



TEATR NARODOWY

ZALOZONY W ROKU 1765

HEINRICH VON KLEIST

Traktat o marionetkach

Traktat o marionetkach



Heinrich von Kleist
(1777-1811)



TEATR NARODOWY

ZAŁOŻONY W ROKU 1765

HEINRICH VON KLEIST

Traktat o marionetkach

ÜBER DAS MARIONETTENTHEATER

W PRZEKŁADZIE RYSZARDA ZIOBRO

dyrektor naczelny
Krzysztof Torończyk

dyrektor artystyczny
Jerzy Grzegorzewski

scena przy Wierzbowej

premiera 9 kwietnia 1999 roku



TEATR NARODOWY

ZALOŻONY W ROKU 1793

HEINRICH VON KLEIST

**Traktat
o marionetkach**

ÜBER DAS MARIONETTENTHEATER

W PRZEKŁADZIE RYSZARDA ZIOBRO

Łukasz Lewandowski
Krzysztof Wakuliński

oraz gościnnie

Katrin Lechler, Katarzyna Lewandowska, Beata Staniek, David Adamski
Andrzej Byś, Waldemar Dolecki (aktor Teatru Lalka), Mariusz Krzemiński
Mariusz Sikorski, Aleksander Sobiszewski, Janusz Szczygielek

scenariusz, reżyseria i choreografia

Henryk Tomaszewski

scenografia

Kazimierz Wiśniak

muzyka

Zbigniew Karnecki

SCENA PRZY WIERZBOWEJ

premiera 9 kwietnia 1999

dyrektor naczelny Krzysztof Torończyk
dyrektor artystyczny Jerzy Grzegorzewski

BERNHILD BOIE

Człowiek pośród luster
Esej o romantyzmie niemieckim*
(fragmenty)

Wstęp

Jest księżycowa noc, jest karetą, a w karetce czarownica-kostucha, księżniczka ulepiona z gliny i młodzieniec wyrzeźbiony z kawałka drewna. Scena jakich wiele w codziennym świecie fikcji romantycznej, świecie dziwnie gościnnym dla wszelkiego rodzaju zjaw. Tu, w hotelowym pokoju gromadzą się woskowe manekiny, tam, zza firanki wylania się elegancka sylwetka mechanicznego robota, w każdym zaułku spotkać można Poliszynela, a rzeźba w parku zatrzymuje przechodnia niesamowitym wyrazem oczu.

* Bernhild Boie, *L'homme et ses simulacres. Essai sur le romantisme allemand*, Librairie José Corti, Paryż 1979.

Żadna inna epoka nie okazuje równie namiętnego zainteresowania obrazowym przedstawianiem świata, w żadnej innej literaturze nie znajdziemy tylu wariacji na jeden i ten sam temat. Jak wytłumaczyć to nowe i intrygujące podejście do zagadnienia znanego przecież od dawna i nieco już przyprószonego siwizną konwencji poprzednich epok? Struktura marionetki lub automatu jest równie prosta jak struktura przedmiotu, który naśladują. Wyglądająca jak człowiek marionetka, uzależniona od siły, która porusza nią z zewnątrz, jest naturalnie stworzona do tego, by ukazywać wszelką postać wyobcowania. Podobnie jak automat ze swoją symboliczną legendą. Mechaniczna replika istoty żywej to natura sprowadzona do doskonale kontrolowanych i całkowicie pozbawionych duszy trybów. Epoka romantyczna nie lekceważy tej uniwersalnej, choć nieco banalnej symboliki. Pisarz czerpie z niej odruchowo, dla wygody, z zamiłowania, dla zabawy wreszcie, głównie jednak dlatego, że za nieruchomym obrazem dostrzega znaczenia nowe, jakich nikt dotąd się nie domyślał. Innymi słowy, romantycy wracają do utartego frazesu, bowiem fascynuje ich to, co się za nim kryje. Tym czymś jest przede wszystkim nasze własne odbicie: ludzako podobny, nieomal prawdziwy, nieodparcie rzeczywisty w swej plastyczności obraz nas samych.

