TEATR LALEK

Nr 4/67/2001

Jesień/Autumn

TEATR LALEK

Nr 4/67/2001 Jesień/Autumn

100-LECIE URODZIN OBRAZCOWA/100TH ANNIVERSARY OF THE BIRTH OF OBRAZTSOV

Obrazcow w Polsce/Obraztsov in Poland – Henryk Jurkowski 2/5

Obrazcow/Obraztsov – Marek Waszkiel 9/10

FESTIWALE/FESTIVALS

Co roku nad Sawą/Each Year on the Sava – Liliana Bardijewska 11/12

Moskwa Obrazcowa/Obraztsov's Moscow – Marek Waszkiel 13/14

Powrót księżniczek?/A Return of the Princesses? – Mirosława Kruczkiewicz 16/18

Wszystko nie może być wszystkim/Everything Cannot be Everything – Wiesław Hejno 19/21

Pamięć o podróży/Memory of a Journey – Agnieszka Wojtowicz 23/25

Folkorama – Katarzyna Migdałowska 26/28

RECENZJE/REVIEWS

Śmieszny staruszek czyli polifoniczna spowiedź/Funny Old Man or a Polyphonic Confession
Małgorzata Koch-Butryn 29/30

Sens drogi/The Meaning of the Path – Justyna Zarzycka 31/32

Spod przymkniętych oczu/With Eyes Shut – Maria Laszkiewicz 33/34

Kot Watson i Sherlock Chrumps/Watson the Cat and Sherlock Chrumps – Andrzej Polakowski 35/36

Świat w szafie/The World in a Cupboard – Magdalena Legendź 37/38

ROZMOWY/INTERVIEWS

Wierzę lalce/I Believe in the Puppet
Z Ewą Farkašovą rozmawia Ida Hledíková/Ida Hledíková talks with Eva Farkašová 39/41

JUBILEUSZE/ANNIVERSARIES

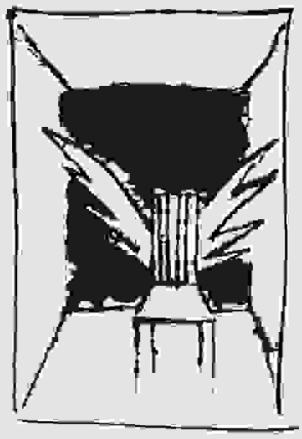
Drogi Gustaffie/Dear Gustaff – Henryk Jurkowski 44

PUBLIKACJE/WRITINGS

Wydawniczy rarytas/A Publishing Rarity – Janusz Degler 45/47

Na okładce/On the cover
Przygody Odyseusza/The Adventures of Odysseus
Teatr Groteska, Kraków/Cracow, 1999
Projekt/design by Joanna Braun
– laureatka I nagrody festiwalu w Opolu/laureate of the first prize in Opole

Wewnętrzna strona okładki/Inside front cover
Czarownica z Altaj/The Witch from Altai
Teatr Baj Pomorski, Toruń, 2001
Na zdjęciu/In the photo Edyta Sobroczyńska



Obrazcow w Polsce

Henryk Jurkowski

Zanim Siergiej Władimirowicz Obrazcow pojawił się w powojennej Polsce (po roku 1945), wcześniej już wpływał na losy niektórych naszych artystów. Wiemy przecież, że to kontakty z przedstawieniami teatru Obrazcowa na „wyzwolonej" w roku 1939, a niegdyś polskiej Białorusi skłoniły Władysława i Zofię Jaremów do otwarcia Polskiego Teatru Lalek w Grodnie w roku 1940. Do pewnej pomocy Obrazcowa przyznawali się Zenon i Elżbieta Kalinowiczowie, którzy, uniknawszy zesłania, pracowali w teatrze młodego widza w Nowosybirsku. Podobnie Janina Kilian-Stanisławska powoływała się na pobieranie nauk u Obrazcowa (staż w jego teatrze), co stanowiło rekomendację do pracy w Polsce Ludowej. Również inne osoby, które wszakże nie zachowały trwałego miejsca w teatrze powojennym, przywoziły ze wschodu zbiory sztuk w wydaniu książkowym, których strzegły jak relikwii, bo z jednej strony były nowością, a z drugiej dokumentem lojalności wobec nowo kreowanej politycznej rzeczywistości.

Grunt na przyjęcie wielkiego artysty radzieckiego w Polsce był przygotowany przez środowisko nauczycielskie jeszcze przed wojną. To nie tylko Bajowcy „socjalizowali" – większość środowiska nauczycielskiego była lewicowa. Wprawdzie Obrazcow nie był jeszcze znany (jedynie Jan Sztaudynger przyznawał się do lektury jego książki *Aktier z kukłoj*), ale do Polski z Moskwy przyjeżdżała Natalia Sac, która opowiadała o opiece państwa sowieckiego nad teatrem dla dzieci. Zapowiedź zmian w strukturze państwa polskiego była więc zapowiedzią przyswojenia sowieckiego mecenatu nad teatrem. Nie wszyscy lalkarze polscy byli jego entuzjastami, ale wielu korzystało z pomocy Robotniczego Towarzystwa Przyjaciół Dzieci, które torowało drogę nadchodzącym zmianom. Nic dziwnego, że wizyta Obrazcowa i jego teatru w roku 1948 była prawdziwym świętem polskich lalkarzy, którzy i słusznie oczekiwali wzmocnienia własnych pozycji w oficjalnych strukturach polskiego teatru.

Obrazcow odbył w roku 1948 miesięczne tournee po Polsce, odwiedzając takie miasta, jak Warszawę, Kraków, Łódź, Chorzów, Bielsko-Białą i Wrocław. Występował ze swoim indywidualnym programem *Romanse z lalkami*, a jego teatr – Państwowy Centralny Teatr Lalek w Moskwie – pokazał przedstawienia *Cudowna lampa Aladyna*, *Noc wigilijna* według Gogola, *Piękność nieopisana* i *Niezwykły koncert*. Wszyscy zachwycali się jego indywidualnymi występami, większość zresztą przenosiła ten zachwyt na przedstawienia całego ansamblu, choć zdarzali się tacy, którzy rozróżniali osiągnięcia indywidualne i zespołowe. O ile bowiem wszyscy podziwiali poetyckość występu solowego, o tyle bardziej wyrobieni krytycy dystansowali się wobec dość oczywistej i mało dowcipnej karykatury estrady radzieckiej w *Niezwykłym koncercie*.

Przedstawienia oglądali, a następnie pisali o nich wybitni polscy krytycy i pisarze od Ireny Krzywickiej po Jana Kotta. Entuzjazm był tak wielki, że porywano się na najbardziej wyszukane metafory jak ta, że *porywający galop konia Aladyna był doprawdy godną ilustracją mickiewiczowskiego „Farysa"*. Uznano, że w przedstawieniach tych chodzi o kult sztuki, połączony z żarliwym pragnieniem symbiozy z widownią we wspólnej do sztuki miłości. Jan Kott nazwał sztukę Obrazcowa „teatralną powiastką filozoficzną". Jego zdaniem Obrazcow za pomocą lalek pokazuje świat rzeczywisty, wzory uczuć, gestów, sytuacji, cierpienia i namiętności, krzywdy, marzenia, nawet politykę. Tak właśnie postępował Wolter... *Czyż Kandyd, dr Pangloss i Kunegunda nie są zwykłymi lalkami, którym wielki pisarz dał parę niezmiennych gestów i bardzo wiele zdrowego rozsądku?*

Oczywiście nie brakło krytyków o ambicjach ideologicznych. Czesław Schabowski mówił wprost: *Wyrywały się serca do tych ludzi w podziece, iż naród radziecki niesie w swej kulturze i sztuce internacjonalistyczną przyjaźń i braterstwo do wszystkich ludzi i ras. Pokazano nam, jak wielkie osiągnięcia zdobywa kolektywna praca zespołu! Pokazano nam, że sztuka radziecka tchnie umiłowaniem pokojowej pracy...*

Pobyt Obrazcowa był tak wielkim wydarzeniem, a reakcje tak pozytywne, że „Dziennik Polski" i Teatr Groteska zorganizowały dyskusję z udziałem wybitnych krytyków: S. W. Balickiego, Krystyny Kuliczkowskiej, Henryka Voglera. Ich głosy, na szczęście, pomijały całkowicie aspekty polityczne tej wizyty, a stanowiły po prostu dyskusje ze sztuką rosyjskiego mistrza. Polscy lalkarze już wtedy mieli poczucie swej odrębnej drogi. Władysław Jarema zauważył, że Obrazcow odszedł w pewnym stopniu od swego dawnego credo artystycznego (*lalka powinna pozostawać lalką*), popierał go w tym Henryk Vogler, który przyjął założenie, że teatr lalek jest teatrem skrótów i przenośni, i uważał, że Obrazcow zaprzecza tej zasadzie. Zofia Jaremowa sądziła jednak, że teatr Obrazcowa jest w stanie rozwoju i obecny etap zapowiada przejście od lalki-człowieka do lalki heretycznej, ponadludzkiej. (To komplement że świata nadmarionetty – ciekawe czy pani Zofia wiedziała o sympatii, jaką Obrazcow żywił dla E. G. Craiga?)

Jan Sztaudynger miał również wątpliwości co do walorów przedstawień Centralnego Teatru Lalek, ale był zachwycony solowym programem Obrazcowa

Szaudynger, wielki zwolennik teatru lalek, najbardziej cieszył się z tego, że sztuka Obrazcowa tak bardzo wzmacniała pozycję lalkarstwa jako sztuki w oczach wszelkiego rodzaju władz w Polsce. Jego wpływowi przyznawał nawet fakt, że teatry lalek zostały zaproszone na I Festiwal Sztuk Radzieckich i Rosyjskich w roku 1950. Pierwszy krok, by awansować w strukturach organizacyjnych „socjalistycznego" teatru.

Obrazcow cieszył się z przyjęcia w Warszawie, ale nie znał polskich realiów, a jeśli je znał, to wyłącznie z sowieckiej prasy. Bezpośrednio po wojnie, co było całkowicie naturalne, reagował na zniszczenia Warszawy i na prace przy jej odbudowie. W ogóle o wojennej tragedii pisał z ogromnym wzruszeniem, ale że pisał o niej wielokrotnie i powracał do niej w swych przemówieniach przez wiele powojennych lat, powoli te jego wyznania przekształcały się w retorykę aktora, świadomego chwili i miejsca swoich występów. Warto jednak zacytować mały fragment z książki *Na stopniach pamięci* o pierwszej wizycie w Polsce, kiedy to zobaczył zrujnowane miasto i groby radzieckich żołnierzy, nie dostrzegając innych mogił, choć ich także nie brakowało.

Na dworcach, na ulicach, na hotelach, na stołach w restauracjach flagi i chorągiewki Związku Radzieckiego. Orkiestry grały nam hymny, witali nas przez mikrofony. I wszystko to niosło się przez całą Warszawę. Uroczyście z chorągiewkami wiozą nas przez całe miasto. Nie zaczął się jeszcze występ, jeszcze nie wyszedł na scenę konferansjer, a panowała taka radość, jakby miał występować Szalapin. Krzyki, oklaski. A to dlatego, że jesteśmy z Kraju Rad. To dlatego, że wojska radzieckie oswobodziły Polaków. Nie można tego nie dostrzegać czy rozumieć. Wszędzie, dosłownie wszędzie groby, groby, groby naszych żołnierzy, i bezimienne i z nazwiskami: rosyjskimi, ładżyckimi, uzbeckimi, ukraińskimi, białoruskimi, żydowskimi, gruzińskimi, litewskimi – ze wszystkich narodowości Związku Radzieckiego, którzy przyszli aby bronić tych, co dziś nas tutaj witają".

Oczywiście trudno winić Obrazcowa za jego perspektywę widzenia polskiej rzeczywistości. W czasie wizyty w Polsce czuł się przedstawicielem zwycięskiego w wojnie kraju i starał się sprostać swoim obowiązkom. Spotykał się oczywiście z polskimi lalkarzami, interesował się ich pracą, oglądał ich przedstawienia i... zachowywał się niezwykle dyskretnie. Artysta, którego sądy w Związku Radzieckim otwierały drogę do kariery lalkarskiej lub ją zamykały na zawsze, w krajach satelickich zachowywał się z niezwykłym taktem i umiarem.

Niestety bywał także instrumentem polityki swego kraju. On sam miał przecież znakomite pióro. Napisał wiele książek i artykułów w sposób mądry i bezpośredni. Czasem jednak podpisywał teksty pisane pod dyktando polityków albo – o zgrozo – prowokowane przez redakcje polskich pism. Nie było w nich nic poza propagandą w charakterystycznej dla niej nowomowie. Szaudyngerowski „Teatr Lalek" opublikował co najmniej dwa takie listy jak ten poniżej.

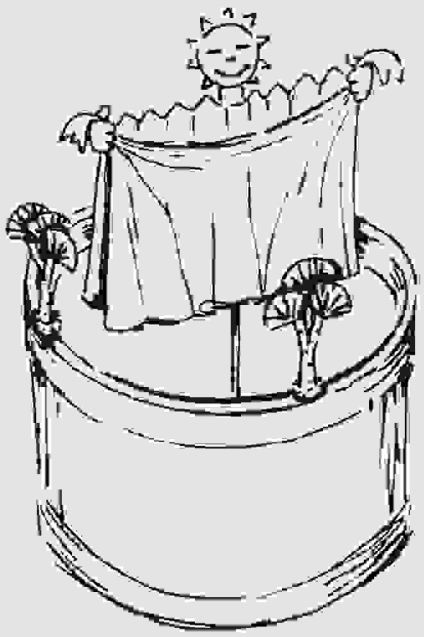
Pozdrowienia dla narodu polskiego

Drodzy Przyjaciele, ludzie pracy w nowej, demokratycznej Polsce! W imieniu kolektywu Centralnego Państwowego Teatru Lalek i moim własnym proszę Was o przyjęcie serdecznego, przyjacielskiego pozdrowienia z okazji Miesiąca pogłębienia przyjaźni polsko-radzieckiej..

(Tu następuje wzmianka o wysiłku Polaków na rzecz odbudowy kraju, o pokojowym Apelu Sztokholmskim, o podżegaczach wojennych i wojnie koreańskiej oraz o potrzebie zakazu broni atomowej. Kończy się apostrofą do wielkiego wodza ludzkości... Wszystko jak z tzw. prasówki obowiązującej na szkoleniu partyjnym).

Przesyłam Wam, drodzy Przyjaciele, najserdeczniejsze życzenia sukcesów we wszystkich dziedzinach Waszej pracy i twórczości, w Waszej nieustannej [illegible] o sprawę pokoju [illegible]

Wspominałem [illegible] [illegible] też [illegible] nie [illegible] [illegible] estetyzmu".



Namawiać do służenia jakiejś idei to nie to samo, co namawiać do stosowania reguł realizmu socjalistycznego. Więc chociaż Obrazcow ulegał czasem presji oficjalnych nakazów u siebie w Moskwie, nie przenosił ich na nasz grunt. Wszystkie nasze nieco późniejsze w stosunku do jego wizyty socrealistyczne pomysły nie były przez niego zawinione. Nie narzucał nam też swojego repertuaru, aczkolwiek teatry chętnie z niego korzystały.

Z jego sztuk największym powodzeniem cieszył się *Wielki Iwan* przetłumaczony przez Władysława Jaremę i opublikowany przez Sztaudyngera w „Teatrze Lalek" (nr 7, 1952). Obrazcow napisał tę sztukę wspólnie z S. Preobrażeńskim i wystawił w roku 1937. Stanowiła ona alegorię dziejów ludzkości z punktu widzenia Marksowskiego materializmu historycznego, z wyzyskiem ludu, rewolucją i zwycięstwem nad kapitalistyczną interwencją. Obrazcow nie lubił tej sztuki. Jego teatr grał ją tylko 273 razy. (To nie pomyłka – sztuki, które lubił, grał znacznie dłużej: *Na rozkaz szczupaka* – 2097 razy, *Czarodziejską lampę Aladyna* – 1020 razy). W Polsce natomiast grano ją z upodobaniem. Nie twierdzę, że lalkarze byli bardziej papiescy niż sam papież, ale niewątpliwie znaleźli wielkie upodobanie w dramaturgii *Wielkiego Iwana*. Poczynając od Groteski (jako *Baśń o pięciu braciach* – 1951), wystawiały ją niemal wszystkie teatry. Niektóre zmieniały kolor skóry bohaterów już to na żółty, już to na czarny, bo Azja i Afryka też powinny mieć swoją rewolucję. Jan Wilkowski wystawiał *Wielkiego Iwana* trzy razy (1954, 1963 w Lalce i powtórzył go ze studentami w Białymstoku w roku 1977). Ostatnią realizacją tej sztuki, z nowymi sensami, ale z dawną strukturą, było przedstawienie Wojciecha Wieczorkiewicza *Bracia* (wg *Wielkiego Iwana*) ze scenografią Jana Berdyszaka i muzyką Krzysztofa Pendereckiego (1974). Wieczorkiewicz wykorzystał tekst Obrazcowa do pokazania uniwersalnej prawdy o relacjach międzyludzkich, unikając dawnych klasowych skojarzeń.

Niemniej zgodnie z oczekiwaniami Obrazcowa polski teatr lalek szedł swoją własną drogą. Te jego dążenia na Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Lalek w roku 1958 w Bukareszcie znalazły nawet większe uznanie w oczach międzynarodowego jury (złoty medal warszawskiej Lalki) niż dorobek artystyczny obecnego tam Obrazcowa z jego *Niezwykłym koncertem*. Niemniej przez wiele lat Obrazcow i jego teatr pozostał istotnym punktem odniesienia dla polskich lalkarzy.

Obrazcow powracał do Polski wielokrotnie, pokazując swoje przedstawienia i uczestnicząc w festiwalach i sympozjach. „Teatr Lalek" drukował także jego teksty, wygłaszane na spotkaniach międzynarodowych. Jednym z najważniejszych był referat wygłoszony na VI Kongresie UNIMA w Bukareszcie w roku 1958, w czasie odbywającego się tam Międzynarodowego Festiwalu Teatrów Lalek pt. *Znaczenie teatru lalek i jego miejsce wśród innych rodzajów sztuki teatralnej*, którego nikt nie może pominąć w rozważaniach o estetycznej naturze lalki XX wieku.

Trochę inny sens miał artykuł sumujący wrażenia z festiwalu, a przedrukowany we fragmentach przez redakcję „Teatru Lalek". Obrazcow wystąpił w nim jako rzecznik widza (domagał się wyraźnego adresu przedstawień) i jako zwolennik etyki Stanisławskiego. Chwalił więc przedstawienie łódzkiego teatru Arlekin pt. *Kolorowe piosenki* jako świetne przedstawienie dla dzieci, ale zgłaszał wątpliwości wobec nagrodzonego przedstawienia Jana Wilkowskiego *Guignol w tarapatach*. Pisał:

Jest to spektakl żywego aktora – Wilkowskiego. Jeśli zabrać Wilkowskiego – spektaklu nie będzie. Zgodność cech postaci scenicznej z cechami aktora zawiera w sobie swoisty wdzięk, ale i wielkie niebezpieczeństwo. Jeszcze sekunda i proces gry stanie się procesem samoprezentacji, nie pokazem postaci, ale samego siebie[4].

Czy miał rację? Wiemy, że *Guignol w tarapatach* był grywany także przez inne teatry – bez Wilkowskiego. Wiemy też, że Wilkowski w wielu swoich dziełach ukrywał się w kulisach. Więc może Obrazcow z życzliwości dmuchał po prostu na zimne.

