

## Ladislav Fialka i Milan Sládek w kręgu Pierrota Deburau

Rolfe Bari na łamach „Sunday Examiner and Chronicle”<sup>1</sup> pisał, że z nazwiskiem Ladislava Fialki łączyło się nazwiska Chaplina i Marceau, ponieważ wszyscy trzej uosabiali charakter „małego” bohatera. Pod względem stylu Fialka był jednak bliższy Marceau, choć różnił się w szczegółach. Obaj czerpali tematy z wielkiej literatury, lecz Marceau kładł nacisk na symbol i abstrakcję, natomiast Fialka preferował tematy bardziej realistyczne, opierając się na stylizacji, która mogła je uczynić nierealistycznymi, ale zawsze rozpoznawalnymi. Różnica formy zasadza się tu na dwóch ważnych rysach: jeden był mimem solowym, podczas gdy drugi miał zespół i mógł łączyć swoje epizody (!) w taki sposób, w jaki Marceau tego nie robił. Samotny mim wykonuje swoje obrazy pantomimiczne linearnie, jakby nawlekał korale na nitkę, natomiast zespół może wykonywać dłuższe, o określonej głębokości, strukturze i optyce, może też wyzyskiwać plan pierwszy, środkowy i tło jednocześnie. Marceau przy swojej swobodzie i uwolnieniu się od tańca wydaje się romantyczny, Fialka zaś z całym swoim baletem klasycznym otwarty był na taniec w sposób bardziej oczywisty,

[...] zachowuje – jak czytamy w pracy *Rozbor inscenace pantomimy Ladislava Fialky v Divadle Na zábradlí v Praze* – podstawową zasadę pantomimy, zasadę przystosowania muzyki – jeśli jakaś jest – do ruchu; najpierw rozwija konflikt dramatyczny, nie dbając o to, by zachować wewnętrzny rytm akcji i przedmiotu, potem komponuje się muzykę, nakładając ją na ruch ciała. W tym sensie pantomima jest bliżej dramatu niż

---

<sup>1</sup> San Francisco, 10 stycznia 1971.

tańca klasycznego, który przeważnie był dostosowywany do napisanej muzyki (Fialka 1972, s. 118).

Jeszcze w okresie studenckim w konserwatorium tanecznym Fialka i Jiří Kaftan ćwiczyli numer, który nigdy nie miał stałego scenariusza. Była to opowieść o dwóch rozbitkach na wyspie, o walce wzajemnie sobie pomagających i wzajemnie sobie dokuczających postaci. Jak wspomina Kaftan:

Nazwaliśmy ją jarmarczną pantomimą. [...] W tej scenie kopaliśmy się wzajemnie, spychaliśmy do wody i z powrotem się wciągaliśmy. Był to numer, który czasami graliśmy dwanaście minut, a niekiedy i trzydzieści pięć minut. Bywało, że wybieraliśmy tylko niektóre sceny albo dodawaliśmy nowe. Zasadniczo była to kwestia cyrkowa, dwaj klauni, z których jeden był ucharakteryzowany na białą, drugi typ w stylu Pantalone z komedii *dell'arte* (Brúna 1997, s. 57).

Na początku Ladislav Fialka, Jiří Suchý, Ivan Vyskočil i Vladimír Vodička przygotowali pierwsze przedstawienie, zatytułowane *Kdyby tisíc klarinetů* (*Gdyby tysiąc klarinetów*). Było to w grudniu 1958 roku<sup>2</sup>. W składance tej znalazły się piosenki Suchego, opowiadania Vyskočila i Suchego oraz wstawki pantomimiczne w stylu Marceau. Zdenka Kratochvílová i Ludmila Kovářová grały taneczne intermedia. Tak rozpoczęło swoją działalność Divadlo Na zábradlí w Pradze. Nietrudno zauważyć, że nie ma tu jeszcze zdecydowanej koncepcji artystycznej ani w sensie gatunku, ani w sensie stylu.

Następna po *Klarinetach* dwugodzinna inscenizacja Fialki *Pantomima Na zábradlí* została zaprezentowana widzom 3 marca 1959 r. Spektakl ten miał już zdecydowanie określoną strukturę. Najróżnorodniejsze rodzaje i sposoby narracji pantomimicznej, od pantomimy romantycznej przez luźną i bujną klaunadę aż do symbolicznej kompozycji *Masek*, zmierzały do gestu, wynikającego z realnego stanu psychicznego człowieka, z autentycznego napięcia dramaturgicznego na scenie, z bezpośredniego przeżycia sytuacji,

---

<sup>2</sup> W 1956 roku powstała we Wrocławiu pantomima Henryka Tomaszewskiego. Patrz: Hausbrandt 1974; Hera 1975, 1983; Kelera 1983a i b; Berski 1985; Smużniak 1985, 1991, 2002, 2004a i b.

[...] a więc nie zespół znaków *a priori*, i nie tylko demonstracja postaci i fabuły, ale ciągle na nowo ludzkim ciałem tworzymy obraz ludzkiego ducha na scenie. Stąd biło źródło dramatycznego napięcia i uczucie widza, że scena wypełniona jest konkretnym, realnym i współczesnym życiem, mimo starego kostiumu i stylizowanego gestu. W ten sposób dano właściwie podstawy osobowości, głębi treści i teatralności pantomimy Divadla Na zábradlí (Fialka 1972, s. 18–19).

Ladislav Fialka (1931–1991) zjawiał się przed publicznością jako *spiritus agens*, najsilniejsza osobowość artystyczna, zdolna dać teatrowi oryginalną koncepcję oraz zająć główne miejsce na scenie czeskiej pantomimy. Rzadki dar prostoty, dyscyplina kształtu, surowość wyrazu, tendencja do syntetycznej wstrzemięźliwości – to cechy zarówno jego aktorskiej, jak i reżyserskiej twórczości pantomimicznej. Stworzył nowoczesną wariację Pierrotta, silnie osadzonego w tradycji Deburau, ale pozbawionego głębokiej melancholii, który robił wrażenie silnego fizycznie i realnie dzielnego człowieka, a tym samym bardziej tragicznego w chwilach, gdy powalała go na ziemię brutalna siła rzeczywistości, w jakiej przyszło mu żyć.