Cóż to za radość – móc ujrzeć i rozpoznać siebie samego, zanim obraz znieruchomieje i zamieni się w obcy, nieprzenikniony przedmiot, który Jean Paul próbuje ożywić we wspomnieniu z dzieciństwa:

„Nie zapomnę nigdy tego olśnienia, o którym nikomu jeszcze nie opowiadałem – olśnienia, dzięki któremu narodziła się moja świadomość. Pamiętam dokładnie

miejsce i czas: pewnego ranka, gdy byłem jeszcze małym chłopcem, stałem na progu naszego domu i patrzyłem na stos drewna usypany po mojej lewej ręce. Wtem, niczym grom z jasnego nieba, spłynęła na mnie myśl: »to właśnie ja«. Nagły błysk rozjaśnił mą świadomość: po raz pierwszy i już na zawsze dostrzegłem własne »ja«”.

To rozpoznanie przez dziecko własnego „ja”, dzięki któremu może ono teraz poczuć się podmiotem, Jean Paul opisuje jako nagłą intuicję, jako trwałą i olśniewającą wizję. Doświadczenie życiowe pokaże wkrótce, że to cudownie objawione i w odczuciu dziecka wiecznotrwałe „ja” ulegnie deformacji w kontaktach z innymi ludźmi, rozpadnie się pod wpływem gry autorefleksji i odkryje granicę śmierci.

To niespodziewane odkrycie swego „ja”, które dziecko próbuje od razu zamknąć w magicznej formule, jest w rzeczy samej odkryciem wielce ryzykownym. Zyskując świadomość, „ja” porzuca nieświadomą naturę i jednocześnie burzy naiwną harmonię, która była mu dotąd schronieniem. Wraz z rozbudzeniem podmiotowości, człowiek zaczyna ćwiczyć się w zwątpieniu, samotności i wygnaniu. Owemu „ja”, które szuka siebie samego i pragnie się określić, w każdej chwili grozi zagubienie pośród własnych odbić i rozmycie się w unicestwiający je obrazie. Refleksyjna świadomość nieustannie wpada w pułapkę własnej umiejętności przedstawiania. Romantyczny pisarz wie, że jego tożsamość jest krucha i ulotna, że „ja” nie daje się osiągnąć na zawsze. Wie też, że poszukiwanie owej tożsamości w świecie pozorów jest zdane na przypadek.

Obraz, w którym jednoczą się wszystkie inne obrazy – ukazujący uludę życia i przynoszący ulgę skołatanemu „ja” – jest obrazem idealnym. Wolna myśl o własnym „ja” rodzi się w szczęśliwej wizji, by już za chwilę zejść na manowce w kontakcie z rzeczywistością, która myli tropy i ludzi pozorami.

Tę nieuleczalną niepewność, na którą cierpią istoty żywe i martwe, owe poczucie oddzielenia, które przyprawia o zawrót głowy, wszystkie te dziwne urojenia poeci romantyczni starali się zamknąć w jednej figurze estetycznej. Tak oto zwyczajny i powszechnie znany przedmiot, ta postać na nasze uczyniona podobieństwo, staje się symbolem ludzkich przemian i najważniejszym obrazem w wyobraźni romantycznej. [...]

