczynkę o pełnej, bladej buzi, z zabawką: lalką czy pajacem w objęciach. Rysy i mina znieruchomiałego dziecka są wyraźnie podobne do białej, porcelanowej twarzy lalki.

Dzieci i zabawki, zabawki podobne do dzieci, marionetki i kukły to przede wszystkim wielki i ważny temat dla świata wykreowanego przez Witolda Wojtkiewicza, by wymienić takie obrazy, jak *Lalki, Marionetki*, cykl *Cyrków* i *Ceremonii, Melancholia, Rozstanie*, zaginiony obraz *Strachy (Melodramat)* i inne⁵⁷.

Już Antoni Potocki opisywał wyobraźnię Wojtkiewicza i Jaworskiego jako jedność, i techniką poetyckiej impresji próbował odtworzyć:

[...] świat [...] gdzie leży krasna królowna na katafalku, a obok płaczą po niej osierocone drewniane pajace i lalki porzucone wytrzeszczają na wieki przerażone oczy, [...] na pograniczu szału i rzeczywistości, jawy i snu – wizje dziecięce podglądnięte oczami genialnego szaleńca [...].⁵⁸

W wiele lat później, językiem poetyckich metafor osierocenia i dzieciństwa, świat Wojtkiewicza przybliży Jerzy Ficowski w swojej książce *W sierocińcu świata*.

Sam malarz, w listach do rodziny i przyjaciół, przybierał często pozę chorego, a przez to kapryśnego dziecka. Ważna wypowiedź o ulubionych tematach malarskich pochodzi z listu z Paryża do Elizy Pareńskiej: „Widzę masy dzieci, które bawią się jak nigdzie w świecie, chyba, szczególnie dziewczynki [...]. Pełno teatrzyków, karuzeli, klombów kwiatowych, mamek pokracznych, dzieci upozowanych wprost do

⁵⁵ T. Gryglewicz *Groteska w sztuce polskiej XX wieku*, Kraków–Wrocław 1984, s. 45.

⁵⁶ K. Wyka *Makowski*, Kraków 1963.

⁵⁷ Por.: W. Juszcak *Wojtkiewicz i nowa sztuka*, Warszawa 1965.

⁵⁸ A. Potocki *Polska literatura współczesna*, t. 2, Warszawa 1912, s. 280.

malowania mego”⁵⁹. List kończy prośba o wybaczenie „okrzyków bez głosu i rwania się bez ruchu” – tak, jakby nadawca listu sam już upodobił się do dziecięcej zabawki – i słowa: „wybaczy mi pani, jak dziecku wybacza się zepsucie choćby najkosztowniejszej zabawki”⁶⁰. W sztuce i literaturze spotykają się teatr lalek i komedia dell’arte. W kręgu inspiracji rosyjskiej tradycji ludowej jarmarcznych widowisk kukielkowych, powstał dramat poetycki Błoka *Buda jarmarczna*, w którym pojawiają się – traktowani jako nierozłączni – bracia Arlekin i Pierrot, tęskniący za tekturową Kolombiną, rycerz z drewnianym mieczem, śmierć z kosą i maski, które „wydają się kukłami z muzeum etnograficznego”⁶¹. Ironia, autotematyczne, deziluzyjne wypowiedzi postaci nazwanej autorem wskazują na grę konwencjami literackimi i teatralnymi:

Nigdy nie przystrajalem moich bohaterów w błazeńskie szaty. Oni bez mojej wiedzy odgrywają jakąś starą bajdę. Nie uznaję żadnych legend, żadnych mitów i podobnych banałów! Tym bardziej alegorycznej, pretensjonalnej gry słów.⁶²

Wiersz Błoka pod tym samym, co dramat, tytułem wprowadza dziecięcych odbiorców jarmarcznego przedstawienia kukielkowego. Tylko dla dzieci umowne i zabawne w zamierzeniu widowisko jest prawdziwe i poważne. Tylko w nich dramaty lalek wywołują wzruszenie i łzy.