Obok Fialki zespół tworzyli: Richard Weber, Ivan Lukeš, Jiří Káftan, Josef Fajta, Zdenka Kratochvílová, Ludmila Kovářová, Jana Pešková, Božena Bechetová. W przedstawieniach *Blázni (Wariaci)* i *Knoflík (Guzik)* pojawiła się jeszcze Olga Przygrodská, a w roku 1970 – Luta Hoffmeisterová i Rudolf Papeřík. Grupa pantomimy Divadla Na zábradlí wyróżniała się tym, że występowało w niej stosunkowo dużo kobiet-mimów, które swój wysoki poziom artystyczny osiągnęły dlatego, że umiały w całości podporządkować się twardym regułom swej sztuki.

Tak więc, zebrała się trupa komediantów

[...] z Pierrotem, Kolombiną i Arlekinem, kochanką i kurtyzaną, Pantalonom, Dottorem i Kapitanem – przygotowana dziś tak samo jak przed trzystu laty, aby zagrać nam komedię o naszym życiu. A my, naiwnie myśląc dużo o sobie, o niebywałym skomplikowaniu siebie i całego wieku, czujemy się tak, jakby wyszło z nas powietrze. Znowu mieścimy się całkowicie w tej komedii. Człowiek dalej snuje fantazje na temat świata, że szybciej sobie z nim poradzi, tęskni do miłości, kocha, broni miłości, traci ją, walczy z przeciwnikami, dostaje kopniaki i policzki, boi się śmierci, znowu wymyśla świat możliwy do opanowania, żeby poradzić sobie z lękiem, znowu tęskni

do miłości i znów ją traci, a przez cały ten czas chce przede wszystkim potwierdzić samego siebie, aby mógł na przykład oskalpować swego bliźniego. A w końcu i tak po niego przyjdzie śmierć (Fialka 1972, s. 16, 18).

Pantomima Divadla Na zábradlí nigdy nie cieszyła się specjalną uwagą i zainteresowaniem krytyki. Przyczyny tego należy upatrywać w ogólnym stanie wiedzy o teatrze. Historia teatru dość ostro wydzieliła różne rodzaje sztuki scenicznej, a co za tym szło – wąsko wyspecjalizowanych fachowców również w krytyce: krytyków dramatu, opery, tańca. Pantomima – w tym także pantomima Divadla Na zábradlí – powodowała więc poważne rozterki: kto o tym napisze? Krytyk tańca nie zauważał specyficznej formy pantomimy, domagając się tańca. Krytyk teatralny – wychowany na literaturze dramatycznej – nie interesował się pantomimą (zob. Smužniak 1991, s. 116). Pantomima więc do dziś w wielu krajach świata nie jest wspomagana przez krytykę i sama toruje sobie drogę w świadomości widza, przede wszystkim własnymi dokonaniem artystycznymi. O korzeniach „czeskości” pantomimy Fialka mówił w ten sposób:

Przede wszystkim jest to humor. To pojęcie jest wyraźnie określone. Zasługi na tym polu ma Jaroslav Hašek, a także Karel Čapek – poprzez swoiście wytłumiony, bardziej tragiczny humor. W końcu, czy Švejk Haška nie jest tragikomiczny? A dalej. nasz specyficzny liryzm, który zdecydowanie różni się od sentymentalnej melancholii zwyczajnych Pierrotów. Odczuwam w naszym humorze liryzm dziedzictwa baroku czeskiej kultury, baroku ludowego. Obserwuję to w twórczości Jiřego Trnky, i to nawet wówczas, gdy opracowuje on obce dzieła. Z pewnością nawiązujemy tu do tradycji E.F. Buriana, chociaż ja jego czołowych przedstawień już nie widziałem. Czym się różnimy od spojrzenia Marcela Marceau na człowieka? Przede wszystkim ludowym spojrzeniem na człowieka i jego świat. Pantomima jest samodzielną dziedziną sztuki. Mim jest artystą ruchu, a jego przejawy często zbliżają ją do sztuki tańca. Dla mima taniec jest ważny w jego wyszkoleniu, daje mu technikę ruchu. Lecz pantomima przede wszystkim nie jest ani niemą [po czesku *němohra* ‘pantomima’ – przyp. K.S.] grą, ani dziedziną tańca. Wynika z tego szereg podstawowych nieporozumień. Mim jest aktorem wszechstronnym, którego mowę zastępuje zdwojony ruch (Brůna 1991, s. 22)<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Wszystkie cytaty w przekładzie S. Góry.

Jeżeli spektakl *Pantomima Na zábradlí* wprowadził widza w możliwości nowoczesnej pantomimy, to druga premiera wyrastała z rodzimej tematyki: droga na Anneńskie náměstí obok Wełtawy, uliczkami i ulicami miasta, spotkania z ludźmi – to najbardziej konkretne inspiracje spektaklu *Devět klobouků na Prahu* (*Dziewięć kapeluszy na Pragę*), który składa się z ciągu szansonetek i drobnych, pantomimicznych historyjek praskich. Niebezpieczeństwa płaskiej ilustracji *němohry*, gdzie gest kreśli i opisuje słowo, nie udało się uniknąć, ale od tych małych historyjek prowadziła bezpośrednio droga do dramatu pantomimicznego. Spektakl ten łączył piosenki z pantomimą, a Kaftan tak go wspomina:

Wiem, że wówczas Fialkę to bardzo interesowało. Nie wiemy, co złożyło się na tę decyzję, ale pojawiła się osobowość pieśniarska i jej sława – Ljuba Hermanová, oraz możliwość wspaniałego połączenia tego na scenie. Hermanová miała przecież wspaniałe szansonetki. I tak się te pomysły zbliżały.

Oczywiście, tych pomysłów było dziewięć. Powstała idea *Dziewięciu kapeluszy na Pragę*, zmiany *Dziewięciu kapeluszy*, które na scenie zmieniała także Ljuba. Zakończyliśmy te dziewięć pomysłów na *Pražskim Jarze* i na myśli mieliśmy naprawdę *Pražské Jaro* – światowy festiwal muzyki. Koncerty festiwalowe odbywały się przecież w Rudolfinum, niedaleko naszego teatru. Nasza scena przedstawiała koniec koncertu, rozstanie z koncertowymi przeżyciami. W pantomimie występował portier z Rudolfinum (Lukeš), a piosenkarką z baru „Florentina” była Ljuba Hermanom (Brůna 1991, s. 24–28).

