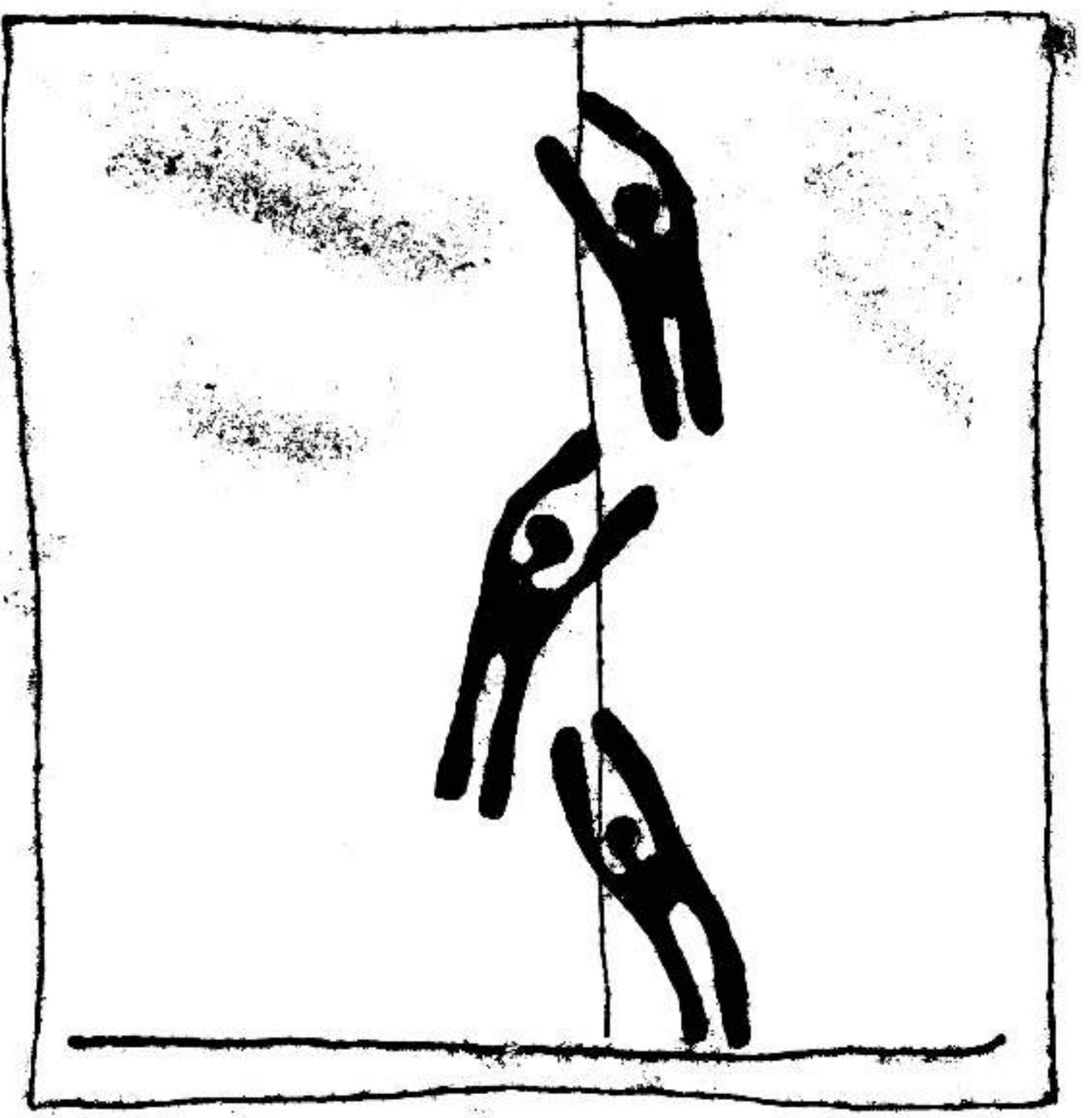
Biuletyn Informacyjny

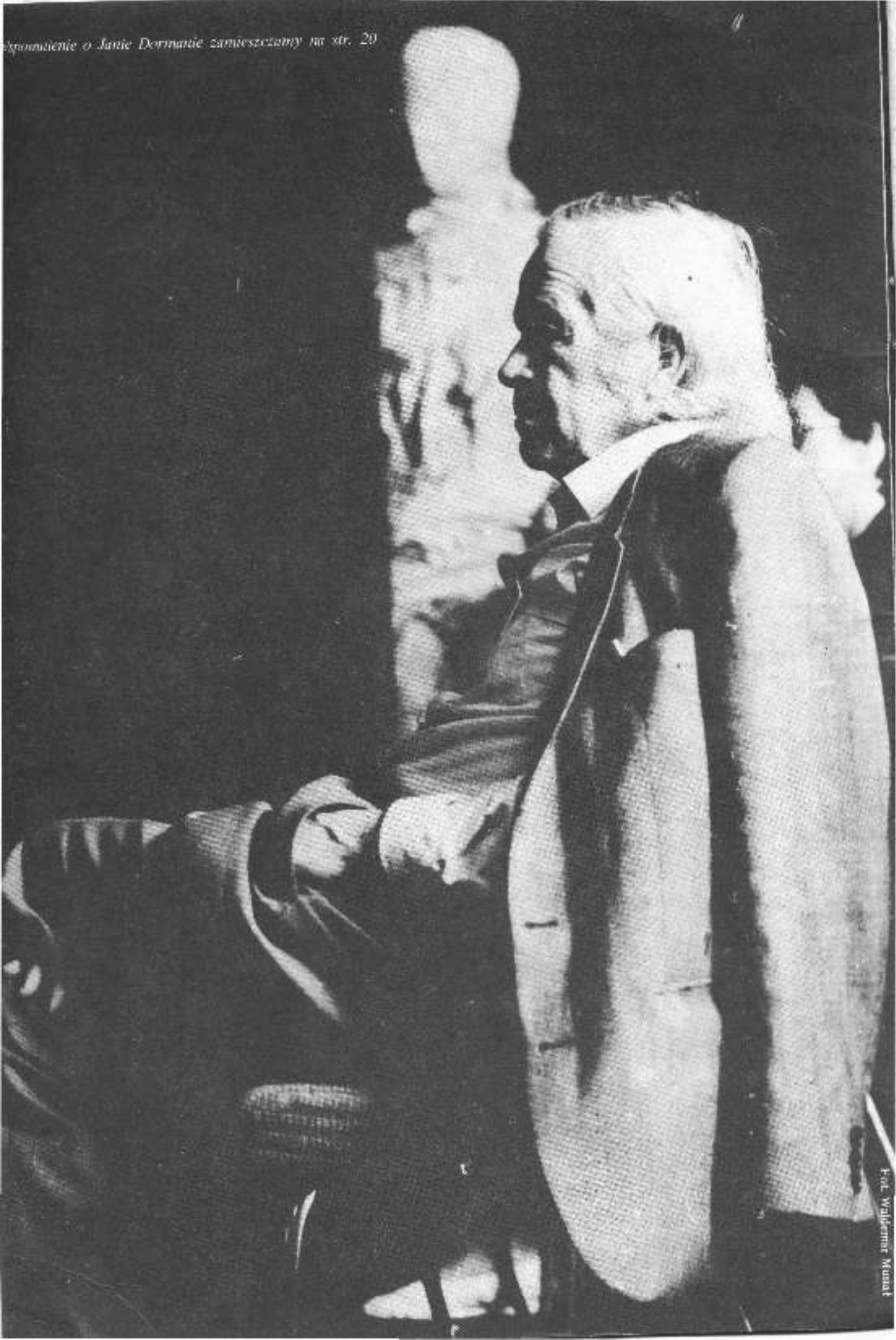
Nr 1 (13) 1986

TEATR LALEK

Polskiego Ośrodka Lalkarskiego POLUNIMA



...wspomnienie o Janie Dormanie zamieszczamy na str. 20



Fot. Waldemar Musiał

Biuletyn Informacyjny

Nr 1 (13) 1986

TEATR LALEK

Polskiego Ośrodka Lalkarskiego POLUNIMA

Marioneta w kulturze teatralnej Młodej Polski – Andrzej Z. Makowiecki 2

Recenzje

„Oj lisie, lisie..." Zbigniew Mich 5

Kose-Bose – Teresa Ogrodzińska 6

W co się bawić podczas dżumy? – Henryk Izydor Rogacki 8

Festiwale

Bielsko-Biała' 86 Marek Waszkiel 11

Historia o tym jak lalkarze z AMU rozbili bank z nagrodami Jan Koniecpolski 14

Inna Ameryka Krzysztof Sielicki 15

Ze świata

Ex voto II Mieczysław Abramowicz 17

Festiwale w USA Alleta Kurten 19

Wspomnienia

O Dormanie Teresa Ogrodzińska 20

Felietony

Pamiętnik globtrotera Grzegorz Kwieciński 22

Kronika 24

Na okładce wykorzystano grafikę Grzegorza Kwiecińskiego

MARIONETA w kulturze teatralnej Młodej Polski

W tytule niniejszego tekstu pojawia się dość dziwaczne określenie „marioneta". Dziwactwo to popełnione zostało całkiem świadomie i raczej zgodnie z dzisiejszym stanem wiedzy o świadomości teatralnej epoki Młodej Polski. Używano bowiem wówczas dla określenia lalki teatralnej terminu „kukiełka", archaizowano jakby w nazwie „łątka", najpowszechniej bodaj mówiono „marionetka", obejmując tą nazwą nie tylko marionetki właściwe, ale także wszelkie inne typy lalek teatralnych. I gdyby w tekście chodziło jedynie o młodopolski teatr lalek należałoby użyć historycznej nazwy „marionetka". Nie wyłącznie o teatr lalek tutaj jednak chodzi. Na drugim biegunie myśli i działalności teatralnej tego czasu znajduje się bowiem Craigowska „nad-marioneta" , doskonalsze wcielenie aktora dramatycznego. Mowa więc tu będzie o marionetkach z dziecięcego i dla dorosłych przeznaczonego teatru lalek, ale także o wysokiej randze, jaką w koncepcjach wielkiej reformy teatru (czy nawet szerzej – świadomości teatralnej epoki) odegrała „nad-marioneta" . „Marioneta" w tej sytuacji to określenie pośrednie i najwłaściwsze dla nazwania tworu kulturowego, który w wizjach estetycznych przełomu wieków przybierał – jakby piętrowo – wcielenia różne: od zabawiającej dziecko marionetki do wcielenia sztuki czystej i kreacji o charakterze magiczno-religijnym. Spróbujmy wstąpić po tych piętrach świadomości rozpoczynając od najniższego.

Pewnym zaskoczeniem może być wymienienie na owym „najniższym" piętrze lalek z szopek kabaretowych „Zielonego Balonika". W szopkach tych nawiązywano do tradycji szopek krakowskich, dobrze zadomowionych pod Wawelem. Wykonawcami tych szopek byli – zwykle bezrobotni zimą – murarze z Krowodrzy. Oni to w okresie świąt Bożego Narodzenia odtwarzali na Rynku dobrze znane słuchaczom teksty. Tradycja ta przywołana została w zielonobalonikowych szopkach kabaretowych. Badacze dziejów „Zielonego Balonika" zwracają jednak także uwagę na fakt, że inicjatywa tych szopek zbiegła się zastanawiająco w czasie z folklorystycznymi postulatami „Sztuki Stosowanej"

Przypomnijmy parę znanych faktów z dziejów szopek „Zielonego Balonika". Rozpoczęły one działalność w roku 1906, po wielkim premierowym powodzeniu ich inicjatorzy wystąpili także ze swoimi lalkami w roku następnym i 1908, później entuzjazm nieco przygasł i na lat parę zarzucono „szopkowanie" w kabarecie. Do szopek powrócono jednak jeszcze dwukrotnie – w 1911 i 1912. Dalsze fakty w telegraficznym prawie skrócie to dane o tym, że budynek szopkowy zaprojektował dla „Zielonego Balonika" malarz Stanisław Kamocki, projektantem lalek był Stanisław Kuczborski także malarz, projekty wykonywali Szczepkowski i okulista z wykształcenia doktor Brudzewski, później dołączyli do nich plastycy Puget i Kurzek. Animatorami w tych szopkach byli także malarze: Józef Czajkowski i Alfons Karpiński, później także i Puget. Jedynym wykonawcą tekstów i kupletów pozostawał niezmiennie Teofil Trzciński. Zresztą nie tylko Trzciński zdobywał teatralne ostrogi w „Zielonym Balonika". Z krakowskiego kabaretu i jego lalkowych szopek wyszli także inni, wielcy ludzie sceny polskiej – Leon Schiller, Arnold Szyfman, Adam Grzymała - Siedlecki, nie mówiąc już o Boyu, który wprawdzie sam teatru nie tworzył, ale był jego jakże pilnym obserwatorem.

Skąd więc przy całej popularności „Zielonego Balonika" i uznaniu jego rangi w życiu teatralnym Młodej Polski wyrażona wcześniej opinia, że należy on do „najniższego" piętra młodopolskiej świadomości „marionetowej". Otóż „Zielony Balonik" wprawdzie posłużył się formą szopkową i lalką teatralną ale forma ta i lalka miały znaczenie czysto instrumentalne – ich życia nie towarzyszyła żadna refleksja o celowości tego środka wyrazu. W szopkowej świadomości zielonobalonikowców nie realizowały się także żadne przekonania artystyczne związane z postacią „marionetki" czy „marionety".

Wyższa świadomość celu i możliwości formy lalkowej charakteryzuje poczynania teatralne Marii Weryho. Chodzi tu głównie o teatr lalek dla dzieci założony i kierowany przez nią w Warszawie w latach 1900 - 1904. Maria Weryho, z wykształcenia i zamiłowania pedagog, wiązała konsekwentnie funkcje teatru lalek dla dzieci z zadaniami wychowawczymi. Teatr początkowo realizował tylko przedstawienia marionetkowe sensu stricto, następnie sięgnął także po pacynki, zaczęto stosować lalki trickowe i tricki optyczne. Repertuar tego teatru obracał się w kręgu baśni, legendy historycznej, ludowej szopki i wyraźnie premiował treści moralne, także (w miarę cenzuralnych możliwości) patriotyczne. Na inaugurację w 1900 wystawiono baśń Andrzeja Niemojewskiego *O królewiczu zaklętym w niedźwiedzia*, później m.in. tegoż *Szopkę*, popularne baśnie o *Jasiu i Małgosi* oraz *Czerwonym kapturku* w opracowaniu Artura Oppmana (Or - Ota), *Królową Kolibri* Zapolskiej, *Trzy życzenia* Pocjego, *Warsa i Sawę* Młodowskiej, *Wiązankę* Marii Weryho. W poszukiwaniu repertuaru, który byłby zdolny łączyć na dostatecznie wysokim poziomie funkcje estetyczne z wychowawczymi Maria Weryho ogłaszała także konkursy na utwory sceniczne dla dziecięcego teatru lalek. W jej poczynaniach widać więc umiejętność myślenia kategoriami funkcji teatru, podporządkowania formy lalkowej zadaniom wyższym niż niefrasobliwie ludyczne. Inna sprawa, że funkcje te rozumiane były przede wszystkim w wymiarze pedagogiczno - moralizatorskim, toteż marionetki Marii Weryho nie były zdolne sięgnąć po symboliczną wielkość.

Warunki do stworzenia teatru lalek opatrzonego głęboką refleksją estetyczną miał natomiast Marian Dienstl-Dąbrowa. Jego Warszawski (w latach

1910 - 1912) Teatr Kukiełek (nazwa ta zresztą szybko uległa zmianie na Warszawski Teatr Łątek) wyrósł z ducha „wielkiej reformy teatru" i nawiązywał świadomie do idei i praktyki lalkowej Paula Brunna. Dienstl-Dąbrowa był z wykształcenia filologiem, studiował m.in. w Monachium, gdzie oglądał inscenizacje teatrów Papy Schmida i Paula Brunna, miał rozległą teoretyczną wiedzę o teatrze, działalność rozpoczynał od reżyserii i scenografii w teatrze dramatycznym. Tym złożonym i cennym okolicznościom należy przypisać fakt, że zadania teatru lalek w jego zamyśle wykraczały poza dydaktykę i zabawę, że przypisywał temu teatrowi istotne cele estetyczne i był przekonany, iż nie tylko dzieciom, ale także dorosłym widzom może on dostarczyć przeżycia, nie leżącego w możliwościach teatru dramatycznego, aktorskiego. Stąd gorączkowe poszukiwania formy (jeśli chodzi o techniki lalkowe teatr Dąbrowy używał wyłącznie marionetek) i repertuaru. Dienstl-Dąbrowa pod wieloma względami w tych poszukiwaniach zbliżał się do idei „wielkiego małego teatru". Świadczy o tym jego eksperymenty repertuarowe, teatr potrafił grać od godziny 15 do 22 co godzinę inne przedstawienie, repertuar „dorosły" przeplatając inscenizacjami dla dzieci. W skład takiego collage'u repertuarowego wchodziły np. *Krótka rozprawa* Reja, *Kopernikek i Trzy życzenia* Pocciego, *Krasnoludki* Konopnickiej, *La scena padrona* Pergolesiego, sceny operowe z *Wesela* wg Wyspiańskiego, *Dwóch ślepców* Offenbacha. Zestaw podobny uznać można za brawurowy teatr Dąbrowy, grający wyłącznie marionetkami, wystawiał także szopki, parodie, rewie warszawskie. Temu należy przypisać fakt, chyba istotny dla kultury teatralnej Młodej Polski: utrwalenie przekonania wśród dorosłej publiczności, że inscenizacje lalkowe kryją w sobie różne, nie przewidziane a cenne możliwości, że spektakl „marionetkowy" jest zdolny np. w programie parodystycznym efekt parodystyczny zwielokrotnić w sposób niedostępny dla aktorstwa dramatycznego.

Teatry Marii Weryho i Marianna Dienstla-Dąbrowy jako etapy rozwoju świadomości teatru lalkowego pozostają jednak bardziej w sferze praktyki scenicznej niż teorii, która nie pozwala się krępować realnymi możliwościami. Wejdźmy więc na piętro „teoretyczne".

W 1904 roku w Miriamowskiej „Chimerze" ukazał się polski przekład studium z 1810 roku, głośnego niemieckiego dramatopisarza epoki romantycznej, Heinricha von Kleista. Esej Kleista nosił tytuł *O teatrze marionetek*. Przypomnienie, a właściwie wprowadzenie na grunt polski poglądów Kleista nie było przypadkiem w dobie, w której intensywnie teoretyzowano ideę „czystej teatralności" i często porównywano marionetkę z żywym aktorem, uznając wyższość artystyczną lalki pozbawionej życia „pozateatralnego", pozbawionej także własnej świadomości, która w przypadku aktora nieuchronnie deformuje czystą kreację artystyczną. Kleist w swoim studium zawarł wykład o jednorodności struktury fikcji artystycznej i nieoczekiwanych efektów wyrazu, jakimi dysponują jedynie pozbawione świadomości mechanizmy. Założenie (trzeba tu dodać, że esej Kleista o tańcu głównie mówi) tylko na pozór było pardoksalne: skoro taniec jest najczystszym i najdoskonalszym rodzajem sztuki – unika bowiem nieuchronnej dla wypowiedzi językowej jednoznaczności – trzeba tancerza zastąpić marionetą. Taniec – jak pisał Kleist – polega na bezustannym pokonywaniu bezwładności materii, człowiek-tancerz jest stale ograniczony powszechnym prawem ciążenia i żywy tancerz musi nieustannie zacierać, maskować moment odpoczynku, moment powracania do postawy wyjściowej, do ziemi, od której trudno mu się odrywać. Marionety zaś ograniczeniu temu nie podlegają. Zacytujmy Kleista: „... mechaniczne manekiny bezwładności materii tej właściwości tańcowi tak opornej, wcale nie ulegają, gdyż siła unosząca je w powietrzu większa jest od tej, która je do ziemi przykuwa". Marionetka także jak wynika z dalszych wywodów Kleista – przewyższa człowieka naturalnym „wdziękiem" tu aktora dramatycznego jest on niszczony przez jego stale czuwającą świadomość), jest bezinteresowna w swym działaniu, bo nie liczy na poklask i choć ruchami jej powoduje człowiek, jesteśmy w stanie o tym zapomnieć – u widza wytwarza się złudzenie samodzielności poruszeń. Cechy te przesądzają o wyższości marionety nad żywym aktorem.

Tekst Kleista powstał w epoce romantycznej i jej świadomość teatralną odzwierciedla, ale jego popularność właśnie w dobie modernizmu znacznie przewyższa poziom recepcji dawniejszej. Idee niemieckiego romantyka trafiają bowiem w tej epoce na grunt najprostszy.