Oto budę otwarto jarmarczna
Dla wesolej i miłej dziatwy,
Dziewczynka i chłopiec patrzą
Na królów, damy i diabły.
[...]
Naraz pajac się przechylił przez rampę,
– Puśćcie! – drze się jak opętany.
– Uchodzi ze mnie żurawinowy sok,
gałganami opatrzone mi rany
A na głowie mej – tekturowy hełm,
A w ręku moim – drewniany miecz!
No i masz: dziewczynka i chłopiec płaczą...
Zamykają wesołą budę jarmarczna.⁶³

⁵⁹ J. Ficowski *W sierocińcu świata*, Warszawa 1993, s. 177.

⁶⁰ Tamże, s. 178.

⁶¹ A. Błok *Buda jarmarczna*, przeł. J. Zagórski, w: *Utwory dramatyczne*, wybór S. Polłaka, Kraków–Wrocław 1985, s. 17.

⁶² Tamże, s. 11.

⁶³ A. Błok *Buda jarmarczna*, przeł. A. Mandalian, w: *Symboliści i akmeiści rosyjscy*, Warszawa 1971, s. 190-191.

Maska Pierrota

Dekadencki motyw pajaca łączy w sobie elementy jawnej sztuczności i skrywanego, powściąganego przez ironię sentymentalizmu. Ma on dwa estetycznie przeciwstawne źródła – naturalizm z jego upodobaniem do brzydoty i symbolizm z jego powrotem do romantycznych znaków.

Naturalizm to przede wszystkim świat cyrku, by przypomnieć powieść Goncourtów *Bracia Zemgano* czy opowiadanie Wacława Wolskiego *Garbaty clown* z tomu *Arcana* – tu kaleki, brzydki cyrkowiec ukazany jest z perspektywy zafascynowanego nim chłopca, zagląającego do cyrkowego namiotu.

Artysta modernizmu ukazuje samego siebie, jak udowodniła to Maria Podraza-Kwiatkowska, w roli jarmarcznego błazna, cyrkowego clowna⁶⁴. Przy czym człowiek w ogóle, nie tylko twórca – to cyrkowiec, linoskoczek, jak u Nietzschego w *Tako rzecze Zaratustra*. W *V Elegii* Rilkego ludzie ukazani są jako linoskoczkowie, spadający na zagubiony gdzieś we wszechświecie dywan, podobni do zabawek, które kiedyś dostało „cierpienie, kiedy jeszcze było małe...”⁶⁵.

Symbolistyczno-dekadencki artysta szuka inspiracji w komedii dell’arte i zabawie karnawałowej⁶⁶. Przemawia do niego sentymentalny urok i lekkość dziecięcych maskarad. Opis takiego dziecięcego balu, ale i czegoś więcej niż zwykłe przyjęcie, dał w wydanej w roku 1913 powieści *Mój przyjaciel Meaulnes* Alain Fournier. Panuje tu atmosfera baśniowej tajemniczości i cudowności, możliwe są niezwykle metamorfozy. Jak pisze w swojej książce o Makowskim Kazimierz Wyka, właśnie ten malarz dziecięcych pierrotów stworzył na prywatne zamówienie nie znane dziś ilustracje do powieści⁶⁷.

⁶⁴ Por.: M. Podraza-Kwiatkowska *Bóg, ofiara, clown czy psychopata*, w: *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1975, s. 398.

⁶⁵ R. M. Rilke *Poezje*, przeł. M. Jastrun, Kraków 1974, s. 227. Wiesław Juszczak wskazuje na bezpośrednią inspirację tej elegii *Kuglarzami* Picassa. Por.: W. Juszczak *Wojtkiewicz...*, s. 110.

⁶⁶ Trzeba tu wspomnieć najsławniejsze odzwierciedlenia tych fascynacji w muzyce: operę Leoncavalla *Pajace*, balet *Pietruszka* Strawińskiego (1911) i utwór Schoenberga *Pierrot lunaire*.

⁶⁷ K. Wyka *Makowski*, s. 37.