Niezależnie od sądu Kaftana trzeba stwierdzić, że spektakl był swoistą hybrydą gatunkową, której zamysł polegał na spektakularnym wyzyskaniu talentu Hermanovej jako naczelnego motywu organizującego akcję przedstawienia. Oczywiście, pomysł sam w sobie dawał możliwość swobodnego czerpania z rodzimych wątków od sporu Anioła z Diabłem w sennym marzeniu budowniczego i rzeźbiarza Petra Parleřa, przez historię przyrządzenia pierwszej w Pradze kawy na Liliovcie (*Turek v Praze*), pobyt Mozarta w Pradze (*Mozart v Praze*), historię żebraka Vojtíška (*Malostraňská opowieść*), przeżycia dziewczyny podczas nocnego czytania książki; wędrówkę nabrzeżami Wełtawy, podczas której można było spotkać studenta prawa, oficera Hansa von Dratschka, Rozalię – jego damulkę, pannę Fany-

kę, profesora Dlaba i fotografującego wszystkich fotografa Chrudoša Štiáhlavę, aż po obrazy ilustrujące szansonetki Hermanovej – *Já mám ráda políra (A ja kocham murarza)* i *Pražské Jaro*.

Połączenie pantomimy z muzyką, ruchem i piosenkami na kanwie rodzimego folkloru przyczyniło się do niezwyklej popularności tego przedstawienia, ale z punktu widzenia techniki pantomimicznej ważne były dla zespołu Fialki dwa następne spektakle: *Etudy (Etiudy)* i *Cesta (Droga)*.

*Etiudy* były dokładnie tym, co oznacza ten lakoniczny tytuł. Opierały się przede wszystkim na sztuce Marcela Marceau, który dla Czechów nie przestał być wielbionym wzorem i nauczycielem. Aktorzy Fialki nie zachowywali się jednak jak zwykli naśladowcy, ale próbowali stworzyć własny kształt tych etiud swoimi środkami. *Etiudy* wywarły ogromny wpływ na technikę zespołu, ponieważ otworzyły drogę maksymalnej koncentracji na metaforze pantomimicznej i poetyckiej, umożliwiły ucieczkę przed ilustracyjnością, skupiły uwagę na nieustannej akcji i działaniu, gdyż nawet posągowa figura musi mieć swoje napięcie wewnętrzne, a konkretne działanie jest środkiem najbardziej odpowiednim dla realizacji abstrakcyjnych zamierzeń.

Patrząc z pozycji historycznej, możemy dziś uznać zarówno *Etiudy*, jak i *Drogę* za oczywisty w dziejach zespołu etap terminatorских eksperymentów i poszukiwań. Niemniej jednak wówczas rzadko kto tak je odbierał, ponieważ były to dzieła ukończone, przemyślane i wolne od charakterystycznej dla początkujących bezradności.

Jedną z najważniejszych dla Divadla Na zábradlí inscenizacji, która otworzyła mu drogę na świat była – *nomen omen* – *Droga*. Fialka szukał możliwości powrotu do komedii *dell'arte* i doprowadzenia jej aż do współczesności. *Drogę* można uznać za inscenizację prawie naukową, rekonstruującą komedię *dell'arte*, pantomimę *Deburau* z *Funambules*, melancholijną secesyjną historyjkę z cyrku – a wszystko to kończy się przykładem stylu współczesnego. *Droga* jednak znaczyła coś znacznie ważniejszego, ponieważ była wyznaniem wiary w pantomimę i wbrew pojawiającemu się określeniu „romantyczna” – wskazywała na nieustanne dążenie do odrodzenia w swoistym dla siebie

kształcie. „Romantyczność” Fialki polegała więc na tym, że wierzył w możliwości człowieka i artysty, który „jest w drodze”.

*Droga* składała się z czterech, różnie potraktowanych, epizodów, wiążących się w jednolitą całość, opartą na konflikcie postaci dramatycznych, na zderzeniach ich dążeń i wyobrażeń. Zasada charakterystyczna dla tzw. teatru dramatycznego stała się podstawą konstrukcyjną spektaklu w teatrze pantomimy:

[...] po romantycznej pantomimie następowała pauza, ale postacie miały swoją kontynuację, która polegała na tym, że były inspirowane np. płótnami Františka Tichego, jego wspaniałymi motywami cyrku, tresury koni, linoskoczków. Pierrot stał się cyrkowym białym klaunem, Kolombina – cyrkową akrobatką. [...] Dottore – postać śmieszna i stale narzucająca się w komedii *dell'arte* – przeistacza się nagle w dyrektora cyrku, a więc w kogoś, kto zaczyna rządzić i poganiać swoich cyrkowych podwładnych. [...] Jedną z postaci stale ukazywała się na scenie, chociaż nie była organicznym elementem zespołu i kształtu tej pantomimy. Była to dama, niezwykle i sugestywna, pojawiająca się na różnych etapach *drogi*, odchodząca w pewnym momencie wraz z postacią romantycznej pantomimy, z innym dyrektorem cyrku. W zakończeniu ukazuje się w zasłonie i wtedy widać, że to już nie personifikacja kogoś lub czegoś, co zmienia się i pojawia przez całe nasze życie. To była Śmierć (Brüna 1991, s. 35–36).

W listopadzie 1962 r. Akademie der Künste w Berlinie Zachodnim zorganizowała I Festiwal Pantomimy, połączony z dyskusjami i wystawami. Festiwalowi przewodniczył Marceau, który na otwarcie powiedział:

Wracam z radością do swej publiczności, która rozpoznała potęgę sztuki, jestem jej wdzięczny i chcę jej podziękować, chciałbym podziękować za to, że rozpoznała i to, że pantomima jest żyjącą częścią teatru, i że nie tylko język posiada możliwości wyrażania ludzkiego bytu, ale że są i inne możliwości przedstawiania i wyrażania czegoś, co wykracza poza rzeczywistość i co przenosi człowieka między poezję i sen (Brüna 1991, s. 37).

Oprócz zespołu Divadla Na zábradlí Fialki przyjechał tam także Teatro di Ca'Foscari z Wenecji – zespół interpretujący środkami pantomimy dramaty Goldoniego i Gozziego, Musseta i Gorkiego, Brechta i Majakowskiego. Obecny był Maximilien Decroux, syn i uczeń Étienne'a Decroux, asystent i odtwórca wszystkich dzieł swojego

wielkiego ojca. Był także klaun z Ascony – Dimitri, Rob van Reijn z Amsterdamu, Wolfram Mehring, współpracownik Étienne’a Decroux, wraz ze swoją partnerką Grillon, prezentując jakby drugą falę paryskiej pantomimy (*Leonce i Lena, Aulularia, Woyzeck*), Samy Molcho, prowadzący letnią szkołę pantomimy w Kolonii. Na festiwal przyjechał także głośny już wtedy na świecie zespół Henryka Tomaszewskiego z Polski – Wrocławski Teatr Pantomimy (Fialka 1972, s. 131)<sup>4</sup>, Enrique Noisvander, założyciel pierwszej chilijskiej pantomimy i Teatro de Momos, Kikuzo Onoe z Tokio, Jacques Lecoq ze spektaklem *Pseudolus* według Plauta, Laszlo Ferenc, członek Teatru im. Pötöfiego z Budapesztu i uczeń Barraulta, Roberto Escobar, Eduardo Hermida i Igor Lerchundi, studenci Akademii Sztuki i Teatru Narodowego im. Cervantesa z Buenos Aires.