W tym samym 1958 roku Obrazcow wraz ze swym teatrem ponownie odwiedził Polskę. I znów prasa (głównie codzienna) była pełna pochwał, ale bardziej wytrawni krytycy uznawali wielkość indywidualnej sztuki Obrazcowa i widzieli słabość przedstawień jego teatru, głównie zaś *Niezwykłego koncertu*. Krystyna Mazur, wtórując Janowi Sztaudyngerowi, pisała:

Lalki w CPTL nie wyrażają, zastępują pełnowymiarowych ludzi. Ponieważ jednak tego zastępstwa zrobić nie można, robią je źle. Nie są ni człowiekiem, ni lalką. W recenzjach polskich dzienników, wszystkich bardzo pochwalnych, powtarzały się ciągle słowa: lalki jak żywi ludzie. I to miało być uznanie! Myślę, że w środowisku lalkarzy, których m.in. wychowały książki Obrazcowa i jego osobisty teatr – teoria i praktyka mówiące o tym, że lalka nie powinna zastępować człowieka – w tych środowiskach niezbyt byliśmy ukontentowani scenografią radzieckich przyjaciół[5].

Tego rodzaju recenzje nie wpływały negatywnie na autorytet Obrazcowa w Polsce. Zbyt wiele uczynił wcześniej dla polskiego lalkarstwa. Wydawnictwo Literackie w Krakowie inspirowane przez Władysława Jaremę wydało w roku 1961 książkę Obrazcowa *Moja profesja*, będącą relacją doświadczeń artystycznych autora. Jej tłumacz, właśnie Władysław Jarema, zaopatrzył książkę w przedmowę, w której przypominał spotkanie z Obrazcowem w Białymstoku w roku 1940. Centralny Teatr Lalek pokazywał wówczas... *Wielkiego Iwana*. Jarema od razu rozpoznał siłę teatralną tej i innych sztuk Obrazcowa, zrozumiał nową dla siebie szansę, więc zamiast zostać aktorem w nowo organizowanym teatrze Aleksandra Węgierki, postanowił otworzyć w Grodnie polski teatr lalek. Obrazcow walnie mu w tym pomógł.

Z okazji pięćdziesiątej rocznicy rewolucji październikowej odbył się w Łodzi (1967) Festiwal Sztuk Rosyjskich i Radzieckich w Teatrach Lalek. Przy okazji zorganizowano sympozjum, poświęcone tendencjom rozwojowym teatru lalek. Obok mówców, którzy zajmowali się wąsko problematyką teatru lalek, Obrazcow okazał się artystą, widzącym szerokt kontekst tego teatru, uwzględniającym przemiany w plastyce, filmie i teatrze. I chociaż sam nie zmienił swego spojrzenia na teatr lalek, poprzez przywołanie wspomnianego tu kontekstu **otwierał**

szeroko drzwi dla nowego rozumienia teatru lalek[8].

Ostatnia wizyta Obrazcowa ze spektaklem Centralnego Teatru Lalek miała miejsce w końcu lat siedemdziesiątych. Pokazywał on wtedy w Warszawie i innych miastach *Don Juana'76*. Marek Waszkiel wspomina, jak bardzo zdziwiła go konferencja prasowa solidnie obsadzona przez dziennikarzy. Oczywiście, nie mogło być inaczej. Ale garnitur dziennikarski różnił się od tego z roku 1948. Uczestniczyli w niej w znacznej mierze autorzy „michałków". I miejsce występów niezbyt reprezentacyjne – bo tylko sala Teatru Buffo, co raczej dziwiło Siergieja Władimirowicza. Przedstawienie się podobało, bo było zrobione z rozmachem i niosło dość oczywiste dowcipy. Don Juan wśród zazdrosnych Sycylijczyków, Don Juan wśród gangsterów itp.

Wystarczyły one, by Centralny Teatr Lalek objechał z nim cały świat, ale były niewystarczające wobec oczekiwań wymagającej publiczności. Rozumiał to Obrazcow i z uporem powtarzał, że robi teatr dla Marywanny i Iwaniwanycza – swoich najzwyklejszych, codziennych widzów. Zresztą w Warszawie był w nastroju retrospekcyjnym i zmienił znacznie swój solowy program. Więcej opowiadał o swoim życiu, a lalek pokazywał jak na lekarstwo. *Dlaczego?* – spytałem. *Wie pan, panie Henryku* – powiedział – *czasem myślę, że moje życie – dla mnie – stało się bardziej zajmujące od gry lalkami. I ciekawe, moi widzowie chętnie mnie słuchają.* I to był pierwszy sygnał ogarniającej go melancholii, która towarzyszyła mu do końca życia. ■

Przypisy

[8] Siergiej Obrazcow, *Po studenckim pamięci* (*Na stopniach pamięci*), Wremia, Moskwa 2001, s. 181.

[9] Siergiej Obrazcow, *Pozdrowienia dla narodu polskiego*, „Teatr Lalek", 1950, nr 2–3, s. 3.

[10] Siergiej Obrazcow, *O lutniach i sztuce w Polsce*, Tamże, s. 104.

[11] Siergiej Obrazcow o festiwalu w Bukareszcie, „Teatr Lalek" 1960, nr 10, s. 38.

[12] *Carmen i Tiapa* to numery osobistego programu Obrazcowa. *Niezwykły koncert i Bufatino* to przedstawienia Centralnego Teatru Lalek z Moskwy. Krystyna Marcus Obrazcow, *Mego teatru*, „Teatr Lalek" 1958, nr 3, s. 19.

[13] Sympozjum Teatr lalek dziś i jutro, „Teatr Lalek" 1967, nr 41/42, s. 61–64.

100TH ANNIVERSARY OF THE BIRTH OF OBRAZTSOV

Don Juan

Obraztsov in Poland

Henryk Jurkowski

Before Sergei Vladimirovich Obraztsov appeared in postwar Poland (after 1945) he exerted an impact upon the fate of some of the Polish artists. It was contact with the spectacles performed by the Obraztsov theatre in formerly Polish Belorussia, "liberated" in 1939, that in 1940 inclined Władysław and Zofia Jarema to open the Polish Puppet Theatre in Grodno. In turn, Zenon and Elżbieta Kalinowicz, who having escaped deportation worked in a children's theatre in Novosibirsk, admitted to having benefited from assistance rendered by Obraztsov. In the same vein, Janina Kilian-Stanisławska referred to her training in the Obraztsov theatre, a veritable recommendation for finding employment in People's Poland. Other persons, who subsequently did not retain a permanent place in the postwar theatre, brought from the East published versions of collected plays, which they closely guarded as true relics, since, on the one hand, such books were a novelty and, on the other hand, they constituted proof of loyalty towards the newly created political reality.

The ground for the reception of the great Soviet artist in Poland was prepared by teachers already prior to the war. Pro-socialist inclinations were disclosed not only by members of Baj–the majority of the milieu was leftist. True, Obraztsov was still unknown (only Jan Sztaudynger admitted to having read his *Aktior z kukłoy*), but during her visits to Poland Natalia Sats from Moscow described the care bestowed by the Soviet state upon the children's theatre. A forecast of changes in the structure of the Polish state predicted, therefore, the

adaptation of Soviet-style patronage over the theatre. Not all the Polish puppeteers were enthusiasts of such a solution, but many benefited from the aid provided by the Workers' Society of Friends of Children, which paved the way for the approaching changes. It is not surprising that the visit paid by Obraztsov and his theatre in 1948 became a true red-letter day for Polish puppeteers, who correctly anticipated the reinforcement of their own position in the official structures of the Polish theatre.

In 1948, Obraztsov conducted a month-long tour of Poland, visiting such towns as Warsaw, Cracow, Łódź, Chorzów, Bielsko-Biała and Wrocław. He showed his individual programme *Romances with Puppets*, and his theatre—the State Central Puppet Theatre in Moscow—featured *Aladdin's Magic Lamp*, *Christmas Eve* after Gogol, *Indescribable Beauty* and *The Unusual Concert*. The audience was thrilled with the solo performances, and the majority of the spectators extended this admiration to the shows given by the whole ensemble, although some opinions differentiated between individual and group accomplishments. All were enthralled with the poetic nature of the solo performances, but the more sophisticated critics kept their distance towards the rather obvious and not very funny caricature of the Soviet stage in *The Unusual Concert*.

The spectacles were seen and described by eminent Polish critics and men of letters, ranging from Irena Krzywicka to Jan Kott. Their enthusiasm was so great that they sought the most refined metaphors, such as the one maintaining that *Aladdin's entrancing galloping horse was a truly worthy illustration of Mickiewicz's "Farys"*. It was recognised that the performances were concerned with a cult of art, combined with a fervent desire for attaining a symbiosis with the audience. Jan Kott described Obraztsov's play as "a theatrical philosophical tale". In his opinion, with the aid of puppets Obraztsov showed the real world, models of emotions, gestures, situations, suffering and passion, wrongs, dreams and even politics. This was precisely the manner in which Voltaire wrote. *. After all, are Candide, Dr. Pangloss and Cunegonde not mere puppets, whom the great writer granted several unchanging gestures and a great deal of common sense?*

Czesław Schabowski wrote outright: *Our hearts go out to those people, thanking them for the fact that in their culture and art the Soviet people offer internationalist friendship and brotherhood addressed to all peoples and races. We were shown the great accomplishments of collective effort performed by a team! We were shown that Soviet art is imbued with love for peace-oriented work...*

The Obraztsov tour was such a great event, and the reactions were so positive, that "Dziennik Polski" and the Groteska Theatre organised a discussion attended by renowned critics S. W. Balicki, Krystyna Kuliczkowska and Henryk Vogler. Fortunately, their opinions totally omitted the political aspects of the visit, and comprised an exchange of views with the art represented by the Russian master. Already at

the time, Polish puppeteers were well aware of their own distinct path. Władysław Jarema noticed that to a certain degree Obraztsov had died from his former artistic creed (*the puppet should remain a puppet*), an opinion supported by Henryk Vogler, who accepted the premise that the puppet theatre is one of abbreviations and metaphors, and who believed that Obraztsov negated this principle. On the other hand, Zofia Jaremowa maintained that the Obraztsov theatre remained in a state of development, and that its current stage predicted a transition from the puppet-man to the heroic, superhuman puppet. (This was a compliment from the world of the Uber-Marionette—it would be interesting to find out whether she was aware of the sympathy with which Obraztsov treated E. G. Craig?).

Jan Sztaudynger also harboured certain doubts as regards the assets of the spectacles shown by the Central Puppet Theatre, but was captivated with the solo programme proposed by Obraztsov. As a great admirer of the puppet theatre he was most pleased with the fact that the art represented by Obraztsov reinforced the position of this particular theatre as art in the eyes of assorted Polish authorities. He even ascribed to Obraztsov the fact that puppet theatres were invited to the First Festival of Russian and Soviet Plays in 1950—the first step to promotion within the organisational structures of the "socialist" theatre.

Obraztsov was delighted with the reception in Warsaw, but he was unfamiliar with Polish reality about which he had only read in the Soviet press. Naturally, immediately after the war, he reacted to the devastation of Warsaw and the work on the reconstruction of the town. Generally speaking, he wrote about the wartime tragedy in greatly moving terms, but since he described it upon numerous occasions and returned to this theme in his speeches in the course of many postwar years, gradually these opinions became the rhetoric of an actor aware of the time and place of his performances. Nonetheless, it seems worth citing a small fragment from *On the Steps of Memory*, a book describing his first visit in Poland, when he saw the ruined city and the graves of Soviet soldiers, without, however, noticing the equally numerous other graves.

Train stations, streets, hotels and restaurant tables adorned with Soviet flags and streamers. Orchestras played national anthems, and we were welcomed via microphones resounding throughout Warsaw. Ceremoniously, and with banners, we are driven across the whole town. Although the spectacle had not started and the master of ceremonies had not yet appeared on the stage, the excitement was such as if Shalapin were to perform. Cheers and applause. All because we came from the Soviet Union, and because the Soviet armies had liberated Poland. This fact could not be ignored or misunderstood. Everywhere, literally everywhere, innumerable graves of our soldiers, both anonymous and bearing names: Russian, Tajik, Uzbek, Ukrainian, Belorussian, Jewish, Georgian and Lithuanian—all the nations of the Soviet Union which came to defend those who are greeting us today'.

Obviously, it would be difficult to blame Obraztsov for his different perspective of seeing Polish reality. During his visit in Poland he felt like a representative of a wartime victor and tried to do his duty. He met Polish puppeteers, showed interest in their work, saw their spectacles and. . behaved extremely discreetly. In satellite countries, this artist

whose opinion in the Soviet Union opened the path towards a career or ended it definitely, behaved with extraordinary tact and moderation.

Unfortunately, Obraztsov also acted as an instrument of the policies pursued by his country. After all, he was an excellent author of many wise books and articles. Upon other occasions, however, he frequently signed texts dictated by politicians or, much worse, provoked by the editors of Polish periodicals. Such texts contained mere propaganda expressed in characteristic newspeak. "Teatr Lalek" edited by Sztaudynger, published at least two such letters, resembling the one cited below:

Greetings to the Polish nation

Dear Friends, the working people of new, democratic Poland! In the name of the Central State Puppet Theatre and in my own name I ask you to accept heartfelt, friendly greetings upon the occasion of the Month of deepening Polish-Soviet friendship.

(Here follows mention of the Polish effort to rebuild the country, the Stockholm Appeal for peace, war instigators, the Korean War and the need for a ban on nuclear arms. The ending apostrophe is addressed to the great leader of humanity...) The whole text resembles so-called press cuttings prepared for Party [illegible]

The Soviet nation, led [illegible] Stalin, the Great Leader of [illegible] mankind, was always the standard-bearer of peace in the whole world. [illegible] lish nation, a nation of constructors and creators, also marches in the [illegible] in this struggle for peace. I send, dear Friends, most cordial wishes of success in all domains of Your work and creativity, in Your incessant battle for peace across the world".

I have already mentioned that Obraztsov identified himself with the authorities of his country. Undoubtedly, he regarded himself as "a Soviet man". Nonetheless, being a member of the intelligentsia and an artist, he expressed his thoughts in a more subtle manner. He avoided all schemes, at least those which he had not created himself. At the same time, he was an extremely sensitive recipient of the art of acting. In Cracow he saw *Onegin* performed by the Rapsodyczny Theatre with Danuta Michałowska in the praiseworthy role of Tatiana. Several years later, however, his positive opinion could not stop the Polish Minister of Culture from closing the theatre directed by Mieczysław Kotlarczyk, regarded as a cultural aberration. Obraztsov also wrote with great admiration about the Polish puppet theatre, although he warned against succumbing to the sin of aestheticism.

Persuasion to serve some sort of an idea is not tantamount to urging to apply the rules of socialist realism. Even although Obraztsov sometimes succumbed to the pressures of official injunctions from Moscow he did not transfer them into Polish reality. He cannot be blamed for our socialist realistic concepts, which originated slightly later than his visit. Nor did he impose his own repertoire, although the theatres willingly [illegible] it.

The most popular of [illegible] play was *Great Ivan*, translated [illegible] Jarema and published by Sztaudynger in "Teatr Lalek" (no. 7, 1952). Obraztsov wrote this play together with S. [illegible] brazhensky, and staged it in 1937, as an allegory of the history of mankind from the viewpoint of Marxian historical [illegible] nalism, including the exploitation of the people, revolution and victory over capitalist intervention. Obraztsov disliked the play and his theatre showed it only 273 times (this is by no means an [illegible] his favourite plays were presented much more frequently: *At the Command of the Pike*—2 097 times, *Aladdin's Magic Lamp*—1 020 [illegible] and, however, [illegible] Polish puppeteers [illegible] *Iwaszkiewicz-ta pepe*, [illegible] gladly they loved the dramatic form of *Great Ivan* to their liking.

Starting with the Grotesks (which staged it as *The Tale of the Five Brothers*—1951), it was featured by almost all the theatres. Some changed the colour of the heroes' skin to yellow or black, since Asia and Africa too should have their own revolution. Jan Wilkowski staged *Great Ivan* upon three occasions (1954, 1963 in Lalka, and then once again with his students in Białystok in 1977). The last presentation of the play, endowed with new meanings but retaining the old [illegible] was *The Brothers*, directed [illegible] Wieczorkiewicz, with stage [illegible] by Jan Berdyszak and music by [illegible] Penderecki (1974). Wieczorkiewicz used Obraztsov's text to show the universal truth about interpersonal relations, while avoiding former class as[illegible]

[illegible] In accordance with the expectations [illegible] by Obraztsov himself, the Polish puppet theatre went its own way. At the International Puppet Theatre Festival held in 1958 in Bucharest its endeavours were assessed by the international jury even higher [illegible] Lalka Theatre from W[illegible] lish achievements of [illegible] showed *The Unusual* [illegible]. None-

theless, for many years, Obraztsov and his theatre remained an essential point of reference for Polish puppeteers.

Obraztsov returned to Poland upon numerous occasions, staging his spectacles and participating in festivals and symposia. "Teatr Lalek" published his texts, read at international meetings. One of the most important was the paper presented at the Sixth UNIMA Congress in Bucharest in 1958, at the time of the International Puppet Theatre Festival, and entitled *The Significance of the Puppet Theatre and Its Place among Other Forms of Theatrical Art*, a statement which cannot be ignored in reflections about the aesthetic nature of the twentieth-century puppet.

A slightly different meaning was given to the article summing up impressions from the festival, and reprinted in fragments by the editors of "Teatr Lalek". In it, Obraztsov appeared as a spokesman of the spectators (he demanded that the spectacles be distinctly addressed) and as a supporter of the Stanislavsky ethic. He thus praised *Kolorowe piosenki* (Colourful Songs), shown by the Arlekin Theatre from Łódź, which he regarded as an excellent spectacle for children, but voiced doubts about the award-winning *Guignol w tarapatach* (Guignol in Trouble) by Jan Wilkowski:

This is a spectacle of the living actor—Wilkowski. If one were to take Wilkowski away, there would be no spectacle. The concurrence of the features of the personae dramatis with the features of the actor contains a specific charm, but also a great danger. One second more and the process of playing would turn into self-presentation, not a display of the characters but of oneself[4].

Was Obraztsov correct? We know that *Guignol in Trouble* was played also by other theatres—without Wilkowski. We also know that in many of his works Wilkowski remained concealed in the wings. Perhaps Obraztsov was simply being overly cautious out of sheer concern.

In the same year of 1958, Obraztsov once again came to Poland together with his theatre, and once again the press (chiefly the dailies) was full of praise, although the more refined critics acknowledged the greatness of his individual art and noticed the weakness of the spectacles given by his theatre, mainly *The Unusual Concert*. Echoing Jan Sztaudynger, Krystyna Mazur wrote:

The puppets in the Central State Puppet Theatre do not express fully dimensional people, but substitute for them. Since such replacement cannot be accomplished, they do so badly. They are neither humans nor puppets. The reviews in the Polish dailies, all extremely enthusiastic, repeated over and over again that the puppets resembled living people, a view which was supposed to be a sign of recognition! In my opinion, those puppeteers who had been brought up on books by Obraztsov and his personal theatre—theory and praxis teaching that the puppet should not take the place of man—were not very satisfied with the stage design proposed by our Soviet friends[5].

Reviews of this type did not exert a negative impact upon the authority enjoyed by Obraztsov in Poland, since he had accomplished so much for the Polish puppet theatre. In 1961, the Wydawnictwo Literackie publishing house in Cracow, inspired by Władysław Jarema, issued Obraztsov's book *Moja profesja* (My Profession), an account of the author's artistic experiences. The translator, Władysław Jarema, added a foreword, recalling a meeting with Obraztsov in Białystok in 1940, when the Central Puppet Theatre was showing... *Great Ivan*. Jarema immediately recognised the theatrical force of this and other plays by Obraztsov and appreciated a new opportunity; instead of becoming an actor in the newly organised theatre directed by Aleksander Węgierko, he decided to open a Polish puppet theatre in Grodno. Obraztsov provided him with ample help.

In 1967, the fiftieth anniversary of the October Revolution was commemorated by a festival of Russian and Soviet Plays in Puppet Theatres, held in Łódź. The event was accompanied by a symposium on development tendencies in the puppet theatre. Next to speakers who dealt with narrowly comprehended problems of the puppet theatre Obraztsov proved to be an artist who perceived its broad context, taking into consideration transformations in the plastic arts, the cinema, and the theatre. Although he himself had not changed his view of the puppet theatre, by recalling this context he opened wide the gateway towards a new comprehension of the puppet theatre[6].