Kleista wprowadzał w modernistyczną świadomość teatralną w Polsce Miriam jako redaktor „Chimery". To także nie przypadek, bo poglądy Kleista były Miriamowi bliskie. Podobnie bliskie były mu idee Maeterlincka, którego propagował w Polsce już wcześniej, począwszy od roku 1891. W tym roku bowiem upublikował w „Świecie" studium *Maurycy Maeterlinck. Stanowisko jego w literaturze belgijskiej i powszechnej*, przedrukowane następnie w 1894 jako wstęp do *Wyboru pism dramatycznych* Maeterlincka. Rozważania nad rolą marionety pojawiały się w tym artykule ze względu na głębokie, teoretyczne zainteresowanie (zarówno Miriama jak i Maeterlincka) kategorią symbolu i jego uniwersalnego nadrzędnego znaczenia we wszelkiej wielkiej sztuce. Miriam pisał o symbolu, że jest on „analogią, żywą, organiczną, wewnętrzną, jest odtworzeniem rzeczywistości, w której formy, postacie i zjawiska zmysłowe mają swój sens zwykły, powszedni dla ludzi zadawalających się powierzchnią, lecz dla szukających głębiej kryją w swym wnętrzu otchłanie nieskończoności". Ten dwoisty charakter, namacalnej zewnętrzności z jej materialną formą oraz pośredniej semantyki odsyłającej do wyobrażeń uniwersalnych miała w teatrze wedle Maeterlincka marionetka. Idący torem myśli belgijskiego dramatopisarza Miriam zwracał uwagę na sens kampanii Maeterlincka przeciw „obecności człowieka na scenie" czego efektem było, iż wszystkie swoje dramatyczne utwory (od *Królewny Maleny* po *Ślepców*) przeznaczał Maeterlinck dla teatru marionetek. Myśli wielkiego Belga – także rozważania na temat wartości marionety – docierały w końcu XIX wieku do całej Europy, były znane także i w Polsce. Dla ówczesnej świadomości teatralnej i miejsca w niej marionety wielce znaczne były słowa Maeterlincka z jego programowej wypowiedzi *Menus Propos* zamieszczonej w czasopiśmie „La Jeune Belgique" w 1890 roku.

„Być może, że trzeba by zupełnie usunąć ze sceny istotę żyjącą. Nie zaprzeczam, że przez to wrócilibyśmy do sztuki jakichś wieków prastarych, których maski tragików greckich ostatnimi snadź były śladami (...) może istota ludzka zastąpić się da przez cień, odbicie, rzucone na ekran formy symboliczne lub jakąś istotę, mającą wszystkie pozory życia, ale bez życia? (...) Moglibyśmy wówczas mieć na scenie istoty nie mające przeznaczeń własnych, których identyczność nie zacierałaby już identyczności bohatera."

W cytowanym tu tekście znajdujemy wiele zbieżności z rozważaniami Kleista, trudno też nie przyznać, że myśl o istocie wyzbytej własnej tożsamości i stanowiącej dlatego doskonałe medium kreacyjne musiała kierować uwagę Maeterlincka w stronę marionety. Myśl ta w epoce modernizmu i Młodej Polski nie tylko

Maeterlinckowi była bliska. Na przełomie wieków w świecie teatralnym Europy, z silnym rezonansem w Młodej Polsce, rozpowszechniały się poglądy wielkiego angielskiego reformatora teatru Edwarda Gordona Craiga. Jeszcze dalej niż Maeterlinck rozwijał on ideę aktora -marionety. Zacytujmy tu fragment programowego studium *Aktor i nadmarioneta* z roku 1907, w którym Craig wyjaśnia – mówiąc jego słowami – „dlaczego pokochał i nauczył się cenić tak zwaną dzisiaj marionetkę i dlaczego znienawidził tak zwane « życie » w sztuce":

„Aktor musi odejść a na jego miejsce przyjdzie nieożywiona figura – nad - marioneta (...) Wiele pisano o lalce czy marionetce. Istnieją na ten temat znakomite książki, natchnęła też wiele dzieł sztuki. Dziś, w najmniej dla niej szczęśliwej epoce, ludzie ją traktują jak nieco lepszą lalkę i myślą, że z lalki wzięła początek. Jest to pogląd błędny. Marionetka pochodzi od kamiennych wizerunków ze starożytnych świątyń, obecnie stanowi niejako zdegenerowaną postać bóstwa. (...) A jednak nawet nowoczesne lalki są niezwykłymi stworzeniami. Czy oklaski są huczne, czy też skąpe, serca ich biją równo, nie przyspieszając ani nie zwalniając tętna, a ruchy ich nie stają się gorączkowe i chaotyczne; zasypana kwiatami i hołdami miłości primadonna zachowuje twarz niezmiennie uroczystą, piękną i niedostępną. W marionetce jest coś więcej niż przebłysk talentu, coś więcej niż błyskotliwość objawionej indywidualności. Widzę w niej ostatnie echo jakiejś szlachetnej i pięknej sztuki minionej cywilizacji".

Craigowskie marzenie o aktorze - nadmarionecie zwykło się interpretować jako postulat skierowany pod adresem aktora żywego, przywykło się też uważać, że nobilitacja marionety była tu tylko środkiem do pognębienia aktora dramatycznego, i że Craig tylko do niego się zwraca, bez faktycznych konsekwencji dla myśli o teatrze lalek. Jest w tym prawda tylko częściowa. Zbyt wysoka jest temperatura wyrazów entuzjazmu dla marionety, zbyt wielki dla niej szacunek i świadomość jej wysokiego rodowodu. Craiga myśli o marionecie wyrażają przecież najistotniejsze treści estetyczne epoki, wznoszące się w tęsknocie do wielkości sztuki symbolicznej nie tylko ponad teatr lalek, ale i ponad teatr dramatyczny. Bowiem do centrum estetyki z przełomu wieków daje się odnieść myśl zawartą w marzeniu o „czystej sztuce" a wyrażoną w retorycznym pytaniu Craiga:

„Czyż nie wolno oczekiwać z nadzieją tego dnia, który zwróci nam znowu figurę czyli symboliczny twór wykonany ręką biegłego artysty, abyśmy odzyskali pojęcie tej « szlachetnej sztuczności »?"

Spróbujmy nawiązać do owej „szlachetnej sztuczności" w rozbudowanej dygresji o sztukach plastycznych. Dygresja ta, którą czytelnik zechce wybaczyć, dotyczy Witolda Wojtkiewicza i Tadeusza Makowskiego. W twórczości Witolda Wojtkiewicza, niewątpliwie jednego z najciekawszych malarzy Młodej Polski, znajdujemy charakterystyczny (następujący po cyklu cyrkowych i clownowych tematów) okres, którego początek datować wypadnie na rok 1906, i który nazwać trzeba „marionetkowym". Myślę o takich dziełach, jak *Melancholia* (dwie wersje z 1907 roku) *Cyrk*, *Marionetki*. Postacie ludzkie na tych obrazach przedstawione są jako „zmarionetkowane" czy „zmanekizowane", istniejące jakby w tym stadium bytu, który jest momentem przekształcania się żywego aktora w marionetkę, mechanicznie poruszaną lalkę, będącą nową, skrajną formą na granicy innego świata i innego wymiaru artystycznego. Jest to w wymiarze plastycznym ten próg, który przypomina podobne przekroczenie granicy w teatrze, kiedy schematyczny charakter postaci w commedia dell'arte podsuwa konieczność sięgnięcia po lalkę. Daje ona – i tak należałoby określić ideę Wojtkiewicza za znakomitą monografią Wiesława Juszczaka – zderzenie artystycznej struktury fikcyjnej ze splotem zdarzeń potocznych, które niejako musi prowokować myśl o skomponowaniu nowego człowieka, guasi-człowieka, marionety, która jest wyłącznie kreacją artysty, przeciwstawioną człowiekowi jako kreacji natury.

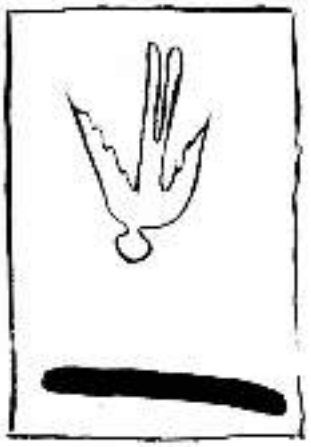
Z innych postaw estetycznych bierze swój początek teatr dzieci - marionetek Tadeusza Makowskiego. Ale idea maski i przekształcenia w marionetę żywego człowieka w swej najgłębszej treści jest podobna. Makowski był jednym z uczestników „Zielonego Balonika", później w czasie I wojny światowej projektował lalki w Paryżu m.in. dla teatru emigracyjnego, który inscenizował teksty Bronisławy Ostrowskiej, znakomitej młodopolskiej poetki. Wprawdzie malarskie efekty tych marionetkowych wtajemniczeń widoczne są dopiero w dwudziestoleciu w obrazach Makowskiego, ale ich geneza jest chronologicznie młodopolska.

Powróćmy po tej dygresji do tematu głównego. Dowody zainteresowania możliwościami teatralnymi lalki i inspiracji, jakie szły od teatru lalkowego ku wszelkim dokonaniom artystycznym Młodej Polski można by mnożyć. W obszerniejszym wykładzie znalazłoby się miejsce do odnotowania marionetkowych zainteresowań wybitnego krytyka Młodej Polski, Ignacego Matuszewskiego, który kilka cennych tekstów poświęcił bohaterom jasełek i lalkowej commedia dell'arte, do omówienia spostrzeżeń krytyki młodopolskiej na temat szopkowej struktury *Wesela* Wyspiańskiego, zauważenia wpływów japońskiego teatru lalek na teatr i sztuki plastyczne modernizmu (wpływów całkowicie zrozumiałych w dobie fascynacji japońszczyzną). Nie o mnożenie argumentów tutaj jednak chodzi. Znaczenie wszelkich wielopiętrowych – późniejszych i ważnych – dowodów obecności lalki - marionety w kulturze teatralnej (a nawet szerzej – w myśleniu estetycznym) w okresie Młodej Polski trzeba by sprowadzić do centrum estetyki przełomu wieków. Marioneta staje się bowiem w tej epoce wyobrażeniem tęsknoty do autonomii sztuki, jej czystości i „nie brukania" jej życiem. Idea wyeliminowania żywych ludzi z tych dziedzin sztuki, w których pełnili oni rolę pośrednika między twórcą a odbiorcą podyktowana była chęcią ograniczenia sfery działania tego, co w dziele jest środkiem tylko i chęcią zapobieżenia przypadkowym, nieprzewidzianym przez artystę efektom.

Ubóstwienie sztuki w okresie europejskiego modernizmu i Młodej Polski musiało przynieść głęboką, nie tylko teatralną ale filozoficzną refleksję nad marionetą jako idealną realizacją sztuki czystej. Wartość sztuki symbolicznej bowiem to jej uniwersalne, nieograniczone znaczenie – tej uniwersalizacji zagraża w teatrze i wszelkich sztukach pierwiastek ludzi, realistyczny, życiowy. Świat sztuki jest przecież światem umownym. Marioneta jest także elementem czysto kreacyjnym, istnieje tylko na użytek roli, do jakiej została powołana, elementem równie sztucznym, jak inne elementy wyrazu. Jej – jak mówił Craig „szlachetna sztuczność" jest paralelna do nienaturalności kontekstu teatralnego, istnieje w sposób równie umowny, jak fikcyjny jest świat sztuki. Jest więc – w rozumieniu estetyki przełomu wieków – najdoskonalszym wcieleniem kreacyjnych możliwości artysty, umownym i symbolicznym wyrazem uniwersalnej prawdy.

Andrzej Z. Makowiecki

1. Ikst ten wygłoszony został na inauguracji roku akademickiego 1985/1986 na Wydziałach Lalkarskim i Reżyserii Teatru Lalek PWST im. A. Zelwerowicza w Warszawie, mających swoją siedzibę w Białymstoku, dnia 7 października 1985 roku.



Recenzje

„Oj lisie, lisie..."

Złoty lis w teatrze przy mizerii repertuarowej scen lalkowych to wielka delicja. Takie przekonanie żywiłem od dawna i gdy pojawiła się sposobność obejrzenia kolejnej realizacji teatralnej opowiadania Jerzego Andrzejewskiego pospieszyłem czym prędzej na miejsce uczty duchowej, tj. do Wałbrzycha. No więc byłem, miód, wino itp... piłem, zaś obejrzenie spektaklu wielce było pożyteczne. Dlaczego? Pozbyłem się kilku złudzeń, więcej – głęboko tkwiących przeświadczeń związanych ze *Złotym lisem*. Od dawna uważałem opowiadanie Jerzego Andrzejewskiego za doskonały materiał dla teatru, lalkowego zwłaszcza. Spektakl wg *Złotego lisa* to, sądziłem, strawa idealna dla dzieci, chłopiąt - orląt oraz mężczyzn, którzy niegdyś dzielnie służyli w ŚF (Służbie Polsce) – jak również dla płci pięknej w każdej postaci – czyli jest to duchowy pokarm dla wszystkich widzów, jacy zaszczycają, z takiego czy innego powodu, progi „domu lalki".

Przedstawienie wałbrzyskie, które obejrzałem w towarzystwie wszystkich wymienionych wyżej „stanów polskich" odmieniło nieco moje mniemania co do pomienionych adresatów. W *Złotym lisie* znajdzie się, można powiedzieć, dla każdego coś miłego. To utwór między innymi o potrzebie miłości, której brak szczególnie odczuwają dzieci. Ten temat – proszę państwa – budzi gwałtowne zainteresowanie wszystkich już raz wymienionych stanów naszej nacji w przekroju wiekowym jak również społecznym. Ale przecież jest to także utwór o polityce (zainteresowani: od chłopiąt - orląt począwszy a na starcach kończąc), o marzeniach dziecinnych (adresaci: chłopcy i dziewczęta od lat trzech, którzy marzą o prezentach urodzinowych podobnych do tych, które otrzymał Łukasz na swoje szóste urodziny, ale także przecież pachołęta i stare konie – wszyscy chętnie wracamy do lat bezgrzesznych – z różnych zresztą powodów).

Niemało miejsca w tym krótkim w końcu opowiadaniu Andrzejewskiego zajmuje proces wpajania w dziecko oficjalnego wzorca Polaka i obywatela, jaki władze PRL ceniły sobie w latach 50 - tych, tych wczesnych. I oto ten temat, ten wątek *Złotego lisa*, chyba decydujący dla całości opowiadania, stanowiący o jego sile i wymowie, sprawia, że liczba potencjalnych widzów gwałtownie się kurczy. Czy spór pięcioletnich bohaterów o to, które z miast jest większe i piękniejsze Moskwa czy Colorado, szybko wszakże rozstrzygnięty z wiadomym wynikiem, czy ten spór, powtarzam, będzie czytelny dla dzisiejszych przedszkoluków, a choćby i uczniów szkół podstawowych? Sądzę, że nie. Długo hodowałem w sobie przekonanie, iż jeśli nawet nie wszystkie wątki *Złotego lisa* będą jasne, zrozumiałe, właściwie odczute przez dziecięcą widownię, to przecież wysiłki Łukasza podjęte w obronie złotego lisa, jego miłość do lisa i chęć podzielenia się tym uczuciem z najbliższymi – wiara Łukasza w potęgę marzenia i wyobraźni – będą właściwie odebrane i współodczute przez dzieci polskie żyjące tu i teraz. I właśnie przedstawienie wałbrzyskie skorygowało mój sposób myślenia o oddziaływaniu *Złotego lisa*. Wątki, że tak powiem dorosłe opowiadania przygniatają te, które mogłyby być ciekawymi dla sześciolatka czy jego starszego kolegi nawet z ostatnich klas podstawówki. Można zapewne oczyścić utwór z klimatu lat Planu Sześcioletniego zbliżając go dzisiejszej dziecięcej widowni, ale też wtedy otrzymamy płaską anegdotkę o chłopcu, którego rodzina (i słusznie) nie wierzy w istnienie żyjącego w szafie zwierzęcia. Wtedy może lepiej w teatralnej kuchni jeszcze raz upichcić tę gąskę, co to ją Kasia pasała, a wszystkie maluchy będą klaskać burzliwie w finale spektaklu na jej cześć.

Złotego lisa raczej należy zostawić do konsumpcji – wykwintnej i wytrawnej bo socjalistycznej w treści i lalkowej w formie – dorosłym. I w tym przekonaniu utwierdziło mnie przedstawienie, jakie zobaczyłem styczniowego wieczoru na miłej mi ziemi wałbrzyskiej. Wyszedłem z teatru w przeświadczeniu, że *Złoty lis* podobnie jak inne powieści i opowiadania Jerzego Andrzejewskiego zbudowany jest z materii jakby tworzonej z myślą o teatrze. A *Złoty lis* szczególnie z myślą o teatrze marionetek. Skąd to przeświadczenie? Ano choćby z racji, iż wiek bohaterów niezwykle utrudniłby wystawienie *Lisa* w teatrze aktorskim – myślę o konwencji realistycznej bo w innej trudno mi sobie *Lisa* wyobrazić. A to dlaczego? Ponieważ ze *Złotym lisem* jest podobnie jak z tym koniem Puzyny, który tylko wtedy ma rację bytu, jeśli prawdziwy wchodzi do prawdziwego pubu, i zamawia prawdziwą (oraz dużą!) szkocką.

Jeśli Lis nie przychodzi do „jak żywego" mieszkanka na warszawskim Mariensztacie, to czy wtedy powinien się zjawiać w ogóle? Skoro zaś mamy mieszkanko prawdziwe, to proszę sobie wyobrazić choćby „najmniejszego aktora PRL" jako sześcioletniego Łukasza? Zaś lalka? Ona może zagrać Łukasza z wielkim powodzeniem.

I dalej, jeśli pokażemy *Lisa* dzisiejszym dorosłym widzom, to zjawi się im przed oczyma przeszłość, jednym ta zapamiętana, innym wyczytana z gazet i rzadziej podręczników. Przeszłość jawiąca się we wspomnieniu czy lekturze pełna będzie zapewne wielkich kukieł z manifestacji i gałgankowych lalek domowych i także pokracznych manekinów zdobiących wystawy CDT – jednym słowem będzie to przeszłość wypełniona istotami ludzkimi (marionetkami, lalkami, manekinami) podobnymi do żywych, pozbawionymi świadomości i przeznaczenia przez które jednak przepływa ku nam przekaz Nicości, tego czego już nie ma, starej Przeszłości, wspomnienia" (Kantor). Oto dlaczego widzę *Złotego lisa* w teatrze lalek (dla dorosłych!).

Poza tym, czy w nawiązaniu do czasu akcji *Lisa* nie nasuwa się nam może banalna, ale i tu znajdująca doskonałe zastosowanie i wyraz metafora o lalkarzu – „małym bogu", który w świecie posłusznych mu marionetek stwarza tylko od siebie zależny świat. Byłby więc utwór Andrzejewskiego Opowieścią o Wielkim i Lalkarzu, który daje dzieciom w prezentach „wzorowe spółdzielcze wsie". I w takim oto świecie pojawia się istota manipulacjom lalkarza nieposłuszna, istota wyrażająca marzenie, brak celu, twórczość, wartości inne niż te czysto utylitarne – pojawia się Złoty Lis. Czy nie dzięki Złotemu Lisowi w całym opowiadaniu zza zasłony sztucznej powagi,

wysilonej dorosłości surowej dojrzałości wyłania się świat gry, zabawy, fascynacja nadaniem życia martwemu przedmiotowi – choćby to było auto marki Warszawa – rusza i podąża przed siebie dzięki fantazji dziecięcej – mali bohaterowie oddają się działaniom bliskim Magii, czarów, cudów – a wszystko to w racjonalistycznych i „naukowych" czasach, których odbiciem opowiadanie. Cały ten świat hudzących się do życia dźwigów - zabawek, samochodów - zabawek, osiedli z klocków, domków spółdzielczych – także z klocków, słupów elektrycznych i innych cudów techniki jest żywiołem co się zowie lalkowym i w nim, w królestwie marionetek, najlepszy pewnie znalazł by wyraz. Oto dlaczego także *Lis* w teatrze lalkowym.

I na koniec – *Złoty lis* jako przedstawienie dla dorosłych raz jeszcze mógłby spełnić swoją funkcję terapeutyczną – podobnie jak przed trzydziestu laty.

Zbigniew Mich

Jerzy Andrzejewski *Złoty lis*. Adaptacja i reż. Bogusław Kierc, scen. Danuta i Bogusław Kierc, muz. Zbigniew Karnecki. Wałbrzyski Teatr Lalek. Prem. styczeń 1986

KOSE-BOSE

Na niedostatki dramaturgii dla teatru lalek narzeka się u nas od zawsze. Ubolewa się zwłaszcza nad brakiem repertuaru dla najmłodszych. Nic więc dziwnego, że przekłady sztuk Rady Moskowej szybko trafiły na lalkowe sceny. Najchętniej wystawia się *Dokąd pędzisz, Koniku* ale i *Kiedy zakwitnie margerytka* ma na swoim koncie kilka udanych inscenizacji. Natomiast *Kose - Bose* teatry dotąd obchodziły z daleka. Nie pomogła popularność wcześniejszych sztuk Moskowej. Nie zachęciło interesujące przedstawienie, wówczas pod tytułem *Mały kos*, w reżyserii Evadlina Sawdżalijewa, ze scenografią Ganadija Tabakowa, które w roku 1979 przywiózł na opolski festiwal bułgarski teatr z Targowiszcza.