Fialka pokazał w Berlinie *Drogę*, rozpoczynając tym samym międzynarodową karierę (Stany Zjednoczone, Kanada, Anglia, Holandia, Szwecja, Dania, Norwegia, Finlandia, Szwajcaria, Niemcy i Rosja).

Głównymi tematami teatru pantomimy Fialki były poszukiwanie i droga, najpełniej chyba przedstawione w spektaklu *Blźni (Wariaci)*. Barokowa inspiracja *Wariatów* nie jest przypadkowa i czysto techniczna. Fialka doskonale zdawał sobie sprawę z narzędzia, jakim jest mowa ludzkiego ciała. Gest w sztuce był dla niego celowym odkrywaniem tajemnicy człowieka, którą mógł oswobodzić za pomocą *katharsis*. Właśnie to poczucie *katharsis* jest niezwykle mocne w *Wariatach*, sprawia, że prosty i harmonijny kształt spektaklu staje się źródłem nadzwyczajnego przeżycia wewnętrznego, jakiejś prywatnej prawdy każdego życia, każdego człowieka. Inscenizacja

[...] ze wspaniałą lekkością przechodzi nad przepaścią ludzkiego lęku i ma szeroką perspektywę tematyczną, która zakreśla wygnanie z Raju na początku przedstawienia i człowiek Kafki, który umiera przed bramą Prawa – na zakończenie spektaklu. Na wielkiej scenie *Wariatów* wiecznie odgrywa się ten sam teatr klęski i nadziei. Także śpiewaka Orfeusza i księcia Hamleta. A w ostrych, drapieżnych interludiach pojawia się przedziwny chór masek, strasznych i drwiących, które otaczają człowieka, mamiają

---

<sup>4</sup> Zob.: Smużniak 1985 (problem węzłowy 11.1 – *Polska kultura narodowa, jej tendencje rozwojowe i percepcja*).

go i ludźa, ciągle mu się wymykają i zawsze od nowa go zabijają (Fialka 1972, s. 26–27).

*Wariaci* w specyficzny dla pantomimy sposób realizują istotę dramatu poetyckiego, tragedii oscylującej między jednostką a chórem, między zmieniającym się życiem a niezmiennym, wiecznym mitem. Wyraz mimiczny jest oszczędny, bardzo skoncentrowany i prosty, a Fialka daje się poznać jako mistrz reżyserskiej aranżacji (*mise en scène*) znaczącego ruchu postaci w przestrzeni i czasie sceny, mistrz krótkich skojarzeń poetyckich i metafory scenicznej.

Podczas gdy *Wariaci* byli realizacją tragedii głównego tematu, to spektakl *Guzik* jest zarysem tego tematu na płaszczyźnie stylistycznej groteski. W tej ostatniej z pantomimicznych inscenizacji Fialki motyw poszukiwania zagubionego guzika pełni rolę znaku, symbolizującego filozoficzne pytanie autora o sens ludzkiej egzystencji. Niezwykle dla tej sztuki jest samo zestawienie tak odmiennych rzeczy, jak mały i łatwy do przeoczenia guzik od płaszcza i najbardziej złożona kwestia świadomego, ludzkiego istnienia. Zestawienie to jest kluczem do gnoseologicznego, etycznego i estetycznego świata sztuki Fialki.

Główną postacią, a zarazem osią konstrukcyjną spektaklu, jest samotny Klaun, na początku akcji szukający zagubionego guzika, ale w całodziennym bieganinie zapominający o nim. Pod koniec przedstawienia przypomina sobie o nim i znów go szuka, łapiąc w dłoń motyla, którym się cieszy. Ale w tej chwili grupa złodziei, mając nadzieję na dobry łup, zabija okrutnie Klauna. Martwa dłoń nie odda skarbu wyobraźni, jakim jest motyl. W pośmiertnej scenie Klaun otrzymuje swój guzik od Czarodziejskiego Dziadka, chociaż nie ma już płaszcza, do którego guzik należał.

Dramatyczny sens *katharsis* polega na tym, że chociaż śmierć Klauna jest zbyteczna, to jako zwierciadlany obraz nas samych symbolizuje ofiarę złożoną za nas w grze rzeczywistego życia.

Motyw guzika jest motywem ramowym w spektaklu, konstrukcyjnym monotematem, z którego wariacyjnie wyłaniają się motywy-znaki kwiatu, motyla i walizki. Kwiat na początku spektaklu jest troskli-

wie podlewany przez Klauna, a na końcu złożony na jego grobie. Poza tym spektaklem Fialka często wykorzystywał motyw białej róży, składając go w hołdzie odchodzącemu w historię Pierrotowi. Tu kwiat złożono na grobie, co ma niejako podwójne znaczenie: to realne, odnoszące się do akcji scenicznej, i symboliczne – kierowane do postaci Klauna – Fialkowego Pierrota. Motyl również został potraktowany jako znak symbolicznej wolności, marzeń i ideałów, natomiast walizka – to magiczna rekwizytornia Klauna, z której wyjmuje on cudowne okulary, w sekundzie zmieniające całą rzeczywistość, latający parasol, przenoszący go aż do Paryża. Walizka cały czas towarzyszy bohaterowi, kilka razy zostaje skradziona i ponownie odnaleziona, a jej losy, splecione z losami Klauna, odślaniają symboliczny sens chaosu świata ludzi uzależnionych od rzeczy. Walizka pełni także funkcję łącznika konstrukcyjnego między Klaunem-Człowiekiem a Czarodziejskim Dziadkiem-Losem, który na zasadzie ludowego wyobrażenia surowego i dobrego Pana Boga figlarnie inicjuje koleje ludzkiego życia i filozoficznie je puentuje.