The last visit paid by Obraztsov, who presented a spectacle of the Central Puppet Theatre, took place at the end of the 1970s. The show, featured in Warsaw and other towns, was *Don Juan'76*. Marek Waszkiel recalls how astonished he was by the press conference, which naturally attracted numerous journalists. This time, however, they differed from those in 1948, and consisted mainly of authors of "trifles" and not celebrated critics. The site of the performance—the not quite representative Buffo Theatre—was also not as high ranking, a fact which came as a surprise to Sergei Vladimirovich. The spectacle itself was well received, since it was staged with great impetus and contained rather obvious jokes: Don Juan among jealous Sicilians, Don Juan among gangsters, etc.

Such components sufficed for the Central Puppet Theatre to present them all over the world, but were not enough for a demanding public, which expected more. Obraztsov himself understood this well, and obstinately repeated that his theatre is addressed to Marivanna and Ivanivanich, his average spectators. Throughout the stay in Warsaw, he remained in a retrospective mood, and had considerably changed his solo programme, speaking more about his own life and showing very few of the puppets. *Why?* I inquired. *You know, Henryk,* he responded, *sometime I think that talking about my life is more exciting than performing with my puppets. It is interesting to see that my spectators listen to me so eagerly.*

This was the first signal of the encroaching melancholy, which accompanied him to the very end of his life. ■

Notes

[1] Sergei Obraztsov, *Po stupieniakh pamiati*, Vremia, Moscow 2001, p. 181.

[2] Sergei Obraztsov, *Pozdrowienie dla narodu polskiego* (Greeting to the Polish nation), "Teatr Lalek", no. 2-3, 1950, p. 3.

[3] Sergei Obraztsov, *O ludziach i sztuce w Polsce*, (On Polish people and art), ibid., p. 103.

[4] Sergei Obraztsov on the festival in Bucharest, "Teatr Lalek", no. 10, 1960, p. 38.

[5] Krystyna Mazur, *Obrazcow i jego teatr* (Obraztsov and his theatre), "Teatr Lalek", no. 3, 1958, p. 19.

[6] *Sympozjum „Teatr lalek dziś i jutro"* ("The puppet theatre today and tomorrow" symposium), "Teatr Lalek", no. 41/42, 1967, pp. **61-64**.

Obrazcow

Marek Waszkiel

Niezwykły koncert/The Unusual Concert

W końcu lat 70. po raz pierwszy spotkałem się z teatrem Siergieja Obrazcowa na żywo. Było to w Warszawie. Moskiewski Centralny Teatr Lalek pokazywał *Don Juana '76*. Spektakl poprzedziła konferencja prasowa. Na sali był prawdziwy tłum. Obrazcow brylował wśród dziennikarzy, był dowcipny i ujmujący. Mówił o swojej miłości do lalek. Miałem wrażenie, że biorę udział w czymś ważnym. Nie sądzę, by konferencje prasowe przed występami lalkarzy należały wówczas do zwyczaju. Nigdy później, aż do dzisiejszego dnia, nie zdarzyło mi się uczestniczyć w Polsce w konferencji prasowej zapowiadającej występ lalkarzy. A przecież gościli nad Wisłą wszyscy wielcy. Dziś zadaję sobie pytania: kim był Obrazcow? jakie jest jego miejsce w teatrze lalek? co pozostało z jego spuścizny?

Bez wątpienia był jednym z wielkich lalkarzy XX wieku. Urzekał jako solista w swoich romansach z lalkami, czasem poetyckich, czasem ironicznych, zawsze przepełnionych niezwykłą osobowością artysty-lalkarza, który na oczach widzów kreuje swój świat, magiczną rzeczywistość podpatrzoną w codzienności, a przecież będącą własną wizją otaczającego świata.

Nie mniej ważne są zasługi Obrazcowa jako twórcy zespołu teatralnego. Bywało, że zespół aktorsko-techniczny uwijający się za parawanem liczył kilkadziesiąt osób. Rzadko jedną lalkę obsługiwał jeden animator. Jej konstrukcja wymagała z reguły obecności wielu aktorów, którzy wspólnie kształtowali postać sceniczną, odpowiadając za drobne elementy składające się na jedną całość. Zespołowe aktorstwo wyznaczyło styl lalkarski, wkrótce upowszechniony we wszystkich krajach Europy Wschodniej i Środkowej. W wielu krajach ten Obrazcowowski styl zyskał wkrótce narodową specyfikę, własne piętno wyciśnięte zwłaszcza przez scenografów.

To jednak Obrazcow zapoczątkował nową epokę lalkarstwa europejskiego. Największy wpływ wywarł na teatr lalek krajów byłego komunistycznego bloku, choć i artyści lalkarze innych krajów odwoływali się do jego doświadczeń. Znaczenie Obrazcowa można dziś obserwować w trzech perspektywach: poziomu lalkarstwa (artyzm), jego społecznego miejsca (prestiż) oraz jego organizacyjnego kształtu (instytucja).

O Obrazcowie-artyście powiedziano już wiele i raczej trudno będzie poszerzyć czy uzupełnić choćby dotychczasowe refleksje. Z perspektywy polskiego lalkarstwa warto może tylko odnotować, że Obrazcow zainspirował twórczość wielu wybitnych artystów, wśród nich Janiny Kilian-Stanisławskiej, która wiosną 1945 odbyła kilkumiesięczny staż w jego teatrze właśnie, czy Władysława Jaremy, twórcy krakowskiego teatru Groteska, który związał się z lalkami zafascynowany *Wielkim Iwanem* Obrazcowa, obejrzanym jesienią 1939.

W okresie powojennym Obrazcow i jego teatr gościli w Polsce wielokrotnie. I chociaż w ówczesnej rzeczywistości ważne było, że reprezentują teatr ze Związku Radzieckiego, więc teatr politycznie akceptowany i popierany, to ta rekomendacja mogłaby zapewnić co najwyżej przychylność polskiej prasy. Entuzjazm publiczności, także środowiska lalkarskiego, wynikał z faktu, że Obrazcow był wielkim artystą, a jego teatr reprezentował doprawdy znakomity poziom. Spektakle ściągały do teatru ludzi, którzy nigdy wcześniej (ani później) nie oglądali przedstawień lalkowych. Obrazcow budował więc swoiste lalkarskie lobby. Jeszcze przed II wojną światową uzyskał niekwestionowaną pozycję w Związku Radzieckim; po wojnie z równą siłą oddziaływał na kraje satelickie. A trzeba powiedzieć, że roztaczał wokół siebie czar, któremu trudno się było oprzeć. Dochodziło do poważnych kłótni między lalkarzami o to, który teatr ma Obrazcow odwiedzić podczas wizyty w Polsce, czyj spektakl zaszczycić swoją obecnością, czyją dłoń uścisnąć. Jego życzliwa uwaga wobec jakiegoś teatru mogła przesądzić o sympatii władz, nierzadko i o wielkości dotacji na cały sezon. Obrazcow przez długie lata był punktem odniesienia dla tych wszystkich, którzy administrowali teatrami, wypowiadali się o teatrze lalek, a także teatry te tworzyli. Jak mało który twórca w całej powojennej historii teatru znajdował drogę do widowni, do krytyki, środowisk teatralnych, władz administracyjnych, dowodząc zawsze, że sztuka lalkarska to coś ważnego, czego nie sposób pominąć w świecie teatru, jak nie można pominąć dzieciństwa w życiu dorosłego człowieka.

Obrazcow niósł z sobą nie tylko idee swego teatru, lalkarski styl, repertuar, sposób konstrukcji i animacji lalek, metodę pracy twórczej, doświadczenie zespołu teatralnego, ale także sposób organizacji instytucji teatralnej. Była to instytucja wzorowana na teatrze aktorskim, z tłumem pracowników, ze stałym budżetem, budynkiem, zespołem aktorskim i technicznym, pracowniami teatralnymi, administracją, całą magią cyfr, planów, sprawozdań, umów, norm etc. etc. etc. Wkrótce okazało się, że poza tak zorganizowaną instytucją tworzyć teatru lalek już się nie da. Nie tylko w Związku Radzieckim, ale też w Polsce, Czechosłowacji, Rumunii, Jugosławii, Niemczech wschodnich, Bułgarii, na Węgrzech, nawet w Mongolii i na Kubie.

O ile więc Obrazcow w kategoriach artystycznych uruchamiał wyobraźnię lalkarzy, ułatwiał im start, przygotowywał grunt do ich eksperymentów i poszukiwań, wielokrotnie zwieńczonych wielkimi sukcesami, o ile niejednokrotnie przecierał drogi lalkarzom, wprowadzając ich w rejony sztuki wysokiej, o tyle w sensie instytucjonalnym narzucał swój własny model funkcjonowania teatru, który wkrótce stał się modelem jedynie możliwym. Ten model w większości krajów Europy Środkowej i Wschodniej obowiązuje do dziś. Jest on wciąż szansą teatru, ale i jego wielkim ograniczeniem.

Oczywiście „winę" Obrazcowa trzeba tu wziąć w cudzysłów. Ale mówiąc o jego wielkiej roli w lalkarstwie XX wieku, trzeba pamiętać także o tym instytucjonalnym ograniczeniu. ■

Obraztsov

Marek Waszkiel

I saw the Sergei Obraztsov theatre for the first time at the end of the 1970s in Warsaw, when the Moscow Central Puppet Theatre showed *Don Juan '76*. The spectacle was preceded by a press conference held in a crowded room. Witty and charming, Obraztsov excelled among the journalists and spoke about his love for the puppet. I had the impression that I was taking part in an important event. Press conferences before puppet spectacles were not customary at the time. Never again, up this very day, did I attend such a gathering, although Poland has had the pleasure of playing host to all the great puppeteers. Today, I ask myself: who was Obraztsov? What was his place in the puppet theatre? What has remained of his legacy?

Undoubtedly, Obraztsov was one of the outstanding puppeteers of the twentieth century. He cast a spell as a solo performer engaged in love affairs with his puppets, sometime poetic and upon other occasions ironic, but always suffused with the extraordinary personality of the artist-puppeteer, who before the eyes of the spectators creates his own world, a magic reality espied in daily life, his own vision of the surrounding world.

Equally important are Obraztsov's achievements as the creator of a theatre. In his time, the actors and stage technicians busy behind the screen sometimes totalled dozens of people. A single person rarely sufficed to manipulate a puppet. As a rule, its construction called for the presence of numerous players, who jointly moulded its stage shape, and were responsible for the elements making up the whole. This kind of group acting delineated a puppetry style which soon spread to all the countries of East and Central Europe. In many of them the Obraztsov style rapidly gained national rank, whose imprint was made particularly by the designers.

Nonetheless, it was Obraztsov who initiated a new era in the European puppet theatre. He exerted greatest impact upon puppetry in the communist bloc, although references to his experiences were made also by artists-puppeteers from other countries. Today, the significance of Obraztsov may be observed from three perspectives: the artistic excellence of puppetry (artistry), social rank (prestige), and organisational shape (institution).

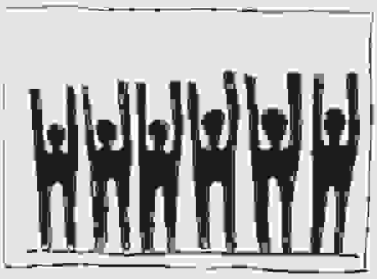
Much has already been said about Obraztsov-the artist, and it would be difficult to expand or supplement heretofore reflections. From the viewpoint of the Polish puppet theatre, it seems worth noting that Obraztsov inspired the oeuvre of many outstanding Polish artists, including Janina Kilian-Stanisławska, who in the spring of 1945 spent several months training in his theatre, or Władysław Jarema, founder of the Cracow Groteska Theatre, who decided to devote himself to puppets when he fell under the spell of *Great Ivan* by Obraztsov, seen in the autumn of 1939.

During the post-war period, Obraztsov and his theatre paid many visits in Poland. In the prevailing conditions it was important that Obraztsov represented a Soviet theatre, politically accepted and supported. This fact could have guaranteed, at best, favourable reviews in the Polish press. The enthusiasm of the public, including the puppeteer milieu, was the outcome of the fact that Obraztsov was a truly great artist and his theatre represented outstanding quality. His spectacles drew to the theatre people who have never before (nor later) seen any puppet performances. In other words, Obraztsov created a specific pro-puppet lobby. He won an unquestioned position in the Soviet Union already prior to the second world war, and after the war he equally strongly influenced the satellite countries. In addition, it must be said that he exuded irresistible charm. Polish puppeteers became involved in serious disputes about the theatres which Obraztsov was to visit during his stay in Poland, the spectacles which he was to honour by his presence, and even the hands which he was to clasp. His considerate attention paid to a particular theatre could prove decisive for winning the sympathy of the authorities, and often for the size of a subsidy for the whole theatrical season. For many years, Obraztsov remained a point of reference for all those who administered theatres, spoke about the puppet theatre, and created it. In the entire post-war history of the theatre he was one of the few artists who managed to reach the audience, the critics, the theatrical milieu and the administrative authorities, thus proving that the important art of puppetry cannot be bypassed in the world of the theatre, just as childhood cannot be ignored in the life of the adult.

Obraztsov introduced not only a concept of the theatre, style, repertoire, manner of constructing and manipulating puppets, methods of creative work and the capacity of the theatrical ensemble, but also a way of organising the theatre as an institution. The latter was modelled on the actors' theatre, together with numerous employees, a steady budget, seat, actors and technical crew, theatrical workshops, administration, the whole magic of numbers, plans, reports, contracts, norms, etc. It soon became apparent that it was simply impossible to create a puppet theatre other than such an organised institution, not merely in the Soviet Union, but also in Poland, Czechoslovakia, Romania, Yugoslavia, East Germany, Bulgaria, Hungary and even Mongolia and Cuba.

From the artistic point of view, Obraztsov set into motion the imagination of the puppeteers, facilitated their debuts, and prepared the ground for experiments and quests, frequently leading to great success; he frequently paved the way for puppeteers by introducing them into the regions of high art. From the institutional point of view, however, he imposed his own model, which soon became the only possible one. In the majority of Central and Eastern European countries, this model remains obligatory up to this day. It continues to be an opportunity for the theatre, but also acts as its great limitation.

Naturally, this "failing" on the part of Obraztsov should be treated in parentheses. Nevertheless, while speaking about his great role in twentieth-century puppetry we should also keep in mind this particular institutional restraint. ■



PIF 2001

Co roku nad Sawą

Liliana Bardijewska

Po 15 latach znów polski teatr stanął na najwyższym podium zagrzebskiego PIF-u. Grand Prix 34. edycji zdobyła warszawska Lalka za *Odyseję* w inscenizacji Ondreja Spisaka, dołączając do grona polskich laureatów z lat 70. (poznański Marcinek, Rabcio, łódzki Arlekin, bielska Banialuka, rzeszowski Kacperek) i 80. (Wrocławski Teatr Lalek).

Ostatnie dwa PIF-owskie festiwale były szczególnie bogate w polonica. W 2000 roku Polska była w Zagrzebiu gościem honorowym. Na dzień polski złożyły się dwa spektakle – *Gulliwer* Białostockiego Teatu Lalek w reżyserii Ondreja Spišáka oraz *Malutka czarownica* – przedstawienie dyplomowe białostockich studentów, a także pokaz studenckich etiud, wystawa prac scenograficznych profesorów i studentów wydziału białostockiego oraz panelowa dyskusja o polskim lalkarstwie i szkolnictwie teatralnym.

Owe prezentacje polskich szkół lalkarskich kontynuowane były także w tym roku. W konkursie obok *Odysei* warszawskiej Lalki wzięły udział dwa przedstawienia dyplomowe wrocławskiego Wydziału Lalkarskiego – *Gorące uczucie* wg Illa i Petrowa (reż. Józef Frymel) oraz *Ostatnia ucieczka* wg Schulza (reż. Aleksander Maksymiak). Polskim prezentacjom teatralnym towarzyszyła wystawa lalek obejmująca prace najwybitniejszych naszych scenografów oraz dyskusja o metodach nauczania aktorów lalkarzy. Dopełnieniem polskiej obecności nad Sawą był udział Wrocławskiego Teatru Lalek ze spektaklem *Komedia Puncha i Judy. Ostatnia pieśń Pulcinelli. Pietrzynka.*

Rzadko pod jednym festiwalowym „dachem" udaje się zebrać tylu „weteranów" lalkowych scen. Angielscy Punch i Judy Dana Bishopa oraz neapolitański Pulcinella Salvatora Gatto spotkali się w Zagrzebiu ze swoimi wrocławskimi „bliźniakami". A ponadto zawarli znajomość z wrocławskim Pietruszką, Kasprem, a także – co ciekawe – odnaleźli swojego bliskiego rumuńskiego krewnego – Vasilache. Budził szacunek precyzyjny rytm spektaklu D. Bishopa, odmierzany stukotem drewnianego „slapstioka" i nagrodzony za aktorstwo. Bawiła do łez żywiołowość i czarny humor rodem z Monthy Pythona Salvatora Gatto – laureata nagrody specjalnej za kultywowanie najlepszych lalkarskich tradycji. Wzbudzała podziw wirtuozerska animacja marionetek towarzyszących pacynkowemu Vasilache z bukareszteńskiej Tandariki (nagroda dla Liviu Berehola).

Ale tegoroczny PIF jest godzien pamięci nie tylko z powodu starej lalkowej gwardii. Poziom 25 festiwalowych przedstawień z 12 krajów był bardzo wyrównany. W pamięci widzów z pewnością na długo pozostanie warszawska *Odyseja*, a także walczący z nią o palmę pierwszeństwa spektakl teatru Koni z Lublany – *Żegnaj książę* wg M. de Ghelderodego. Ten mroczny moralitet o ostatnich chwilach życia Karola V, dożywającego swoich dni w klasztorze wśród mnichów, zaludniały duże lalki animowane przez pary zakwefionych aktorów w mnisich kostiumach. Ich wyraziste rysy przywodziły na myśl rzeźby ze średniowiecznych sarkofagów. Wyobraźnia chorego króla powoływała do istnienia jeszcze inny świat – pełen inkwizycyjnych procesji z wyniesionymi na szczudłach egzorcystami i ponętną, roztańczoną... Śmiercią. Ten nagrodzony za reżyserię zespół przez dwa ostatnie lata był laureatem Grand Prix PIF-u, ostatnio za podszytego czarnym humorem, parawanowego *Króla Ubu*, utrzymanego w klimacie teatru okrucieństwa.

Wśród festiwalowych faworytów znalazły się także dwa „ptasie", choć całkowicie odmienne w charakterze spektakle. *Ptasi sejmik* bukareszteńskiej Tandariki to oparte na perskiej baśni bezsłowne, plastyczno-muzyczne widowisko o cechach pantomimy, będące próbą analizy mechanizmów rządzących grupą. Ptasi bohaterowie – skonstruowani z dzioba i kawałka płótna – przeżywają

Ptasi sejmik/The Birds' Parliament
Tandarica, Adrianna, Romania

na przemian stany euforii i załamania, miłości i nienawiści, wspólnego budowania i destrukcyjnej agresji. Wielkim atutem spektaklu jest niezwykle dynamiczny ruch sceniczny, na pograniczu ornitologicznej imitacji i tańca nowoczesnego.

Drugie przedstawienie to *Niezwykła podróż* wg Selmy Lagerlöf stuttgardzkiego teatru Wilde & Vogel, który poza konkursem zaprezentował dodatkowo swojego nieśmiertelnego *Hamleta*. *Podróż* to dwuosobowy, wyciszony spektakl z towarzyszeniem żywej muzyki, noszący wszelkie cechy monodramu. W większość ról bowiem wciela się, nagrodzona za kreację aktorską, Claudia Olma, ożywiając lalkę Nilsa oraz całą galerię ptasich bohaterów o zaskakujących formach (animowanych niekiedy... nogami) i niezwykle sugestywnej gestykulacji.