A przecież wszystkie trzy utwory oparte są na podobnym konstrukcyjnym schemacie, który wyznacza prosta fabuła, ograniczona do kilku scen, wyraziste typy bohaterów wyposażonych w cechy bliskie doświadczeniom dziecka, ostro zarysowany problem, wreszcie dobitnie podkreślona pointa.

Co zatem zniechęcało reżyserów do tego właśnie tekstu? Może warstwa słowna? Rzeczywiście w czytaniu *Kose - Bose* irytuje język przekładu, zwłaszcza nieporadne rymy i nadużywanie zdrobnień, które sprawiają, że niektóre kwestie stają się nieznośnie infantylne. Zburzają ponadto logikę całości, gdyż przy takim ujęciu ptaszek Kose - Bose zamiast liryczny staje się sentymentalny, a podstawowy konflikt traci na ostrości i drapieżności. Może deprymowała scena, w której Kose - Bose oddaje Lisowi własne jajeczka? Mimo całej swojej umowności okrutna i nie do końca zrozumiała. Ale od czego interpretacja, od czego wyobraźnia scenografa?

Odpowiedź nadeszła nieoczekiwanie i w dosyć przewrotnej formie. Oto na początku roku 1986 dwa teatry sięgnęły po *Kose - Bose*: „Ateneum" w Katowicach i Białostocki Teatr Lalek.

* * *

Białostocki *Kose - Bose* grany jest poza siedzibą. Oglądałam spektakl w osiedlowym domu kultury. Przedstawienie rozpoczyna się przy wejściu na salę. Tam bowiem aktorzy w luźnych zielonych strojach wręczają każdemu dziecku zielone krążki (zastępujące teatralne fotele) i usadzają małych widzów wokół centralnie umieszczonego kręgu wykonanego z tego samego co krążki materiału. (Dla nauczycieli i opiekunów przeznaczono stojące dalej krzesła.) Poza kręgiem widowni i sceny znajdują się stojaki, z których aktorzy zdejmują lalki. Tak więc dzieci zostają objęte miejscem gry, od chwili wejścia są włączone w przedstawienie. Krąg dzieci nie jest szczelny – aktorzy „wycinają" w nim cztery ścieżki, które będą także schronieniem bohaterów.

Światło reflektora wydobywa z tego wspólnego kręgu zielone centrum sceny. Przedstawienie rozpoczyna pogodny, świegotliwy motyw muzyczny i aktor (Wiesław Dawidczyk) z prostą marionetką ptaka, którą trzyma tuż nad głowami widzów. Zanim przez jedną ze ścieżek wejdzie na oświetloną scenę obejdzie kilkakrotnie zewnętrzny krąg, pozwoli dzieciom oswoić się i zaprzyjaźnić z ptakiem.

Inscenizacja wykorzystuje elementy teatru zabawy i teatru uczestnictwa. Podkreśla to umowność scenografii, a także działania aktorskie. Brzózka to duża biała chusta, którą Dorota Wiszowata animuje wokół siebie. Długa niebieska szarfa przymocowana do kija jest Rzeczką – Małgorzata Płoriska nadaje jej ruch falisty. Trzy białe kwiatki w dłoni Alicji Grzechowiak zastępują łąkę.

Kose - Bose spotyka Brzózkę: aktorka podnosi się ze swojej ścieżki i „wyrasta" na drodze ptaka: siada – Kose - Bose odleciał. Wstaje kolejna aktorka: Kose - Bose rozmawia z Łąką. Gdy bohaterowie ze strachu przed Lisem odmawiają ptakowi pomocy, aktorzy siadają tyłem do sceny i kryją głowy w ramionach.

Na zielony krąg wbiega rozbrykane Cielątko. Marian Ołdziejewski zamaszyście animując marionetkę zrezygnował z realistycznego gestu. Wydobył z lalki pokraczność i nieokiełznaną wesołość młodego zwierzęcia. Cielątko wpada między dzieci – następuje wspólna zabawa. Ale już za chwilę dzieci będą pomagały ptakowi w dokonaniu wyboru, będą pomagały roztrzygnąć, co robić z dzwoneczkiem Cielątka. Zostały włączone w akcję i odtąd czują się z nią związane współodpowiedzialne za ciąg dalszy. Wszak dotyczy on nowych przyjaciół dzieci. W scenach z Lisem już nie pytane spontanicznie wypowiadają swoje zdanie.

Lis jest brzydki – brudnoszary, brzuchaty, animowany w pozycji pionowej (pręt w tyle głowy plus animacja przedniej łapy). Gdy rozpada się na części brzuch okazuje się oddzielną muppetową lalką. Aktorzy wyraziście animują Uszy, Łapy, Kitę – w ich interpretacji każda część ciała Lisa żyje oddzielnym życiem, ma własne interesy i cele. Lis z trudem przywołuje tę hałaśliwą gromadkę do porządku. Lis (Marian Ołdziejewski) jest zdecydowanie niesympatyczny, usiłuje na różne sposoby podporządkować sobie naiwnego Kose - Bose i ... publiczność. Grozi i podlizuje się, by wymóc akceptację dla swojej postawy. Dzieci jednak szybko odkrywają jego prawdziwą naturę i głośno wyrażany protest jest odpowiedzią na zachowanie Lisa.

W przedstawieniu białostockim zrezygnowano z Psa, który w tekście Moskowej przepędza Lisa. Rozwiązanie pozostawiono dzieciom. Lisa bierze się fortelem. Aktorka udaje kurę i już po chwili zbiorowe gdakanie wypełnia całą salę. Zdezorientowany Lis miota się we wszystkie strony, wreszcie rozpada się na części. Aktorka wyciąga mu z brzucha jajeczka Kose - Bose. Dzieci chwytają części Lisa i bawią się nimi wspólnie z aktorami. Lis nie wraca do pierwotnej postaci. Przedsta-

wienie zamyka wesołe ćwierkanie dzieci, muzyki i aktorów.

Takie zakończenie widziałam. Ale każdy spektakl jest inny, jego rozwój zależy od temperamentu widowni. Aktorzy opowiadali mi o przedstawieniu, które musieli skończyć wcześniej gdyż dzieci nie czekając na interwencję aktorów same wymierzyły Lisowi karę rozerwały go na sztuki. Margines swobody i bezpośredniości jaki daje teatr zabawy i uczestnictwa pozwala przybliżyć małemu widzowi problematykę *Kose - Bose*. Ale od aktorów wymaga plastyczności, refleksu, także sztuki improwizacji. Cały młody zespół wywiązuje się z tego zadania znakomicie. Należy dodać, że aktorzy równie dobrze radzą sobie z opornym tworzywem słownym. Podporządkowują tekst działaniom, kładą nacisk na logikę wypowiedzi, a tym samym łamią skutecznie nieeleganckie, toporne rymy, wyciszają infantylizmy. Pomaga im w tym muzyka Zbigniewa Penherskiego, która nazacając piosenkom muzyczną frazę dźwiękiem dominuje słowo.

Sukces białostockiego *Kose - Bose* leży jednak przede wszystkim w wyborze formuły, w założeniu wyjściowym, wedle którego mały widz jest punktem odniesienia dla wszystkich elementów przedstawienia.

***

Małgorzata Majewska — reżyserka przedstawienia katowickiego — wystawiła *Kose - Bose* tradycyjnie, oddzielając widzów od konfliktów czarnym parawanem. Nie był to szczęśliwy wybór. Prosta konstrukcja sztuki zamknięta w pudełku sceny sprowadzona została do wejść i wyjść bohaterów, co z założenia jest dosyć monotonne, zwłaszcza jeśli warunki zaplecza pozwalają korzystać tylko z jednej kulisy.

Wydaje się także, że reżyserka zanadto zaufała tekstowi. Warstwę słowną potraktowała nadrzędnie podporządkowując jej pozostałe elementy przedstawienia. Bodaj najwyraźniej widać to w scenie prezentacji Lisa w technice czarnego teatru. Pomysł nie tylko efektowny (popisy ekwilibrystki poszczególnych członków Lisa), ale także nośny ideowo — czerń teatru koresponduje z czarnym charakterem bohatera. By wykorzystać efekt tej techniki obraz powinien być budowany przy pomocy znaku plastycznego i gestu. Górę jednak wzięło słowo, jak na ironię wypowiadane starannie i serio podkreślające tym samym językowe mielizny.

Szkoda, że inscenizacja nie znalazła oparcia na przykład w plastyce. Scenografia rozgranicza świat Kose - Bose i świat Lisa. Jest lekka, pastelowa, czytelna. Kolorowy Kose - Bose dzięki długiemu prętowi otrzymuje drgający ruch, zgodny z jego wesołą, rozśpiewaną naturą. Delikatna Brzózka składa się na kształt parasola, turkusowo-liliowa! Rzeka przypomina ruchomy płot z napęczniałymi sztachetami. Nieforemne, płaskie figury zbliżone do koła (Łąka) i równie geometrycznie potraktowane Ciełątko przywołują prostotę dziecięcych rysunków.

Lis na zasadzie kontrastu, wielki i agresywnie rudy, z chwilą pojawienia się na tące przytłacza pozostałe lalki, wypełnia sobą niemal całą scenę. W przedstawieniu katowickim Lis może stanowić przyczynek do rozważań na temat percepcji znaku plastycznego przez dzieci. Efektownie animowany przez Marka Wita przesłania nie tylko scenę, ale — sądząc po reakcji — dominuje wyobraźnię dzieci. Wyrazisty ruch wzbogacony rytmicznym motywem muzycznym (szybko podchwyconym przez salę) sprawia, że Lis staje się głównym bohaterem przedstawienia i zyskuje wyraźną sympatię widowni. Jest to szczęśliwie sympatia chwilowa. W finale Pies, zgodnie z wymową utworu i ku uciesze dzieci, przegania Lisa ze sceny.

Jednak źródeł niedociągnięć katowickiego *Kose - Bose* szukać należy poza problemami interpretacyjnymi. Wynikają one przede wszystkim z niefortunnego założenia inscenizacyjnego, które wepchnęło sztukę Moskowej w sztywne ramy „literackiego" teatru.

Teresa Ogrodzińska

fot. Roman Sieńko

Rada Moskowa *Kose - Bose*. Tłum. Dmitrina Bukowska. Reż. i scen. Witold Skaczkiewicz, muz. Zbigniew Penherski. Białostocki Teatr Lalek. Prapremiera styczeń 1986.

Rada Moskowa *Kose - Bose*. Tłum. Dmitrina Bukowska. Reż. Małgorzata Majewska, scen. Aleksandra Telka - Budka, muz. Bogumił Pasternak. TLiA „Ateneum" w Katowicach. Premiera luty 1986.

W co się bawić podczas dżumy ?

Dekameron należy do tego typu przedstawień Jana Wilkowskiego, po obejrzeniu których pozostaje się na długo pod nieodpartym urokiem istnej parady efektów, pomysłów i sztuczek – należących do najczystszej magii teatru, a wedle ich sprawcy do autentycznego zawodowstwa – ale przede wszystkim ma się ochotę dumać i mówić: o czym to było przedstawienie. Widowisko z Boccacia jest o tym, że miłość i sztuka mogą być sposobem na przetrwanie. Ściślej o tym, że analiza miłości przeprowadzona w sposób kunsztowny to antidotum na zasadzki stanu zagrożenia. Zagrożenia dla człowieka i jego kultury, które całkowicie odeń niezależne w splocie skutków powoduje, że największym wrogiem człowieka staje się on sam. Opowiadające sobie wdzięczne historie towarzystwo tych co uciekli z zadżumionej Florencji, uszło z miasta nie tyle ze strachu przed chorobą i śmiercią, co ze strachu przed tym, kim oni, świadomi że są ludźmi, mogliby się stać. We Florencji trwa bowiem czarny karnawał uczty podczas dżumy, kiedy to skazańcom wszystko jest dozwolone. Dopust boży spowodował, że zmarło człowieczeństwo, podczas gdy byli ludzie wegetują i dogorywają. Uciekinierów goni lęk przed tym, co w nich nie odkryte.

Azyl znajdują sielski i wracają do natury. Popadłszy jednak w moc Amora i Satyra zabawiają się rozpatrywaniem człowieka – istoty namiętnej w sposób sprośny, nieprzyzwoity, wreszcie obleśny. Będzie to jednak analiza przeprowadzana w rygorach życia towarzyskiego – owocu kultury i przyniesie nieoczekiwane spostrzeżenia na temat człowieka istoty przemyślnej i na temat człowieka – istoty refleksyjnej. Różne z tego wynikają wnioski, ale najdobitniej ten, że stan zagrożenia jest gwałtem. Zniewoleniem natury. A proponowane sposoby na przetrwanie faktu tego nie zmieniają ani nie modyfikują.

Bokacjuszowy spektakl Wilkowskiego jest także o tym, że wszystko co rodzi strach, ucieczkę i izolację jest sprzeczne z naturą. I nic to, że roi się od obscenów a nawet dokumentuje, że rozkosze świntuszenia to jeden z niezbywalnych przywilejów ludzkiego rodu.

Warto, być może, przypatrzeć się kompozycji i przebiegowi przedstawienia. Zaczyna się przed czasem, w pomieszczeniach foyer. W teatralnym bufecie żaden człek przebrany nie dziwi i dziwić nie powinien, ale ci co się snują i rozsiadają pośród oczekujących na *Dekameron*, conajmniej przykuwają uwagę. I nie dlatego, że mają na sobie pyszne renesansowe kostiumy, tak że wyglądają, jakby żywcem wyjęci z przesyconych słońcem obrazów włoskich mistrzów czy wprost z miniatur *Kodeksu Behema*. I nie dlatego, że coś mruczą z włoska a ich ruchy mają w sobie harmonię wynikającą z dobrze noszonego kostiumu. Ale pewnie dlatego, iż nieopisywalną sztuką potrafili stać się postaciami teatralnymi. Nie są więc tu prywatnie, li tylko jako kamraci widowni, bo obnoszą swą podwójną tożsamość, będąc sobą i kim innym zarazem. Atmosfera prologu jest tedy intymna i pirandelliczna jednocześnie.

Na salę prób wzywają dzwonki, a chór z teatralnych głośników śpiewa do wiersza o renesansie i o tym, że tę historię z czasów narodzin nowoczesnego humanizmu zrealizował, po swojemu, stary wyga od lalek. W kameralnej, ze swej natury, sali – po domowemu. Żadnych typowych siedzisk widowniach, tylko jedna kanapka, parę taboretów i mnóstwo ułożonych w rzędy poduszek obciągniętych w sute materie. Można się na nich wygodnie wymościć. Niemal wespół z pierwszym rzędem widzów, u stóp sceny, usytuują się aktorzy.

Spojrzawszy na scenę wiemy już na pewno skąd naprawdę są te osoby w stylowych kostiumach. One wyszły z arrasów. Z takich, od jakich aż gęsto na scenie. Zrobione są wymyślnie, ale na niby. Na prostokątnych ramach oplecionа jest zwarto, w pionie lub poziomie, osnowa z białego sznura. Na tym podkładzie wymalowano farbami fragmenty i detale sielskiego krajobrazu. Te pejzaże i studia żywej natury są ażurowe, pulsujące, żywe. Drgają w rytm muzyki. Mogą być kulisami, zastawkami, tryptykowym tłem

akcji na pierwszym planie i prospektem, zamykającym perspektywę, złożonym z siedmiu obrotowych, dwustronnych części. Składają się one na widok Florencji – w mgłach poranka z jednej i w bajecznym blasku południa z drugiej strony. Dwustronne są zresztą wszystkie arrasy; i przenikalne. Pomiędzy nićmi osnowy swobodnie przechodzą: ręka, rekwizyt i arras staje się wówczas parawanem a akcja dosłownie komponuje się w malarsko-tkackiej fakturze. Podłoga sceny jest zielona, w kolorze trawy, udatnie imitując murawę.

Zatłoczona arrasami scena jest miejscem, gdzie inscenizuje się w planie lalkowym, trzy wybrane nowele z *Dekameronu*. Akcja ramowa dzieje się na stopniach sceny i tuż przed nimi – na poziomie widowni. Tamże oraz na scenie i dosłownie, gdzie się tylko da: we drzwiach, na parapecie okiennym, w kątach i zakamarkach sali, odbywa się akcja pomocnicza.

Akcja ramowa, w której fragmenty *Dekameronu* – wyjaśniające generalną sytuację narracyjną i doprowadzające „do startu" inscenizowane historyjki idą z głośników, to żywe obrazy. Aktorzy zastygają w rodzajowych pozach i grupach. Milczą, nawet słuchając własnego głosu z taśmy. Mówią tylko jako postacie inscenizowanych nowel, ożywiając lalki i użyczając im głosu. Jest ich sześciorn. Trzy damy i trzech młodzieńców. Ci arrasowi ludzie, udrapowani na tle swego krajobrazu, tworzą obraz jakby zjawy teatralnej, która swą celebrą powoduje, iż rytmem przedstawienia staje się rytm gry, rytm przechadzki, rytm milczenia i słowa. Nieodłączny według uczonych wywodów Maurice'a Aymarda dla życia cywilizacji śródziemnomorskiej. A *Dekameron* Wilkowskiego jest na swój sposób egzotyczny.

Akcją pomocniczą zwać by można wszystko, co nie jest pokazywaną lalkami opowieścią czy żywym obrazem, a więc działania Amora i Satyra oraz działania uciekinierów z Florencji poprzedzające spektakle w spektaklu, tudzież sceniczne reakcje na te widowiska.

Amor (Beata Miastkowska) – smukła dziewczyna w srebrzystym trykocie, która na złote skrzydełka i peruczkę ze złotych loczków, jest Prosperem w tej wiklowej arkadii. Opowiadając się po stronie tych, którzy mniemają, iż amor był hermafrodytą, na moment zawiesza się jej między nogami tłustą i różowiutką figurkę amorka-samczyka. Amor jest rzecznikiem wielkiej miłości i spełnionej namiętności, wywoływaczem całej rzeczywistości przedstawienia oraz jego aranżerem, reżyserem i konferansjerem. Śpiewa sonety Petrarki, recytuje Dantego, z romantyczną ironią komplementuje Wilkowskiego. Baczny, czujny ale swobodny i pewny siebie.

Sytyr to lalka estradowa. Muppetowy zielony łeb, łypiące oczy i czerwona, mlaskająca gęba. Jest orędownikiem miłości jurnej i trywialnej. Jego komentarze, by nie rzec odzywki, zbudowane są na kontrze wobec czasami górnolotnych poglądów Amora. Jego racje ,zwykle rodem z suto zakrapianej biesiady, niekiedy jednak zaskakują. Zwłaszcza świadomością tego, że przedmiot pożądania podlega powszechnym prawom biologii, ze śmiercią i rozkładem włącznie. Ten dziki mąż albo otarł się o barok, albo się włóczył po zadżumionej Florencji, albo też naczytał Villona. Własne teksty i własny głos podarował mu Jan Wilkowski – cudownie udający lubieżnika, a animująca Satyra Elżbieta Kłosowicz nadała mu coś z węża. Ta oślizłość gadziny potęguje jeszcze obleśność Satyra. Bo obleśny jest programowo, tak jak Amor programowo nieprzyzwoity.

W ramach działań mienionych akcją pomocniczą partie aktorskie to śpiew lub pantomima. Śpiew, doskonały, jest integralnie wkomponowany w rolę i rozwój postaci; pantomima– wdzięczna i stylowa. Aktorstwo jest tutaj precyzyjne i nośne. Oto na przykład Wojciech Grzechowiak (Panfilio) śpiewa, grając na lutni, Marii Rogowskiej (Neifile) najpiękniejszy badaj sonet Petrarki *Błogosławiony niechaj ów dzień będzie*... To już prawie nic, że aktorka gra dziewczynę zaskoczoną, skłopotaną,udającą że to nie do niej śpiewają,a dumną, że do niej akurat ale „robi" jeszcze zachwyt nad kunsztowną poetycką formą tego wyznania! A uwodziciel, śpiewając, też jest absolutnie pewny, że swej miłej ofiarowuje oto arcydzieło „własnego" geniuszu! Nieświadom efektu wyznania pewny jest jego doskonałości w sztuce.

Wreszcie inscenizacje trzech nowel *Dekameronu*, które wypadałoby nazwać akcją właściwą. Pokazuje się kolejno: *Podwójne oszustwo*, *Słowika* i *Zgodnego męża*. Narratorami tych nowel, obdarzonymi przez Amora częścią jego reżyserkiej władzy, są znów chronologicznie: „ogarnięty miłością" Panfilio, „świeża miłośnica" Neifile i „złamany miłością" Filostrato. Obsada ról narratorów jest genialna, chciałoby się powiedzieć: lepsza niż u Boccaccia. Jego zasadą jest prawdopodobieństwo. Opowiadający dzielą się historiami, zda się, doświadczonymi nie zasłyszanymi. To prawie pewne, że Panfilio miał przygodę jak Lumbertuccio, Neifile przeżyła taką noc jak Katarzyna, a Filostratowi przytrafiło się coś takiego jak młodzieńcowi „najpiękniejszemu w Perugii". Nieprześcignionym gawędziarzem jest Panfilio (Wojciech Grzechowiak). Referuje i egzemplikuje swą historię z brutalnym wdziękiem szczerego ponad ludzką miarę, wiecznabiego de Valmont. Z kolei w zwierzeniach Filostrata można by się doszukać pogłosów wyznań młodzików Musseta lub Stendhala.