Czarodziejski Dziadek ze swoim parasolem i okularami na sznurku, ze swoimi baśniowymi możliwościami tworzy drugi biegun wielkiego, baśniowego świata Fialki, biegun porządku moralnego i konieczności, wynikłej z zasad, równowagę bieguna Klauna, rozhuśtanego łańcuchem przypadkowych okoliczności i indywidualnych decyzji (Fialka 1972, s. 93–103).

W przestrzeni między tymi biegunami pojawiają się na scenie różne postaci, a wśród nich skrajne: stróże porządku i naruszający ten porządek. Ta struktura osobowa przedstawia wielorakie stosunki międzyludzkie, co w halucynacjach sennych Klauna tworzy pewien model ludzkiego życia, a w spektaklu – napięcie dramatyczne.

Scenografia (Boris Soukup), kostiumy (Mirka Kovářová) i muzyka (Zdeňek Šikola) w połączeniu z pantomimą, środkami cyrkowymi i tańcem kształtują dzieło sceniczne o charakterze polirytmicznym, polidynamicznym i polichromatycznym. Zasada konstrukcyjnego kolażu warunkuje rozwijanie epizodu dramatycznego w ogromnej, szybko zmieniającej się przestrzeni, która w pośmiertnym epilogu Klauna ginie w nieskończoności wszechświata. Czas dramatyczny jest tak sa-

mo zmienny, jak przestrzeń dramatyczna, gdzie teraźniejszość rozplywa się w wyobrażonych przedłużeniach, a wspomnienia retrospektywno-introspektywne przecinają się z przewidywaniem przyszłości.

[Fialka] wychodzi głównie ze swych własnych przeżyć realnych i jednocześnie umie – jeszcze wyraźniej niż dotąd – uogólnić artystycznie przeżycia dzisiejszego człowieka za pośrednictwem swojego Klauna, w którym wyrazisty Fialkowski Pierrot naszej współczesności urasta do poziomu specjalnego typu w światowej pantomimie. Autor po raz pierwszy stworzył jednolity dwugodzinny dramat pantomimiczny, w którym zasada „suitowa” jest zastąpiona zasadą „sonatową”. Z pomocą zespołu mimów, mistrzowsko realizujących swoje liczne sceniczne transmutacje, ten dramatyczny bój między jednostką a otoczeniem staje się wyraźnym modelem odwiecznego, kosmicznego dialogu człowieka i przyrody, człowieka i społeczeństwa, człowieka jako podmiotu i rzeczywistości obiektywnej, która człowieka otacza, zagraża i umożliwia mu życie.

Pojęcie Fialkowej klaunady pantomimicznej nie wiąże się zatem z dowcipnym i kalejdoskopowo barwnym widowiskiem, ale ze starannie zbudowanym dramatem pantomimicznym o głębokiej, a przy tym prosto wyrażonej, myśli filozoficznej (Fialka 1972, s. 93–103).

W historiografii najnowszej pantomimy niewiele jest wypadków, które pokazują twórczy teatr jako ważną wartość kulturową o znacznym zasięgu społecznym. Przeważnie pisze się o grze, aktorstwie, stylu. Teatr Fialki zakładał współistnienie twórczości autorskiej z twórczością interpretacyjną zespołu. W odróżnieniu od praktyki teatru autorskiego, gdzie dominuje reżyser, dyrygent czy aktor, Fialka wymagał od swoich aktorów współkreacji artystycznej, dzięki czemu stworzył oryginalny teatr pantomimy i nie tylko zdobył uznanie na świecie, ale także twórczo inspirował czeskich i zagranicznych artystów.

Z kręgu wzorca Pierrota Deburau wywodzi się także wybitny mim słowacki Milan Sládek (ur. w 1938 r.). Jako student Szkoły Przemysłu Artystycznego w Bratysławie należał do koła recytatorsko-dramatycznego, zorganizowanego przez Ernesta Weiglera przy Wydziale Filozoficznym, gdzie zetknął się z Lubomírem Feldkiem, wówczas studentem Wydziału Pedagogicznego, a później poetą, tłumaczem, dramaturgiem i najlepszym współpracownikiem. Obaj zaczęli rozważać myśl o pełnym przedstawieniu teatralnym i wybrali do tego celu wier-

szowaną sztukę braci Čapkůw *Lásky hry osudné* (*Fatalne gry miłości*). Sládek miał wtedy grać rolę Gillesa, który był pierwszym Pierrotem Sládka. Niestety, sztuka została wystawiona dopiero w 1962 r. w adaptacji Milana Lasicy i w reżyserii Petra Mikulika, kiedy Sládek przebywał już w Pradze. Właśnie tam, w Teatrze E. F. Buriana „D 34”, spotkawszy się z choreografem, reżyserem, aktorem i współautorem scenariusza – Eduardem Žlabkiem, Sládek wystawił swoją pierwszą sztukę *Boule (Guz)* 11 marca 1960 r. Była to pełnospektaklowa jazzowa komedia pantomimiczna w czterech obrazach; Sládek napisał do niej libretto, zaprojektował scenografię i kostiumy oraz sam stworzył postać ucznia kelnerskiego – Kefki.

Kefka żyje bez pracy i marzy o lepszym życiu, ale jego marzenia wciąż się rozbijają o nieubłaganą, twardą rzeczywistość. Próbę pewnej wariacji na ten temat podjął Sládek w następnej premierze (14 marca 1961 r.) pt. *Hadrář (Galganiarz)*, według libretta Cot d’Ordana. Nie było już Kefki, ale sen o sławie, potędze i bogactwie Pierrota, stającego się zabójcą, aby spełnić swoje marzenia. Zarówno Kefka, jak i Pierrot byli dla Sládka fundamentalnym doświadczeniem pantomimicznym, które będzie potem wzbogacał i doskonalił. Czy wyzwolił się spod wpływów Barraulta, Marceau i Fialki? Na kim się wzorował?

Feldek wspomina, że i dla niego, i dla Sládka źródłem fascynacji od najwcześniejszych lat była książka Františka Kožíka *Největší z Pierotů*. To stamtąd „Milan Sládek dowiedział się o osobie Deburau i stwarzanych przez niego postaciach. [...] Była w tym pewna inspiracja, pewne objawienie. Istniała możliwość całkiem dobrego odczytania konstrukcji” i tego, „jak wyglądała pantomima Deburau”, co było „wystarczającym bodźcem do studiowania przez Milana pantomimy Deburau” (por. Fialka 1972, s. 93–103). Widać to szczególnie w ostatniej sztuce *Velký Pierot (Wielki Pierrot)*, którą napisali wspólnie Feldek ze Sládkiem na kanwie pantomim Deburau, zrekonstruowanych na podstawie ówczesnych recenzji i autentycznych notatek współczesnych Deburau – Notiera i Mervalle’a.