Artyści przełomu stuleci chętnie malują wizerunki Pierrota, podobne do obrazu Watteau (tak zrobił choćby Witold Wojtkiewicz). Pierrot nie ma twarzy dorosłego mężczyzny, jego smutne i bezbronne spojrzenie zdradza, kim jest w istocie – przedwcześnie postarzałym dzieckiem. Z kolei pajac, jakiego znamy z karykaturalnych rysunków Beardsleya, to w interpretacji Artura Symonsa – Pierrot–*gamin*. Angielski krytyk pisał:

Przedstawieniem naszego wieku, tej chwili, którą właśnie przeżywamy, jest Pierrot. Jest on namiętny, chociaż sam nie wierzy w wielkie namiętności. [...] Dopóty obnosił się ze swym szczerym i otwartym sercem, aż stwardniało w zimnym powietrzu. Wie, że twarz jego pokrywa warstwa pudru, a więc kiedy płacze, łka bez łez. Pod kredą trudno nawet rozróżnić, czy grymas, który wykrzywia mu usta, to drwina, czy jeszcze jeden wybuch śmiechu. Jest świadomy i tego faktu, że ciągle musi znajdować się na oczach publiczności, a także wie o tym dobrze, że ma być nie tylko śmieszny ale i ekscentryczny. Aż staje się wreszcie wspaniałym fałszem, nade wszystko obawiając się jakiegokolwiek „dotknięcia natury”, mogącego wnieść nieład do jego przebrania, a tym samym uczynić go bezbronnym, prostota bowiem to najśmieszniejsza rzecz pod słońcem⁶⁸.

(Na marginesie trzeba dodać, że analiza Symonsa pomaga zrozumieć także i kwestię, która nie jest przedmiotem tych rozważań: dlaczego motyw Pierrota dołączył do zaszyfrowanego języka aluzji kulturowych homoerotyzmu w sztuce. Obraz ten wyraża sprzeciw wobec natury, jest zaprzeczeniem wszystkiego, co naturalne).

Juliusz German jest w swojej interpretacji figury Pierrota, zawartej we wstępie do zbioru opowiadań *Historie pajaców*, znacznie mniej subtelny od angielskiego poprzednika, ale jego wypowiedź jest ważna, bo postać, którą opisuje to: „niestety polski Pierrot”⁶⁹. Według słów Germana, uciekający od życia fantasta i esteta, czciciel piękna, nie umie żyć: „Dlatego jest tylko pajacem smutnym, nie człowiekiem” i wciąż „błąka się Pierrot sentymentalny po ruinach zaśnieźdzonego romantyzmu”⁷⁰. Przedmowa kończy się apelem: „Piszmy o ludziach, nie zaś o manekinach, nędznych, imitacjach zwierzęcego istnienia, odzianych tylko w cierpienie bez końca”⁷¹. Opowiadania tego postulatu nie spełniają, przeciwnie, są jaskrawą manifestacją sztuczności, przy czym akcja rozgrywa się w sferze wyobrażeń i stereotypów. W jednej z nowel

⁶⁸ A. Symons, A. Beardsley, w: *Moderniści o sztuce*, oprac. E. Grabska, Warszawa 1971, s. 190-191. Por. też: E. Kuryluk *Salome, albo o rozkoszy*, Kraków 1976.

⁶⁹ J. German *Historie pajaców*, s. 8.

⁷⁰ Tamże, s. 7.

⁷¹ Tamże, s. 8-9.

tego cyklu, *Salome i Kolombina*, bohaterka komedii dell'arte zwycięża modernistyczny symbol kobiecości – Salome. O jej triumfie decyduje taniec wyrażający inną, mniej dramatyczną odmianę erotyzmu. O Salome Kolombina mówi: „Dziwna – i za błada. Zresztą znam ten typ. Nie śmieją się i są ponure”⁷².