Akcja właściwa odegrana jest z pomocą lalek. Jako te ostatnie użyte zostały figury szachowe – w opowieści pierwszej, owoce i ludzkie dłonie – w drugiej i kłębki włóczki – w trzeciej.

Akcja *Podwójnego oszustwa* toczy się na rozłożonej na scenie podróżnej szachownicy, wokół niej i za parawanem utworzonym przez podniesienie, do pionu, siatki dzielącej ją na białe i czarne pola. Pionki są wielkości dziecinnych lalek, sprawne jak robociki o ruchomych członkach i bardzo sprośne. Ruchliwe i gwałtowne. Podczas aktu miłosnego nie wstydzą się stukotu swych drewnianych ciałek,a szachowa dama, nader chętnie, nie tyle unosi co rozwiera spódnicę, wabiąc kuszącą czerwienią wnętrza.

W *Słowiku* gruszki i jabłka nonatykane na palce wyłażą zza arrasowej zasłony. Te owoce, co grają najmłodszych mają jeszcze figlarnie buńczuczne pióropuszyki z winogron. Jeśli ręka, na palcach,której zatknięto owoc, odrzuci rękawiczkę to postać jest naga i poplątane dłonie aktorów demonstrują już nie karesy rąk kochanków ,ale wyuzdane pieszczoty ich bezczelnie obnażonych ciał. Pozorne wykadrowanie jest ujęciem panoramicznym.

Zgodnego męża grają ludzkie dłonie. Dwa palce to ręce, inne dwa – nóżki. Na przegubach, z pomocą opasek, umieszczono kłębki włóczki. Te są główkami postaci. Wykładnią charakterów, porywów, marzeń i pasji staje się tutaj chód, dreptanie, stąpanie i tupanie postaci. A wszystko w wykonaniu palców, środkowego i wskazującego, ręki aktora. Jak się okazuje tymi dwoma palcami można wyrazić nawet predyspozycje seksualne człowieka. Przecież młodzieńczyk (Wiesław Czołpiński) nie zrobił jeszcze trzech kroków , a wszyscy już wiedzą, że na jego wdzięk wrażliwi będą niektórzy panowie.

Nie sposób nie podkreślić, że teatr nowel jest w spektaklu Wilkowskiego teatrem jakby improwizowanym. Robionym z tego, co pod ręką. Szachownicę mimo ze sobą, owoce zebrano w ogrodzie, a kłębki wzięto z kobiecych koszyczków. Tyle, że użycie przynajmniej szachów i owoców wydaje się zabiegiem wyrafinowanym. Gra w szachy i martwa natura to wszakże typowe tematy malarstwa rodzajowego z bogatą ikonografią. I aż szkoda, że tak niewielu malowało niewieście robótki!

Opowiadacze nowel, jako się rzekło ge-

nialnie obsadzeni, sami również obsadzają bez pudła. Nie lekceważą zasady prawdopodobieństwa i stawiają na aktora. W każdym z minispektakli jest postać i rola konstruująca i trzymająca przedstawionko.

W *Podwójnym oszuście* to Izabella „kobieta hujna" (Krystyna Matuszewska) pożerająca zakazane owoce w tempie i z rutyną nałogowca, który używa bo lubi, a lubi bo mu smakuje. W *Słowiku* to Katarzyna „świeża miłośnica" (Maria Rogowska) niewinna, ale wytrawna w miłości, jak to świeżo wyklute kaczątko rzucone na głęboką wodę, która jest żywiołem. W *Zgodnym mężu* to Pietrowa di Vinicilio, „kobieta namiętna" (Barbara Muszyńska) – niewiasta permanentnie niezaspokajana, w której miłosna przygoda takiego obudzi diabła, że aż jej Satyr, wychyliwszy łeb z zapadni, zajrzy pod kieckę i uniemieje.

Rzecz znamienna, że patrząc na wytrawne aktorstwo w teatrze nowel, w istocie żywopłanowe, bo wszystkie operacje lalkami to tylko manipulacje, ulega się mimo wszystko sugestii, iż to nie ludzie animują przedmioty stające się lalkami i postaciami ale, że to lalki animują ludzi, obdzielając ich swymi kipiącymi duszami i anektując ich ciała. Wydaje się, iż owo wrażenie jest paraloksalnym skutkiem doskonałości aktorskiej, nade wszystko w żywym planie.

Trzy akcje, trzy piętra teatru, trzy sposoby istnienia postaci. W żywych obrazach, we władzy Amora i w świecie lalek. Jest i czwarte wcielenie aktorów w tym widowisku. Przypomniane w finale, kiedy namawiają widzów, żeby z doświadczeniem spektaklu powrócili do swych „Florencji". Wówczas aktorzy jak w prologu są znów towarzyszami widowni, która przybyła specjalnie do nich. Jak na wieczór kabaretowy. Właśnie. Cała ta misterna, przejrzysta, harmonijna i celowa konstrukcja proponuje drogę od kabaretu, poprzez zjawę teatru, teatr towarzyskiego konwersansu i teatr cudów, na powrót do kabaretu.

A i dla pudła sformułowanie teatr cudów, to zapisać należy, że dwu przynajmniej scen nie można zapomnieć. Pierwsza to ta, w której małżonkowie z trzeciej historii Boccaccia (Ryszard Doliński i Barbara Muszyńska) kolejno przeglądają się w ustrze. Zwierciadło to oczywiście tylko ramy a odbicie postaci, która jest prawą dłonią aktora, tworzy jego lewa dłoń. Każda z tych etiud to po prostu studium postaci. Mogłyby się nazywać *Tworzą w oparze z samymi sobą (gdy nikt nie patrzy)*. Druga to ta, w której Amor strzela z łuku do grającego na lutni młodzieńca. Napina cięciwę i celuje, ale nie używa strzał. One nadlatują skądinąd i chybiają celu. I oto nagle ze środka rozety lutni, wyskakuje z trzaskiem grot strzały, co przeszyła grajka na wylot i wyszła lutnią. Za chwilę zresztą zobaczymy nasadę strzały tkwiącą w plecach lutnisty. Tak, że na dobrą sprawę nie wiadomo, co bardziej podziwiać. Czy sam efekt, czy ten jego dalszy ciąg będący persyflażowym, dowcipnym nawiasem.

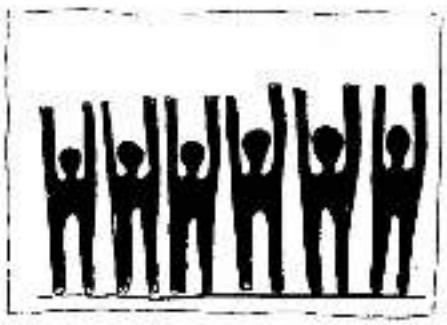
Ów dystans, ironia, parodia i autoironia wydają się charakterystyczne dla tonu całego widowiska. Wilkowski kpi sobie i żartuje z teatru uczestnictwa, teatru seksu, z kontestacji w teatrze, z mód i epidemii reżyserskich, z pychy adaptatorów i naprawiaczy, ze stereotypów myślenia o kulturze i historii. Dworuje sobie wreszcie ze swej umiłowanej lalkowej konwencji i z samego siebie, jako z bardzo ważnego od niej speca.

Dekameron Wilkowskiego nie zdołał się ustrzec od banału traktowania dzieła Boccaccia jako zbioru pieprznych historyjek. Tylko, że z jego wieczoru teatralnego wynika to, co zwykle z pieprznych historyjek trudno wyczytać. Mianowicie obraz człowieka jako istoty słabej, konformistycznej, uległej, kornej i trwożliwej. To przecież nie opowieści o miłości triumfującej, ale o miłości przemyślnej – skrycie wiarołomnej, legalizowanej z musu i obłudnie sankcjonowanej. Człowiek renesansowy, ze wszystkimi komunałami tego terminu, to takie stworzenie, które iżby się na serio nad sobą zadumać potrzebuje wstrząsu, katastrofy, wyobcowania i mnóstwa wolnego czasu.

Może dlatego tak płodne dla człowieczej samoświadomości i humanistycznej refleksji bywają wszelkie stany zagrożenia? To pytanie, wcale nie przewrotne, tkwi w przedstawieniu Wilkowskiego. W tym widowisku, które się upomina o prawa człowieka, mimo, iż ten nawet się nie domyśla, co mu się należy dopóki nie zostanie napadnięty i ograbiony. Tak, jest w tym spektaklu wiele z desperacji Voltaire'a piszącego, po zniszczeniu Lizbony przez trzęsienie ziemi, list protestacyjny do Pana Boga, w którego on, filozof nigdy nie wierzył.

Henryk Izydor Rogacki

Dekameron 85 wg *Dekameronu* Giovanniego Boccaccio. Scenariusz i reż. Jan Wilkowski, scen. Adam Kilian, muz. Jerzy Derfel. Białostocki Teatr Lalek. Prem. luty 1986 r.



Mimo, że nie wystąpiła część zespołów wcześniej zgłoszonych, tegoroczny XII Międzynarodowy Festiwal Teatrów Lalek w Bielsku-Białej był udany. Satysfakcja z tego powodu przysłoniła wiele niedociągnięć organizacyjnych, wśród których górował hałagan biletowy, lecz jest to materiał na specjalny felieton. Bielski festiwal należy do liczących się w świecie, choć coraz mniej zauważają go lokalne władze. Doprawdy zaskakująca to sytuacja, że kilkadziesiąt przedstawień odbywa się w czterech salach, z których przynajmniej jedna nie nadaje się do użytku. Jeszcze niedawno organizatorzy mieli do dyspozycji 6 sal. Zobaczymy co będzie za dwa lata. Pora jednak zdecydować: albo wielki i ważny międzynarodowy festiwal, albo ... Uroki Bielska-Białej są nie do pogardzenia.

Rzadka to sytuacja, by powodzenie festiwal zawdzięczał zespołom polskim. W przeszłości nie brakowało wprawdzie dobrych przedstawień polskich teatrów lalek, lecz pozostawały one w tle, zanurzone w szarej masie przeciętności produkowanej w naszych teatrach. Uczestnik festiwalu był przygnieciony miernotą, która przysłaniała spektakle znaczące.

Tym razem było zupełnie inaczej. Pokazano spektakle dobre i bardzo dobre, które z miejsca każą inaczej oceniać poziom polskiego lalkarstwa. To oczywiste, że w kraju gdzie wystawia się rocznie około 100 premier, wiele spośród nich osiąga co najwyżej poziom przyzwoity. Ale dobrze się stało, że na festiwalu pokazano przedstawienia najlepsze. Dobrze się stało, że organizatorzy nie dali się omamić hasłom i szyldom festiwalowym (tegoroczne brzmiało: „Dzieciom radość i pokój"), że owe emblematy nie ograniczyły doboru prezentacji.

Wystąpiły teatry z Bielska-Białej, Białegostoku, Jeleniej Góry, Łodzi („Pinokio"), Olsztyna, Opola i Wrocławia. Pokazane przedstawienia zostały już wcześniej, także i na tych łamach.

„Łoszarik" G. Sapgira, Leningradzki Teatr Bajki, ZSRR

Bielsko-Biała '86

omówione. Ograniczmy się więc do krótkiej ich charakterystyki:

Nim zapieje trzeci kur Szukszyna (Białystok)

Każdy z twórców i wykonawców przedstawienia okazał się indywidualnością. Uczestniczymy w koncercie orkiestry, która nie ma słabych punktów. Porywające widowisko. Porusza do tego trudne problemy kondycji ludzkiej, jego podstawą jest ciężki i mądry tekst literacki, z jakim w teatrze lalek spotykamy się bardzo rzadko. Krzysztof Rau i Wiesław Jurkowski odnieśli zasłużony sukces. Jest on też udziałem zespołu aktorskiego. Najmniejszy epizod w tym spektaklu wart jest odnotowania w życiorysie artystycznym. Zespół indywidualności.

Jaś i Małgosia (Jelenia Góra)

Tylko jeden raz, właśnie na *Jasiu i Małgosi*, sala śpiewała razem z aktorami. Głównym atutem spektaklu jest ujmująca prostotą, lekkością i dowcipem adaptacja tekstu Brzechwy dokonana przez Janusza Ryla-Krystianowskiego. Jest ona punktem wyjścia do doskonałej zabawy w jaką wciągają widzów aktorzy. Wartkie tempo, zaskakujące pointowanie, umiejętne wyważenie nastrojów, zwłaszcza panowanie nad widownią, stanowią o randze tego spektaklu. I jeszcze jedno: gra go tylko czworo aktorów.

Dekameron Boccaccia (Białystok.)

Najnowsze z festiwalowych przedstawień; w Bielsku przyjęte ze słusznym aplauzem, choć wydaje się, że dramaturgia nie jest jego zbyt mocną stroną. Gdyby adaptator Gianni Lupino miał rękę równie stanowczą jak autor komentarzy Satyra Gianni della Lupus ostry język, być może ucierpiałby Boccaccio, z pewnością zyskałby widz. Wilkowski ogłosił *Dekameron* swoim pożegnaniem z teatrem. Na szczęście nikt w to nie wierzy. Ale gdyby nawet tak było, przedstawił swoich „następców": Adama Kiliana (debiutuje tu zupełnie nowy scenograf Adam Kilian) i zespół Białostockiego Teatru Lalek. Podobnie jak w Szukszynie, w *Dekameronie* nie ma małych ról, a sprawność i koncentracja aktorska nie ustępuje wrażliwości inscenizatora. Etiudy lalkarskie są swoistym koncertem.

O Piaście i Popielu Świrszczyńskiej (Olsztyn).

Wielka inscenizacja, w której zabrakło indywidualności aktorskich. Edward Dobraczyński chciał tu pomieścić więcej niż widz może odebrać. Nasycił sztukę tyloma pomysłami (inscenizacyjnymi, plastycznymi i technicznymi, że żal jest cokolwiek pominąć. Spektakl traci na zwartości głównie z powodu zbyt wielu równolegle prowadzonych wątków. Podstawowe zalety, to: świetne zrytmizowanie scen zbiorowych uzyskane dzięki osadzeniu kukieł na przedłużonych kijach, sięgających podłogi, przez co ruchy lalek nabierają pewności, siły i wyrazistości; dekoracje Buncha (zwłaszcza sala na zamku kruszwickim); efektowne rozwiązania konstrukcyjne lalek pozwalające zademonstrować wirtuozerię techniczną (walka Piasta z rycerzami Popiela, scena otrucia stryjów Popiela, szturm myszy na Kruszwicę). Mankamentem spektaklu jest nieznaczalność aktorów, zwłaszcza w działaniach animacyjnych. Nie ma ról, trudno wymienić choć jedno nazwisko.

Krakowiacy i Górale Bogusławskiego („Pinokio" Łódź)

Spektakl ciekawy, choć wzbudza różnorakie wątpliwości. Konwencja śpiewogry sprawdziła się w teatrze lalek bez zarzutu. Odnosi się jednak wrażenie, jakby Wojciech Kobrzyński nie dokończył pracy nad przedstawieniem: nie znalazł pomysłu na kluczowy w sztuce moment posłużenia się machiną elektrostatyczną dla pogodzenia zwaśnionych stron, przez co zgubił dramaturgię spektaklu; zatrudnił aż dwóch choreografów, którzy nie zdołali wypełnić ciekawie pomyślanej przestrzeni scenicznej. Działania lalek są monotonne i niedopracowane. Zauważa się tylko jedną rolę: Marii Paprot (Dorota). Sztampowe lalki Buncha przy atrakcyjnie rozwiązanej architekturze sceny.

Krawiec Pan Niteczka Makuszyńskiego (Bielsko-Biała)

Pierwsze minuty zapowiadały bardziej klęskę niż powodzenie. Na szczęście dla debiutującego reżysera (Aleksander Antończak), publiczność przetrzymała początek, za co została nagrodzona pomysłowym i sprawnym przedstawieniem, które z minuty na minutę nabierało rozmachu. Swoboda, z jaką Antończak organizuje przestrzeń sceniczną pozwala mu dobrze wróżyć na przyszłość. Niekonwencjonalna plastyka Andrzeja Łabińca dodaje przedstawieniu lekkości, a ciekawe rozwiązania inscenizacyjne przekształcają widowisko w udaną zabawę obfitującą w pomysły (postaciami są ucharakteryzowane ręce aktorów). Spektakl jest nierówny, ale ogląda się go z przyjemnością.

Szewczyk Dratewka Kownackiej (Opole)

Doskonałe swego czasu przedstawienie dziś już właściwie nie istnieje. Pozostał chaos i łomot. Zginął tekst, zginęła ciekawa interpretacja, skojarzenia i subtelna ironia, zginęła błyskotliwa ongiś aranżacja. Kulturalny spektakl przerodził się w niewybredny kicz. Aktorzy udają gwiazdorów, ale nie chce się ich słuchać. Zabrakło dystansu i pokory. Czy Grzegorz Kwieciński odbuduje dawny spektakl?

Proces Kafki (Wrocław)

Poczucie przyzwoitości, dobry smak, umiar i elegancja nie są silną stroną tego spektaklu. Trzeba być jednak desperatem, by wszczynać proces o *Proces*. „Ta cała sprawa jest mi obca. Dlatego osądzam ją spokojnie" mówi Józef K. i rad się pod tą kwestią podpiszę.

Na marginesie festiwalu warto poruszyć cztery kwestie:

•

Polskim teatrem lalek rządzi nieustannie reżyser. Czasem w idealnej symbiozie ze scenografem (Wilkowski–Kilian, Rau–Jurkowski, Dobraczyński–Bunsch, Ryl–Krystianowski Zieliński), czasem w równie idealnym niezrozumieniu się (Heno–Mydlarska Kowal). Teatr reżysera bywa rzecz jasna interesujący, coraz częściej jednak pomysłowość i przenikliwość inscenizatora nie wystarcza, by powstał naprawdę przejmujący spektakl. W pojedynkę teatr może robić aktor, wrażliwy i zdolny aktor. Reżyser, jeśli chce odnieść sukces, musi w nim znaleźć rzeczywistego współtwórcę. Poświadczył tę prawidłowość bielski festiwal.

•

Podstawową chorobą polskiego teatru lalek jest jego służebność wobec literatury. Nie należy negować teatru literackiego, ale w uproszczonej postaci, a z taką spotykamy się najczęściej w teatrze lalek, zostaje on sprowadzony do teatru ilustrującego literaturę. Głównym celem realizatorów staje się troska o plastykę obrazu. Teatr ożywionej plastyki, lalka jako znak plastyczny, ma bogatą tradycję w polskim lalkarstwie powojennym. I dobrze, że istnieje nadal. Nie powinien być wszakże jedyną receptą na teatr. Lalka jest znakiem, ale jest też może nawet bardziej aktorem. I jako aktor realizuje się w działaniu, nie w ożywionym obrazie. A wówczas i tekst jej nie przeszkadza, co także potwierdził bielski festiwal.