Kiedy Sládek powrócił do Bratysławy, wystawił drugą wersję sztuki *Hadrář (Galganiarz)* pod nazwą *Starinár (Handlarz starzyz-*

na). Premiera odbyła się 13 listopada 1967 r. „Była to – jak powiada Lubomír Feldek – ostatnia inscenizacja Teatru Pantomimy w Bratysławie jako kulminacja walki o teatr pantomimy nie tylko w skali Bratysławy, ale i Czechosłowacji” (Fialka 1972, s. 123). Po pierwsze dlatego, że Sládek wraz ze Žlabkiem powrócili do pierwotnego tematu, tzn. pantomimy solowej, po drugie zaś dlatego, że obaj pozostali na emigracji. W Teatrze im. Ellen Bergman w Göteborgu 10 grudnia 1968 r. wystawiają bajkę pantomimiczną *Zatracený mič (Zgubiona piłka)*. Sládek powraca tu do teatru lalek, z którym zapoznał się jeszcze w Bratysławie pod kierunkiem Fikariego. Przydała mu się także technika „czarnego teatru”, znana mu z czarnej rewii *Moment musical* Bohdana Slavíka.

Ze Szwecji obaj artyści wyjechali do Kolonii, którą znali z gościnnego występu w roku 1965, a gdzie docentem Szkoły Tanecznej był wtedy wybitny mim izraelski Samy Molcho. Niedaleko Essen, w Folgwanghochschule, działał po wojnie Kurt Joos, a w latach sześćdziesiątych studiowali tu na specjalnym kierunku pantomimicznym Günter Till i Bettina Falckenberg, gdzie później otrzymał profesurę także Sládek.

Przed założeniem Teatru „Kefka” Sládek przypomina widzom dawne etiudy i bajki pantomimiczne, których premiery wcześniej się odbyły w Bratysławie i w Szwecji. Ma już nową grupę aktorów niemieckich – Isidoro Fernandez, Utę Behrens, a później Julię Lindig. W Kellerteatre w Kolonii 21 kwietnia 1971 r. wystawia pierwszą wersję pantomimicznej groteski, połączonej z „czarnym teatrem”, pt. *Dar*, której libretto napisał jeszcze w 1969 r. w Göteborgu. Przemiana małego ptaszka w zacieklego drapieżnika – nie tylko optyczna, ale i charakterologiczna – była swoistą spowiedzią, parabolicznym wyznaniem Sládka, doskonale zrozumiałą dla widza w Bratysławie, z trudnością zaś dla widza niemieckiego.

Alegoryczna opowieść rozliczała się z rzeczywistością okupacyjną Czechosłowacji za pośrednictwem potężnego ładunku artystycznego, zwłaszcza zaś plastycznego, z brawurowym wyczuciem detalu (Fialka 1972, s. 130).

Sládek 18 marca 1973 r. prezentuje *Příběh vojáka (Przygodę żołnierza)* według Strawińskiego i Ramuzowa.

Spontaniczny *ragtime*, walc francuski, niemiecko-protestancki chorał weselny oraz hiszpańskie *passo doble* z tolekańskich gospód tworzą barwną mozaikę o ogromnym ładunku dramatycznym, która samorzutnie narzucała pantomimiczną konwencję. Żołnierz sprzedaje duszę diabłu, oferując mu także swoją wolność. Aktorka i partnerka żołnierza przemienia się z pomocnicy diabła w matkę, kochankę żołnierza i na koniec w księżniczkę. Są to przemiany diabelskiej próby, diabelskich ról (Fialka 1972, s. 131),

bezpośrednio stanowiących aluzję do materialnego niedostatku, rozstania z ojczyzną, pytań o sens szczęścia, życia i sens tworzenia samego Sládka.

Jak mówi Feldek w prywatnych rozmowach:

Milan Sládek niejednokrotnie przyznawał, że trudno mu było wprowadzić w przedstawieniach metaforę. Tam, gdzie wystarczyło, aby naszemu [w Czechosłowacji – K.S.] widzowi mim tylko podpowiedział, by zaznaczył mu gestem, by gest i cisza zawarły pakt porozumienia i współpracy, to w wypadku widza niemieckiego sytuacja stawiała się odmienna. Metafora wystarczająca dla naszego widza tutaj jest poniekąd odmienna, zaostrza swój kontur dramatyczny, musi być tak eksponowana, aby sama mogła zaistnieć w swej aluzyjności, na której odbiór można liczyć u naszego widza, tutaj w najlepszym wypadku może być odebrana połowicznie, jeśli nie stanie się coś jeszcze gorszego: tzn. że nie będzie w ogóle zrozumiana lub rozumiana opacznie (Fialka 1972, s. 131).

Sládek prezentuje 28 maja 1974 r. przy Aachenerstrasse 24 w Kolonii przedstawienie, składające się z dwóch części: z *Daru* i groteski Eduarda Žlabka *At' žije striptýz (Niech żyje striptiz)*, a w tym samym roku w Teatrze „Kefka” w Kolonii – *Handlarza starzyzną*, w którym sam tworzy postać Pierrota, Kolombinę zaś gra Julia Lindig, Księżnę – Uta Behrenz, Kasandra – sam Žlabek, a Handlarza – Isadoro Fernandez. Muzykę już wcześniej skomponował do przedstawienia bratysławskiego Svetozár Stračina. Sládek wyznał tu ponownie miłość i podziw dla swojego niedoścignętego wzoru – Deburau.

Krytyka wytyka Sládkowi nierówność techniczną zespołu, niejednorodność ogólnego kształtu przedstawienia, w którym dominuje przede wszystkim brawurowe wykonawstwo Sládka (Fialka 1972, s. 132).

Nie było przypadkiem, że potem Sládek zdecydował się na inscenizację *Opery żebraczej*, a może dokładniej – żartu na ten temat – jak to sam określał. Korzystał tu z tekstu, przełożonego przez Hansa Mag-nusa Enzensbergera, który akcentował Gaya, a nie Brechta, kładąc na-cisk na aluzje o donosicielstwie i korupcji. Sládek grał tu rolę Pryncypa-ła, a w ogóle – ze względu na oszczędności – występowali tylko trzech aktorzy i lalki. *Opera żebracza* otwierała etap wokalno-muzyczny w drodze Sládka do teatru syntetycznego.