Interesująco zaprezentowali się Chorwaci. Z Osijeku przyjechała, nagrodzona za sceniczną obrazowość, marynistyczna bajka *Ptak i statek*, z lalkami wzorowanymi na drewnianych dziecięcych zabawkach. Zespół z Zadaru przywiózł *Małego Księcia*, spektakl tyleż poetycki co pełen humoru. Pozostała w pamięci przezabawna, obrotowa lalka Pijaka, której środek ciężkości stanowiła – na przemian opróżniająca się i napełniająca – butelka, wlewająca swoją zawartość do pijackiej głowy. Zagrzeb przedstawił *Pocztową bajkę* Karola Čapka, w której nieco przejaskrawionym, groteskowym lalkom towarzyszyły aktorskie... nogi, np. w scenie musztry (męskie) czy jarmarku (damskie). Natomiast Split zachwycił publiczność bułgarską realizacją *Buratina*, zaludnionego filigranowymi marionetkami, które dokonywały na scenie cudów ekwilibrystyki.

Najmłodsi widzowie doskonale bawili się także na parawanowej, pingpongowej bajce teatru Usz z Lublany *Kura z lewej, kura z prawej*, której ptasich bohaterów uosabiały zabawnie animowane rakietki i piłeczki; zaś w momencie kulminacji u stóp widowni rozbijało się najprawdziwsze jajko! Starsi zaś docenili audiowizualne efekty i pełne wyrazu drewniane lalki w płowdiwskim Gogolowskim *Nosie*. Tegoroczny PIF zadowolił chyba wszystkich – i publiczność, i licznie przybyłych obserwatorów, i goszczące zespoły, i wreszcie – organizatorów. W ciągu 34 lat nieprzerwanego istnienia festiwalu (odbywał się nawet w czasie wojny lat 1991–95) liczba spektakli zbliżyła się do 500. Jest więc PIF festiwalem dojrzałym, bez ekscesów i ekstrawagancji, rozwijającym się pod troskliwym okiem wieloletniej dyrektorki Livii Kroflin.

PIF 2001

Each Year on the Sava

Liliana Bardijewska

Žeghaj, książę/Falewicz, Punch, Teatr Kuni, Chorwacja/Croatia

After an interval of fifteen years the Polish theatre once again received the highest award at the Zagreb PIF. The winner of the Grand Prix of the 34th edition was the Lalka Theatre of Warsaw for *The Odyssey*, staged by Ondrej Spišák, thus joining Polish laureates from the 1970s (the Marcinek Theatre from Poznań, the Rabcio Theatre, the Arlekin Theatre from Łódź, the Banialuka Theatre from Bielsko-Biała, the Kacperek Theatre from Rzeszów) and the 1980s (the Wrocław Puppet Theatre).

The last two PIF festivals featured a particularly large number of Polish presentations. In 2000 Poland was an honorary guest in Zagreb. The Polish day was composed of two spectacles—*Gulliver*, featured by the Białystok Puppet Theatre and staged by Ondrej Spišák, and *The Tiny Witch*—a diploma spectacle shown by the students of the Białystok Academy, together with a display of students' etudes, an exhibition of stage design projects by the students of our two puppetry departments, and a panel discussion concerning the Polish puppet theatre and drama schools.

This year, the participation of Polish puppetry schools was continued. Next to *The Odyssey*, shown by the Lalka Theatre, the competition included two diploma spectacles by the Puppetry Faculty from Wrocław—*Ardent Emotions* after Ilf and Petrov (director: Józef Frymett) and *The Last Escape* after Bruno Schulz (director: Aleksander Maksymiak). The Polish presentations were accompanied by an exhibition of puppets encompassing the works of the most outstanding Polish stage designers, and a discussion on methods of training puppeteers. Polish presence on the banks of the Sava was completed by the participation of the Wrocław Puppet Theatre with *The Punch and Judy Comedy*, *The Last Song of Pulcinella* and *Pietrzynka* appeared as part of this year's PIF foremost theme—traditional puppet heroes, and a pertinent panel discussion was conducted by Wiesław Hejno.

Rarely has it been possible to gather so many puppet-theatre "veterans" under a single festival "roof". Dan Bishop's English Punch and Judy and Salvatore Gatto's Neapolitan Pulcinella met their Wrocław "relatives". Furthermore, they made the acquaintance of the Wrocław Pietruszka (Petrushka), the Italian-Czech... Kasper (Kasperle) and discovered their close Rumanian kinsman, Vasilache. The precise rhythm of the much admired spectacle shown by D. Bishop, and awarded the prize for acting, was measured by the clatter of the wooden "slapstick". The vitality and black humour, straight out of Monty Python, of Salvatore Gatto—the winner of a special prize for cultivating best puppetry traditions—produced unrestrained laughter. The virtuoso animation of the marionettes accompanying the hand puppet Vasilache from the Tandariki Theatre in Bucharest (a prize for Liviu Berehoi) was awe-inspiring.

This year's PIF was memorable not only thanks to the presence of the Old Guard of the puppet theatre. The level

of the 25 festival spectacles from twelve countries was uniform. The audience will certainly remember *The Odyssey* from Warsaw and its rival, *Farewell, Prince*, after M. de Ghelderode, staged by the Konj Theatre from Lublana. This sombre morality play about the last days in the life of Charles V, spent in a monastery, was populated by large puppets animated by pairs of cowled actors wearing monk's costumes, whose chiselled features brought to mind sculptures from mediaeval sarcophagi. The imagination of the ill monarch created yet another world—full of Inquisition processions, with exorcists on stilts and a sultry, prancing...Death. For the last two years, this theatre, awarded for directing, had been the laureate of the PIF Grand Prix—most recently for *Ubu-roi*, with its underlying black humour and performed in the ambience of the Theatre of Cruelty.

Festival favourites included also two "bird" spectacles, albeit of a totally different nature. *The Bird's Parliament*, shown by the Tandarica Theatre from Bucharest, is a silent, plastic arts-musical spectacle with the features of a pantomime, based on a Persian tale and envisaged as an attempted analysis of the mechanisms ruling every group. The bird-heroes—constructed out of a beak and a piece of cloth—experience interchangeable states of euphoria and break-downs, love and hate, collective building and destructive aggression. The great asset of the spectacle was unusually dynamic stage movement, on the borderland of ornithological imitation and modern dance.

The Incredible Journey, after Selma Lagerlöf, was shown by the Wild & Vogel Theatre from Stuttgart, which outside the competition additionally presented its immortal *Hamlet*. *Journey* is a two-person, subdued spectacle to the accompaniment of music performed live on stage, and bearing all the traits of a monodrama. The majority of the parts is played by Claudia Olma, awarded for her acting, who animates the puppet depicting Nils and a whole gallery of bird-heroes, all granted astonishing forms (sometimes animated with... feet) and extraordinarily suggestive gesticulation.

An interesting proposal made by the Croatians was *The Bird and the Ship*, awarded for its scenic picturesqueness, this is a maritime fairy tale with puppets modelled after wooden children's toys. The ensemble from Zadar featured *The Little Prince*, a spectacle as poetic as it was full of humour. The centre of gravity of the memorable and extremely funny figure of the Drunkard was composed of a bottle, interchangeably filled and emptied, which poured its contents into the head of the revolving puppet. The theatre from Zagreb presented *The Postal Fairy Tale* by Karel Čapek, in which the slightly exaggerated and grotesque puppets were accompanied by the... legs of the actors, e. g. during the scene of the military drill (male legs) or the fair (female legs). The actors from Split astonished the public with their realisation of *Buratino*, populated with petite marionettes, which performed wonders of acrobatics.

The youngest audience enjoyed themselves immensely at the table-tennis fairy tale entitled *A Chicken to the Left and a Chicken to the Right*, featured by the Usz Theatre from Lublana, whose heroes were personified by comical animated balls and rackets; during the culmination scene of the play a real egg was broken at the feet of the spectators! The older viewers certainly appreciated the audiovisual effects and expressive wooden dolls in Gogol's *The Nose* from Plovdiv. This years's PIF satisfied probably everyone—the audience, the numerous observers, the invited theatres, and, finally, the organisers. In the course of 34 uninterrupted years of its existence (the festival was held even during the war of 1991-1995) the list of spectacles totalled almost 500. In other words, PIF is a mature festival, devoid of extravagance and excesses, and developing under the genial supervision of Livia Kroflin, its years-long director.

Moskwa Obrazcowa

Marek Waszkiel

W wielkich metropoliach rzadko odbywają się festiwale lalkowe. Festiwal nowojorski, który wpisał się już w lalkarski kalendarz, należy do wyjątków. Teraz Moskwa pokusiła się o prestiżową imprezę. Czas pokaże, czy to akcja jednorazowa, związana z 100. rocznicą urodzin Siergieja Obrazcowa i 70-leciem działalności jego Centralnego Teatru Lalek, które obchodzono uroczyście we wrześniu 2001 (14–23 IX), czy projekt, który wymierzony jest w przyszłość. Że ambicje organizatorów obliczone są na jutro, świadczył fakt ufundowania nagrody im. S. Obrazcowa, uroczyście wręczanej podczas moskiewskiego festiwalu. Być może będzie to swoisty lalkarski Oscar. Nagrodzeni w roku 2001 mają stanowić kapitułę przyszłych nagród i oni będą decydować o kolejnych laureatach, którzy wnieśli szczególny wkład w rozwój światowego lalkarstwa.

Uroczystość wręczania nagrody Obrazcowa była tym doniosłejsza dla środowiska polskiego, że jej pierwszym laureatem został prof. Henryk Jurkowski, najwybitniejszy współczesny znawca i specjalista światowego lalkarstwa. Obok niego nagrodą Obrazcowa wyróżniono Albrechta Rosera (Niemcy), Josè Geala (Belgia), Philippe'a Genty (Francja) i Walerego Wolchowskiego (Rosja).

Duch Obrazcowa unosił się jednak niemal wyłącznie w festiwalowych kulisach, rzadko pojawiał się w jednej z czterech sal widowiskowych moskiewskiego teatru czy w przestrzeniach plenerowych. Stale był obecny wśród bogatej kolekcji muzealnej zajmującej poczesne miejsce w gmachu teatru, zaglądał co i raz do sali, gdzie odbywało się międzynarodowe seminarium na temat miejsca Obrazcowa we współczesnym teatrze i jego wpływu na teatr XXI wieku,

Nagroda im. Obrazcowa/ The Obraztsov Prize

w niewielkim jednak stopniu wycisnął piętno na obliczu festiwalu. Może to dobrze, może źle. Dobrze, bo estetykę teatru Obrazcowa trudno byłoby dziś zaakceptować w całej rozciągłości, źle – bo miejsca Obrazcowa nie zastąpiła jakaś inna festiwalowa idea i z konieczności festiwal okazał się dość eklektyczny. Być może w większym stopniu starał się odpowiedzieć na zainteresowania publiczności, podszepty komercyjnego

rynku nie prezentowac artystyczne nowości i twórcze poszukiwania środowiska lalkarskiego.

Moskwa Obrazcowa okazała się więc wspomnieniem albo marzeniem środowiska międzynarodowego czy może bardziej nawet jego dawnych przyjaciół i spadkobierców nie realna rzeczywistością, w której kształtuje się współczesny rosyjski teatr lalek. Przostał gabinet Obrazcowa, jego dom-muzeum, jego spektakle, wciąż grane albo fragmenty sztuk, z których montuje się okazjonalne programy, pozostały filmy, wypowiedzi, nawet spektakle upamiętniające jego obecność, ale wszystko to dzieje się w płaszczyźnie refleksyjnej, bez związku z codziennością.

Codzienność zaś z moskiewskiej perspektywy wydaje się bardzo poważna. I pewnie taka ona naprawdę jest, tylko czy po to, aby to stwierdzić, warto organizować festiwal? Mimo że w Moskwie gościło kilkadziesiąt teatrów z 15 krajów świata, zabrakło festiwalowych wydarzeń, nie było zjawisk, które sprawiają, że festiwal pozostaje w pamięci, że się do niego wciąż wraca.

Ale był oczywiście dobry, różnorodny, bogaty program imprez, wśród których nie zabrakło ciekawostek, jak wietnamski teatr na wodzie czy tradycyjny belgijski Królewski Teatr Toone'a, angielskich puncmenów (Dan Bishop i Konrad Frederiks), mistrzów estrady lalkowej (Norman Scheller z Austrii i Jim Gamble z USA), teatrów orientalnych (z Iranu i Indii), wielu grup europejskich (z Włoch, Niemiec i Polski), teatrów z krajów byłego ZSRR (Armenia, Białoruś, Łotwa), choć najciekawsze wydają się prezentacje rosyjskie i – o dziwo – białoruskie, z którymi tak rzadko mamy kontakt w ostatnich latach.

Wygląda na to, że po latach instytucjonalizacji Rosjanie odnajdują przyjemność w twórczości kameralnej. Nawet spektakle przygotowane przez państwowe teatry odznaczały się ściszeniem i swoistą prywatnością, jak marionetkowa *Maszeńka i Niedźwiedź* z Archangielska czy *Bajki braci Grimm* z Iwanowa. Osobliwością jednak stały się solowe popisy rosyjskich lalkarzy. *Śpiące królewna* wg Perraulta w lalkarsko-wokalnym wykonaniu Eliny Agiejewej, marionetkowy, śpiewany monodram w niezwykłej secesyjno-orientalnej scenerii i o prawie Teschnerowskich lalkach, *Małe tragedie* Puszkina z moskiewskiego Teatru Obrazcowa, w których Andrej Diennikow błysnął niezwykłym warsztatem wokalnym, ale i niecodzienną, a miejscami wirtuozerską animacją zwłaszcza ognistych, hiszpańskich tancerek, czy wreszcie *Basń o śpiącej królewnie* – prześlicznie opowiedziana przez aktorkę Teatru Kolofiej z Moskwy historia, rozegrana w scenerii o pastelowej urodzie, ilustrowane płaskimi lalkami Inny Uwarowej, pełnymi ukrytych mechanizmów i czarodziejskich niespodzianek (rez. Juuj Friedman). W dalekim Kurganie pojawił się też prawdziwie ludowy rosyjski Pietruszka w wykonaniu Anatola Archipowa, który wkrótce powinien dołączyć do swoich europejskich kontrahentów. To nowe oblicze rosyjskiego lalkarstwa przyciąga uwagę, wzbudza zainteresowanie, nawet podziw, jeśli przyjrzymy się sytuacji z polskiej perspektywy.

Jakby w opozycji do rosyjskiego, białoruski teatr lalek przeżywa okres fascynacji teatrem inscenizowanym. Ale prawda też jest, że pojawiło się tu kilku reżyserów średniego i młodego pokolenia, którzy chcą rozmawiać z widzem i mają im wiele do powiedzenia. Aleksiej Leljawski jest już w Polsce dobrze znany, także z pokazywanej w Moskwie *Hanusi* Hauptmanna, ale są i młodsi, wśród nich Oleg Żługzda z Grodna, twórca lalkowego *Makbeta*, a teraz *Snu nocy letniej*, który jest niczym *Przedstawienie Hamleta we wsi Głucha Dolna* przed laty. W Moskwie pojawiły się też teatry z Mińska i Witebska, i nagle prepozycja białoruska okazała się kto wie czy nie najciekawszą festiwalową ofertą, pełną różnorodności (spektakle dla dzieci, kabaret, adaptacje klasyki), bogactwa teatralnych konwencji, atrakcyjności lalkarskiej i teatralnej w ogóle.

Nikt też nie może przysłonić radzieckiego lalkarza Purana Bhatta i jego tradycyjnego marionetkowego variete, a w nim kilku numerów wykonanych z wirtuozerską maestrią (np. żonglerka własną głową).

W sumie warto było odbyć tę podróż, choć moskiewski festiwal pozostawił niedosyt. Warto było jeszcze raz przemyśleć Obrazcowowską spuściznę, warto było spotkać się z Moskwą, która wkrótce może być ważnym festiwalowym ośrodkiem lalkarskim.

■

Tytus

Obraztsov's Moscow

Marek Waszkiel

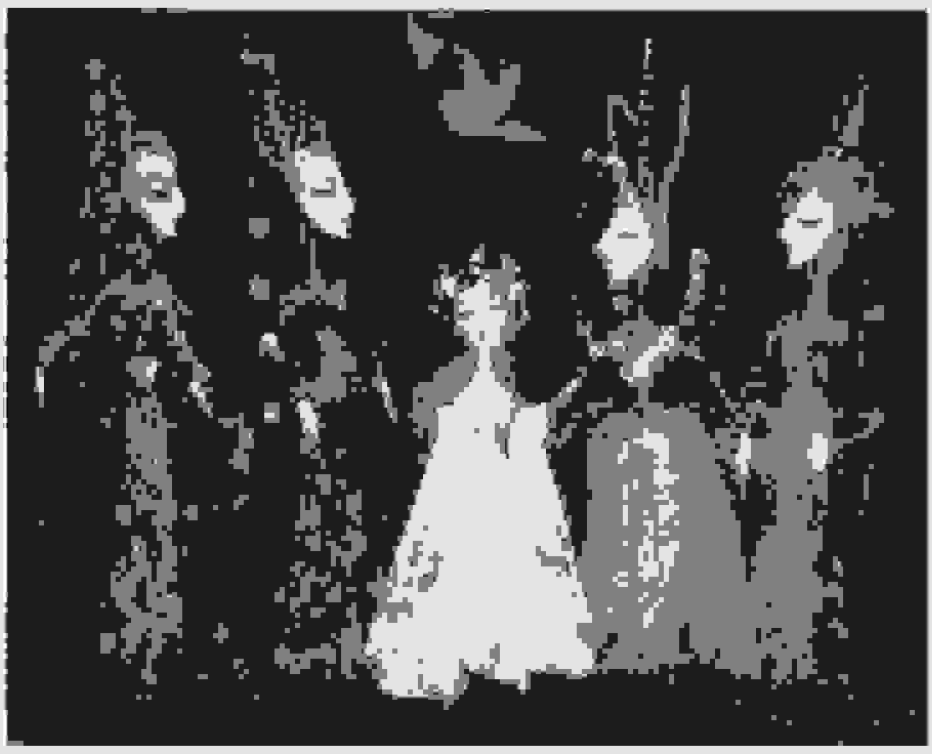
Puppet festivals rarely occur in great metropolises. The New York festival, which has already become a permanent item on the puppet theatre calendar, is an exception. Now, it was Moscow's turn to be tempted to organise a prestigious event. Time will show whether this was only a special effort, connected with the hundredth birthday of Sergei Obraztsov and the seventieth anniversary of his Central Puppet Theatre, celebrated on 14–23 September 2001, or a future-oriented project. The fact that the organisers founded an Obraztsov Prize, ceremoniously presented during the Moscow festival, demonstrates that their ambitions are far-reaching. Quite possibly, the Prize could become a puppet-theatre Academy Award. The winners in 2001 are to constitute a group presenting future awards; its members will decide about subsequent laureates–the authors of special contributions to the development of the puppet theatre throughout the world.

The ceremony of presenting the Obraztsov Prize was even more significant for the Polish milieu, since its first winner was Prof. Henryk Jurkowski, the most outstanding contemporary expert and specialist on the world puppet theatre. Other laureates included Albert Roser (Germany), José Geal (Belgium), Philippe Genty (France) and Valeriy Volkhovsky (Russia).

The spirit of Obraztsov, however, was tangible almost exclusively in the festival

Bajki Braci Grimm/The Brothers Grimm Fairy Tales, Ivanovo
Proja/Russia

Spiąca Królewna/Sleeping Beauty
Kukolnyi Dom, Petersburg
Proja/Russia



wings, and made rare appearances in one of the four halls of the Moscow theatre or the plein air showings. It was a permanent component of the extensive museum collection, which holds a prominent place in the theatre building, and from time to time visited the hall where an international seminar discussed Obraztsov's place in the contemporary theatre and his impact on the theatre of the twenty first century; nonetheless, it left a rather slight imprint on the festival as a whole. This could be a good thing, or not. Good, since it would be difficult to accept the aesthetics of Obraztsov's theatre in its entirety, and bad—because Obraztsov's place was not taken by any other conception, and the festival itself proved to be rather eclectic. Possibly, it tried more to respond to the interests of the public and the suggestions made by the commercial market than to display artistic novelties and the creative search pursued by puppeteers.