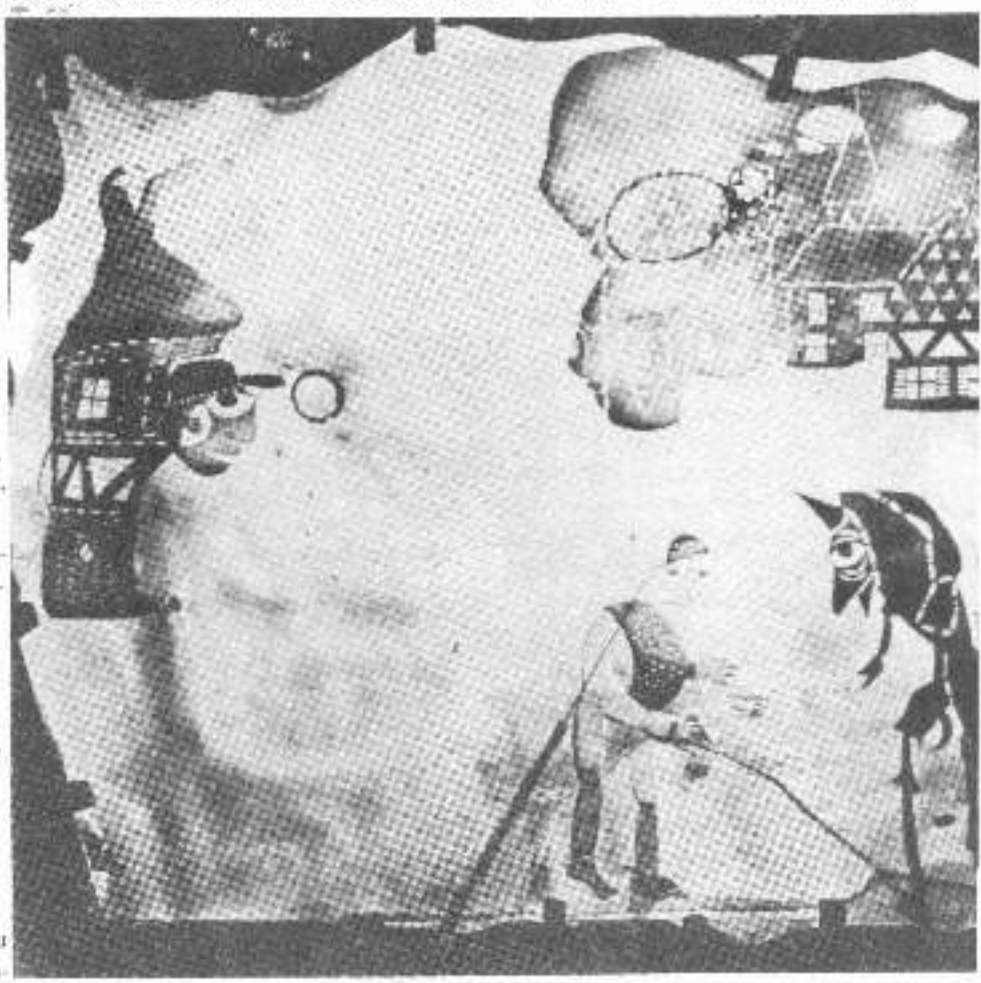
•

W polskim teatrze lalek lekceważy się aktora, czy raczej lalkarza. Sprawa jest nadzwyczaj złożona. Bez dobrego aktora nie będzie dobrego teatru. Tymczasem przygotowanie wielu lalkarzy, także młodych, jest często rzeczywiście niewystarczające, świadomość własnego zawodu przygnębiająco niska, nadto wciąż żywy kompleks lalkarza. Trudno się temu zresztą dziwić. Trzeba się zmierzyć z samym sobą, trzeba zweryfikować własny warsztat lalkarza, wystąpić choćby na estradzie, by nabrać pewności siebie. Ci, którzy takie próby mają za sobą pewnie przyznają mi rację. Zatem lekceważenie aktora wynika także i z jego postawy. Inna sprawa, że mądry reżyser umie dostrzec w sukcesie aktora i swój sukces.

•

Wygląda na to, że coraz rzadziej pamięta się o tym, że lalkarstwo jest rzemiosłem, przede wszystkim sztuką animacji. I nic na to poradzić nie można, skoro identyfikujemy się z zawodem uprawianym od kilkunastu wieków. Tymczasem trapi brak rzemiosła, ma go zastąpić tzw. gotowość aktorska, parada pomysłów inscenizacyjnych, efektowna plastyka. Panuje wszechogarniająca metafizyka, którą w Bielsku próbowano wyartykułować na spotkaniu z Erykiem Bassem, podczas gdy jemu chodziło właśnie o rzemiosło.

W XII bielskim festiwalu uczestniczyło 19 teatrów zagranicznych z 24 przedstawieniami, reprezentujących Anglię, Belgię, Bułgarię, Czechosłowację, Francję, Islandię, Jugosławię, RFN, Szwecję, USA, Węgry, Włochy i Związek Radziecki. Wbrew oczekiwaniom teatry zagraniczne nie przysłoniły przedstawień polskich. Poza czechosłowackim „Drakiem" z Hradec Králové (w pewnym sensie także wdzięcznym *Paluszkiem* z praskiego ULD), zachodnioniemieckim Figuretheater „Im Wind" Enno Podehla, kuszącym egzotyką Leikbruduland Puppet Theatre z Islandii – niewiele się w Bielsku wydarzy-



powyżej:
„Herman" E. Podehla, Theater im Wind. RFN
poniżej:
„Pinokio w brzuchu wieloryba", Compagnie Amoros et Augustin, Francja

z przedstawień miała swoisty klimat, oryginalną architekturę przestrzeni scenicznej, wiele atrakcyjnych pomysłów. W przedstawieniach „Draka" najbardziej urzeka czystość gatunku, wręcz jego sterylność, klarowość estetyki. I światła, które są równie ważnym elementem widowisk co plastyka.

Szkoda, że o podobną sprawność techniczną nie zadbali Enno i Anne Podehlowie w spektaklu zatytułowanym *Herman*. Co jakiś czas musieli przerywać akcję, nie tylko ze względów kompozycyjnych: trzeba było prowadzić światła, włączyć magnetofon, zmienić rekwizyty. Psuło to odbiór widowiska, które było połączeniem konwencji teatralnej i naturalistycznych czynności (smażenie jajecznicy, gotowanie wody na herbatę), wykonywanych przez Podehla-narratora i Podehla-animatora lalki Hermana. Uczestniczyliśmy w przejmującej rozmowie człowieka i lalki, opowiadających dzieje wzruszającej miłości dwojga ludzi, z których tylko jedno ma czystą aryjską krew.

Bliski tej problematyce jest Eric Bass, którego najnowszego spektaklu pt. *Piasek* publiczność festiwalowa nie zobaczyła, z powodu choroby jednego z aktorów. Odbyło się w to miejsce spotkanie z Bassem i Ines Zeller, nazwane warsztatem. Tematem części teoretycznej spotkania były rozważania o istocie lalkarstwa sprowadzone przez Bassa, wzorem wielkich mistrzów Dalekiego Wschodu, do problematyki rytmu oddechu, w części praktycznej zademonstrowano kilka mikroutworków z przedstawienia *Piasek*. Była to ważna rozmowa i choć szkoda, że nie zobaczyliśmy spektaklu, kto wie czy lekcja nie była bardziej pouczająca. Jak zwykle, tych którzy powinni w niej uczestniczyć – zabrakło.

Festiwal poza nami. Towarzyszyły mu trzy skromne wystawy (scenografowie polskiego teatru lalek, Jan Dorman, ludowy teatr obrzędowy w Beskidach) i dyskoteka, dużo plotek i wzajemnych niechęci. Lecz teatr się mimo wszystko obronił.

Marek Waszkiel

to. Nie znaczy to rzecz jasna, że pozostałe spektakle nie są warte choćby wzmianki. Lecz były bądź mniej udane w stosunku do poprzednich realizacji (po *Pibergu* *Pinokio w brzuchu wieloryba* Compagnie Amoros et Augustin wywołał znacznie mniejsze wrażenie), bądź zbyt odległe od konwencji teatru (sympatyczny dla oka pokaz-lekcja geometrii przestrzennej w wykonywaniu włoskiej Compagnia Dramatico Vegetale de Mezzano). Spektakl London-Munich Puppet Players zatytułowany *Osioł trojański* (wg *Iliady* Homera) stracił dużo z winy organizatorów festiwalu, którzy umieścili go w sali rozbijającej wszelką poetyckość i pozbawionej jakiegokolwiek charakteru. Nie oczarował i to nie po raz pierwszy w Bielsku Stan Parker z Anglii, którego marionetki najlepiej prezentują się na stojaku. Parker jest profesjonalistą [illegible]orem, [illegible]am lalki perfekcyjnie rzeźbi i sam [illegible]pu gra: jest sprawny, lecz nic oszałamiający, dowcipny, lecz nie błyskotliwy, trochę za ciężki, za wolny, za akademicki.

Klasą dla siebie był czechosłowacki „Drak", choć był to „Drak" nierówny. Pokazał dwa spektakle: wystylizowaną, lecz pusto brzmiącą *Pieśń żywota* wg *Smoka* Szwarca i efektywną, wysmakowaną *Złotowłosą księżniczkę*. Każde

HISTORIA

o tym jak młodzi lalkarze z AMU rozbili bank z nagrodami

Na dwadzieścia nagród jakie zostały przyznane przez jury Przeglądu Przedstawień Dyplomowych Wydziałów Lalkarskich Szkół Teatralnych, który odbywał się w Białymstoku od 24 do 27 kwietnia 1986 roku, jedenaście pojechało do Pragi. Co było przyczyną tak wielkiego sukcesu młodych Czechosłowaków? Czy nadzwyczajne zdolności? Świetność praskiej Szkoły Teatralnej? Perfekcjonizm w operowaniu Formą (polscy lalkarze, kiedy mówią o formie w teatrze, tak właśnie mówią, z dużej litery — Forma, panie)?

W moim przekonaniu, na sukces lalkarzy praskich złożyło się coś dużo bardziej oczywistego. Po prostu przyjechali, przywieźli dwa przedstawienia, w których mieli coś naprawdę istotnego do powiedzenia, zaś fakt, że jedno z tych przedstawień było dyplomem, drugie warsztatem, jedno wyreżyserował student, drugie profesor, etc., to wszystko, w kontekście dojrzałości obu przedstawień jako wypowiedzi teatralnych było marginesem.

Student, Ondrej Spisak, wyreżyserował *Dżezinbad* (co się tłumaczy „jazzwłóżku"), profesor, Mirosław Vildman, *Jolankę z Arcu* (czego tłumaczyć, jak sądzę, nie trzeba). Przedstawienia dowiodły, że student wart jest profesora, a profesor studenta. Po przeglądzie opowiadał profesor, jak doszło do powstania *Dżezinbadu*. Przyszedł do niego student, Słowak z pochodzenia, czyli góral i zbójnik, i powiedział, że chce zrobić przedstawienie o Janosiku. Na co profesor odpowiedział, że się nie zgadza, bo ma już dosyć Janosików przedstawianych przez Słowaków. Na co student odparł z uśmiechem, że on chce przedstawić Janosika w łóżku. Na co profesor natychmiast się zgodził.

Za punkt wyjścia posłużyło Spisakowi *Na szkle malowane* Brylla, w którym to arcydziele sztuki ludowej materiału do przeprowadzenia swojej interpretacji znalazł, jak się okazało, że, hej! Na scenie, razem ze scenografem Tomaszem Żizką zbudował wielkie, o proweniencji mieszczańskiej łoże z baldachimem i moskitierą z mocnej siatki. W łożu tym cała rzecz (czyli mieszczańskie wyobrażenie o ludowej krzepie) się odbywała: na baldachimie siedział Anioł, spod łóżka wypełzał kabaretowo-wampowaty Diabeł, z tyłu, za siatką w czarnej próżni, w chwili narodzenia Janosika zjawiała się Śmierć z zapaloną świecą i stała tak do chwili Janosika śmie-

„Jolanka z Arcu". AMU, Praga

rci, kiedy to świecę po prostu zdmuchiwała. Spektakl zaczynał się w delikatnej tonacji onirycznej, po czym nagle przechodził w konwencję buffo, gdzie opowieści o rodowodzie Janosika, jego przewagach i wyczynach mieszały się z grą erotyczną, zabawą i śpiewem. Pierzyny zastępowały góry, a proste rekwizyty, wśród których nie ostatnią rolę odgrywała góralska ciupaga, znakomicie wspomagały intencje reżysera w prowadzeniu akcji i pomagały aktorom w przeistaczaniu się w rozmaite postacie. W trzeciej części przedstawienie nabierało cech moralitetu, kiedy to w obliczu śmierci Janosika (długa, znakomicie rozegrana sekwencja walki ze śmiercią, pogodzenia się i swobodnego wyboru na końcu) Diabeł z Aniołem prowadzą spór o przyszłość Janosikowej duszy. I tak wychodzące od kpiny z narodowej i ludowej mitomanii, od wydrwienia mieszczańskiej fascynacji ludowością, krzepą i heroizmem zbójnickim, pokazali Czechosłowacy przejmujące przedstawienie o ludzkim losie, miłości i śmierci, a także o względności, ale i potrzebie wartości.

Aktorstwo w *Dżezinbadzie* zachwyciło wszystkich. Na najwyższy podziw zasługiwało pod względem gry zespołowej i aktorów; była ona konsekwentna, służebna idei spektaklu, w najwyższym stopniu partnerska. A także fascynowało potraktowaniem tematu seksu: nie było tu ani ekshibicjonizmu, ani zahamowań, które to obie właściwości na scenie w jednakowym stopniu są nie do strawienia. Odnaleziony został złoty środek; polegał on na swobodnym, a zarazem, pełnym temperamentu i wdzięku podejściu do owego pozornie łatwego tematu. W roli Anioła Greta Lackova stworzyła kreację, która – jak powiedział podczas ogłaszania werdyktu jury Jan Wilkowski – pozostanie najmilszym wspomnieniem tego przeglądu. Rzeczywiście, był to Anioł fascynujący. Miał w sobie coś ze starej panny i zakonnicy, której niełatwo przychodzi tolerancja dla wybryków ludzkiej natury, ale która w decydującej chwili, wierząc w immanentnie tkwiące w ludzkiej naturze dobro staje do walki o pryncypia i walkę tę wygrywa.

O ile *Dżezinbad* był spektaklem w całości w tak zwanym „żywym planie", o tyle *Johanka z Arcu* była spektaklem, w którym młodzi lalkarze pokazali jak swobodnie, sensownie i wspaniale potrafią obchodzić się z marionetką.

Przedstawienie oparte było na legendzie o Joannie d Arc. Ukazywało, jak w zwyczajnej, prostej dziewczynie rodzi się przywódczyni w walce z najeźdźcą, jak przekonuje gnuśny lud i skorumpowany dwór, o walki takiej potrzebie, jak zwycięża i w końcu oskarżona, wybiera, po wewnętrznej walce, śmierć i stworzenie własnego mitu, jako walki kontynuację. W spektaklu warstwa mitu i legendy, a także sama fabuła, opowiedziane zostały poprzez marionetki, wystylizowane na średniowieczne figury i spełniające rolę symboliczną. Natomiast to wszystko, co zbliżało temat do współczesności, było dramatem czy też, czego lalka najzwyczajniej w świecie przekazać nie była w stanie, odgrywali aktorzy z poszczególnymi postaciami poprzez lalki utożsamieni. Dawało to efekty niekiedy wprost wstrząsające: jak choćby scena przesłuchania Johanki przez Inkwizytora, gdzie grający Inkwizytora aktor namawiu stojącą na gotowym do podpalenia stosie Johankę-marionetkę do wyrzeczenia się swoich ideałów, używając gróźb, tzw. „rozsądnych argumentów" czy też tzw. „łagodnej perswazji" na przemian. Obok zaś zwróconą twarzą do publiczności, Johanka-aktorka gra dramat dziewczyny, w której wola życia zmaga się z wiarą w sprawę, której życie swoje podporządkowała.

W *Johance z Arcu*, podobnie jak, w poprzednim spektaklu, zespół z Pragi pokazał znakomite aktorstwo zespołowe, brawurowe w scenach zbiorowych, pojedynkach i walkach, gęste psychologicznie w momentach dramatycznych i swobodne, a zarazem ogromnie sprawne w animacji marionetek. Wyróżniły się trzy role. Johanka wstrząsająco i głęboko zagrana przez Janę Hrabovą, zabawny Król Petera Formana, a także istotny Inkwizytor istotnie zagrany przez Roberta Laurinca. O reżyserii (znakomitej) Miroslava Vildmana pisać nie wypada, bo trzeba by pisać o jednym z najwybitniejszych dziś reżyserów teatru czeskiego, należą się jednak komplementy Vildmanowi-pedagogowi, który potrafił wsłuchać się w swoich studentów-aktorów, wydobyć z nich to, co ich boli i dręczy, i z tego zbudować wstrząsającą swoją prawdą wypowiedź teatralną.

W kontekście przedstawień z Pragi, spektakle pozostałych uczestników Przeglądu, a zwłaszcza Polaków, sprawiały wrażenie niedojrzałości ludzkiej i aktorskiej, myślowej i artystycznej, niestety, nieuświadomionej. A co gorsza, ujawniły u Polaków, już na etapie szkolno-dyplomowym kompleks lalkarza, którego to kompleksu u studentów z Pragi po prostu nie ma. Co nie dziwi, zważywszy, że np. grający w obu przedstawieniach Peter Forman, syn Milosa Formana, tak, tak, tego, jest z wyboru i zamiłowania lalkarzem.

Jan Koniecpolski.

INNA AMERYKA

Teatr amerykański to nie tylko Broadway i wielkie rewie. Od połowy lat sześćdziesiątych zaczęto zauważać także zjawiska nowe, nawet awangardowe. I z nimi utożsamiono to, co najwartościowsze. Wielka liczba grup, kierunków, dróg poszukiwań, tworzyła mozaikę postaw oddziałującą na cały nowy teatr na świecie. Jak jest dziś? Philipp Arnault, twórca i organizator życia teatralnego, manager i artysta w jednej osobie, jest przekonany, że czasy tak rozumianej świetności amerykańskiego teatru alternatywnego należą do zamkniętej przeszłości. Nie oznacza to, że cały ruch zamarł. Stale powstają nowe zespoły i aby przetrwać, muszą ostro walczyć o dotacje z funduszów federalnych, stanowych, lokalnych, od prywatnych mecenasów... O tym wszystkim mówił Arnault w czasie festiwalu Scensommer '85 we wrześniu ub.r., na sesji nazwanej *Theatre and sponsoring*. Gdzie odbył się festiwal, w USA? W Sztokholmie.

Ten odbywający się co trzy lata festiwal grup otwartych, czy niezależnych, zainicjowany został w końcu lat siedemdziesiątych przez Stefana Johanssona, szefa znanego i w Polsce Teatru 9. Był to czas określania się na nowo całego ruchu, a sztokholmskie spotkania miały pomóc w owym procesie. Ubiegłoroczne hasło „Inna Ameryka" wypełnione zostało spektaklami i działaniami kilkunastu grup ze Stanów Zjednoczonych (od San Francisco po Atlantę na południu, Minneapolis na północy i Nowy Jork na wschodzie) i kilkoma występami europejskimi: w ten sposób w „innej Ameryce" znalazły się Gardzienice i Scena Plastyczna oraz baskijska, znakomita, grupa Bekereke.

Co pokazali goście zza Oceanu? Nie były to w większości zespoły poszukujące nowych form wypowiedzi. Druga

generacja ruchu teatru otwartego swobodnie korzysta z bogactw pozostawionych przez poprzedników. Łączy ich z ideami Living, czy Bread and Puppet żywe przekonanie o konieczności aktywnego stosunku do świata. Stąd większość zaproszonych grup (reprezentatywnych dla całości – jak twierdzi autor programu festiwalu Chris Torch) wychodzi często poza domenę teatru. Działają w środowiskach zamkniętych, czasem na marginesie życia społecznego. Chcą mówić do tzw. nieprzygotowanego widza. Szukają odbiorców wśród mniejszości etnicznych, grają dla dzieci na ulicach wielkich miast, starają się nakłonić przechodniów na zatłoczonych stacjach metra do chwili refleksji, wchodzą do domów opieki społecznej, czy namawiają emerytów do wspólnego uprawiania teatru jako swoistej terapii. Nic dziwnego, że założenie tak rozumianego własnego istnienia wymaga używania specyficznych środków teatralnych i o nich właśnie pragnę napisać w niniejszej relacji.

Oto In the Heart of the Beast (z Minneapolis), teatr lalki i maski powstały w 1979 r. Ich widowisko *The Circle of Water Circus*, może być grane w plenerze, w dowolnej sali, w każdym miejscu. Autorzy świadomie czerpią z doświadczeń i poetyki wypracowanej przez Petera Schumanna. Już z daleka rozpoznajemy znajome kształty wielkich kukieł czy pojawiający się jako kontrapunkt teatrzyk pacynek i malutkich kukiełek. Ale inaczej niż w Bread and Puppet, twarze lalek i maski nie mają owego – charakterystycznego dla prac grupy z Vermontu – dobrotliwego wyrazu. Są drapieżne, ekspresyjne, mają oddać nastrój ducha ich twórców patrzących na życie inaczej niż artystyczni rodzice In the Heart... Choć ich status jest podobny. Są wspólnotą artystyczną, podkreślają zawodowy charakter teatru, ale odcinają się od wszelkich form komercjalizmu. Zbudowali małe, odrębne, społeczeństwo i pragną żyć inaczej po to, by odpowiedzialnie podjąć rolę sędziego poczynań własnych i nie tylko. Mówią o swym strachu, szukają nadziei w aktywności artystycznej.

Przez dziesięć dni obserwowałem codzienną pracę komuny: zajęcia z dziećmi (własnymi i pozbieranymi w okolicy), długie próby muzyczne, żmudne lepienie wielkich masek. Nie przywieźli prawie nic – wszystko, co potrzebne do spektaklu, powinno powstać na miejscu. Uważają, że w ten sposób nawiązują bliższy kontakt z każdą nową publicznością, z nowym miejscem, aby łatwiej i pełniej wyartykułować własne przesłanie. Przesłanie to jest – na pierwszy rzut oka – zbiorem prawd bardziej publicystycznych niż artystycznych. Mówią one o potrzebie ochrony naturalnego środowiska, o smutnym losie cywilizacji zatracającej ludzką miarę w opanowywaniu przyrody, o moralnej klęsce człowieka współczesnego nie umiejącego dotrzeć do sensu prawd fundamentalnych. I widowisko oparte na podobnych stwierdzeniach nie wyszłoby poza chwalebne założenia, gdyby nie umiejętność kreowania przez wszystkich członków bardzo dużego zespołu atmosfery pełnej poezji i swoistej magii teatru. Wyrazisty znak plastyczny, szczątkowy tekst dramatyczny, bardzo za to rozbudowana narracja przechodząca chwilami w lirykę poetycką, pomagały także w szybkim przełamywaniu bariery nieufności i widzowie chętnie włączali się we wspólne tworzenie zdarzenia mogącego trwać trzy kwadranse albo trzy godziny.