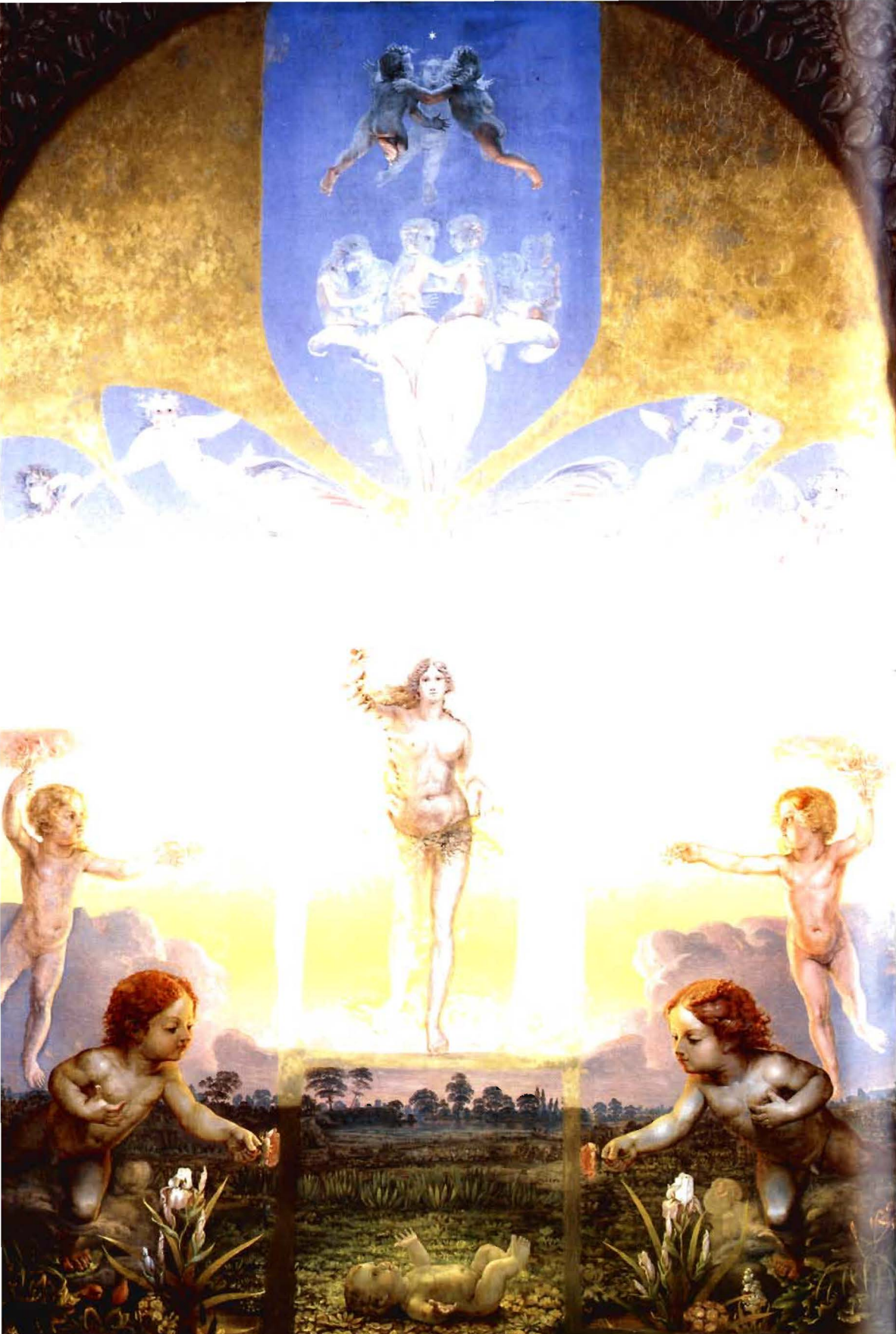
Marionetka w ruchu: istota piękna

Niewinność i świadomość według Kleista

Kiedy w 1810 roku ukazuje się rozprawa Kleista, która z marionetki uczynić miała prawdziwą figurę estetyczną, początki i cechy charakterystyczne owej marionetki są już dobrze znane. Kleist nie wyróżnia się tu niczym na tle swej epoki i znaczenie, jakie nadaje marionetce mieści się całkowicie w dotychczasowej tradycji. Zarówno dla niego, jak i jemu współczesnych, jest to zatem figura przynależna dzieciństwu, niewinności i nieświadomości. Opowiadając o dziejach ludzkości, Kleist czyni to tak, jak inni ówcześni pisarze. Droga biegnie z raję po-







przez świat – czyli raj skażony – na powrót do raju, zataczając pełny krąg szlakami poznania:

„Wrota do raju są zaryglowane, a cherubin za nami. Musimy udać się w podróż dookoła świata, żeby zobaczyć, czy może tymczasem otwarto gdzieś tylne wejście.”*

Świadomość wygnana ze spontanicznej egzystencji i zmieniająca się w refleksję nie odzyska niewinności uwalniając się od tej refleksji – co zresztą jest już niemożliwe – lecz przyjmując ją taką, jaka jest. Dialektyka grzechu i poznania stanowi punkt wyjścia dla estetycznej myśli Kleista; niewinność i świadomość stają się dlań kategoriami wdzięku – „Anmut” – i *artificium* – „Geziertheit”. Grzech pierwotny wynika z narcyzmu: poznanie odnajduje swój estetyczny wyraz w spojrzeniu odbitym w lustrze. Jednak w odbiciu tym wdzięku nie da się już odnaleźć. Wróci dopiero po tamtej stronie lustra; nie na początku, lecz na końcu drogi, jaką ma do przejścia refleksja.

Marionetka służy Kleistowi za ilustrację tej myśli. Niczym zwierzę lub człowiek „bez odbicia”, znajduje się ona w stanie nieświadomości sprzed upadku. Jest więc przeciwieństwem młodzieńca, który wpatruje się w lustro lub szermierza, który ma się na baczności. W „ostatnim rozdziale historii świata” odnajduje swój odpowiednik w nieskończonej świadomości Boga. [...]

* Heinrich von Kleist *O teatrze marionetek*. Przełożył Jacek St. Buras [w:] Konstanty A. Jeleński *Bellmer albo Anatomia Nieświadomości Fizycznej i Miłości*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1998.

[...] To nie wygląd zewnętrzny lalki, ale jej ruch dostarcza *tertium comparationis*. Krzywe, które przedmiot kreśli wokół swego środka ciężkości, nie muszą posiadać znaczenia mistycznego symbolu, a mimo to są odbiciem ruchów ducha, który ten środek znajduje w sobie samym. W rozumieniu Kleista nie jesteśmy „lalkami”: nasze życie podobne jest jedynie do ruchu lalek. Lalki są wcieleniem bytu z „pierwotnego stadium dziejów ludzkości”, bowiem żyją o tyle, o ile się poruszają.

Marionetka stworzona jest na wzór człowieka jedynie w tym sensie, że poprzez działanie sił ciężenia ukazuje nam związki pomiędzy naturą nieświadomą a świadomą. Nie ma charakteru dzieła sztuki, natomiast jej struktura jest czysto mechaniczna. Dla Kleista marionetka jest obrazem działania praw mechaniki, a tym samym – wcieleniem piękna. Wszystko, co wykracza poza prawa mechaniki – jest jej obce.

Wychodząc od konkretnych cech marionetki, Kleist pozbył ją wszelkiej symboliki. Ucierpiał na tym wszystkie inne spełniane przez nią funkcje. Wychodzi na to, że śmiertelny cios zadał marionetce sam Kleist. Wszystkie inne figury, które romantycy wynieśli do rangi protagonistek ich estetyki, nie mają nic wspólnego z marionetką Kleista. Odwołują się do obrazu lalki, która nie jest ani tak jednoznaczna, ani tak czysto funkcjonalna. Przeciwnie, marionetka romantyków odnalazła całą wieloznaczność i bogactwo symboliki dzieła sztuki. [...]