Sládek miał szczęście, że na jego drodze pojawił się teatrolog i krytyk teatralny Peter Bu (mieszkający od 1968 r. w Paryżu), który w latach siedemdziesiątych otworzył przed nim drzwi na sceny fran-cuskie. Ważnym bodźcem dla Sládka była także organizacja Mię-dzynarodowego Festiwalu Gaukler i występy w niemieckiej telewizji w serialu *Maska*. Tak więc, rok 1976 można uznać w karierze Sládka za przełomowy, zarówno dla Teatru „Kefka”, jak i dla jego twórcy, zwłaszcza że miasto Kolonia nad Renem wraz z Kasą Oszczędności i Fundacją Kulturalną przyznały teatrowi Sládka pierwszą subwencję.

Po osiemnastu latach Sládek ponownie wraca do pełnospektaklo-wej pantomimy, którą tym razem jest *Don Juan*, znany z inscenizacji Marceau. O ile spektakl (także film) Marceau jest obrazem jednego życia, losu człowieka, o tyle Don Juan Sládka przedstawia Starca, który ogląda się za spódniczkami nawet w piekle.

Sládek nie wybiera dramatu kłótny w historii życia i śmierci, lecz groteskowe epizody, kiedy to w tak interpretowanej anegdocie Don Juan staje się ofiarą żądzy kobiet. Opinie o tym przedstawieniu były bardzo podzielone. [...] Sládek stąpa tutaj po kruchym lodzie, bo przecież z Don Juanem miał kłopoty nie tylko Molier, ale także Tirso de Molina i Bernard Shaw (Fialka 1972, s. 134).

Lata 1974–1982 to bardzo twórczy i trudny w poszukiwaniu kształtu artystycznego Teatru „Kefka” okres, kiedy to Sládek realizuje się jako aktor, reżyser, pedagog, scenograf i organizator. W roku 1980 in-scenizuje lalkowo-pantomimiczne przedstawienie *Biribi*, w rok póź-niej w kościele św. Michała moralitet Pavla Kyrmezara, a w roku 1982 – jak na corocznym festiwalu Gaukler – zespół Teatru „Kefka” otwie-

ra przegląd spektaklem *Masky a improvizace* (*Maski i improvizacje*), który Sládek przygotował z jazzmanem Magelsdorfem.

W 1983 r. Teatr „Kefka” przenosi się do wyremontowanej auli gimnazjum na Magnusstrasse i na tej scenie realizuje pantomimiczną wersję *Carmen* z charakteryzującym jego wysiłki artystyczne podtytułem *Opera/pan/co/mimiqué*. Sládek, mający upodobanie do niezwykłości, obsadził w roli Don Josego Evę Schmitz, natomiast sam zagrał Carmen.

Carmen w tym przedstawieniu miała kosmate, męskie nogi, wszystkie cechy wojowniczej płci męskiej, była więc amazonką w prawdziwym sensie tego słowa. Ona to bawiła się swoimi zalotnikami, a kiedy udało się jej zdobyć mężczyznę, odrzucała go jak niepotrzebną zabawkę.

*Carmen* w interpretacji Milana Sládka obejrzało z pewnością najwięcej widzów. Spektakl nagrała telewizja. Pomysłem w przedstawieniu nie było granic, *genre* mieszał się z *genre' em*, jakby Sládek chciał pokazać wszystko, co zdołał zmieścić w swoim artystycznym zamyśle: on nie gra, ale rządzi jak Carmen, pokazuje teatr w teatrze, kształtuje groteskową trawestację, wprowadza do akcji tancerzy flamenco.

Tłum nie zabija Don Josego, lecz Carmen. Grupa tancerzy tworzy przy tym jakby starożytny chór, który w tej inscenizacji reprezentuje Los. Dwie godziny pomysłów, gagów i obrazów – to dla współczesnego widza jednak trochę za dużo. Według ówczesnych recenzji niektóre przedstawienia widzowie opuszczali już po pierwszych dwudziestu minutach. Takiemu spektaklowi poddaje się tylko raz, kto dokładnie zna postać Carmen i kto potrafi docenić kreatywność Sládka. Gorzej, gdy na przedstawienie przychodzi nieprzygotowany widz (Fialka 1972, s. 135).

O ile epizody i solowe kreacje Sládka krytyka uznała za fascynujące, o tyle w dużych spektaklach dostrzegała sprzeczności, chaos i brak dramaturgicznego porządku.

I z tym można się w zasadzie zgodzić, gdyż brawurowy Milan Sládek, gejzer kreatywności i pomysłów, nie opanował ogólnego kształtu przedstawienia. Szczegółowa praca, czelowanie detali odwiodły twórcę od kompozycji całości, i nie tylko przy *Carmen* (Fialka 1972, s. 136).

W kolejnym przedstawieniu – *Król Ubu* – interpretacja Sládka charakterem bliższa była przedstawieniu lalkarskiemu: naturalnej wielkości manekiny ze sztucznej pianki wyobrażały lud, a lalka rosyjskiego cara miała nadnaturalną wielkość. Aktorzy w specjalnych kostiu-

mach, imitujących nagie ciała, przypominali lalki. Nie miało to jednak lalkarskiej stylizacji, o jaką pokusił się już w *Operze żebraczej*, gdyż tym razem działanie dziewięciosobowego zespołu statystów wzbogacił o animację lalek, osiągając wspaniałą iluzję tłumu.

Na tle białego horyzontu Król Ubu gra w kostiumie koloru zielonego, matka Ubu cała jest w czerwieni, a tłum ubrany jest w biało-różowe, cieliste stroje. [...] Zmysł Sládka do wydobywania komizmu z najdrastyczniejszych i najbardziej dramatycznych sytuacji obraca się tutaj jakby przeciwko sensowi tekstu. Nie ma tu strasznej, dramatycznej postaci, a widz raczej się śmieje z groteskowych sytuacji i ich humorystycznego wydźwięku niż zastanawia się nad okropnością przemocy. [...] Sládka przesładuje klasyczna technika pantomimiczna, na której wyrósł, ale w której uodowodnił swoje mistrzostwo (Fialka 1972, s. 137).

W rok później Sládek wraca do komedii braci Čapków *Ze života hmyzu* (*Z życia owadów*), ale i tu słowo, które wkroczyło do pantomimy, nie znalazło właściwej siły wyrazu znaczeniowego. Cudowność masek, kostiumów i sugestywnych kolorów, poetycko-fantastyczna estetyka miały większe znaczenie niż twórca chciał przyznać filozoficznej głębi przedstawienia.