Większość teatrów zaproszonych na festiwal obracała się pośród poetyk wyrazistego znaku scenicznego. Szczególnie zaś wyraziście zaprezentował się Soon 3. Aby opowiedzieć o swoim rozumieniu własnej cywilizacji, zespół z San Francisco wykorzystał niemal wszystko, co może być użyte do tworzenia obrazu na scenie: film (wielokrotne projekcje z wielu punktów), przezrocza, multiplikowane rekwizyty, żywego aktora w końcu. Nie była to jednak wyłącznie zabawa w stylu Laterna Magica. Opowieść Alana Finneranа pt. *Outcall/Riptides* pokazywała amerykański mit – bodaj najważniejszy w tamtej kulturze – film. Nostalgiczna i kiczowata jednocześnie historyjka o zwartowanym latarniku zakochanym w filmie i bohaterce ekranowych melodramatów, doprowadziła nie tylko tego biednego człowieka do uwięzienia wyobraźni pośród nierealnych obrazów. Banał sztucznych sytuacji i powielanych, łatwo dostępnych marzeń jest przecież powszechny, usypiający. Może prowadzić, jak w widowisku Soon 3 do prawdziwej tragedii.

Łatwą zabawę, prosto z estrady lepszej restauracji, zaproponowali także Dr Hot and Neon. Znakomita para cyrkowców, fachowców od rozbawiania publiki, niepostrzeżenie przekształcała swój show w widowisko pełne szalonego tempa i pure nonsensu w stylu braci Marx. Tak oto zabawa stawała się swym zaprzeczeniem, a balet rekwizytów nabierał cech niemal metafory cywilizacji tonącej w rzeczach.

Na podobnym założeniu opiera swe przedstawienia Paul Zaloom z Nowego Jorku. Oto uliczny sprzedawca lodów czy hotdogów zaprasza nas do teatru, w którym zagrają najrozmaitsze gotowe, często niepotrzebne, czasem idiotyczne, przedmioty. Plastikowe gadgety, części zepsutych urządzeń domowych, zabawki i ubrania staną się aktorami blackoutów komentujących wydarzenia polityczne i obyczajowe. Zaloom jest chwilami poważny i pełen wewnętrznego ognia niczym kaznodzieja, czasem błyskotliwy niby gwiazda telewizyjna, chwilami zaś przemawia jako reprezentant tzw. szarych ludzi. Kim więc jest naprawdę? Nie wiadomo, bo świat utracił umiejętność zgodnego z prawdą osądu samego siebie i to właśnie chce przekazać uliczny sprzedawca pośród zgiełku wielkiego miasta.

Większość wykonawców, których widziałem, łączyła w swych działaniach różne rodzaje znaków teatralnych. Tancerze posługiwali się maskami i rekwizytami, albo rozpoczynali długie i „na luzie" rozmowy z widzami, autorzy niemal wykładów (talking theatres) wywoływali działania happeningowe, nieliczni twórcy ezoterycznych z założenia performanc'ów nadawali swym działaniom jednoznaczny sens społeczny, czyniono to wszystko po to, aby na chwilę nawet nie stracić kontaktu z widzami. Stąd brało się poczucie obcowania jakby z niepełnym teatrem, z próbami zaledwie docierania do istoty zdarzenia scenicznego.

I – jak sądzę – jedynie dwu grupom udało się stworzyć pełne, i na dodatek mądre, wypowiedzi sceniczne. Zespół Jomandi z Atlanty opowiedział historię Murzynów amerykańskich w pełnym pasji widowisku muzycznym *Voices in the Rain*. Od anonimowych bluesów po Ala Jarreau wiodła droga rozważań o losie czarnych. Na pustej scenie piątka wykonawców głosem jedynie i ekspresyjnym ruchem, tańcem, obecnością po prostu, opisała kolejne etapy zdobywania świadomości etnicznej. Tematem stała się pieśń najlepiej wyrażająca dolę człowieka.

Ale los ludzki wyrażać może także słowo, święte słowo. A Traveling Jewish Theatre z San Francisco mówił o społeczności w pewien sposób zamkniętej, zlanej na krąg własnych mitów. *A Dance of Exile* opowiada o Żydzie – tułaczu, prostym człowieku, łaziku z trudem znajdującym miejsce we współczesnym społeczeństwie, który nagle styka się z rzeczywistością inną. Oto przychodzi do niego Kahała, tradycja mistyczna, wyspekulowany sposób pokonania czasu i przestrzeni, przychodzi pod postacią mistrza, który może stać się i nauczycielem, i głosem sumienia, także przeświadczym bogiem, lecz oczywiście

i niewzruszoną Prawdą. Podróż bohatera poprzez czasy i różne wcielenia odbywa się – teatralnie – za pomocą masek, rekwizytów zmieniających znaczenie, ludzi i sytuacji. Pełna humoru i prawdziwej poezji opowieść choć bardzo skromna, jest niezwykle kunsztownie zbudowana, otwarta na wielorakie interpretacje. Jest najbliższa temu, co zwykliśmy określać jako istotę teatru: prostota przesłania prowadzi do wcale nie prostackich wniosków.

Trzeba powiedzieć, że dopisane do programu festiwalu grupy europejskie (oprócz wymienionych także szwedzki Jordcircus) w sposób pełniejszy niż wiele prezentacji z USA określiły tak rozumiany sens działań scenicznych. Zarówno *Zielnik* Mądzika, jak i dwa przedwienia Gardzienic, stawiały widzom pytania o wiele bardziej finezyjne niż większość zespołów z „innej Ameryki". Nową grupą jest baskijska Bekereke i warto poświęcić widowisku *Eco* kilka zdań, gdyż wydaje mi się, że oto powstał zespół niezwykle interesujący.

Spektakl ten czerpie z bogatej już tradycji teatru ruchu inspirowanej pracą Piny Bausch czy np. Akademii Ruchu. Dramat zawarty jest w nieustannie zmieniających się konfiguracjach między aktorami w spojrzeniach, w rytmie wchodzenia i wychodzenia. Ale Baskijczycy oparli ową abstrakcyjną zasadę teatralną na konkrecie. Czerpali ze swej kultury. I dlatego powstało wspaniałe widowisko pełne napięcia przypominającego filmy Arrabala czy wizje Bentules. Można próbować opowiedzieć treść tego spektaklu, ale ulotni się w ten sposób aura niezwykłego spotkania z ludźmi, którzy na naszych oczach przeprowadzili grę, jakby „taniec śmierci" rozgrywający się w metalowym, błyszczącym pudle przedstawiającym może pokój młodego mężczyzny szykującego się do ślubu, może więzienie, a może karczmę, która jak u Gombrowicza, staje się metaforą świata.

Pewne jest jedno. Teatralne spotkanie Europy i Ameryki dowiodło jedności przeświadczeń twórców teatru alternatywnego, pokazało więcej wspólnych wątków, niż wydało się to możliwe. Byli tym zaskoczeni zarówno organizatorzy jak i uczestnicy festiwalu w Sztokholmie.

Krzysztof Sielicki

Ze świata

EX VOTO II

Przed wejściem do sali różnojęzyczny tłumek. Uwagi na temat obejrzanych spektakli, próby obejścia bez biletu bardzo skrupulatnych bramkarzy. Normalny, festiwalowy harmider i rozgardiasz.

Wejście. Atmosfera radykalnie zmienia się. Przyciszone głosy, szuranie nogami, wybieranie miejsc. Już się zaczęło... Widzowie otoczeni są ze wszystkich stron, rozwieszonymi na ścianach, obrazami; drapieżne gesty, sceny jak ze średniowiecznych przedstawień zagłady, krzyczące usta, przerażone twarze, płomienie. Wśród wielkich, apokaliptycznych płócien obrazki przedstawiające zwykłych, małych ludzi w ich zwykłych, małych codziennych czynnościach. Całe serie obrazków. Jak w komiksie. Często pojawia się słowo f e a r strach.

Z przodu wielka, malowana kurtyna, jakby największy obraz wystawy. Czarne kulisy. Pusto.

Gaśnie światło. Cisza. Słychać ruch na scenie.

Po chwili migotliwe światło świecy. Wchodzi Biały Anioł. Przechodzi przez całą szerokość sali, powoli, dostojnie. Włącza światło na pulpicie elektryka, które w jednej chwili rozjaśnia scenę. Trzy nowe obrazy przysłaniające ciała aktorów stojących przed kurtyną. Widać tylko ich twarze skupione, wpatrzone w białą postać ze świecą. Anioł unosi ręce. Będzie dyrygentem chóru. Znak ręką. Krzyk:

– Y he aqui que vi un angel (todas sus células eran ojos electrónicos)!

Jak w *Apokalipsie* Cardenala, tak i później Anioł-dyrygent będzie ingerował w akcję, będzie początkiem i końcem wielu zdarzeń.

...Y ess fue llamada la Guerra de 45 Minutos..

Ciemność. Przy pulpicie oświetleniowym zasiada człowiek w ciemnych okularach, z białą laską. On – Ślepiec – kierować będzie światłem podczas spektaklu, on – nic nie widzący – wydobywać będzie z ciemności obrazy i zdarzenia, pokazywać będzie to, czego sam nie może zobaczyć.

Pierwsza scena. Postaci w białych kostiumach, Białe Maski. Ludzie. Przygotowywanie posiłku w kuchni; mały stół, krzesła, kuchenka gazowa, czerwony młynek do kawy. Wszystko zwykłe, codzienne, trochę koślawe. Mały człowieczek z wielkim brzuchem zasiada do stołu. Hałas. Zamiast wspaniałych potraw zwykła muszla klozetowa. Ludzie wychodzą.

Anioł rozsuwa centralną kurtynę. Na scenie nieruchoma, bezkształtna Masa. Bardzo powoli, z początku niedostrzegalnie, narasta ruch i dźwięk. Masa ożywia się, pulsuje, unosi w górę. Dźwięk, nieartykułowany śpiew potężnieje. Trwa to bardzo długo. Na scenie wznosi się góra – szara, skalista, o ostrych zboczach. Wybuch. W kraterze góry-wulkanu pojawia się czerwony ogień. Płomienie strzelają coraz wyżej. Śpiew góry przechodzi w krzyk. Dźwięk dzwonka. Wszystko zamiera. Kurtyna. Kolejna scena małych, Szarych ludzi. W sypialni. Ludzie śnią swe marzenia: samochód-zabawka, pistolet-zabawka, banknot – zupełnie realne, szeleszczące 100 dolarów. Wstaje świt. Ludzie budzą się. Sny uciekają przez otwarte okno.

Znów obraz w centralnej scenie. Grupa wielkich postaci, metrowej wielkości maski, długie, szare płótna. Grupa rozdziela się, jedna z postaci się oddala, łączy ją z pozostałymi tylko wąska czerwona wstążka. Nożyczki. Pępowina zostaje odcięta. Grupa szarych postaci wychodzi. Matka układa się na ziemi.

Głośne oddechy, coraz szybsze, coraz głębsze, przechodzące w charkot, w krzyk. Spod płachty-ciała Matki wysuwa się mała biała postać. Podchodzi Anioł. Gra na skrzypcach. Melodia kołysanki Małego, rośnie ruch, jakby taniec na ziemi. Muzyka potężnieje. Nagła cisza. Anioł odchodzi.

Pojawiają się ludzie, Białe Maski. Otaczają Małego, przymocowują mu do rąk, nóg, do głowy i tułowia białe, długie sznurki. Ludziom przewodzi postać w czarnym kostiumie. Pojawia się po raz pierwszy, ale będzie już odtąd towarzyszyć wszystkim zdarzeniom spektaklu. Postać ta nazwana w próbach Asystentem Dyrektora stanie się w spektaklu uosobieniem władzy, ślepego wobec tej władzy posłuszeństwa.

Sznurki już rozwinięte. Padają jedyne w całym spektaklu słowa: Asystent, sługus Dyrektora wydaje Ludziom polecenia. Po polsku.

— Podnieście go! Uwaga na prawą nogę. Wyżej głowa. Krok do przodu... Człowiek-marionetka wstaje, rusza, przewraca się, znów wstaje.

— Zatrzymać się! Dobrze. Teraz won!

Część Ludzi odchodzi. Anioł odcina sznurki. Reszta Białych Masek tworzy na ciele Małego z otrzymanych od Asystenta gazet kostium Myśliwego. Scena trwa długo, w ciszy. Słychać tylko szelest papieru i trzask rwanej taśmy klejącej. Przypomina się inny spektakl Schumanna — Fire (Ogień): wstrząsający obraz auto da fé poświęcony ludzkim pochodniom płonącym w Wietnamie, Ameryce.

Asystent podaje Myśliwemu oręż: miecz z gazety: miecz, który zabija ciało, z gazety, która zabija ducha. Myśliwy zostaje sam.

Przez scenę przesuwają się małe figurki jeleni. Wprowadza je biały człowieczek tańczący z małym, płóciennym pejzażem w dłoniach.

Myśliwy przygląda się, przygotowuje się do walki. Jest gotów, gdy scenę zapełniają wielkie białe jelenie. Są to te same zwierzęta, które pojawiają się w finałowej scenie *Out Domestic Resurrection* lub w *White Horse Butcher*; sympatyczne białe pyski, duże, smutne oczy, rozłożyste rogi.

Myśliwy atakuje. Zabija w szaleńczym tańcu-polowaniu wszystkie jelenie. Zabija je po wielokroć. Góra martwych ciał rośnie. Kawałki gazet odrywają się od kostiumu, zalegają scenę. Krzyk ginących zwierząt miesza się z trzaskiem łamanych rogów-gałęzi, odgłosami uderzeń gazetową pałką, ciężkim oddechem Myśliwego. Już wszystko skończone. Cisza.

Ale oto wchodzi jeszcze jeden biały jeleń. Pochyla głowę, atakuje Myśliwego. Walka wręcz. Myśliwy dusi zwierzę, rzuca się na martwe ciało i wyszarpuje zębami kawałki mięsa; na jego ustach pojawia się jaskrawoczerwona krew.

Uczta skończona. Myśliwy zarzuca na siebie puste ciało jelenia, rogami martwej głowy atakuje, przesuwający się przez scenę, duży pejzaż. Niszczy go, rozdziera.

Znów pojawia się asystent. Wchodzi z wiadrem, obmywa twarz Myśliwego, zmywa z niej ślady krwi, poprawia kostium. Śmierć.

Na ziemi wielka, szara postać; Matka ze sceny narodzin. Obok inne Szare Maski. Przy twarzy Matki lampa — żarówka umieszczona na żelaznym statywie, jak butelka kroplówki. Kabel elektryczny w rękach Myśliwego. Asystent obraca korbką czerwonego młynka. Ruch coraz wolniejszy, słabszy. Koniec. Wyprężone ciało leżącej postaci opada, wiotczeje. Myśliwy rozrywa kabel, żarówka gaśnie. Cisza. Bezruch. Powoli, bardzo powoli z oczu Szarych Masek wysuwają się długie, czerwone łzy, spadają na ziemię. Ciężarki wszyte we swstążki uderzają z głuchym trzaskiem o betonową podłogę. Żadnego ruchu na widowni, absolutna cisza. Tylko odgłos padających łez. Kurtyna.

Teraz następuje scena, która w tysiącach wydań rozgrywa się codziennie na całym świecie. Inne są tylko dekoracje i kostiumy, zawsze ten sam sens i ci sami aktorzy: kobieta (matka, żona, kochanka, siostra), mężczyzna oraz Oni — silni, bezwzględni i cyniczni funkcjonariusze w służbie bezpieczeństwa, ładu i porządku.

Idylliczna scena rodzinna: kobieta i mężczyzna w zwykłym, domowym

Peter Schumann dla Karoliny Abramowicz

wnętrzu. Asystent podchodzi do drzwi, lekko puka. Kobieta wygląda przez okno. Strach. Asystent kopniakiem wywala drzwi, wchodzi do środka, przywołuje swoich pomocników: kogoś z tłumu Białych Masek, wskazuje mężczyznę. Białe Maski chwytają go.

Teraz – w wykonaniu Asystenta rozgrywa się seans czarnej magii. Asystent prestidigitator wykonuje jarmarczną sztuczkę: w lewym rękawie nic, w prawym nic, ręce puste. Czary-mary... hop! Uderzenie w bęben. Mężczyzna znika przykryty szmatą przez jednego z pomocników Asystenta. Był człowiek, nie ma człowieka. Nie ma człowieka, nie ma sprawy...

Na scenie zostaje tylko zrozpaczona Kobieta i nieco z boku, w cieniu Myśliwy w poszarpanym gazetowym kostiumie. Rzeczywisty sprawca zniknięcia.

Wszystko wraca do normalnego porządku. Jeden za drugim, przedzielone momentami ciemności, następują po sobie obrazy codziennego życia: zwykła kuchnia w zwykłym mieszkaniu, zwyczajna jadalnia, sypialnia, park z tłumem zwykłych ludzi czytających gazety. W ten spokojny tłum wkracza Asystent; wnosi wielką blaszaną beczkę po benzynie. Będzie to tron Dyktatora. Asystent zapędza Białe Maski przed oblicze Myśliwego. Z czytanych przed chwilą gazet Ludzie tworzą nowy kostium. Wspanialszy, bogatszy, większy. Tworzą Dyktatora. Po schodach utworzonych z ciał Ludzi Asystent wprowadza władcę na tron. Sam tworzy z Białych Masek orkiestrę, dyryguje. Instrumentami są huty wybijające rytm na betonowej podłodze. Jest to muzyka na wejście wielkich szarych postaci znanych z poprzednich scen. Wchodzą powoli, dostojnie, łagodnie uśmiechnięte; trzech bogów lub Jeden w trzech osobach.

Ale oto ponad sceną ukazują się ogromne nożyczki. Dyktator chwyta je w ręce, nogami wybija szaleńczy rytm. Szare Maski-bogowie, orkiestra, Asystent na moment zastyga w bezruchu, by po chwili opadać powoli – jak w zwolnionym filmie – ku ziemi, jakby pod ciężarem nieba. Wszystko – z wyjątkiem Dyktatora – przygniatają do ziemi spadające gwiazdy, słońca, księżyce. Dziesiątki gwiazd, słońc, księżyców. Wkrótce i one zalegną całą przestrzeń. Ciemność.

Gdy po chwili światło ponownie się zapala na scenie jest już tylko zwycięski Dyktator i Biały Anioł, który powoli, bardzo powoli zbliża się do tronu-beczki. Zrywa z Dyktatora gazety. Strąca go z tronu. Walczą.

Odpadają do końca gazety, odpadają skrzydła. Nie ma Dyktatora, nie ma Anioła. Jest Kobieta i Mężczyzna. Zaczynają śpiew, grają – ona na korbowej lirze, on na skrzypcach. Tańczą.

W tym tańcu Winy, Nadziei i Miłości odchodzą. Jeszcze słychać ich śpiew. Ale po chwili i on cichnie. Pusta scena. Zostały tylko strzępy gazet. Jak przypomnienie. Jak ostrzeżenie. Ciemność. Cisza na widowni.

Dopiero po chwili rozbrzmiewają oklaski tych, którzy sądzą, że tak trzeba, że przecież teatr, że festiwal...

Przedstawienie *Ex Voto* jest rezultatem warsztatu teatralnego prowadzonego przez Petera Schumanna. Premiera *Ex Voto* odbyła się podczas Międzynarodowego Festiwalu Teatrów Lalek w Charleville – Mezieres w październiku 1985 roku. Opis warsztatu zamieściliśmy w poprzednim numerze Biuletynu.

Festiwale w USA

Amerykańskie festiwale lalkarskie znacznie różnią się od podobnych, organizowanych na całym świecie. W USA odbywa się rokrocznie tylko jeden (nie licząc trzydniowych regionalnych spotkań), trwający tydzień festiwal organizowany przez Puppeteers of America – związek zrzeszający lalkarzy Stanów Zjednoczonych. Coroczna zmiana miejsca festiwalu umożliwia uczestnictwo w nim lalkarzy ze wszystkich stron Stanów Zjednoczonych.

Znamienne, że odbywa się on najczęściej w miasteczkach uniwersyteckich, co stwarza dogodną sytuację dla bliskich kontaktów poprzez możliwość wspólnego zamieszkania, zbiorowych posiłków, jednym słowem bycia razem przez cały tydzień. Festiwale organizowane są zawsze latem, aby mogli brać w nich udział nauczyciele, ale również dlatego, że w tym czasie campusy, czyli miasteczka akademickie są wolne.