Obraztsov's Moscow thus turned out to be a reminiscence or a dream cherished by the international milieu, or perhaps even more so by his old friends and heirs, than an actual reality in which the contemporary Russian theatre is assuming form. We are left with Obraztsov's study, his home-museum, his spectacles, still performed, fragments of his plays, used to create special-occasion programmes, films, statements and even shows commemorating his presence: but all this takes place on a reflexive level, and has no connections with contemporaneity.

From the Moscow perspective, daily life appears to be extremely mundane. Quite possibly, this is the way it appears in reality, but was it worth organising a festival in order to state such a fact? Although Moscow played host to several score theatres from fifteen countries from all over the world, there were no truly festival events and none of the phenomena which are the reason why a festival is remembered, and why we continue to return to it.

Naturally, the varied and vast programme included interesting proposals, such as the Vietnamese theatre on water, the traditional Royal Toone Theatre from Belgium, the English Punch and Judy showman (Dan Bishop and Konrad Frederiks), masters of the puppet stage (Norman Schetler from Austria and Jim Gamble from the United States). Oriental theatres (from Iran and India), numerous European ensembles (from Italy, Germany and Poland), and theatres from the former Soviet Union (Armenia, Belarus, Latvia), although the most interesting appeared to be the Russian presentations, and surprisingly, Belarussian spectacles, with which we had rare contact in recent years.

Apparently, after years of institutionalisation, the Russians are discovering the pleasure of smaller-scale activity. Even the characteristic traits of spectacles staged by state theatres: such as the marionette *Mashenka and the Bear* from Arkhangel'sk or *The Brothers Grimm Fairy Tales* from Ivanov, included specific privacy and subdued hues. Solo spectacles featured by Russian puppeteers proved to be a truly unique experience: the monodrama *Sleeping Beauty* after Perrault in the marionette-vocal version proposed by Elina Agreyeva, presented in an extraordinary Art

Nouveau-Oriental scenery and with almost Teschner-like puppets, *Small Tragedies* by Pushkin, proposed by the Moscow Obraztsov Theatre, in which Andriey Diennikov displayed his astonishing vocal skills as well as extraordinary and, at times, virtuoso animation, especially of the fiery Spanish dancers, and, finally, the *Tale about the Sleeping Princess*, beautifully narrated by an actress from the Kotofiey Theatre from Moscow, shown in a scenery of pastel beauty, and illustrated with flat puppets by Inna Uvarova, brimming with concealed mechanisms and magical surprises (director: Yuriy Friedman). In distant Kurgan there appeared a truly Russian Petrushka, played by Anatol Arkhipov, who soon should join his European brethren. This new image of Russian puppetry attracts attention and stirs interest, it even produces admiration, especially if we look at it from the Polish perspective.

The Belarussian puppet theatre is experiencing a period of fascination with the staged theatre, as it in opposition to its Russian counterpart. Nonetheless, there have appeared several directors, representatives of the middle and young generation, who wish to talk with the spectators and have much to tell them. Aleksiey Lelyavskiy is already well-known in Poland, among others thanks to Hauptmann's *Little Hanne*, shown in Moscow, but there are also younger directors, such as Oleg Zhiugzhda from Grodno, the author of puppet versions of *Macbeth* and *Midsummer's Night Dream*, which resemble *The Presentation of Hamlet in the Village Glucha Dolna* shown years ago. Theatres from Minsk and Vitebsk also arrived in Moscow, and suddenly Belarussian spectacles proved to be possibly the most interesting festival offer, full of diversity (plays addressed to children, cabaret, adaptations of the classics), an abundance of theatrical conventions, as well as puppetry, and generally theatrical appeal.

No one could equal Puran Bhatta, the puppeteer from Rajasthan, and his traditional marionette *variete*, including several numbers performed with true virtuoso mastery (e.g. juggling with his own head).

All told, it was worth taking this journey, although the Moscow festival left the audience unsatisfied. It was also rewarding to once again reflect on the Obraztsov legacy and to make a closer acquaintance of a town, which could soon become an important festival centre of the puppet theatre. ■

VIII Toruńskie Międzynarodowe Spotkania Teatrów Lalek

Powrót księżniczek?

Mirosława Kruczkiewicz

Rudy Dżil i jego pies/Carlottop Dżil and His Dog, Teatr Groteska, Kraków/Cracow

Jeszcze trzy lata temu publiczność toruńskiego festiwalu tęskniła do „prawdziwych" lalek, a jurorzy prorokowali ich powrót. Po kilku sezonach musztrowania wyobraźni widzów, którzy Koziołka Matołka musieli dopatrywać się w stołku, a królewny w cebuli, po modzie na pokazywanie, że teatr można zrobić z warzyw pod kuchennym piecem, kolejny już festiwal przyniósł w nurcie przedstawień dla dzieci powrót księżniczek w tiulach i iście baśniowych dekoracji. Nie było przedstawienia bez lalek, a żywy plan dominował w dwóch jedynie (nie licząc pozakonkursowych spektakli plenerowych) prezentacjach toruńskiej *Czarownicy z Altar* i *Niebieskim ptaku* ze słowackiej Nitry.

Lalki zaś potrafiły zadziwić. Olbrzym o dłoniach, z których każdą grał jeden aktor w kostiumie, urzekający pies o uszach z jesiennych liści, zabawni rycerze stanowiący rodzaj wózków z obrotowymi głowami, król w zadziwiający sposób wyrastający ze swego tronu – to pomysły z niedocenionego przez jury spektaklu *Rudy Dżil i jego pies* krakowskiej Groteski. W chwilami fascynującym, ale nie stanowiącym zwartej całości przedstawieniu *Mamy Świętego Mikołaja* z Białegostoku wyrasta las kukiełkowych bałwanków. W przedstawieniu *Mr Scrooge* bielskiej Banialuki ożywają marionetki, a w dwóch monodramach z Węgier pacynki (nagroda aktorska dla arcymistrza animacji Jánosa Pályi). Pojawił się na toruńskim festiwalu w tym roku również teatr cieni.

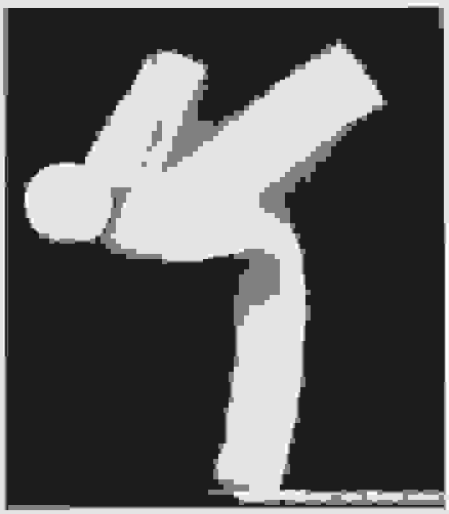
Nie nagrodzono jednak ani oryginalnych pomysłów scenograficznych z Banialuki, ani widowiskowych efektów z krakowskiego *Rudego Dżila*, ani fascynującej chłodnym pięknem *Królowej Śniegu* poznańskiego Teatru Animacji. Plastyką tego przedstawienia (scenografia Joanna Braun) – ascetyczne, wysmakowane obrazy tworzące nastrój „północnej" baśni – i niespieszną narracją

szły zresztą na przekór większości pozostałych prezentacji, uwodzących tempem i lekkością pomysłów.

Wygląda na to, że duzi i mali jurorzy (specyfiką toruńskiego festiwalu są dwa gremia sędziowskie, jedno złożone z dorosłych zawodowców, drugie z dzieci w wieku szkolnym) dostrzegli głównie te przedstawienia, które poza sceniczną urodą oferowały wypowiedź. Za poruszenie istotnych problemów dziecka uhonorowali toruńską *Czarownicę z Alf* w reżyserii Petra Nosalka, spektakl ustępujący wielu konkurentom pod względem widowiskowości. Głównym elementem scenografii jest tu wysoka drewniana konstrukcja, symbolizująca siedzibę czarownic, a nastrój buduje w dużej mierze gra świateł. Atrakcyjność *Czarownicy* polega na tym, że to spektakl-rozmowa z młodym widzem o sprawach prawdziwie mu bliskich: koleżeństwie, bezinteresowności, wdzięczności. Tytułowa bohaterka – choć to młodociana wiedźma – w kolorowych szmatkach i warkoczykach wygląda jak hipisująca małolata. A gdy po oblaniu egzaminu „dyplomowego" przed nieżyczliwą komisją pragnie uciec ze świata czarownic, czyż nie przypomina nastolatki zbuntowanej wobec niezrozumiejących dorosłych? Chce nade wszystko przyjaźni i akceptacji kogoś w jej wieku. Jest maksymalistką i w dawaniu, i w oczekiwaniach, choć dziewczyna, którą uznaje za przyjaciółkę, nie odwzajemnia jej uczuć. Relacje między dwiema głównymi bohaterkami przedstawienia, cała gama uczuć Czarownicy, to właściwa treść tej sztuki. Powodzenie spektaklu jest więc w dużej mierze zasługą aktorstwa Edyty Soboczyńskiej w tytułowej roli i Anny Chudek jako zakochanej Julki.

To samo jury, które wespół ze starszym nagrodziło spektakl bliski jego problemom, Grand Prix dało Divadlu Drak z Hradca Kralove za widowisko, którego bohaterzy to troje niemowląt. *Wszystko lata, co skrzydła ma* to przedstawienie o tym, o czym ze sceny mówi się wielokrotnie: marzeniach, które potrafią szybować do gwiazd. Teatr z Czech jednak na odwieczny temat cudu wyobraźni wypowiada się po prostu pięknie i czule. Na tle białej scenografii i białych kostiumów mocno wyróżnia się symbol marzeń i tęsknot – czerwony balonik, który uciekł w przestworza. Bohaterowie w spiochach odkrywają, że aby go dosięgnąć, trzeba oderwać się od ziemi. Zainspirowani widokiem ptaka, budują skrzydła z pieluch, samolot z wózka, rakietę z... własnych ciał. Przedstawienie konstruowane jest niezwykle misternie, a skupienie, z jakim realizatorzy pochylają się nad kolejnymi dokonaniami trojga bobasów, udziela się oglądającym. Subtelny dowcip bawi, ale – i to świadczy o klasie twórców spektaklu – nie przekracza się tu ani na chwilę granicy, poza którą troje dorosłych aktorów w siniakach miast wzruszać, rozśmieszyłoby, zamieniając widowisko w taki sobie kabaret.

Dorosłe jury swoje Grand Prix dało docenionym nie tylko na tym festiwalu *Fantazjom Hamleta* teatru Wilde & Vogel ze Stuttgartu. Ważkich znaczeń, nawet nawiązania do dwudziestowiecznych prądów filozoficznych bazujących na analizie ludzkiego języka, dopatrzyło się też w obsypanych nagrodami *Wierszach wizualnych*. Troje aktorów z katalońskiej Komedii Jordi Bertrana w spektaklu tym po mistrzowsku



Wiersze wizualne / scena
Companyia Jordi Bertran, Hiszpania

animowało litery z gąbki. Wypowiedzią ważną szczególnie dzisiaj mógł być spektakl *Na patriotyczną nutę* francuskiego teatru Chez Panses Vertes. Mógł nawet mimo pewnej grafomanii tekstu, traktującego o wędrówce zdegenerowanego oddziału wojska w poszukiwaniu frontu, gdyby nie nieudolność realizatorów.

Obserwując wieczorny nurt festiwalu przeznaczony dla dorosłych, można było wysnuć niesłuszny wniosek, że polskie teatry lalek grają już tylko dla dzieci. W tym roku na nurt ten złożyła się siedem spektakli z zagranicy i jeden z Polski (*Romans Perlimplina i Belisy* teatru Okno z Supraśla). Miejmy nadzieję, że proporcje zmienią się na kolejnych festiwalach – w kraju powstają ciekawe lalkowe spektakle dla dorosłych. Toruńscy widzowie, pamiętający świetny spektakl *Niech żyje Punch* z BTL i *Ubu króla* z poznańskiego Teatru Animacji, powinni być ich ciekawi.

Toruń International Puppet Theatre Festival

A Return of the Princesses?

Mirosława Kruczkiewicz

Only three years ago the audience gathered at the Toruń festival yearned for "real" puppets, and members of the jury prophesied their return. After years of drilling the imagination of the spectators, who were forced to detect Koziołek Matołek (The Foolish Billy Goat) in a kitchen stool and a princess in an onion, and the fashion for demonstrating that a theatrical event can be composed of vegetables stored underneath the kitchen stove, the current of spectacles addressed to children at this successive festival brought a return of princesses adorned in tulle and truly fairy-tale sets. Not a single spectacle was devoid of puppets, and live actors dominated only in two presentations (not counting the off-festival plein air performances): *Czarownica z Altar* (The Witch from Altar) from Toruń and *Blue Bird* from Nitra (Slovakia).

The puppets were astonishing: a giant with enormous hands, each played by an actor in costume, an endearing dog, with ears made of autumn leaves, funny knights, built of carts with revolving heads, a king, who amazingly sprouts out of his throne—all from *Rudy Dżil i jego pies* (Carrottop Dzil and His Dog), shown by the Groteska Theatre from Cracow, a spectacle underestimated by the jury. A forest of puppet snowmen grows in *Mamy Świętego Mikołaja* (We Have St. Nick), the, at times, fascinating spectacle from Białystok, which however, does not constitute a cohesive whole. Marionettes become alive in *Mr Scrooge*, staged by the Banialuka Theatre from Bielsko-Biała, as do hand puppets in two monodramas from Hungary (a prize for acting for Janos Pályi, archmaster of animation). This year's Toruń festival also included a shadow theatre.

No awards went for the original stage design proposed by Banialuka, the spectacular effects featured in *Rudy Dżil*, or the enthralling cool beauty of *Królowa Śniegu* (The Snow Queen), shown by the Animation Theatre from Poznań. The artistic qualities of this spectacle (stage design by Joanna Braun)—ascetic, sophisticated imagery creating the ambience of a "northern" tale—and its unhurried narration contrasted with the majority of the other presentations, which seduced the spectator with their tempo and feerie of concepts.

Apparently, the older and young members of the jury (a specific feature of the Toruń festival are two sets of judges, one composed of grown-up professionals and the other of schoolchildren) noticed predominantly those spectacles which, apart from scenic beauty, offered also a message. *Czarownica z Altar* (directed by Petr Nosalek), whose purely spectacular qualities were inferior to those of many of its competitors, was awarded for touching upon the essential problems of the child.

Here, the main element of the stage design is a tall wooden construction symbolising the residence of the witch, and the mood is created to a great measure by a play of lights. The attraction of *Czarownica* consists of the fact that it talks to the young spectators about issues dear to them: friendship, unselfishness, and gratitude. Although she is a young witch, the titular heroine—wearing colourful rags and braids—resembles a hippy-style teenager. When having failed a "diploma" exam conducted by an unfriendly committee she wishes to flee the world of witches, she brings to mind a teen rebelling against adults who are incapable of understanding anything. Her prime desire is to find friendship, and to be accepted by someone her own age. She is a maximalist both in giving and taking, as well as in her expectations, although the girl whom she regards as a true friend does not return her feelings. The actual content of the play consists of the relations between the two main characters and the whole wide gamut of the Witch's

Wszystko Nosi Ze Sobą Wiatr (*All That He Wing*), Puppet Theatre Divadlo Drak, Czech Republic

emotions. The success of the spectacle thus depends to a great measure upon the acting of Edyta Soboczyńska in the titular role and Anna Chudek as the enamoured Julka.

Why did the same jury which, together with its older counterparts, awarded a spectacle dealing with the problems of young people, present the Grand Prix to Divadlo Drak of Hradec Kralove for a spectacle whose heroes are three... babies? *All That Has Wings, Flies* features a motif frequently mentioned on the stage: dreams capable of soaring towards the stars. The theatre from the Czech Republic treats the eternal theme of the wonders of imagination in a truly tenderly and beautiful way. A background of white sets and costumes vividly emphasises the symbol of dreams and longings—a red balloon, which has escaped into space. The tiny heroes wearing baby clothes discover that if they wish to reach the balloon they must rise above the Earth. Inspired by the view of a bird, they build wings out of diapers, an aeroplane out of a baby carriage, and a spaceship out of... their own bodies. The spectacle is constructed in an exquisite way, and the attention with which its realisers treat the successive achievements of the three babies is shared by the audience. Subtle wit provides entertainment, but—and this feature testifies to the high level represented by the authors—not for a single moment does it cross the borderline of good taste, beyond which three adult actors wearing bibs would merely amuse the audience, instead of moving it, and change the spectacle into yet another cabaret.

The Grand Prix of the grown-up jury went to *Hamlet's Fantasies*, staged by the Wilde und Vogel Theatre from Stuttgart, and appreciated not only at this festival. It also discerned weighty meaning, even references to twentieth-century philosophical currents based on an analysis of human language, in the much awarded *Visual Poems*, in which three actors from the Jorge Bertran Company of Catalonia presented a masterly animation of letters made out of sponge.

Had it not been for the ineptness of the realisers, *On a Patriotic Note*, staged by the French Chez Parises Vertes Theatre, could have been a spectacle of particular topical importance, despite a certain tawdriness of the text about the wanderings of a degenerate army detachment in search for a front.

Observing the current of evening spectacles addressed to the adult audience one could draw the incorrect conclusion that Polish puppet theatres have limited themselves to playing only for children. This year, the current in question was composed of seven spectacles from abroad and a single Polish one (*Romans Perlimplina i Belisy*/The Romance of Perlimplin and Belisa, shown by the Okno Theatre from Supraśl). Let us hope that during the coming festivals these proportions will change—after all, interesting puppet spectacles for adults are being shown in Poland. The spectators gathered in Toruń, who remember the excellent *Niech żyje Punch* (Long Live Punch), staged by the BTL, and *Ubu król* (Ubu-rol), presented by the Animation Theatre, can look forward to seeing them.

■

Spectaculo Interesse

Wszystko nie może być wszystkim

Wiesław Hejno

Październikowy międzynarodowy festiwal teatrów lalkowych Spectaculo Interesse w Ostrawie odbył się w dniach 1–6 października 2001 r. „Spectaculum", znaczy również „rozkosz dla oczu". Organizatorzy zadbali o szeroki zestaw przedstawień toczących się w salach pięknego, nowego gmachu teatru lalek. Jak z dumą mówili jego pracownicy, „wybudowanego dzięki uporowi i zapobiegliwości dr. Jarmili Hajkovej", dyrektorki teatru. Na spektakle plenerowe zamówiono ciepłą, słoneczną pogodę.

Petr Nosalek, dyrektor festiwalu przyjął, jak się wydaje, formułę programu prezentującego aktualne pojmowanie teatru lalek. „Inter" wskazuje na swoiste rozdroże artystyczne. „Res, rei", to również „bieg rzeczy na świecie". Sam Nosalek swobodnie igra z przestrzenią

FOT./PHOTO F. REZNICEK

Jeminkole, Pschlavci, Divadlo Alfa, Czechy/Czech Republic

sceny maskami i wytrawnie panuje nad ekspresją aktorów w przedstawieniach, które pokazał na festiwalu.

Mieliśmy zatem i swoistą ludyczność, i dworskość w wymiarach jakie dzisiejsze teatry lalkowe stosują na co dzień.

Komplety widzów na przedstawieniach i gromady chodzące za szczudlarzami w Ostrawie nakazują zastanowić się, co takiego przyciąga ludzi do teatru lalkowego, w który niejednokrotnie zwątpili sami jego twórcy, zagubieni w budowie czytelnego przekazu swych myśli lalkami na lalkowej scenie – z nazwy.

Nie chodzi tu o dogmat lalka i tylko lalka! Już jest jasne, że lalka to konwencja. Może nią być dosłownie wszystko przy zachowaniu wcześniejszej umowy z widownią, co nią w danym przedstawieniu jest i dlaczego. Formuła niby prosta, ale bez przyjęcia określonych zasad warsztatu sztuki i jej wykładni jest sloganem, pustym workiem, do którego można wrzucać, co się komu podoba. Tu zdaje się jest początek wszelkich problemów z teatrem lalkowym. Festiwal podszedł do tych spraw poważnie, unaocznia je.