Estetyka romantyzmu pełna jest lalek. Są one znakiem oczywistej obsesji, wartym chwili namysłu, bo nieobcym w żadnej z innych epok. Obraz lalki przybierać może najrozmaitszą postać: jest prozaicznym tropem, ornamentem, metaforą, upersonifikowanym pojęciem. Pojawiając się w ten sposób na wszystkich poziomach stylu i narracji, przedstawienie obrazowe unaocznia nam ponadto różne, wzajemnie wykluczające się rzeczywistości: rzeczywistość sztuki dobrej i sztuki złej, natchnienia i odtwarzania, inwencji i naśladownictwa, uzależnienia i wolności. Niezgrabna statuetka kojarzy nam się z czymś sztucznie nienaturalnym, zwyczajna lalka – z naturalną poezją. Widząc, jak manekin Jean Paula układa wiersze, odkrywamy, że dzieło sztuki opiera się na złudzeniu. Podobnie, gdy obserwujemy poruszającą się marionetkę Kleista, odkrywamy prawa, którymi rządzi się piękno. O ile poszczególne wątki obrazu tłumaczyć można wielością form lub nawet funkcji narracyjnych, o tyle interpretacja owej lawiny przeciwstawnych znaczeń nie jest już tak łatwa.

Przejdźcie od symbolu negatywnego do pozytywnego, przemiana marionetki żalostnej w lalkę świecąca przykładem nie podlega ścisłej chronologii. Pisarze posługują się kilkoma znaczeniami obrazu jednocześnie: taka zamiana sensów nie musi jednak oznaczać ich wzajemnego znoszenia. Nie ma w tym niczego ze sprzeczności czy paradoksu. Obrazem można dowolnie manipulować – podobnie jak marionetką. Odpowiedź kryje się ostatecznie w przedmiocie i owym dwuznacznym wrażeniu, ja-

kie wywiera on na artyście. Wrażenie zaś podyktowane jest określoną wizją sztuki. Marionetka w sposób automatyczny wskazuje na dzieło, a dzieło równie naturalnie wskazuje na marionetkę: tak oto koło się zamyka. [...]

przełożył Jan Maria Kłoczowski



spis ilustracji

1. Heinrich von Kleist (1777-1811)
2. Philipp Otto Runge (1777-1810) *Poranek* 1808/1809, olej na płótnie, fot. Elke Walford © Hamburger Kunsthalle
3. Philipp Otto Runge *Dzieci Hülsenbecków* 1805, olej na płótnie, fot. Elke Walford © Hamburger Kunsthalle

Kasa teatru przy Placu Teatralnym 3 czynna od poniedziałku do soboty 10-14 i 15-19, w niedzielę przed przedstawieniem 16-19. W dniach przedstawień na scenie przy Wierzbowej bilety sprzedawane są także w kasie przy ulicy Wierzbowej 3 na godzinę przed rozpoczęciem przedstawienia.

Rezerwacja telefoniczna: 69 20 604, 69 20 664 poniedziałek - piątek 9-16.

Teatr Narodowy
Plac Teatralny 3
00-077 Warszawa

<http://www.pol.pl/narodowy>

dyrektor techniczny
Mirosław Łysik

główny brygadier sceny
główny oświetleniowiec
główny elektroakustyk
główny mechanik
kierownik działu produkcji środków inscenizacji
kierownik pracowni stolarskiej
kierownik pracowni malarskiej
kierownik pracowni modelatorskiej
kierownik pracowni tapicerskiej
kierownik pracowni krawieckiej męskiej
kierownik pracowni krawieckiej damskiej
kierownik pracowni obuwia
kierownik pracowni mechaniczno-ślusarskiej
kierownik zespołu garderobianych
kierownik zespołu charakteryzatorów
kierownik zespołu rekwizytorów
kierownik zespołu operatorów urządzeń scenicznych
kierownik zabezpieczenia technicznego

główna księgowa
kierownik działu administracji
kierownik działu zaopatrzenia
kierownik działu kadr
kierownik biura informatyki

Lech Orzechowski
Krzysztof Trzaskowski
Mariusz Maszewski
Stefan Wójcik
Sylwester Paluch
Grzegorz Jończyk
Paweł Rozbicki
Marek Laudański
Waldemar Głowala
Roman Żbikowski
Maria Kosecka
Robert Rotuski
Edmund Kwiatkowski
Magda Brożyńska
Leszek Galian
Zbigniew Fortuna
Wojciech Hulewicz
Paweł Mamla