Warto zaznaczyć że amerykańscy lalkarze nie dzielą się na profesjonalistów i amatorów. Na festiwalach łączy wszystkich szczególnego rodzaju braterstwo – tych grających dla dzieci z tymi, co robią teatr dla dorosłych, stosujących lalki w nauczaniu z tymi co posługują się nią w terapii, uznanych artystów z debiutantami. Nie ma nieprzystępnych autorytetów – wszyscy chętnie służą radą i pomocą.

W naszym kraju najbardziej utalentowani lalkarze jak Eric Bass, Roman Paska, Bruce Schwartz i wielu innych są solistami, wiele grup podąża drogami teatralnego eksperymentu, a Bread and Puppet Petera Schumanna kontynuuje swą uznaną twórczość.

Lalkarski Oscar – Citations for Excellent in the Art of Puppetry (zaliczenie do Grona Znakomitych w Sztuce Teatru Lalek) – nagroda ufundowana przez UNIMA–USA w swej dziesięcioletniej historii został przyznany 60 razy 41 zespołom i indywidualnym lalkarzom.

Nasz festiwal jest przede wszystkim pomyślany jako tydzień warsztatów, spektakli oraz spotkań wszystkich zainteresowanych sztuką lalkową. W Stanach Zjednoczonych nie ma wielu okazji do nauki rzemiosła lalkarskiego. Nawet organizowane specjalne kursy nie zaspokajają potrzeb lalkarzy. Dopiero tak zorganizowany festiwal daje szansę poznania tajników sztuki, a warsztaty odpowiadają na wszechstronne zainteresowania na każdym poziomie. Np. jak wykonać i operować różnymi rodzajami lalek, jakie są możliwości i techniki rejestracji dźwięku, jak zostać brzuchomówcą, w jaki sposób wykorzystywać lalki w operze, edukacji, leczeniu itp. Z krótkich ale intensywnych kursów mogą skorzystać zarówno twórcy zaawansowani jak i początkujący. „Przedstawienie" i „krytykowanie" to najpopularniejsze formy warsztatów. Podczas pierwszej z nich zespół lub solista prezentują spektakl, a następnie autor widowiska wyjaśnia jego znaczenia, odpowiada na pytania, demonstruje techniki animacji, dźwięku itp. Natomiast w cza-

sie warsztatu nastawionego na krytykę lalkarz, potrzebujący fachowych rad i wskazówek prezentuje fragment spektaklu przed gronem ekspertów, którzy podsuwają mu artystyczne i techniczne sposoby osiągania zamierzonego efektu.

Do dziennego programu wpisane są najczęściej trzy, cztery przedstawienia i sam fakt zarejestrowania się na festiwalu umożliwia obejrzenie wszystkich. Dotychczas nie zdarzyło się, by imprezy zachodziły na siebie; każdy może zobaczyć wszystkie spektakle bez konieczności urywania się z jednego czy też spóźniania się na następne.

Aby umożliwić zapoznanie się ze światowymi nowinkami tym amerykańskim lalkarzom, którzy nie podróżują po świecie, nasz narodowy festiwal przyjmuje charakter międzynarodowego. W tym roku amerykańskie i kanadyjskie występy uzupełniły zespoły z Francji, NRD, Bułgarii, Włoch i RPA.

Gra się przedstawienia dla dzieci i dorosłych. Niektóre udostępnia się szerokiej publiczności, choć w większości prezentacje przeznaczone są wyłącznie dla uczestników festiwalu.

Dla tych, którzy nie zmieścili się w programie, a chcieliby zaprezentować swoje prace stworzono możliwość występów w formie wieczornych „potspourris", gdzie każda z prezentacji nie może przekroczyć pięciu minut. Wielu z naszych znanych artystów zaczynało właśnie od „potspourris". Przychodzi na nie większość uczestników festiwalu – najczęściej po to, by wyłowić nowy talent. Ponadto działa klub, gdzie kabaretowi soliści pokazują krótkie numery i gdzie można pogawędzić ze starszymi przyjaciółmi przy „małej szkockiej". W końcu są to jedyne dni w ciągu roku, podczas których tylu lalkarzy może się ze sobą spotkać. Tegoroczny festiwal w Kalifornii upłynął pod znakiem młodości. Napawają optymizmem i nadzieją na przyszłość ci wszyscy śpiewający, dyskutujący i pełni życia młodzi ludzie.

Jedną z największych osobliwości naszego festiwalu, na którą zwrócili uwagę moi europejscy przyjaciele jako na unikalną właśnie u nas, jest obecność ochotników. W większości ci, którzy sprawdzali bilety, odbierali gości z lotniska, rejestrowali lalkarzy, montowali wystawy i byli dosłownie zawsze gotowi do pomocy – pracowali społecznie. Serdeczna życzliwość i atmosfera przyjaźni stwarzają akcenty niepowtarzalności amerykańskiego festiwalu.

Po dyskusjach w Claremont z zagranicznymi lalkarzami można było poczynić pewne uogólnienia na temat różnic między amerykańską i europejską publicznością. Już choćby zainteresowania instrumentalno-zawodowe uczestników amerykańskich festiwali wyjaśniają wiele różnic. Wielu spośród nich interesuje przede wszystkim wykorzystanie możliwości teatru lalek w leczeniu, innych w pracy dydaktycznej, jeszcze inni zajmują się produkcją i sprzedażą lalek. Natomiast europejską publiczność festiwalową stanowią lalkarze oraz widzowie traktujący teatr lalek jako dziedzinę sztuki. Różnorodność zainteresowań i doświadczeń amerykańskiej publiczności festiwalowej sprzyja powodzeniu zarówno scenek kabaretowych, rubasznej bufonady, różnorakich rewii jak i opowieści biblijnych.

Młodzi eksperymentatorzy czy twórcy awangardowi spotykają się na amerykańskich festiwalach z niechętną dla ich czarnej poezji i ponurych wizji publicznością, której trudno zaakceptować proponowany świat. I prawdopodobnie dlatego wielu z tych artystów znalazło swoje miejsce w Europie. Chociaż, adresowane raczej do wszystkich, prezentowane w Claremont przedstawienia: *Śpiąca królewna* Draka, *Gilgamesz* teatru Giocco Vita, *Gustaf und Sein Ensable* Alberta Rosera czy *Griffon and the Minor Canon* Starry Nightes zyskały wielkie powodzenie u amerykańskiej publiczności. Na szczęście publiczność dojrzewa już do awangardy i coraz więcej poważnych problemów przenika do teatrów.

Centrum Sztuki Lalkarskiej (The Center for Puppetry Arts) w Atlanta w Stanie Georgia i nowo utworzony Instytut Profesjonalnej Sztuki Lalkarskiej (Institute for Proffesional Puppetry Arts) przy Centrum Teatralnym im. Eugene O'Neill'a w Waterford w Stanie Connecticut znajdują dla swych nowatorskich poszukiwań widownię, organizują tournée zagranicznym lalkarzom. Wraz z rosnącą liczbą grających za oceanem amerykańskich lalkarzy wzrasta ilość prezentujących u nas swoją twórczość lalkarzy z Europy. Taka wymiana teatralnych doświadczeń, promowanie nowych idei jest podstawowym celem UNIMA. Mimo bariery językowej widzowie są w stanie pojmować proponowane wartości sercem i wyobraźnią. Taka wymiana artystów zapewne niewiele może pomóc, ale ma wpływ na przyszłe festiwale i ich publiczność.

Allelu Kurten

przełożył: Dariusz Milewski

Rok 1972. Jestem studentką warszawskiej polonistyki. Zachęcona kolorowym plakatem na drzwiach wydziału, idę po raz pierwszy od lat, a po raz pierwszy z własnego wyboru do teatru dla dzieci na przedstawienie Jana Dormana *Kandyd czyli Optymizm*. Spektakl mnie zaskakuje. Wędrujemy na wzór procesji po całym, bogatym w zakamarki teatrze „Lalka", zatrzymujemy się na chwilę by obejrzeć scenę z Kunegundą lub Kandydem i w milczeniu idziemy dalej. Przedstawienie odbywa się jednocześnie w kilku miejscach. Przez ściany dobiegają nas rytmicznie powtarzane kwestie. „Na całym Bożym świecie nikt..." Jesteśmy cząstką teatralnej rzeczywistości. Urok ceremonii działa. Ale już za chwilę refleksja. Aktorzy tacy zmanierowani, podporządkowani żelaznej dłoni reżysera. Każdy zamknięty w klatce zrytualizowanego słowu i gestu, nie ma miejsca na interpretację, na ujawnienie osobowości. Rodzi się we mnie niechęć do reżysera. Jestem wychowana na teatrze aktorskim, fascynuje mnie teatr studencki, oparty na kreacji zbiorowej, przywiązujący wielką wagę do plastyczności słowa i gestu. Nie potrafię poddać się tej obcej, dormanowej konwencji. Po przedstawieniu spotkanie widzów z reżyserem. Jan Dorman – elegancki, drobny, całkiem siwy starszy pan z wyrazistą mimiką i gestykulacją. Opowiada nam dziwaczną historyjkę o teatrze, koniku, dzieciach i paniach przedszkolankach. Co mnie to obchodzi?! Pytam o aktorów. Dorman odpowiada:

Posłała mnie babka
na górę po jabłka
a ja z góry
na pazury
wysypałem jabłka.

Potem mówi o zabawach dzieci, wyliczankach, rytmie, konwencji Teatru Dzieci Zagłębia. No tak – myślę artysta skoncentrowany wyłącznie na swoim teatrze i sobie. Egocentryczny jak dziecko. Wychodzę.

Rok 1975. Pracuję w miesięczniku

O Dormanie

„Scena". W maju wyjeżdżam do Poznania na swój pierwszy lalkowy festiwal II Biennale Sztuki dla Dziecka. Wśród przedstawień *Konik* Dormana. Scena ukryta we wnętrzu cyrkowego namiotu. Wychodzimy w milczeniu prowadzeni przez panie w kostiumach Pierrotów. Zaraz, przecież ja te kostiumy już gdzieś widziałam...

Jasno oświetlone wnętrze, w centrum drewniany okrąg. Jedną warstwę przedstawienia rozszyfruje bez trudu – Chłopiec zapatrzony w małego jarmarcznego konika. Konik wyraża marzenia i pragnienia Chłopca. Dla Diabła (który nie jest czystym złem, raczej brakiem dobra) konik najwyraźniej też jest łakomym kąskiem. Z Diabłem skłócony jest Niedźwiedź. Aktor z czerwonym nosem (dozorca i mistrz ceremonii) pilnuje porządku, odgania strofuje, grozi. Dobrze, to już mam uporządkowane. Dalej pojawiają się postaci przerywające wątek główny. Każda otwiera szerokie możliwości interpretacyjne. Czarno odziana Kobieta uderza w mały bębenek, krzyczy: „Pamiętajcie o dzieciach, które są zagrożone" i zaraz zmiana nastroju, wbiega młoda, pogodna Dziewczyna: „To ja, Stella, wnuczka kolejarza" a potem... „Na całym Bożym świecie..." ależ tak! „nikt nie upuści ci krwi..." to Kandyd! „ani nie zrobi lewatywy dopóki nie zapłacisz" ten sam, z warszawskiego przedstawienia! Nagle czuję się swojsko, odrzucam w kąt bagaż krytyczny i poddaję się nastrojowi przedstawienia. Odkrywam tonacje poszczególnych postaci, rytm wprowadza nastroje, a te są zmienne jak humory dziecka. Jest na przemian wesoło, smutno, śmiesznie.

Wychodzę oczarowana widowiskiem. Czuję się tak jakby *Konik* uwolnił we mnie dziecko. Przystaję do wyznawców Teatru Dormana. I gdy na wieczornej dyskusji Dorman opowiada urokliwą historię o teatrze, koniku, dzieciach i paniach przedszkolankach myślę (nie bez odrobiny egzaltacji) „Jak z niego otwarty, bezpośredni Artysta... jak dziecko".

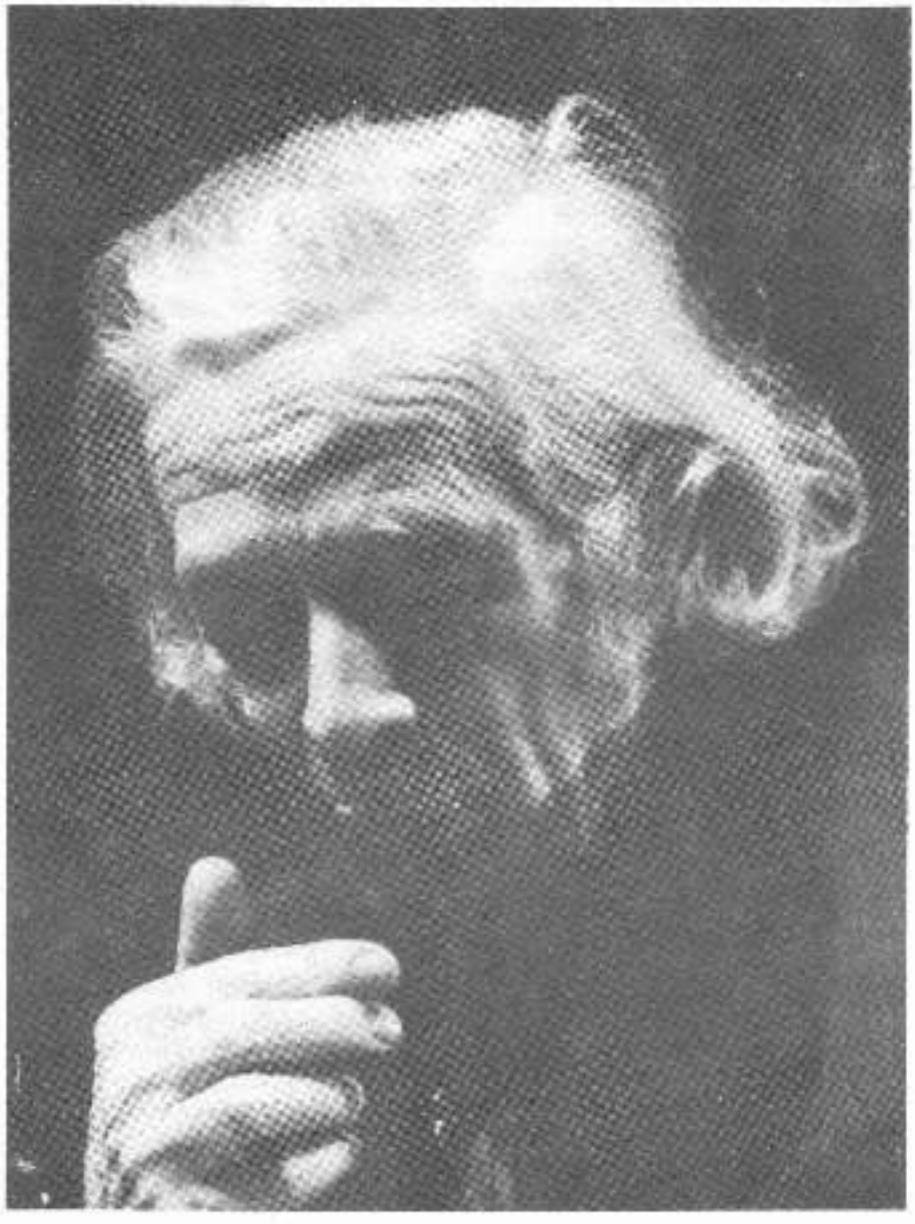
Na przedstawienie *Konika* zabieram trzyletnią córkę przyjaciółki. Siedzi w skupieniu, w domu przez jakiś czas rysuje koniki, a po dwóch latach mówi do matki: „Wiesz, ten diabeł nie był wcale taki zły".

Rok 1976, wrzesień. Jadę do Będzina na jubileusz XXX-lecia Teatru Dzieci Zagłębia. Nie mam szczęścia – „pilne sprawy redakcyjne" wzywają mnie nagle do Warszawy. Przed wyjazdem oglądam przedstawienie *Która godzina?* „Pękła sprężyna. Dla takich smarków nie ma zegarków" dziecięca wyliczanka wykrzyczana przez aktorów nadspodziewanie wyraziście oddaje bezradność dziecka, jego uzależnienie od świata dorosłych. Nieposłusznego syna Admirał zamyka w więzieniu. Biała, krucha figurka wepchnięta do drewnianej skrzynki.

„Ja was nauczę!
nauczę!
nauczę!
Będziesz słuchał moich rozkazów?" – pyta Admirał. Scenę dopełnia przeraźliwie głośny wojskowy marsz.

I jeszcze CZAS. Czas teatralny. Istnieje. Jest niemal namacalny. Czuję go w nastrojach scen, widzę w zrytmizowanych działaniach aktorów, słyszę w tykającym taktomierzu.

Moje rozmowy z Dormanem. Godzinami potrafi monologować na dwa tematy: dziecko i teatr. Opowiada o swoich zabawach z dziećmi w teatr. Przybliża folklor dziecięcy, recytuje podwórkowe wyliczanki, analizuje rozmaite formy dziecięcych zabaw. Tłumaczy rolę zabawy w życiu i rozwoju dziecka. Stąd już tylko krok do teatru. Teatru dla dzieci, który ma rozbudzać ich wyobraźnię, ro-



zwijać aktywność twórczą. Wielokrotnie podkreśla, że wychowanie przez teatr powinno rozpoczynać się w przedszkolu.

Fascynuje mnie osobowość Dormana, jego nieposkromiony, skłonny do ironii język, pasja z jaką mówi o swoim teatrze. Ale nadal ważniejszy jest podziw i szacunek dla Dormana - Artysty świadomego, którego twórczość łączy znajomość praw rządzących teatrem z prawami rządzącymi rozwojem dziecka.

Rok 1977, wrzesień. Dostaję list od Dormana: „Tak więc Dorman odsuwa się od pracy - skapitulował. Może to czas? Może? Sił mam sporo. Zbyt dużo. Ale chciałbym tę energię zużytkować inaczej." Dorman na emeryturze? Trudno mi w to uwierzyć. Dorman i Teatr to jedno. Odejście Dormana to koniec Teatru Dzieci Zagłębia. Teatru, w którym każde kolejne przedstawienie pulsuje życiem poprzednich. Przecież Dorman nie zapakuje do walizki drewnianego kręgu z *Której godziny, Kandyda, Konika,* nie zabierze ze sobą Mutter Courage, która w kolejnych przedstawieniach kazała nam pamiętać o dzieciach, ani wesołej Stelli z *Młynka*. Piszę do Dormana smutny list i po kilku dniach otrzymuję reprymendę „Tereso! Czekałem na list, ale nie czekałem na żałość, na zmiłowanie. Po co? Chcę od początku. W Zakopanym na Ornaku mieszkanie, w Katowicach pracownia, a we Wrocławiu młodzież".

I znów spotykamy się na premierach, festiwalach, jubileuszach. Wiem, że dużo pracuje gościnnie reżyseruje, zajęcia ze studentami. A jednak gdy w roku 1980 oglądam piękne przedstawienie *Przed zaśnięciem*, nie mogę oprzeć się wrażeniu, że w postać Człowieka Bez Biletu wpisał Dorman smutne doświadczenia ostatnich lat. Człowiek Bez Biletu - inny, odrzucony przez grupę, a przecież odpowiedzialny za kształt przedstawienia i dyktujący zachowania pozostałym aktorom.

Rok 1983. Trwa Festiwal Teatrów Lalek Opolu. O dziewiątej rano spotkanie z Dormanem. Pora jak na życie festiwalowe zabójcza - przychodzi tylko grupka wiernych przyjaciół. Dorman opowiada, nie, raczej inscenizuje swój pogrzeb – trumna ma być z rzeczy kochanych i najbliższych, tuż za nią Herodowie trzaskający długimi biczyskami, by kondukt nie spoufalał się zanadto z trumną, potem orkiestra, koniecznie dęta, wreszcie my - przyjaciele i wrogowie.

Rok 1985, Supraśl. Spotkanie studentów wydziału reżyserii lalkowej z „weteranami". Wśród zasłużonych także Dorman. Z taką samą jak przed laty pasją opowiada wspaniałą historię o koniku, teatrze, dzieciach i paniach przedszkolankach. Jestem szczęśliwa, że mogę usłyszeć ją raz jeszcze, choć teraz już wiem, że to anegdota, w której prawdziwe są tylko marzenia Dormana o teatrze dla najmłodszych. Niezrealizowane marzenia.