Festiwal z natury prezentuje jakiś wymiar rzeczywistości artystycznej, a ta, jak wiadomo, pozostaje w ciągłej dynamice poszukiwań i przekształceń. Dzisiejszy teatr lalek jak wulkan wytrysnął erupcją własnych możliwości i – uwikłał się w uniwersalizm, zawłaszczając wszelkie formy materialne tradycyjnie lalkowe i nielalkowe. Tylko plastyczne i tylko osobowe i hula po bezkresach dowolności.

O ostrawskim festiwalu można rzec udany artystycznie, profesjonalny (to słowo upodobali sobie lalkarze i nielalkarze). Ale nie odpowiada ten festiwal, jak wiele innych, na pytanie, co znaczy dziś „być lalkarzem" w teatrze instytucjonalnym, repertuarowym, zespołowym.

Namawiać twórcę, by użył środków artystycznych, których nie czuje i nie rozumie, a zwłaszcza nie umie ich stosować, jest trudem daremnym. Jednak pozostają wątpliwości: a może to tylko maniera i moda wyznaczają cele artystycznych poszukiwań? „Lalkowe" jest trudniejsze i tajemnicze? Wykracza poza potoczną wypowiedź sceniczną, którą jednak można odróżnić od nielalkowej?

W perspektywie kreatywne, ale wymaga jasnej deklaracji ideowej poparłej szeregiem wyrzeczeń. Kogo dziś na to stać?

Posługując się wielowarstwową strukturą poetyki lalkowej, artyści bez trudu budują spektakle interesujące w zmieniającej się narracji scenicznej. Małe przyjmuje postać dużego, człowiek zmienia się w lalkę i gdy nie może unieść się w powietrze, ona robi to za niego. Coś, co „zdarzyło się dawno", bez trudu jawi się „teraz", a realia historyczne wypełnia umowność symbolicznych znaków, pozwalając odczytać nadany ze sceny komunikat. Tempo, który zresztą publiczność śledzi z zainteresowaniem, ponieważ musi nadążać wyobraźnią za pomysłami inscenizatora, jest grą w grze i bywa fascynujący ma też swoje zasadzki.

W jednym ze spektakli pojawia się Matka Boska w dobrej wierze sprzyjania bohaterowi sztuki. Ale, jakby wbrew zamierzeniu inscenizatora, jej ukazanie się jest pokazane tak samo jak ciąg zdarzeń, które obnażają pozory życia dwuznacznego, pokrętnego. A więc coś powstaje z niczego, jedno zamienia się w drugie, to, o czym myślimy, okazuje się być zupełnie inne. A jeśli tak, to dogmat Matki Boskiej jest również zbytecznym wymysłem w porządku wiary. Inscenizator w przedstawieniu podważył wszelkie wartości, przeciwstawiając im jedynie chaos. Takie widzenie świata jest oczywiście dopuszczalne. Można było jednak odnieść wrażenie, że anarchizm, nie dający cienia nadziei, w moralitecie bądź co bądź, bo taki charakter miała mieć inscenizacja, pojawił się chyba wbrew woli reżysera. No cóż, to przypadek. Jednak widzimy, jak można wpaść w sidła pozornej prawdy, że wszystko może być wszystkim.

Obóz różne porządki: wiara, prawo moralność, prawda, fałsz itd. w umyśle dadzą się swobodnie mieszać ze sobą i przetwarzać w dowolne konfiguracje. W życiu bywa już trochę inaczej. No a w sztuce?... Jeszcze nie spełniły się słowa Witkacego, że wszystko jest „jedną kaszą...". A choć teatr lalek wybrał drogę zupełnej dowolności w sposobie kreowania rzeczywistości scenicznej, to przecież w pewnym momencie historia zapyta o jego własne oblicze.

Nie idzie tu o uproszczone przeciwstawianie tradycji nowoczesności. Jedno i drugie pojęcie ma swoje sankcje kul-

Złoty puchar/The Golden Cup
Teatr Lalka/Lalka Puppet Theatre
Rosja/Russia

Trumf/The Trump,
Divadlo Loutek Ostrava
Ostrava/Czech Republic

turowe wyrazane dziełem artysty. Na festiwalu Spectaculo Interesse Hoichi Okamoto z Japonii, dając popis gry lalką, pozostanie nowoczesny niezależnie od zagęszczenia otaczającej nas rzeczywistości: rozwojem internetu, intensyfikacją przepływu informacji, pojawianiem się nowych technologii, wdzieraniem się w kosmos itd. Ciągle człowiek sam dla siebie jest zagadką, a lalka od wieków kluczem do jej rozwiązywania. Ta zabawa nie ma końca, ale wymaga mistrzów. Teatr lalek jest jednak łaskawy i pojemny - przygarnia pod swe skrzydła wszystko, co lata. Nawet, jeżeli nieupierzone

■

Spectaculo Interesse

Everything Cannot be Everything

Wiesław Hejno

The international puppet theatre festival Spectaculo Interesse took place in Ostrava on 1-6 October. *Spectaculum* also means "a delight for the eyes". The organisers ensured a wide-ranging presentation of spectacles featured in the beautiful and newly-erected local puppet theatre. Its staff members proudly noted that it had been "built thanks to the obstinacy and entrepreneurship of Dr. Yarmila Haykova", the director of the theatre. Warm and sunny weather had been obviously ordered for the plein air spectacles.

Peter Nosalek, the festival's director, apparently accepted a formula of a programme presenting the current comprehension of the puppet theatre. *Inter* means a specific artistic crossroads. *Res, rei* denotes also the course of things in the world. Nosalek himself freely plays with the space of the stage and the masks, and expertly rules over the expression of the artists in all the spectacles he showed at the festival.

We thus dealt both with specific plebeian fun and courtly sophistication in the dimensions that present-day puppet theatres apply on a daily basis. Full houses at the spectacles and crowds following actors on stilts forced us to reflect what precisely attracts people to the puppet theatre. This is the same theatre which has been frequently questioned by its own creators, lost in constructing a legible presentation of their artistic intentions on a stage which serves puppets in name only.

The heart of the matter does not concern merely the dogma: the puppet and only the puppet! It has already become quite clear that the puppet is sheer convention. Its role can be played by literary anything as long as we keep the terms of an earlier agreement made with the audience, explaining what precisely is the puppet in a given spectacle, and why. Without accepting certain principles of the workshop, the art, and its interpretation this seemingly simple formula could become a slogan, an empty sack into which everything could be cast. Apparently, herein lies the origin of all sorts of problems with the puppet theatre. The festival approached these issues seriously by visualising them.

After all, the point of departure entails a choice of staging, this is obvious in every sort of theatre, although not in every case is the matter, from which we draw our inspiration, so varied, complicated, demanding and diverse as regards expression and skills necessary for enlivening it. The name of the puppet theatre is frequently borne by a number of theatres which only present or

Nalepa in Sobotka/Divje Ma...Zomb,
Lutkovno gledališče Ljubljana
Drama/Slovenia

outright manifest literary situations: how this can be achieved without the puppet. Why should we, therefore, use a name ascribed to a certain genre of the art of the spectacle? This is more a question about self-consciousness than an accusation. In Ostrava, we had an opportunity to see interesting and valuable spectacles of the so-called "living theatre". All of them testified to considerable sensitivity, temperament and skill in employing the creative forces of the performers.

By its very nature the festival presents a fragment of artistic reality, which, as is known, remains in a state of a constantly dynamic search and transformations. The contemporary puppet theatre remains an erupting volcano of potential which has become embroiled in universalism, thus adapting all sorts of traditionally puppetry and non-puppetry material forms; it roams the infinity of arbitrariness.

The Ostrava festival may be described as artistically successful and professional (a word much liked by puppeteers and non-puppeteers alike). Nevertheless, just as many other events of this sort, it does not answer the question about the contemporary meaning of "being a puppeteer" in an institutional, repertoire, and ensemble theatre.

It is futile to persuade the creator to employ artistic measures for which he has no empathy, which he does not understand, and which he is incapable of using. Nevertheless, certain doubts linger: could it be that only manner and fashion delineate the targets of artistic quests? Does "puppet" mean more difficult and mysterious? It transgresses beyond common stage statements, which, however, can be distinguished from the non-puppet variety. In a longer perspective, the puppet theatre is creative, but calls for a clear-cut ideological declaration supported by a number of sacrifices. Who can afford to make them today?

By employing the structure of puppet poetics artists easily built interesting spectacles within changing stage narration. The snail assumes the form of the large, a person changes into a puppet, and when he is incapable of soaring into the air, the puppet does so in his stead. Something which "happened a long, long time ago" easily appears as "nowadays", and historical reality becomes full of arbitrary symbolic signs, making it possible to decipher the communique formulated on stage. This drive, which the public follows with great interest, because it is forced to keep up with the ideas of the author of the staging, constitutes a game within a game, and could be fascinating, although it also has pitfalls of its own.

One of the spectacles in good faith introduced the Madonna to support the main figure of the play. Nonetheless, her presence is depicted as if contrary to the intentions of the author of the staging, namely, in the same manner as the course of events which disclose the illusory nature of an ambiguous and twisted life. Something emerges from nothing, one changes into another, and that which we have in mind proves to be totally different. If this is true, then the dogma of Our Lady is also a superfluous conception in the order of the faith. The author of the staging undermines all values, contrasted with mere chaos. Naturally, such a perception of the world is permissible. It could, however, produce the impression that in a staging which, after all, was envisaged as a morality play, anarchy, which does not offer even a shade of hope, appeared probably against the will of the director. Well, this is a just chance happening. Nevertheless, it makes it obvious how easy it is to become ensnared in an illusive truth claiming that everything could become everything.

In the mind, assorted orders: faith, law, morality, truth, falsehood, etc., can be easily intermixed and changed into arbitrary configurations. In life, however, the situation is slightly different. And in art?... The prophecy made by Witkacy, claiming that everything is "but one and the same ", has still not been fulfilled. Although the puppet theatre has opted for a path of total arbitrariness in the creation of stage reality, at a certain moment it must expect that history will inquire about the form it had assumed.

The heart of the matter does not concern a simplified presentation of the tradition of modernity. Both concepts possess their own cultural sanctions, expressed by means of the artist's work. Hoichi Okamoto from Japan, who at the Spectaculo Interesse festival presented a virtuoso puppet performance, will remain modern regardless of the increasing density of surrounding reality: the development of the Internet, the intensified flow of information, the appearance of new technologies, the penetration of the universe, etc. Man continues to be a puzzle to himself, and for centuries the puppet was a key to its solution. This game is endless, but it requires mastery. The puppet theatre is capacious and benign—its wings provide shelter to everything which soars, even if it is devoid of plumage. ■

Yotsugu,
Regal Theatre, Fribourg/France
FOT./PHOTO/F. REZNIČEK

Ogólnopolski Festiwal Teatrów Lalek

Pamięć o podróży

Agnieszka Wójtowicz

Materią teatru jest kreacja rzeczywistości. W XX Ogólnopolskim Festiwalu Teatrów Lalek w Opolu wzięły udział zespoły z różnymi próbami teatralnej materii. Większość spektakli należy do gatunku teatru autorskiego, ich reżyserzy są zarazem autorami scenariuszy, a często i scenografii. W sensie estetycznym nic tych przedstawień nie łączy. Jednak można by wyróżnić stały motyw powtarzający się w spektaklach. Podróż stała się kluczem do świata festiwalowych opowieści. Ton tych historii jest poważny, a morał nie zawsze przynosi pocieszenie. Można także wytropić sylwetkę wspólnego bohatera – to postać niejednoznaczna, ani dobra ani zła, samotna i zagubiona, szukająca tego, co niemożliwe. Poza dwoma wyjątkami – *Odyseją* z Teatru Lalka z Warszawy i *Mr. Scrooge'm* z Teatru Lalek Banialuka z Bielska-Białej.

Nazwanie adaptacją tego, co zrobił Ondrej Spišák wydaje się niezbyt precyzyjne. Zbudował on wraz ze scenografem (Ivan Hudak) przedstawienie, w którym tekst nie jest zasadniczym tworzywem. Steatralizował główne motywy *Odysei* Homera i na ich kanwie stworzył strukturę, która jest nie tylko historią niezwykłych peregrynacji Odyseusza, ale i teatralnym obrazem aktu tworzenia, w którym Homer stwarza bogów i konstruuje mitologię. To także historia dorastania człowieka do miłości. Odyseusz musi odbyć swoje podróże, by zrozumieć, czym jest miłość. Spišák z utworu Homera czerpie głównie sytuacje, emocje, znaczenia. Tekst i słowo traktowane są tutaj w specyficzny sposób, jednak reżyser zachowuje walor poetyczności i sens utworu. W tym teatrze znaczy przede wszystkim obraz i ruch. Przedstawienie uwodzi plastyczna uroda, sceny wypełnia wielka płachta materiału stwarzając morze, po którym Odyseusz płynie na Itakę. Prosta, funkcjonalna konstrukcja sceniczna łatwo zmienia kształt i przeznaczenie, obrazując kolejne etapy wędrówki. Teatr Spišáka jest sztuką metafory i zaskakującego skrótu myślowego. Ten słowacki reżyser czuje teatr i potrafi ten dar w pełni wykorzystać.

Mr. Scrooge, Teatr Banialuka, Bielsko-Biała. Na zdjęciu: In the photo: Piotr Tomaszewski. *Czy mogę stworzyć świat?/Can I Create the World?*, Teatr Lalka Aktora, Opole

W *Mr. Scrooge'u* punkt wyjścia jest podobny. Z tym, że rzecz dzieje się „tu i teraz". Urlopowany z nieba Charles Dickens na nowo rozwija przed widzami historię Scrooge'a, starego sknery, pokazując jego wewnętrzną przemianę. Reżyser (Marián Pecko) bawi się teatralnymi konwencjami i formą. *Mr. Scrooge* to zabawa i pokaz możliwości teatru. Plan lalkowy przeplata się z aktorskim, co wymaga od aktorów specyficznych umiejętności, z jednej strony tempera-

mentu, z drugiej świadomości konwencji, „gry w umowność", jak w świetnej sekwencji o „duchu tegorocznych świąt", która mieści w sobie i cyrkową klaunadę, i elementy operetki. Aktorzy kreują świat baśniowej fantastyki dosłownie i metaforycznie. Marionetka pomaga zbudować sytuację, pokazać na scenie obraz. Gdy kończą się możliwości lalki, pole do popisu ma aktor, i odwrotnie. Bohaterowie raz są lalkami z parawanowego teatrzyku, by za chwilę przybrać postać aktorów. W historii Scrooge'a Pecko odwołuje się do najprostszych wartości. Każdy ma prawo wyboru i szansę poprawy. W roztańczonym i rozśpiewanym spektaklu jest perfekcyjne aktorstwo, dobra muzyka, scenografia i magia teatru.

W *Czy mogę stworzyć świat?* z opolskiego Teatru Lalki i Aktora tekst odegrał rolę inspirującą. Na kanwie *Sprytnej Świnki* Pierre'a Gripariego autorzy scenariusza (Zbigniew Bitka i Krystian Kobyłka) stworzyli nowy tekst, historię chłopca, który w wigilijną noc, we śnie, na przekór rzeczywistości tworzy wyidealizowany świat. Wędrówka po obszarach fantazji, iluzji, staje się tu tak samo ważna jak realne doświadczenie. Kobyłka zaaranżował tę podróż w konwencji czarnego teatru, w poetyckim, odrealnionym pejzażu. Postaci wyrastają spod ziemi, poruszają się animowane światłem (drewniana lalka chłopca jest animowana przez trzech niewidzialnych aktorów). Na spektakl składa się ciąg konkretnych obrazów, przynoszą one z pozoru ambiwalentne doznania snu, jawy, poczucia podwójnej tożsamości ludzi i zwierząt. Takich sekwencji czysto estetycznego działania jest w przedstawieniu więcej. Na tle ich ulotnej, tajemniczej urody rysują się przygody wędrującego bohatera – jego droga poznania i świadomości. Plan gry otacza czernią ludzi i lalki po to, by po chwili scenę wypełniła okrągła lustrzana tafla, w której odbijają się i lalki, i aktorzy. Poetycki, baśniowy klimat współtworzy muzyka Mateusza Pospieszalskiego. Jedyny mankament – opowieść komponowana skrótem, sygnałem momentami przeradza się w nachalną publicystykę, jak w scenach z Gwiazdą filmową, Politykiem i Guru.

Marcin Jarnuszkiewicz zamknął baśń o Królowej Śniegu (*Królowa Śniegu* Teatru Animacji z Poznania) w wyrafinowanej, ascetycznej formie. Scena ograniczona ścianami ze srebrzystej blachy, dominują kolory bieli, czerni i szarości. Trzewiczki Gerdy i róże odbijają się na tym tle krwistą czerwienią. Kaj i Gerda to lalki wielkości dziecka, animowane przez aktorów, których twarze zasłaniają białe półmaski. To, co widzimy na scenie jest przypomnieniem przeszłych wydarzeń, powrotem do zapomnianej dziecięcej zabawy. Nie podróż jest ważna, lecz pamięć o podróży. Bohaterowie w spektaklu Jarnuszkiewicza są dojrzali i doświadczeni. W „Teatrze Wrony" odgrywają na nowo swoją historię. Gerda powtarza wędrówkę, by przypomnieć: mimo samotności, zagubienia i niespełnionych pragnień, najważniejsza jest miłość i pamięć.

Szkice z Becketta (Teatr Dwaj Panowie X z Bielska-Białej) to pytanie o samotność. Marionetka jest tu nie tylko teatralnym znakiem, wydobywa to, co w świecie Becketta najbardziej przerażające – bezsens ludzkich pragnień i brak szansy na porozumienie. Zabijanie jako ostateczne wyjście, samotność, biologia, śmierć w zdeformowanym świecie, którego nie można zmienić i gdzie brak miejsca na jakiekolwiek porozumienie z drugim człowiekiem. Przedstawienie Dwóch Panów X nie pozostawia obojętnym.

Głowa Śmiesznego Staruszka (*Śmieszny staruszek* wg Różewicza z Wrocławskiego Teatru Lalek) jest łysa, tylko gdzieniegdzie przyklejono pojedyncze kępy włosów. Twarz rzeźbiona głębokimi rysami. Jadwiga Mydlarska-Kowal powiedziała o swoich lalkach: *staram się uchwycić obraz wnętrza, myśli człowieka*. Ze wszystkich festiwalowych przedstawień poruszających problem samotności najbardziej przejmujący był *Śmieszny staruszek* w reżyserii Hejny. To wstrząsające studium człowieczego niespełnienia, podszyte gorzkim humorem. Zaludniające scenę lalki (wcielenia tytułowego bohatera) zaskakiwały niezwykłą dynamiką, perfekcyjnie wyzyskaną przez świetnych aktorów-animatorów z Wrocławia. Przejmująco zabrzmiał monolog Staruszka, rozliczającego się z przegranym, tragikomicznym życiem.

W centrum zainteresowania twórców festiwalowych przedstawień pozostaje człowiek rozpięty między dobrem i złem, postawiony przed koniecznością wyboru. Może zostać pokazany nie wprost, przybrać postać lalki, marionetki, figury. Pomimo umowności, różnorodności form i tonacji nastroju, przesłanie jest zawsze czytelne. W podróży człowiek zyskuje doświadczenie, dzięki któremu dociera do istoty człowieczeństwa. Nawet jeśli okaże się nią samotność. ■

The Twentieth Polish Puppet Theatre Festival in Opole was attended by companies presenting different attempts at creating theatrical substance. The majority of the spectacles belongs to the genre of the auteur theatre, with the directors appearing simultaneously as authors of scenarios and, frequently, of the stage design. From the aesthetic viewpoint, the spectacles have nothing in common. Nonetheless, they all contain a recurring distinctive and constant motif. The key to the world of the festival tales is the journey. The overall tone of the stories is grave, and the moral is not always comforting. It is also possible to perceive a joint hero—an ambiguous figure, neither good nor evil, lonely and lost, and searching for the impossible; the two exceptions are *The Odyssey*, shown by the Lalka Theatre from Warsaw, and *Mr. Scrooge*, featured by the Banialuka Puppet Theatre from Bielsko-Biała.