Jadwiga Wieczorek
Euzebiusz Kośła
Krzysztof Krupa
Bogdan Dobkowski
Janusz Dobkowski

sekretarz artystyczny
Jan Skotnicki

dramaturg
Małgorzata Dziewulska

kompozytor
Stanisław Radwan

kierownik muzyczny
Mirosław Jastrzębski

kierownik działu koordynacji pracy artystycznej
Sławomira Łozińska

kierownik działu promocji
Justyna Duriasz

impresariat
Adriana Lewandowska

redakcja programu
Andrzej Majczak

opracowanie typograficzne
Janusz Górski

ISBN 83-910326-3-9

cena 8 zł

egzemplarz bezpłatny

ogólnopolski patronat radiowy



POLSKIE RADIO SA

Tylko w Trójce

„Magazyn Bardzo Kulturalny” Barbary Marciniak (teatr, literatura, wystawy oraz wszechobecna w Programie III muzyka) w sobotę, 14.00-15.00.

„Tylko Bez Polityki, Proszę” Anny Semkowicz (warsztaty aktorskie ze znanym aktorem-pedagogiem w roli mistrza) w co drugą niedzielę, 13.05-14.00.

„Nasz Parnas” Magdaleny Jethon (wywiad-rzeka z artystami sceny i ekranu) w niedzielę, 22.10-23.00.

„Trójkowo, Filmowo” Ryszarda Jaźwińskiego (magazyn aktualności filmowych) w co drugą niedzielę, 13.05-14.00.

„Radio Retro” Jacka Ejsmonda, Anny Brzozowskiej i Grzegorza Wassowskiego (bibliofilskie wydanie „Trójki Pod Księżycem”) w co drugi wtorek, 0.05-2.00.

Polskie Radio SA - Program III
ul. Myśliwiecka 3/5/7, 00-977 Warszawa
Dział Promocji tel./fax (022) 645 56 26
Agencja Reklamy tel./fax (022) 628 17 27

także w Internecie: <http://www.radio.com.pl/trojka>

repertuar Teatru Narodowego w Telegazecie TVP2 na str. 220





TEATR NARODOWY

ZAŁOŻONY W ROKU 1765

dyrektor artystyczny Jerzy Grzegorzewski

HEINRICH VON KLEIST

Traktat o marionetkach

ÜBER DAS MARIONETTENTHEATER

W PRZEKŁADZIE RYSZARDA ZIOBRO

scenariusz, reżyseria i choreografia

Henryk Tomaszewski

scenografia

Kazimierz Wiśniak

muzyka

Zbigniew Karnecki

SCENA PRZY WIERZBOWEJ

premiera 9 kwietnia 1999 roku

Obsada

Pan C.	Krzysztof Wakuliński
Pan K.	Łukasz Lewandowski
Małpa	Aleksander Sobiszewski (gościnnie) / Mariusz Sikorski (gościnnie)
Hrabia	Andrzej Byś (gościnnie)
Synowie Hrabiego	Mariusz Krzemiński (gościnnie) Janusz Szczygiełek (gościnnie)
Marionetkarz	Waldemar Dolecki (aktor Teatru Lalka)
Młodzieniec	David Adamski (gościnnie)
Parys	Mariusz Krzemiński (gościnnie)
Tancerki	Katrin Lechler (gościnnie) Katarzyna Lewandowska (gościnnie) Beata Staniek (gościnnie)

asystent reżysera	Magdalena Siemieńczuk (Wydział Reżyserii Dramatu AT)
asystenci scenografa	Jadwiga Michalska Anita Świderek
realizator światła	Krzysztof Trzaskowski
realizator dźwięku	Robert Jurek
inspicjent	Adam Borkowski
sufler	Jolanta Szydłowska

nagranie

Studio „Fotoplastykon”, Wrocław

realizacja nagrania

Robert Szydło

Przed wejściem na widownię uprzejmie prosimy o wyłączenie telefonów komórkowych
i wszelkich innych urządzeń elektronicznych.