I ostatni rok 1986. W styczniu spotykamy się w Poznaniu na przeglądzie sztuk Witkacego. Dorman przyjechał prosto z premiery *Nocy Walpurgii*, którą reżyserował w Jeleniej Górze. Opowiada o przedstawieniu, potem jednym tchem o operacji, pobycie w szpitalu i Festiwalu Teatru Wizji i Ruchu w Katowicach, na którym wystąpił w roli... Złodziejaszka. W toruńskim przedstawieniu *Odważnej Księżniczki* zastępował chorą aktorkę. Plastycznie opowiada, co robił, by pozostali aktorzy podpowiadali mu kolejne kwestie. Z Poznania wybiera się na próby do Rzeszowa. Niepokoi mnie ten pośpiech - pytam Dormana czy nie za dużo podróżuje. Znów ma pretekst do żartów – „Najlepszy sposób, żeby ONA mnie nie dopadła". „Ona?" Nie rozumiem. „Ta biała, z kosą" – żyjąca się na moją niedomyślność Dorman. „ONA za mną do Torunia, a ja już reżyseruję w Jeleniej Górze, ONA do Jeleniej Góry, a ja już jadę do Poznania".

Wracamy do rozmowy o teatrze. Dorman chce pisać o swojej pracy z aktorem, o tym jak przełamuje niechęć kolejnych zespołów do swojej dormanowej konwencji.

Nie będzie w Biuletynie tekstu Dormana o aktorach. ONA dogoniła go w Katowicach, tuż przed wyjazdem do Rzeszowa.

Teresa Ogrodzińska

Felietony

Pamiętnik globtrotera

Spędzę i patrzę na swojego, podobno orzechowego Fiata 126p, czyli zwyczajnego „malucha", delektuję się jego opływowymi kształtami, podziwiam kontrast i wygnę wnętrzu. Zaglądam do silnika, czule dotykam poszczególnych części i natychmiast przychodzą wspomnienia: prądnica „poszła" na autostradzie do Benevento, rozrusznik gdzieś blisko Karlsruhe, aparat zapłonowy wymieniałem w Lozannie, a stacyjkę w Villach. Pojeździłem trochę po Europie i do tej pory nie wiem, co było bardziej atrakcyjne – teatr czy podróże?

Jazda autostradą pełną szybkością (115 z góry) mojego super turbo porsche 126p wprawia mnie w stan upojenia. Emocje są wtedy tak silne, że ręce mi drżą, a rozbiegane oczy niemal wychodzą z orbit. A wszystko przez pytanie kotłujące się w mózgu: „rozleci się ten cholerny motocykl, czy się nie rozleci?". Zanim różnego rodzaju Audi, Citroeny, Volkswageny wyminą mnie, ich kierowcy zwabiają, chwilę jadą za mną, przyglądają się i dopiero po nasyceniu ciekawości z szumem przeskakują na lewy pas, aby po chwili zniknąć za linią horyzontu. A niech tam, nie będę się przecież z nimi ścigał, jestem ponad. Co prawda wobec tych wspaniałych pojazdów czuję się jak artysta teatru kukiełkowego wobec obnoszonej z godnością wielkości teatru dramatycznego. Tak, jestem gorszy, biedniejszy i mam mniejsze możliwości. Wiem o tym i dlatego nie będę zmuszał „malucha" do morderczego wysiłku, żeby jechał chociaż trochę szybciej. Pojadę swoim tytułem i swoją, najlepszą dla mnie, szybkością. Niech jadą, pędzą, gnają na złamanie karku. Gminie ich na pewno kilka wspaniałych zachodów słońca, noclegi na trawie i pewno parę innych zachwytów.

Nie chcę na siłę udowadniać, że jestem lepszy, skoro jestem po prostu inny, tak jak inny jest teatr lalek. Ani gorszy, ani lepszy – po prostu inny.

A jednak czasami kusi mnie, żeby ze swojego małego Fiata zrobić na przykład Mercedesa. Sposób jest bardzo prosty – wystarczy tekturowa karoseria nałożona na starą konstrukcję, czarny lub granatowy lakier i z daleka widać, że sunę ekskluzywnym samochodem. Tylko po co te pozory? Po co udawać coś, czego

nie ma, podszywać się pod kogoś innego? Pozornie proste pytanie, nie tylko pozornie ponieważ zadaję je sobie ilekroć porównuję teatr lalek z teatrem tradycyjnym w Polsce. Załóżmy, że nasz dramat jest takim Mercedesem – poważnym, statecznym, lekko nieżałym w pełni zinstytucjonalizowanym. Załóżmy też, że nasz teatr lalek jest zwykłym „maluchem". Co wynika z tego porównania? Otóż ci, którzy jadą tym z pozoru gorszym autem starają się go na siłę upodobnić, choćby tylko zewnętrznie do Mercedesa. Starają się dorobić karoserię z tektury, żeby tylko nie wyglądać się gorszymi. A jak wygląda ta tekturowa karoseria? Jest to konstrukcja składająca się z planów, zadań, rozwiązań, zobowiązań, wytycznych, administracji, organizacji, dezorganizacji, fiskacji, fixsacji, mumifikacji, degeneracji, regeneracji i czort wie czego jeszcze. Czyli normalny Garbus (nie mylić z samochodem typu Volkswagen) organizacyjny, Brzydkie Kaczątko, które niesłychanie rzadko zamienia się w Łabędzia. Jednym słowem twór wykonany na podobieństwo fabryk, hut, domów towarowych, jednostek powołanych do produkcji czegoś tam. A co ma się produkować w teatrze lalek? Oczywiście przedstawienia i to koniecznie dla dzieci. Niektórzy organizatorzy widowni i naczelni wodzowie byliby szczęśliwi gdyby istniała sztanca, forma do produkcji przedstawień. Jeden wzorzec na cały kraj produkowany centralnie i raz w roku rozdawany po teatrach.

A jaki jest teatr lalek w szerokim świecie? Na pewno inny, to nie ulega wątpliwości, a poza tym nieuczesany i niepokorny. Pozostaje w opozycji wobec kultury oficjalnej, a jednocześnie jest jednym z jej składników. Pozostaje w opozycji wobec dużych, stałych teatrów dotowanych, prowincjonalnych, przez miasto czy państwo. Zresztą takich teatrów jest niewiele i jeśli nie są martwe artystycznie, to działają na zasadzie muzeów. Ludzie, którzy robią ten teatr, robią go z radością, z humorem, można powiedzieć z „jajem". Zaś nasi twórcy teatru lalek przypominają mistrza Stykę, malującego Chrystusa na kolanach z namaszczeniem, zadęciem i powagą. Chrystus odezwał się do klęczącego mistrza: „Styka, ty mnie nie maluj na kolanach, ty mnie maluj dobrze". Tylko kto dla naszych twórców teatru lalek będzie Chrystusem? Bo przecież ktoś im musi to wreszcie powiedzieć.

Ludzie, którzy robią teatr na zachodzie sprawiają wrażenie związanych ze sobą poczuciem świadomości pokoleniowej, czy może poczuciem odrębności artystycznej. Tworzą swojsty underground, a jednocześnie spełniają bardzo ważną rolę w społeczeństwie. Bo to najczęściej małe grupy bez balastu organizacyjnego docierają do przedszkoli, do szkół, współpracują również z telewizją i radiem. Grupy te są po prostu dynamiczne, ruchliwe i robią bardzo często wartościowe przedstawienia. Oczywiście, że w tym wszystkim istotne są pieniądze. Tylko, że tam na pieniądze trzeba zapracować. Nie ma mowy o „puszczeniu" przedstawienia. Nie ma tam również pojęcia objazdu – po prostu każdy spektakl traktowany jest jednakowo. Ci ludzie żyją z teatru i jest to dosłownie ich teatr. Sami muszą być organizatorami widowni, ekipą techniczną i księgowością. Taka sytuacja zmusza do ciągłych poszukiwań, także do poszukiwań formalnych. Artyści korzystają z najnowszych dokonań plastyki, muzyki, są na bieżąco z „życiem artystycznym", potrafią wybierać to co dla nich jest najlepsze. Dlatego też nie dziwi spektakl w stenografii Joana Miro, czy przedstawienie, w którym lalkami są przedmioty ze złomowiska. Nie zaskoczy teatr rozgrywający się na zasadzie korowodu, ani widowisko dziejące się w wielu planach w olbrzymiej hali fabrycznej z widownią przemieszczającą się z miejsca na miejsce. A jakie jest tworzywo? Bardzo różne, tak jak i formy. Lalkarze pracują w oparciu o utwory Szekspira, Zoli, dadaistów, ale korzystają też z tekstów baśniowych (Andersen). Bardzo często spotyka się tzw. „pisanie na scenie", pracę na podstawie tekstów własnych. I jeśli do tego dodać aktorów lalkarzy, kataryniarzy i podobnych „zabawiaczy" produkujących się nie tylko podczas festiwali, to teatr ten jawi się nam jako otwarta giełda pomysłów, poszukiwań formalnych i ideowych. W giełdzie tej uczestniczą ludzie otwarci, ale do swoich celów dążących uparcie i konsekwentnie.

Jeszcze jedno festiwale. Są bardzo różne, najczęściej zachowują charakter święta, spotkania, pikniku, czy tygodniowego weekendu. Festiwale są radosne, kolorowe, „na luzie" i jednocześnie bardzo ciekawe. Nikt nie emocjonuje się sprawami pozaartystycznymi, nikt nikomu nie skacze do oczu i rzadko ktoś się obraża, a naczelni organizatorzy łażą pobierani jak „lumpy" czy cholerdzi.

Teatr ich jest pewnego rodzaju zabawą, ale jednocześnie sposobem na życie, sposobem na samorealizację. Oczywiście tym ludziom żyje się może trochę łatwiej, wideo i inne komputery są prawie w każdym domu, sprzęt teatralny jest nowoczesny, a czasopisma o lalkarstwie teatru lalek kolorowe i wydawane na przyzwoitym papierze. Ale chyba nie z powodu luksusu robi się tam teatr bez „zadęcia", wolny od znamiennej dla nas megalomanii. Widziałem również grupy wykorzystujące puszki po farbach do wykonania reflektorów i miało to swój sens i charakter. Rzecz w tym, że teatr ten robią ludzie, którzy są dla siebie przyjaciółmi i nie tworzą w swoich zespołach sztucznej hierarchii, oddzielającej zespół techniczny od zespołu aktorskiego, nie istnieje tam konflikt między świadomością księgowego a świadomością artysty. Po prostu każdy musi być dobry w tym, co robi, inaczej przestaje istnieć.

Mówi się tam do dzieci o ważnych sprawach bardzo serio i konkretnie, mówi się o śmierci, miłości, trudnych wyborach. Jest to teatr potrzebny, teatr pomagający dziecku poznawać i interpretować świat.

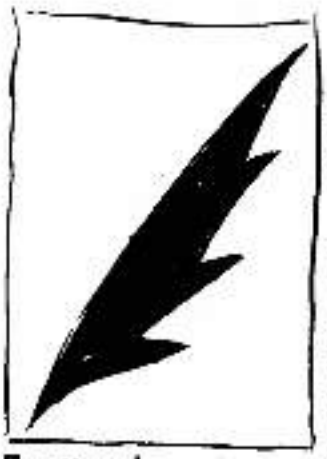
Zespoły zarabiają nie tylko na samych przedstawieniach, ale także na reklamach umieszczanych w programach teatralnych na napojach serwowanych po przedstawieniach. Bo do takiego teatru przychodzi się po prostu spędzić wieczór, pogadać, napić się wina, spotkać z przyjaciółmi. Czasami zdarza się dotacja od miasta, kontrakt w telewizji.

W Holandii widywałem na murach i paskach spontaniczne malarstwo określane mianem „graffiti". Wydaje mi się, że u nas nie spotyka się podobnej twórczości nie tylko dlatego, że brak nam farb w sprayu. Po prostu każda instytucja zabija spontaniczność, a wyjście z teatrem do ludzi, musi być spontaniczne i swobodne. Oczywiście również profesjonalne, perfekcyjne aktorsko, reżysersko... Ale to już inna sprawa.

Może w maju pojadę do Włoch, to znów coś napiszę.

pozdrowienia

Grzegorz Wrzeciński



Kronika

Festiwale

Ogólnopolski Ośrodek dla Dzieci i Młodzieży w Poznaniu zorganizował w dn. 5-11 maja 7 Biennale Sztuki dla Dzieci. W ramach spotkań teatralnych uczestniczyły teatry muzyczne, dramatyczne i lalkowe. W dziedzinie teatrów lalek wystąpiły: TLiA „Marcinek" z *Balladą o Kaśi i Drzewie* w reżyserii Andrzeja Maleszki TL „Pinokio" z *Krakowiakami i Góralami* Bogusławskiego w reżyserii Wojciecha Kobrzyńskiego, TL „Pleciuga" ze *Słowikiem* Andersena w reżyserii Aleksi Leliwskiego, TL „Banialuka" z *Krakowem Panem Norzeką* w reżyserii Aleksandra Antuńczaka. Wydarzeniem tegorocznego Biennale były występy Divadlana Provazku z Brna, który zagrał dwa widowiska wyreżyserowane przez Ivę Talskę., *Świat snów* oraz *Don Szajna i Genowefę*. Spotkania zamknęła dyskusja na temat baśni we współczesnym teatrze dla dzieci. Poznański Ośrodek przygotował ponadto retrospektywną wystawę scenografii - *Teatr lalek Leokadii Serafinowicz* i pokaz filmów o teatrze Jana Dormana.

Przegląd Przedstawień Dyplomowych Wydziałów Lalkarskich Szkół Teatralnych odbył się w Białymstoku w dniach 24 - 27 kwietnia. W studenckich konfrontacjach uczestniczyły: AMU z Pragi, WITIZ z Sofii, berlińska Schauspielschule oraz wydziały lalkarskie warszawskiej i krakowskiej PWST a także Studium Lalkarskie przy Teatrze Dzieci Zagłębia w Będzinie.

Od dnia 19 do 26 maja trwał **Międzynarodowy Festiwal Lalek w Bielsku-Białej**. Na tegorocznym festiwalu wystąpiło 28 teatrów zagranicznych i 16 zespołów polskich.

Wizyty i podróże

Zespół PTL „Arlekin" odwiedził w kwietniu Ljubljanski Teatr Lutek, z którym łączy go umowa o współpracy, na zaproszenie Związku Teatrów Profesjonalnych Bośni i Hercegowiny odbył tournee po Jugosławii z przedstawieniem *Ludowej szopki polskiej* H. Jurkowskiego w reżyserii Stanisława Ochmańskiego. Spektakl zagrano w Bugojno, Sarajewie, Tuzli i Brčku.

Wrocławski Teatr Lalek wystąpił w czerwcu na Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Lalek w Waasa z *Procesem* F. Kafki w reżyserii Wiesława Hejny. Następnie uczestniczył w Dniach Kultury Polskiej w Dreźnie, gdzie pokazał dwa przedstawienia wyreżyserowane przez Wiesława Hejnę: *Kosmiczną Odyseję* S. Brunner i *Celestynę* F. Rojasa.

Podczas obchodzonych w czerwcu Dni Kultury Polskiej w Berlinie wystąpił **warszawski „Baj"** z przedstawieniem *Leć głosie po rosie* N. Gołębskiej w reżyserii Krzysztofa Niesiołowskiego. Na zaproszenie „Baju Pomorskiego" przebywał w Polsce, w dniach 18 - 22 kwietnia, zespół **Malego Divadla z Czeskich Budziejowic**, który zagrał w Toruniu i w Chełmie dwa przedstawienia *Opowieści mi* J. Stredy w reżyserii Ivana Pilnego oraz *Długi, Szerok i Bystrooki* O. Augusty i P. Polaka w reżyserii Antonina Barty. Na scenie Baju Pomorskiego Ivan Pilny przygotował polską prapremierę *Cyrku* - sztuki własnego autorstwa.

Nagrody

Z okazji Międzynarodowego Dnia Teatru trzy przedstawienia lalkowe zostały uhonorowane nagrodami.

Towarzystwo Przyjaciół Łodzi przyznało Srebrną Łódkę za najlepsze przedstawienie w dziedzinie teatrów lalek *Krakowiakom i góralom* W. Bogusławskiego w reżyserii Wojciecha Kobrzyńskiego (TL „Pinokio").

Krytyka wrocławska uznała za największe wydarzenie artystyczne roku 1985 na Dolnym Śląsku *Proces* F. Kafki w reżyserii Wiesława Hejny, przyznając Wrocławskiemu Teatrowi Lalek nagrodę Wrocławskiego Towarzystwa Przyjaciół Teatru - Złotą Statuetkę Fredry.

Nagrodę festiwalową wojewody gdańskiego otrzymał Zbigniew Wakoński za reżyserię przedstawienia *Szarada* wg Juwenaliów S. I. Witkiewicza (TLiA „Miniatura")

oprac. Joanna Rogacka

Werdykt Przeglądu Szkół Teatralnych

Jury Przeglądu Przedstawień Dyplomowych Wydziałów Lalkarskich Szkół Teatralnych, który odbył się w dniach od 24 do 27 kwietnia 1986 r. w Białymstoku, obradujące pod przewodnictwem Jana Wilkowskiego, po obejrzeniu następujących przedstawień dyplomowych: *Hefajstos* Anny Świszczyńskiej w wykonaniu studentów PWST w Białymstoku; *Na szkle malowane* Ernesta Brylla i Katarzyny Gaertner w wykonaniu studentów PWST we Wrocławiu: estradowych improwizacji z Peyreta *Zakochani* w wykonaniu słuchaczy Studium Aktorskiego przy Teatrze Dzieci Zagłębia w Będzinie; *Johanki z Arcu* w wykonaniu studentów AMU w Pradze; *Hydry* Nikołaja Haitowa w wykonaniu studentów WITIZ w Sofii; spektaklu *Dziewica, Mąż i Student* Garcii Lorci w wykonaniu Schauspielschule w Berlinie oraz ról dyplomowych studenta Wiesława Czołpińskiego (PWST Białystok) w przedstawieniu *Dekameron* Boccacia zrealizowanego w Białostockim Teatrze Lalek, na posiedzeniu w dniu 27 kwietnia przyznało równorzędne nagrody regulaminowe za kreacje aktorskie studentom

Marii Elizabeth Klein za rolę w przedstawieniu *Dziewica, Mąż i Student*

Matthiasowi Friedrichowi za rolę w przedstawieniu *Dziewica, Mąż i Student*

Matthiasowi Baxmannowi za rolę w przedstawieniu *Dziewica, Mąż i Student*.

Janie Hrabowej za rolę tytułową w przedstawieniu *Johanka z Arcu*

Robertowi Laurinowi za rolę Rycerza i Inkwizytora w przedstawieniu *Johanka z Arcu*

Peterowi Formanowi za rolę Króla w przedstawieniu *Johanka z Arcu*

Wiesławowi Czołpińskiemu za role Lennetta, Lambertuccia, Ricciarda i kilku innych kochanków w przedstawieniu *Dekameron*

oraz nagrody zespołowe:

Zespołowi występującemu w przedstawieniu *Johanka z Arcu* - za kreację zbiorową

Zespołowi występującemu w przedstawieniu *Hydry* - za kreację zbiorową

Zespołowi występującemu w estradowych improwizacjach z Peyreta *Zakochani* - za zespołową grę lalką.

Ponadto jury po obejrzeniu zaprezentowanych pokazów warsztatowych: *Vesanizeum* w wykonaniu studentów PWST we Wrocławiu; *Wiatrak* Stanisława Strätijewa w wykonaniu studentów WITIZ w Sofii, *Dżezinbad (Na szkle malowanej)* Ernesta Brylla i Katarzyny Gaertner w wykonaniu studentów AMU w Pradze w reżyserii studenta AMU Ondreja Spiska i scenografii studenta AMU Tomasa Žižki przyznało następujące wyróżnienia

Dorocie Wierzbickiej za rolę Radanki w *Vesanizeum*

Tani Bojanowej Dmitrowej za udział aktorski w przedstawieniu *Wiatrak*

Ewgenijowi Barzinskiemu za udział aktorski w przedstawieniu *Wiatrak*.

Grecie Lackowej za rolę Anioła w przedstawieniu *Dżezinbad*

Karelowi Seifrie za rolę Janosika w przedstawieniu *Dżezinbad*,

Peterowi Formanowi za rolę Zbójnika w przedstawieniu *Dżezinbad*

Robertowi Laurinowi za rolę Zbójnika w przedstawieniu *Dżezinbad*

oraz Nagrodę Specjalną jury i wyróżnienie Ondrejowi Spiskowi za reżyserię przedstawienia *Dżezinbad* a także wyróżnienie Tomasowi Žižce za scenografię do przedstawienia *Dżezinbad*.

Oddano do druku w czerwcu 1986 r.

Wydawca: Polski Ośrodek Lalkarski POLUNIMA Łódź, ul. 1-go Maja 2
Adres Redakcji: Warszawa, ul. Jagiellońska 32 m. 5, tel. 18-08-21
Kolegium Redakcyjne: Henryk Jurkowski, Andrzej Z. Makowiecki, Marek Waszkiel, Jan Wilkowski.
Redagują: Teresa Ogrodzińska i Joanna Rogacka.
Redaktor odpowiedzialny: Joanna Rogacka. **Redaktor techniczny:** Jolanta Mich.
Opracowanie graficzne: Katarzyna Kobzdej. **Korekta:** Łukasz Fidos.

W następnym numerze: Jan Wilkowski o zawodzie lalkarza

Fot. Grzegorz Rogiński

POL
UNI
MA