To describe the work of Ondrej Spišák as an adaptation seems to be rather imprecise. Together with the author of the stage design (Ivan Hudak), he has created a spectacle in which the text does not constitute the fundamental substance. The prime motifs of *The Odyssey* by Homer have been rendered theatrical and turned into a backdrop for a structure, which is not only the story of the extraordinary peregrinations of Odysseus, but also a theatrical image of the act of creation, in which Homer conceived deities and constructed mythology. It is also the story of a man growing up in order to become capable of love. Odysseus must complete his journeys in order to understand the very essence of love. Spišák borrowed from Homer mainly situations, emotions, and meanings. The text and the word are treated in a specific manner, albeit the director preserved the poetic quality and the very sense of the work. In this particular theatre, such an approach signifies predominantly the image and motion. The whole spectacle seduces the spectator with tantalising artistic beauty: the stage is filled with a large sheet of fabric portraying the sea on which Odysseus sails towards Ithaca. The simple, functional stage construction easily changes shape and purpose, showing the successive phases of the wanderings. The Spišák theatre is the art of the metaphor and astonishing intellectual abbreviation. The Slovak director feels the theatre, and is capable of making full use of this precious gift.

The point of departure in *Mr. Scrooge* is similar, the sole difference

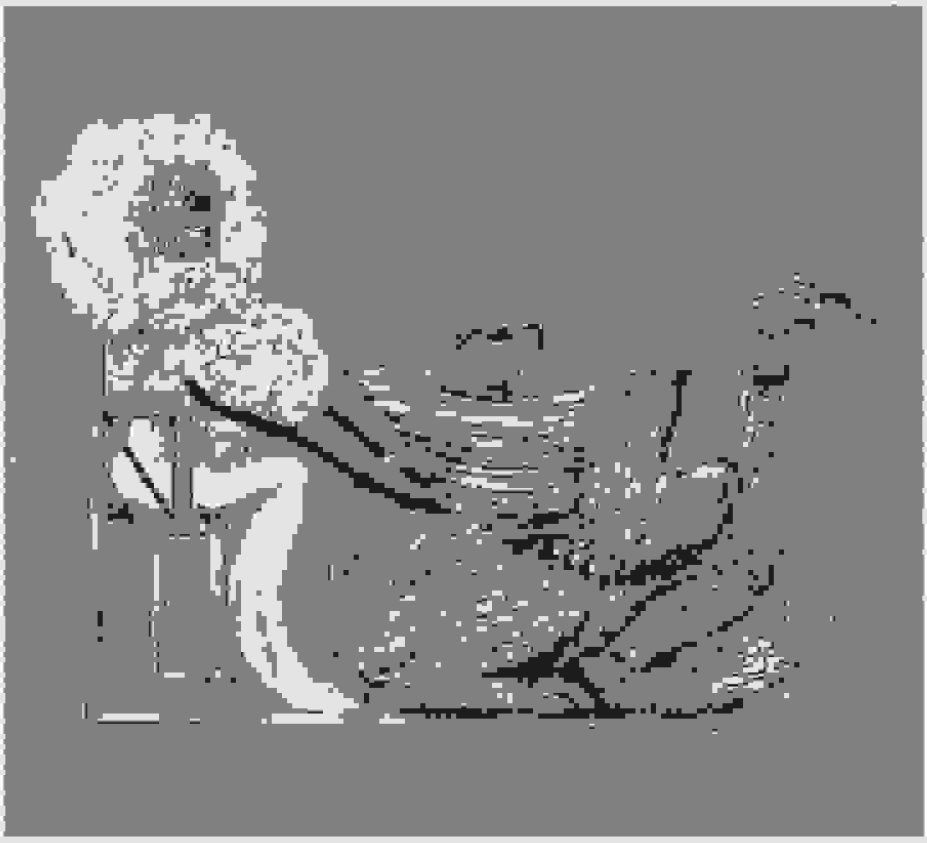
National Puppet Theatre Festival

Memory of a Journey

Agnieszka Wójtowicz

being that the plot takes place "here and now". Charles Dickens, "on leave from Heaven", once again presents the story of the old miser Scrooge, demonstrating his inner transformation. The director (Marian Pecko) plays with theatrical conventions and form. *Mr. Scrooge* is both a game and a display of the potential of the theatre. The puppet plan intermingles with that of the living actor, a procedure which demands specific skills from the actors' temperament as well as an awareness of the convention and "playing with convention", as in the excellent scene about the "ghost of Christmas present", which contains both circus-like clowning and elements of the operetta. The actors create a world of fairy-tale fantasy both literally and metaphorically. The marionette assists them in building a situation and showing an image on the stage. Once the capacity of the puppet comes to an end, it is the actor's turn to display his potential, and *vice versa*. The heroes are either puppets from the screen theatre or, a moment later, they assume the form of actors. In the story of Scrooge, Pecko refers to the simplest values. Everyone has the right to make a choice and a chance for improvement. The spectacle, full of songs and dances, features perfect acting, excellent music, brilliant stage design and the whole magic of the theatre.

The prime source of inspiration for *Czy mogę stworzyć świat?* (Can I Create the World?), shown by the Puppet and Actor Theatre from Opole, is the text. The authors of the scenario (Zbigniew Bitka and Krystian Kobyłka) produced a new text upon the basis of *The Clever Piglet* by Pierre Gripari: the story of a boy who on Christmas Eve creates in his dream an idealised world, the opposite of reality. Sojourns in the domains of fantasy and illusion become just as important as actual experience. Kobyłka devised the journey in a convention of the black theatre and a poetic landscape devoid of all realistic traits. Figures emerge from the ground and are set into motion due to animation with light (the wooden puppet portraying the boy is animated by three invisible actors). The spectacle is composed of a sequence of concrete imagery, which provides experiences that at first glance seem to be ambivalent: dreams, waking experiences, and a feeling of the double identity of people and animals. There are more such sequences with a purely aesthetic impact. A background composed of their mysterious and fleeting beauty serves to show the adventures of the wandering hero—his path towards cognition and awareness. Both people and puppets are immersed in blackness so that a moment later the stage becomes a round mirror, reflecting all the participants of the spectacle. The poetic, fairy-tale climate is co-created by the music of Mateusz Pospieszalski. The only fault lies in the fact that the story, composed by means of abbreviations and brief signals, at times turns into brash journalism, as in the scenes with the Movie Star, the Politician, and the Guru.



Królowa Śniegu/Snow Queen, Teatr Animacji, Poznań. Projekt/design by Joanna Braun

Marcin Januszkiewicz enclosed the tale about the Snow Queen (*Królowa Śniegu*, shown by the Animation Theatre from Poznań) in a sophisticated and aesthetic form. The stage, confined by walls made of silvery tin, is dominated by white, grey and black. Against this background, roses and Gerda's shoes appear to be blood-red. Kay and Gerda are child-sized puppets, animated by actors whose faces are concealed with white half-masks. That what we see on the stage is a recollection of past events, a return to a long-forgotten children's game. It is not the journey which is prominent, but its memory. The mature and experienced heroes in Januszkiewicz's spectacle are involved in re-enacting their story in *The Crow's Theatre*. Gerda repeats her wanderings in order to recall that despite loneliness, unfulfilled dreams, and a feeling of being lost, the most important are love and memory.

Szkice z Becketta (Sketches from Beckett—the Dwaj Panowie X / Two Gentlemen X Theatre from Bielsko-Biała) poses a question about loneliness. Here, the marionette is not merely a theatrical sign, but brings forth that which is most horrifying in the world as seen by Beckett: the meaninglessness of human longings and the absence of all chances for understanding. Killing is en-

visaged as the final solution, accompanied by loneliness, biology, and death in a deformed world, which it is impossible to alter and which has no room for coming to any sort of affinity with others. The spectacle shown by Dwaj Panowie X cannot leave the spectators indifferent.

The bald head of the Funny Old Man (*Śmieszny staruszek* /Funny Old Man/ after T. Różewicz, shown by the Wrocław Puppet Theatre) sprouts rare clumps of hair. The face is sculpted with deep furrows. Jadwiga Mydlarska-Kowal said about her puppets: *I try to capture an image of the interior, the thoughts of the given person.* Among all the festival spectacles dealing with the problem of loneliness, the most moving was *Śmieszny staruszek* directed by W. Hejno. This is a disturbing study of human unfulfilment, with underlying bitter humour. The puppets peopling the stage (embodiments of the titular hero) displayed startling dynamics, faultlessly utilised by the excellent animators from Wrocław. In a particularly moving monologue, the Old Man endeavours to account for his tragicomic, squandered life.

The interest of the creators of the festival spectacles focused on man suspended between good and evil and facing the necessity of making a choice. He may be shown indirectly as a puppet, a marionette or a figure. Despite arbitrariness and the variety of forms and ambience, the message remains lucid: in his journey, man gains experience enabling him to arrive at the very essence of humanity, even if the latter proves to be sheer loneliness.

■

Międzynarodowy Festiwal Przedstawień Folklorystycznych

Folkorama

Katarzyna Migdałowska

Najmłodszy w Polsce lalkowy festiwal – Międzynarodowy Festiwal Przedstawień Folklorystycznych Folkorama – odbył się w październiku w Rzeszowie, a zorganizowany został przez podejmujący coraz to nowe inicjatywy Teatr Maska. Być może geograficzne położenie Rzeszowa sprawiło, że międzynarodowość imprezy zorientowana była zdecydowanie na wschód. Obok dwóch zespołów z Ukrainy pojawił się na Folkoramie goście z Turcji, wzbogacając festiwal o akcenty spoza kręgu kultury chrześcijańskiej.

Przybyły z łączącego Europę z Azją Istambułu Teatr Cieni Cengiza Özeka zaprezentował festiwalowej publiczności tradycyjną turecką ludową technikę teatralną – teatr Karagöza. Przedstawienie zatytułowane *Potwór* zręcznie połączyło tradycyjne elementy techniki z wątkami o wyraźnie współczesnym rodowodzie. Nie zabrakło zatem na płóciennym ekranie barwnych sylwetek Karagöza i Hadżiwata toczących, zgodnie z tradycją, żywiołowe spory. Jędrność języka i przyczyn awantury widzowie mogli się jedynie domyślać, gdyż dialog był prowadzony (oczywiście) w niepojętej dla przeciętnego Polaka tureczyźnie. W tej sytuacji opierający się w dużej mierze na dowcipie słownym spektakl utracił część swych walorów. Widzowie musieli się zadowolić podziwianiem obrazów budowanych z barwnych, azurowych cieni poruszanych przy pomocy drążków. Dość szczególny kontrast stanowiło zestawienie postaci tradycyjnych z sympatycznym, bardzo współczesnym morskim potworem o uproszczonym wizerunku. Przypadłości dręczące tegoż potwora, wynikające z bardzo niezdrowej diety opartej na zalegających morskie dno śmieciach, zagrane zresztą bardzo sugestywnie oraz jego spotkanie z Karagözem wypełniły znaczną część przedstawienia, którego przesłanie okazało się, bardzo ekologiczne.

Studenci charkowskiego Instytutu Sztuki (opieka Aleksander Inutoczkin) pokazali w Rzeszowie ukraiński werteп Lalki, urzekające prostotą, o ludowym rodowodzie, ukazywały się w niewielkim portalu podzielonym na dwa plany w górnie. Oba poziomy tej miniaturowej sceny wykorzystano w części spektaklu poświęconej historii króla Heroda, zaś zatytułowana część druga przedstawienia z Zaporożcem w roli głównej, skoncentrowała się na dole. Przedstawienie wzbogacone było o obrazy budowane cieniem, stanowiące doskonałą oprawę dla ludowych pieśni wykonywanych przez zespół. Dodać trzeba, że talent muzyczny i przygotowanie wokalne młodych artystów są doprawdy imponujące i już tylko one wystarczyłyby, aby uzasadnić wyróżnienie przyznane *Werteрowi* przez jury.

Ukraiński werteр / Ukrainian *vertep*
Instytut Sztuki / Institute of Art, Charków / Kharkiv, Ukraina / Ukraine

Leć głosie po rosie/Let the Voice Soar Over the Dew, Teatr Maska, Rzeszów

O Janku i sierotce Marysi/About Janek and Orphan Marysia
Zakarpackij Teatr Lalek i Zakarpatian Puppet Theatre Ukraina/Ukraine

Uznanie jurorów, poza studentami z Charkowa, zyskały zespoły z Użgorodu i Rzeszowa. Gospodarze zaprezentowali zrekonstruowane po latach przedstawienie *Leć głosie po rosie* w reżyserii Krzysztofa Niesiołowskiego oparte na zebranych przez Oskara Kolberga ludowych piosenkach i tańcach polskich, które zilustrowały dwie trochę nostalgiczne, a trochę zabawne opowieści: o zakochanej Krakowiance i o Mieczku, który umarł i leży na desce... Dziesiątki lalek w ludowych strojach wylansowały sobie wielki aplauz publiczności, która znakomicie się bawiła, śledząc skromną fabułę rozsiekaną znanymi, choć nieco zapomnianymi melodiami. Efektowne przedstawienie, jedyne spośród prezentowanych (wyjąwszy teatr cieni) nie posiłkujące się żywym planem, doskonale odpowiadało założeniom Folkoramy.

Trzeci nagrodzony spektakl przywiózł do Rzeszowa Zakarpacki Teatr Lalek z Użgorodu. Sposób realizacji zaprezentowanego przezeń przedstawienia stanowi wyraźny kontrast z przepychem propozycji gospodarzy. Bajka *O Janku i sierotce Marysi* w reżyserii Olega Ziugzdy zachwyca skromnością. Trójka ukraińskich aktorów przywiozła do Rzeszowa połatany artystycznie horyzont, kilka instrumentów, spośród których część wskazywała ślady kuchennego pochodzenia i niewielką malowaną skrzynkę z kilkoma lalkami. I stała sobie ta niepozorna skrzynka na scenie, aż przyszli młodzi aktorzy i wyciągnęli z niej dwie skrzące się humorem, odrobinę frywolną opowieści o sprytnej sierotce i głupim Janku. Mała skrzynka przemieniała się w różne miejsca, przenosząc aktorów i publiczność wszędzie tam, gdzie zawieść ich musiały meandry opowieści. Artyści zachwycali żywiołową i niezwykle precyzyjną grą. Salwy śmiechu wzbudzały u publiczności mimiczne i słowne komentarze do poczynań lalek. Największy jednak aplauz wzbudziło zabłąkane w sztuce polonicum. Rzeszowianie gromkimi brawami przywitali importowanego na zieloną Ukrainę diabła z Krakowa.

Diabły, tym razem zdecydowanie śląskie, pojawiły się w ostatnim konkursowym przedstawieniu *Jak Bulandra Rokitkę oszukał* Śląskiego Teatru Lalki i Aktora Aleneum z Katowic. Wszelkie infernalne motywy nader często pojawiają się ludowych opowieściach, toteż ukryte w zakamarkach olbrzymiego kredensu piekło nikogo nie zdziwiło. Ów poapolity dosyć mebel pomieścił zresztą w sobie i wiejską chałupę, i szyb kopalniany, a nawet grotę skarbnika oraz cały tłum lalek biorących udział w opowieści o nauczce, jaką dał gómik Bulandra diabełkowi Rokitce. Przedstawienie, mocno wpisane w śląską kulturę, ubarwione było elementami gwary, nadającej mu wyraziste charakter.

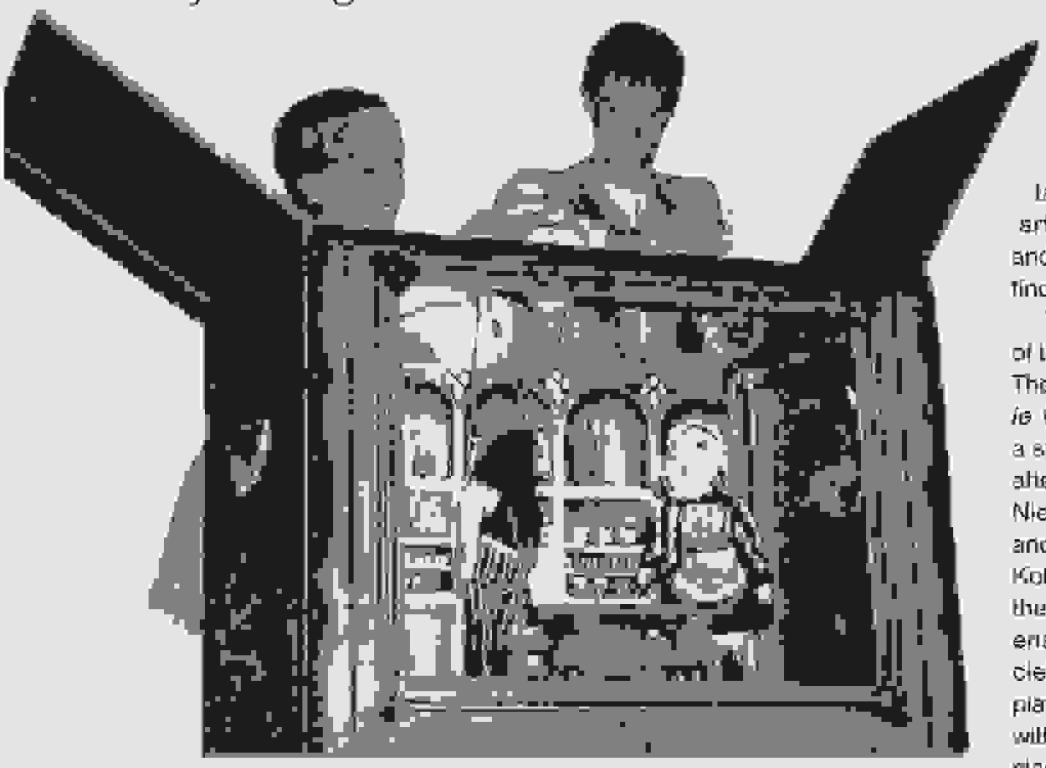
Pojawiły się też na festiwalu przedstawienia, których nie oceniano. Poza konkursem wystąpił zespół Rabcia z bajką *O krasnoludkach i sierotce Marysi* w reżyserii Arkadiusza Klucznika, zaś uroczystość zamknięcia Folkoramy uświetnił Tradycyjny Teatr Lalkowy Antona Anderle, który zauroczył publiczność tłumem perfekcyjnie animowanych marionetek występujących w *Najmniejszym Cyrku Świata*.

Rzeszowski festiwal pokazał, że folklor także i w trzecim tysiącleciu może stanowić przebogate źródło inspiracji artystycznych, że daje się doskonale przetłumaczyć na język teatru i może zafascynować współczesną publiczność. Pokazane na Folkoramie przedstawienia, mimo całej różnorodności, odpowiadały wymogom regulaminu, a to przez tradycyjną ludową technikę, a to przez z podań ludowych wyjętą fabułę, czy w końcu przez przypomnienie ludowych obrzędów, tańców i pieśni. I trzeba tylko mieć nadzieję, że nie zabraknie przedstawień folklorystycznych w teatrach lalkowych, życzliwości zamożnych przyjaciół Teatru i entuzjazmu organizatorów, aby Folkorama mogła mieć kolejne edycje. ■

International Festival of Folk Spectacles

Folkorama

Katarzyna Migdałowska



O Janku i siwonce Marysi/About Janek and Orphan Marysia

The youngest Polish puppet theatre festival—the International Festival of Folk Spectacles Folkorama—took place in October, and was organised in Rzeszow by the Maska Theatre, ever ready to embark upon new initiatives.

Quite possibly, the geographic location of Rzeszów was the reason why the international nature of the event was decisively oriented towards the East. Alongside two ensembles from Ukraine, Folkorama also featured guests from Turkey, who enhanced the festival with accents transcending the range of Christian culture.