Kolejny spektakl Sládka – *Baron Münchhausen* – został podzielony na siedem części:

1. Podróż do Rosji,
2. Przygody myśliwskie,
3. Wojna turecka,
4. Dalej na wojnie,
5. Przygody na morzu,
6. Na innej plaży,
7. Na Sycylii.

Przygody Münchhausena przedstawia Sládek za pomocą niewiarygodnych wręcz pomysłów. Mamy tu:

[...] poskromienie konia morskiego, wizytę w haremie, zejście na dno Etny, polowanie na dzikie kaczkę, lot na armatniej kuli, pobyt w brzuchu wieloryba. [...] Kiedy Milan Sládek przedstawił ów spektakl na X Festiwalu GAUKLER, inscenizację tę oceniono jako odkrywczo świeże dzieło w swojej naiwnej komice, nawiązującej do sukcesów czarnego teatru czeskich artystów z lat pięćdziesiątych. Nie uszła też uwagi

krytyki perfekcyjna gra zespołu, dowcip, ironia, zmysł zabawy i dbałości o detal (Fialka 1972, s. 140).

Węgierska autorka, tworząca w Austrii, G. M. Hofmann przełożyła dla Sládka tekst *Třech mudrců* (*Trzech mędrców*), który to tekst na scenie stał się pantomimą-moralitetem, ostrzegającym ludzkość przed szaleństwem żądy władzy i doskonałości.

Człowiek pragnie posiąść klucz do prawdy absolutnej, do władzy i szczęścia. W pierwszym obrazie mędrzec próbuje ugotować cudowną zupę, w której znajdzie się prawda świata. W drugim – mędrzec buduje konstrukcję wahadła, za pomocą którego chce uzyskać całkowitą władzę nad światem. W trzecim – kolejny mędrzec chce ulecieć w przestrzeń za pomocą statku powietrznego. Wszystkie te próby kończą się śmiercią. Ocalał tylko sługa trzech mędrców, który po wyniesieniu martwych uczonych ze sceny przemienia się w potężną kobietę – Panią Świata. Spod jej czerwonych szat, wraz z pajakami i wszelkim robactwem, wyroili się także oślepli mędrzy, krocząc ku zagładzie.

W inscenizacji nie wystąpił Milan Sládek, co krytyka odnotowała jako minus dla teatru i ogólnego wydzźwięku spektaklu. [...] W przedstawieniu *Trzech mędrców* wystąpiły charakterystyczne cechy Teatru „Kefka”, które przez trzynaście lat swej działalności teatr ten akcentował: kameralna anegdota, elementy plastyczne, fragmentaryczność i brak reżyserskiego wyważenia poszczególnych części spektaklu (Fialka 1972, s. 140–141).

W 1987 r. ze względów finansowych Sládek rozwiązał zespół i zamknął teatr, a w listopadzie 1989 r., po „aksamitnej rewolucji” w Czechosłowacji, wrócił do kraju jako jeden z pierwszych reemigrantów. Udało mu się wraz z Feldekiem założyć w Bratysławie teatr, w którym zaprezentowali *Pantomimiczny musical* (1996) na dwuchsetlecie urodzin Deburau. Feldek stwierdza:

Milan wrócił jako człowiek teatru monumentalnego. Na ostatnim festiwalu „Kašparova Kolina” okazało się, że potrafi on wyzyskać wielką przestrzeń, wielkie rekwizyty, a w *Apokalipsie* funkcja wielkich rekwizytów była znacząca. Pracuje z proporcjami i chorągwiami, powiewającymi na całej scenie, albo z igelitem, którym potrafi pokryć wielką powierzchnię i brawurowo ją wypełnić. [...] W tym Milan Sládek jest zdumiewająco niepowtarzalny. [...] Na scenie, w kwadracie sześć na sześć, naznosił wiele wiaderek z farbami, zaczął malować, łącząc kolory na swym ciele z kolorami powierzchni, na której tworzył obraz. Bezpośrednio na oczach widzów stworzył na scenie olbrzymi obraz, a liny unosiły go cały czas w pionie. Był to obraz kobiecych

narządów płciowych, ale artystycznie przetworzony. Zrobił w malowidle otwór i poprzez metaforyczne porównanie jakby wracał do okresu prenatalnego. Było to filozoficzne, o głęboko ludzkim wymiarze, monumentalne w formie i niepowtarzalne widowisko pantomimiczne (Fialka 1972, s. 152).

Od 2 czerwca 1995 r. w neobarokowym budynku Teatru Arena w Bratysławie wielki mim gra swoje przedstawienia.

## Literatura

- Berski J., 1985, *Omijając słowo. Rzecz o teatrze Henryka Tomaszewskiego*, [w:] *Teatr dźwięku i ruchu*, Poznań.
- Brůna O., 1997, *Nějvětší pieroti*, Praha: ETC Publishing.
- Fialka L., 1972, *Knoflík. Rozbor inscenace pantomimy Ladislava Fialky v Divadle Na zábradlí v Praze*, Praha: Divadelní Ústav.
- Hausbrandt A., 1974, *Tomaszewski. Pantomima*, Warszawa.
- Hera J., 1975, *Z dziejów pantomimy, czyli pałac zaczarowany*, Warszawa.
- Hera J., 1983, *Henryk Tomaszewski i jego teatr*, Warszawa.
- Kelera J., 1983a, *Pantomima, byt i ruch*, [w:] *Wrocław teatralny 1945–1980*, Wrocław.
- Kelera J., 1983b, *Pantomima (bis) – ruch i teatr*, [w:] *Wrocław teatralny 1945–1980*, Wrocław.
- Smużniak K., 1985, *Wrocławski Teatr Pantomimy 1956–1978. Kronika. Dokumentacja*, Wrocław.
- Smużniak K., 1991, *Wrocławski Teatr Pantomimy. Mit w teatrze Henryka Tomaszewskiego*, Wrocław.
- Smużniak K., 1996, *Teatr milczenia i dramat przemilczeń*, Zielona Góra.
- Smużniak K., 2002, *Pantomima XX wieku. Kierunki i tendencje*, Zielona Góra.
- Smużniak K., 2004a [w druku], *Teatr pantomimy Henryka Tomaszewskiego. Prolegomena do teorii teatru pantomimy*.
- Smużniak K., 2004b [w druku]: *»Tragiczne gry«. Monografia dokumentacyjna ostatniego spektaklu Henryka Tomaszewskiego*.