Dekadencki typ Pierrota to maska słabego, niedojrzałego mężczyzny, ofiary kobiety, ale nie tej demonicznej, w typie Salome, tylko interesownej, cynicznej uwodzicielki. Księżycowy Pierrot Błoka, Laforgue'a czy, drukowanego w „Chimerze” w przekładach Miriama, Alberta Giraud, oddaje się pod opiekę potężnym bóstwom lunarnym. Jest zafascynowany kobietą zarazem i lęka się jej, aż do pragnienia przejścia części jej atrybutów i potęgi.

Pierrot i Kolombina to tytuł pierwszej wersji „baśni mimicznej” Bolesława Leśmiana *Skrzypek Opętany*. Autor zmienił ostatecznie imiona postaci z konwencjonalnych na baśniowe, ale nawet ten pierwotny wybór należy uznać za znamienny dla propagatora teatru stylizowanego, który pod maską Pierrota–Skrzypka pragnął ukazać poetę.

Muzeum zabawek

Obraz lalek czy pajaców jest ważnym motywem kultury Młodej Polski, przy czym apogeum jego popularności to lata 1907-1914 jako zapowiedź znaczenia manekina w groteskowej literaturze i sztuce lat dwudziestych (i później, aż do manifestu teatru śmierci Tadeusza Kantora). Różnicę między tymi dwoma etapami stanowi pragnienie życia, przenikające antropoidalne zabawki w literaturze młodopolskiej i śmiertelna martwota ludzkich kukieł w kulturze współczesnej. Towarzyszy temu narastanie deformacji i brzydoty, która stopniowo wypiera estetyzujące, stylizowane ujęcia młodopolskie. Zmienia się również dziecko – władca zabawek. I to właśnie najważniejsza, godna szerszej refleksji różnica.

Klamrą spinającą ukazany tu temat mogłyby być dwie rozmowy o lalkach: pierwszy dialog toczy się w początku XIX wieku. W przywołanym już utworze Kleista rozmawiają o nich poeta i tancerz. W wierszu Tadeusza Różewicza *W gościnie u Henryka Tomaszewskiego w Mu-*

⁷² Tamże, s. 21.

zeum *Zabawek*, w ostatniej dekadzie wieku XX rozmawiają „starzy artyści”: aktor i poeta. W jednym i drugim dialogu domyślnym bohaterem rozmowy jest nie lalka, ale Człowiek.

W wierszu Różewicza zbiegają się linie wszystkich omawianych tu tematów: dziecka i jego zabawki, elegijnych wspomnień dzieciństwa, świata jako teatru (i to właśnie teatru pantomimy, w którym aktor jest najbliższy lalce). Przede wszystkim chodzi tu jednak (podobnie jak w *Lalce* Leśmiana) o postawę człowieka wobec śmierci i, przywołanej poprzez rym, nicości albo wobec Boga, który, o ile istnieje, bawi się stworzonymi przez siebie możliwościami.

Starych artystów dwóch – aktor i poeta –
Spotkało się pod koniec wieku
i mówią o zabawkach
milczą o Człowieku

Dwie siwe głowy dwie zabawki
znalazły dla siebie cudowny kąt
na progu wielkiego cienia

– ja miałem
celuloidowego murzynka – od Taty
spał w pudełku po gilzach „Solali”

– a ja drewnianego pajaca
który poruszał się za sprawą sznurka
– to od Mamy –
[...]

Staliśmy na śniegu
dwaj uśmiechnięci chłopcy
zatrzymani w biegu –
w biegu do czego?
Może do radości a może...
do Boga który nie gra w kości⁷³

Ostatnie słowa tego wiersza stanowią drugą, najbardziej odległą kłamrę tematu. Łączą najdawniejszą europejską myśl Heraklita o bosko-dziecięcej zabawie Czasu grającego w kamyki, ze zdaniem Alberta Einsteina, który w liście do Maksa Borna pisał: „Ty wierzysz w Boga, który gra w kości, a ja w prawa i zupełny porządek”⁷⁴.

⁷³ T. Różewicz *zawsze fragment*, Wrocław 1996, s. 41-42.

⁷⁴ I. Stewart *Czy Bóg gra w kości? Nowa matematyka chaosu*, Warszawa 1996, s. 7.