The Cengiz Ozek Shadow Theatre from Istanbul presented a traditional folk theatrical technique known as the Karagöz theatre. The spectacle entitled *The Monster* skilfully combined traditional elements of technique with motifs of a distinctly contemporary lineage. A cloth screen displayed the colourful figures of Karagöz and Hadzhival, traditionally embroiled in lively disputes. The audience was capable of merely guessing the pithy language and the reason for the strife, since the dialogue was (naturally) conducted in Turkish, incomprehensible for the average Pole. In this situation, the spectacle, based to a great measure on verbal jokes, simply lost part of its attraction. Members of the audience were forced to satisfy themselves with admiring images built with the aid of colourful, open-work cut-outs, set into motion with the help of rods. A special contrast was created by confronting these figures with a highly sympathetic and extremely modern sea monster depicted in a simplified manner. The afflictions tormenting the monster, resulting from his extremely unhealthy diet composed of waste deposited on the sea bed, and portrayed in a highly suggestive way, together with its encounter with Karagöz constituted a large part of the play, whose message proved to be... thoroughly ecological.

Students from the Institute of Art in Kharkov (supervised by Alexander Inutochkin) showed a Ukrainian *vertep*. The enchantingly simple puppets, all of folk origin, were displayed in a rather small portal vertically divided into two levels. Both levels of this miniature stage were used for the part of the spectacle concerning the history of King Herod, while the second, jocular fragment of the show, with a Zaporozhe Cossack in the leading role, was concentrated in the lower part of the stage. The spectacle was enhanced with imagery constructed by resorting to shadows, and comprising an excellent background for the folk songs performed by the troupe. The musical talent and vocal training of the young artists proved to be truly impressive, and more than sufficed to justify the distinction awarded to the *vertep*.

The jury also recognised the efforts of theatres from Rzeszow and Uzhgorod. The hosts presented *Leć głosie po rosie* (Let the Voice Soar Over the Dew), a spectacle reconstructed some years after its premiere, directed by Krzysztof Nieslołowski and based on folk songs and Polish dances collected by Oskar Kolberg, illustrating a nostalgic and, at the same time, comical story about an ensmoured girl from Cracow and Maciek, who has died and is lying on a plank. The multitude of puppets adorned with folk costumes met with great enthusiasm among the audience, which derived enjoyment from following the humble plot sparkling with known, albeit slightly forgotten melodies. The lively spectacle, the only among the presented shows (with the exception of the shadow theatre) which did not resort to the living actor, corresponded perfectly to the premises of Folkorama.

The third awarded spectacle was shown by the Carpathian Puppet Theatre from Uzhgorod. The realisation of the spectacle constitutes a distinct contrast with the lavish proposal made by the hosts. The tale *About Janek and Orphan Marysia*, directed by Oleg Zhugzhda, is distinct for its admirable simplicity. The three Ukrainian actors brought to Rzeszow an artistically patched horizon, several instruments, some of which disclosed traces of their kitchen origin, and a small painted chest containing several puppets. This unassuming chest stood on the stage up to the moment when the young actors approached it to extricate two slightly frivolous tales, both shimmering with humour: about the crafty orphan and foolish Janek. The small chest changed into assorted localities, transferring both the actors and the public to whatever destination they were to be led by the meanders of the story. The artists demonstrated a buoyant and extremely

precise manner of performing. Verbal and mimed commentaries accompanying the adventures of the puppets produced veritable salvos of laughter. The greatest applause accompanied the Polish accents in the play: the audience gathered in Rzeszów welcomed tumultuously the devil from Kraków consigned to verdant Ukraine.

Devils, this time of clearly Silesian origin, appear also in the last competition spectacle: *Jak Bulandra Rokitkę oszukał* (How Bulandra Deceived Rokitka the Devil) featured by the Silesian Puppet and Actor Theatre Ateneum from Katowice. Infernal motifs are a frequent component of folk tales, and this is why Hell concealed within the recesses of an enormous sideboard did not come as a surprise. This rather common piece of furniture contained also a cottage, a mine shaft, and even the cave of a treasure-keeper as well as a whole crowd of puppets participating in the story about the lesson taught by the miner Bulandra to the devil Rokitka. The spectacle, strongly inscribed into Silesian culture, was enhanced with elements of the local patois, which granted it an additional distinctiveness.

Finally, the festival featured spectacles which were not judged. The Rabcio Theatre showed the fairy tale *O krasnoludkach i sierotce Marysi* (Dwarfs and the Orphan Marysia), directed by Arkadiusz Klucznik, and the closing of Folkorama was rendered additionally splendid by the Anton Anderle Traditional Puppet Theatre, which enchanted the public with its throng of perfectly animated marionettes in *The Smallest Circus in the World*. The Rzeszów festival proved that also in the third millennium folklore can constitute a rich source of artistic inspiration, which can be translated into language of the theatre and which can fascinate a contemporary audience. Despite their great variety, the spectacles shown during Folkorama corresponded to the requirements of the festival rules either thanks to their traditional folk technique and a plot borrowed from folk legends, or by recalling folk rites, dances and songs. Hopefully, puppet theatres will not lack folklore spectacles, the kindness of prosperous friends of the theatre, and the enthusiasm of organisers—factors which will enable Folkorama to present its successive editions. ■

Śmieszny staruszek

czyli polifoniczna spowiedź

Małgorzata Koch-Butryn

Śmieszny staruszek Tadeusza Różewicza jest jednym z ostatnich przedstawień w dorobku zmarłej przed pół rokiem scenografki Jadwigi Mydlarskiej-Kowal. Artystka, wespół z reżyserem spektaklu Wiesławem Hejno, powołała do życia postać będącą odzwierciedleniem najgłębiej skrywanych ludzkich przypadłości i intymnych pragnień. Tytułowy staruszek nosi w sobie naiwną wiarę w porządek świata, hierarchizację wartości, elementarny szacunek do drugiego człowieka. Postawiony w sytuacji weryfikacji domniemanej racji absolutnej, poprzez swą spowiedź życia poddaje w wątpliwość zasadność takiego punktu odniesienia.

Przedstawienie „Małej Sceny dla Dorosłych" Wrocławskiego Teatru Lalek oparte zostało na dramacie Tadeusza Różewicza pod tym samym tytułem. Przypisane przez samego autora do kręgu komedii, pod warstwą urokliwości i empatycznego śmiechu skrywa pokłady tragizmu wynikającego z demistyfikacji świata i zachwiania statusu wpisanej w jego strukturę jednostki. Dramat rozgrywa się na sali rozpraw, wobec kolegium sędziowskiego, które ma dokonać wiwisekcji ludzkiego życia. Różewicz, konstruując plan sceniczny, przydzielił widzom rolę niemych świadków przesłuchania, stawiając ich tym samym po stronie domniemanych winowajców, przyszłych oskarżonych zagrożonych przez tak zwany wymiar sprawiedliwości. Staruszek bowiem zwrócony tyłem do publiczności spowiada się ze swego losu, mając za plecami rzeszę ludzi o podobnie mizernych dowodach przewinień. Reżyser wrocławskiego przedstawienia postanowił zachwiać takim porządkiem rzeczy. Kierując wypowiedź oskarżonego w stronę widzów, zmienia jednocześnie ich status. Powołuje ich do roli sędziów, którzy poprzez penetrację ludzkiej duszy mają orzec o istotności oskarżenia. Samo kolegium sędziowskie, usytuowane w głębi sceny, ma postać szkicowo nakreślonych ludzkich masek, które z dosłownej wysokości swych stanowisk wyrokują o ludzkiej winie. Krąg oskarżycielski domyka się zatem, w bezprecedensowy sposób łącząc oba plany konstytuujące istnienie teatru.

Według koncepcji inscenizacyjnej Różewicza, staruszek grany przez żywego aktora otoczony jest naturalnej wielkości manekinami, niemymi inkarnacjami człowieka. Z ich martwoty wysnuć można wnioski dotyczące przedmiotowego charakteru układu sędziowskiego, refleksji, która rozlewa się lawą, ogarniając coraz szersze obszary. Hejno łamie i ten schemat. W jego przedstawieniu jedynie postać staruszka jest lalką. Przynależy więc do świata bezprzykładnego postu-

szenstwa woli ludzkiej, od której zależą wszelkie przejawy życia. Poddana niememu oglądowi masek i widzów ma publicznie dać świadectwo wartości swego istnienia.

Postać staruszka wyobrażona została przez kilka odrębnych lalek jednakowych pod względem tożsamości, ale rozmaicie animowanych: przez pięć, trzy, dwa, wreszcie – jedną osobę (marionetka). Taka różnorodność umożliwia niezwykle interesujące ustawienie relacji lalka – animator. W przypadku animacji pięcioosobowej wypowiedź postaci staruszka przeradza się w specyficzny „wielogłos rozczłonkowany", raz brzmiący harmonijną polifonią, kiedy indziej jednorodnym chórem. Każdy z animatorów odpowiedzialny za ożywienie przypisanego mu członka wyraża się poprzez jego użycie, na pewien czas autonomizując jego istnienie. Proces ten niejednokrotnie pozornie wymyka się spod kontroli, niekoherencją poszczególnych części ciała wprawiając w osłupienie samego ich posiadacza.

Manipulacje na ukonstytuowanych piętrach iluzji (lalka – animator) przeradzają się w podtemat całego spektaklu. Twórcy przedstawienia w doskonały sposób uprzytomnili widzom wzajemność oddziaływań wewnątrz tego dychotomicznego układu. Animator usytuowany w pozycji istoty kreującej, posiadającej moc sprawczą, powołującą do życia, wchodzi w zależności chwiejące stabilnością jego statusu. Lalka niejednokrotnie spowiada się z animatorem, „szepcząc" mu na ucho pewne intymne treści. Innym razem walczy o prawo do wypowiedzi, domaga się wysłuchania swoich racji. Wdaje się tym samym w nieartykułowaną polemikę z własnym kreatorem, a nierzadko wręcz z samą sobą. Ten swoisty dwugłos wewnętrzny, reprezentowany przez poszczególne członki lalki, sublimuje jej istnienie na scenie, dając złudzenie autoekspresji i samowyrażania. Zjawisko to nie tylko nobilituje lalkę przynależącą nadal do świata materii nieożywionej, ale równocześnie poddaje w wątpliwość nieodzowność obecności ludzkiego animatora.

Przedstawienie Wrocławskiego Teatru Lalek nie ma jednak na celu ukazania całego spektrum możliwości wyrazowych lalki oraz niepodważalnych w kontekście tego zespołu aktorskiego umiejętności animacyjnych. Ta urokliwa powiastka o starym, doświadczonym przez lata przewodniku wycieczek, jest jednocześnie świadectwem głuchoty na drugiego człowieka, niewrażliwości na wyrażane przez niego emocje, wypowiadane słowo. Scena przeradza się w salę u psychoterapeuty, który tak manipuluje wypowiedzią pacjenta, by móc ze spokojnym sumieniem zachować na karcie chorobowej wcześniej wypisaną fałszywą diagnozę.

Spektakl pt. *Śmieszny staruszek* został bardzo ciepło przyjęty przez publiczność tegorocznej edycji Ogólnopolskiego Festiwalu Teatrów Lalek w Opolu. Jako jedyny spośród dziewięciu konkursowych przedstawień otrzymał nagrodę dla całego zespołu za zbiorową kreację aktorską. Uhonorowany został także twórca inscenizacji Wiesław Hejno, któremu jury festiwalu przyznało pierwszą nagrodę za reżyserię przedstawienia oraz Zbigniew Piotrowski, laureat trzeciej nagrody dla autorów muzyki. Jako entuzjastkę tego przedstawienia cieszy mnie fakt, że gorące przyjęcie publiczności znalazło swoje odzwierciedlenie w decyzji konkursowego jury. Wszystkie wyróżnienia potwierdzają bowiem wartość tego przedstawienia i perfekcjonizm na wszelkich płaszczyznach kreacji. ■

Śmieszny staruszek, Tadeusz Różewicz. Reżyseria Wiesław Hejno, scenografia Jadwiga Mydlarska-Kowal, muzyka Zbigniew Piotrowski. Wrocławski Teatr Lalek. Premiera 2001

Funny Old Man

or a Polyphonic Confession

Małgorzata Koch-Butryn

Śmieszny staruszek (Funny Old Man) by Tadeusz Różewicz is one of the last spectacles prepared by the stage designer Jadwiga Mydlarska-Kowal, who passed away half a year ago. Together with the director Wiesław Hejno, she devised a figure reflecting the most profoundly concealed human afflictions and intimate longings. The titular old man embodies a naive belief in the order of the world, a hierarchy of values, and elementary respect for others. Placed in a situation in which he is compelled to verify presumed absolute reason, his life confession expresses doubt in the purposefulness of such a point of reference.

The spectacle shown by the "Small Stage for Adults" at the Wrocław Puppet Theatre was based upon a play by Tadeusz Różewicz under the same title. Ascribed by the author himself to the range of comedy, it hides under a layer of charm and empathic laughter strata of tragedy resulting from the demystification of the world and the undermining of the status of the individual inscribed into its structure. The drama takes place in a court room and in the presence of judges who are to conduct a vivisection of human life. Constructing the stage plan, Różewicz granted the audience the part of silent witnesses of an interrogation, thus placing them on the side of the purported felons, the future defendants threatened by the so-called administration of justice. The old man, with his back to the audience, retells his whole plight, turned away from a group of people with similarly meagre evidence of their misdemeanours. The director of the Wrocław spectacle decided to topple this order of things. By pointing the statement made by the accused at the spectators, he simultaneously altered their status. Furthermore, he endowed them with the role of judges who, by penetrating the human spirit, are to adjudicate about the essence of the charge. The judges, situated in the back of the stage, are portrayed as barely sketched human masks, who from the literal heights of their posts pass sentences concerning human crime. In this manner, the circle of the accusers becomes closed, and in an unprecedented manner links both plans that constitute the very existence of the theatre.

In the staging conception proposed by Różewicz, the old man, played by a living actor, is surrounded by man-sized mannequins, mute imitations of human beings. Their lifelessness could lead to conclusions about the objective character of the judges and reification, which spreads like

lava, encompassing ever wider domains. Hejno shatters also this particular scheme. In his spectacle, the only puppet is the old man who belongs, therefore, to the world of unique obedience towards human will, decisive for all symptoms of life. Subjected to a silent examination by the masks and the audience, he is to publicly testify to the value of his existence.

The figure of the old man is depicted by means of several puppets, uniform as regards identity, but manipulated in assorted ways: by five, three, two and a single person (the marionette). Such diversity makes possible an extremely interesting arrangement of the relation between the puppet and the manipulator. In the case of the five-person manipulation, the declarations made by the old man change into a specific "fragmented polyphony", either resounding in harmony or a uniform choir. Each of the animators responsible for a given part of the puppet expresses himself by using it and, for a certain time, rendering its existence autonomous. Upon numerous occasions, this process at first glance evades all control, and the incoherence of particular parts of the body astounds even their owner.

Manipulations upon constituted rungs of illusion (the puppet–the player) become the subtheme of the whole spectacle. Its creators made the audience aware of the mutual nature of impact within this dichotomous configuration. The animator, placed in the position of a creator and endowed with causal force, becomes embroiled in dependencies loosening the stability of his status. The puppet frequently comes close to the manipulator, "whispering" intimate messages into his ear. Upon other occasions, it struggles for its right to utter a statement, and demands that its arguments be heard. In this way, it becomes involves in an unarticulated polemic with its own creator, and frequently even with itself. Such a specific inner dialogue, represented by particular members of the puppet, sublimates its existence on the stage, producing the illusion of self-expression. This phenomenon not only ennobles the puppet, which continues to belong to the world of inanimate matter, but questions the indispensability of the human animator.

The intention of the spectacle proposed by the Wrocław Puppet Theatre is not, however, to present a whole spectrum of the expressive potential of the puppet and the manipulation skills unquestionable within the context of this particular actors' ensemble. The beguiling story about an old and weathered tour guide is also testimony of the inability to hear a second person, and of insensitivity to his emotions and the words spoken by him. The stage becomes the sofa of a psychotherapist, who manipulates the remarks made by his patient in such a manner so as to be able to preserve with a clear conscience the earlier recorded false diagnosis. ■

Smutny starzec i dziewczynka (Sorrowful Old Man and a Little Girl) – Teatr Rozrywki w Chorzowie, Wrocław Puppet Theatre, dir. Ludwika Mydlarska-Kowal, Wrocław, 2001; Zdzisław Hejno, Wrocław Puppet Theatre, premiere 2001

PHOT. / Ewa Krasucka-Kowalska

Sens drogi

Justyna Zarzycka

Zza kulis, w rytmie podyktowanym muzyką, wysuwają się ciemne kształty parawanów - przywodzące na myśl góry. Na szczycie jednego z nich widać bezlistne drzewo. Góry i pagórki tańczą i wędrują, powoli zajmują swoje miejsca, a fioletowy półmrok przechodzi łagodnie w barwy zimowego świtu. Szachownica pól i łąk na zmienchomiałych – teraz – górach-parawanach gra niebiesko-różowymi odcieniami.

Oto swoisty prolog opowieści o urodzawym chłopcu, który wyrastał w przekonaniu, że jest synem gwiazdy – kimś lepszym od innych i wyższym ponad prawa i zasady obowiązujące zwykłych śmiertelników. Odnaleziony przez matkę-żebraczkę przepędza ją, krzycząc: *Jesteś szpetna!*, mocą iście baśniowej sprawiedliwości sam staje się szpetny. Wyrusza w drogę (a kiedy wędruje lalka, "wędrują" też pagórki), aby odnaleźć matkę. Prosi o pomoc zwierzęta, lecz płaci cenę przejawianego wobec nich okrucieństwa: nie chcą mu pomóc lub nie mogą – jak kret, którego oślepił, jak dzięcioł, któremu dla zabawy podciął skrzydła. Zdany jest na własne siły.

Bajki Wilde'a są trudne do adaptacji ze względu na specyficzny tok opowieści, niejednolitą fabułę, budowaną z dość luźno powiązanych ze sobą – bardziej za sprawą poetyckich skojarzeń niż logiki – obrazów i epizodów. Ciekawe, że ostatnio aż dwa teatry lalkowe sięgnęły po te teksty (Rabcio – *Syn gwiazdy*, bielski Witak – *Oddany przyjaciel*). Adaptacja Wojciecha Olejnika łagodzi to, co mogłoby w *Synu gwiazdy* wydać się okrutne (np. kwaśne Wiewiórki odmawiające Gwiazdowi pomocy w poszukiwaniach *Skrzywdziłeś moją matkę, czy i swoją chcesz skrzywdzić?* brzmi w oryginale brutalniej, gdyż mowa jest o zabijaniu, a nie krzywdzeniu). Razy wymierzane buhalerowi przez złego czarodzieja dyskretnie kryje dekoracja, rytm uderzeń sygnalizuje wyskakującą ponad nią lalkę (jest w tym chyba trochę przesady, gdyż tak urzeczywistniona scena chłosty nabiera nieoczekiwanie zabarwienia komicznego). Znacznie istotniejszy jest jednak inny rys tej adaptacji: prowadzenie akcji w sposób podkreślający inicjacyjny charakter prób, którym zostaje poddany Gwiazdek i tłumaczący zarazem zagadkowe – bo niewyjaśnione przez autora – epizody fabularne.

Zręcznie też rozwiązany został problem przeskoczenia w akcji 15 lat, któ-

ra upłynęły od znalezienia w lesie niemowlęcia do spotkania z matką; rozświetlone okno chatki staje się miniaturowym teatrem cieni – sylwetce kobiety i poruszającej się kołysce towarzyszy śpiew *Kiedy gwiazda z nieba spada, szczęście wita w ludzkie progi...* Piosenka usypia dziecko, a jednocześnie o nim opowiada.

Wyraziste lalki budzą żywe reakcje widowni. Zabawna jest banda urwipołciów, towarzyszy zabaw bohatera. Tożsamość postaci Gwiazdusia pięknego i szpetnego podkreślają świetliste oczy obu lalek. Tajemniczość postaci żebraczych sugeruje ich dokładne spowicie w workowate stroje z kapturami. Pewne zastrzeżenia budzić może kret: jego wąsy przypominają raczej rogi niż wibrysy, a co za tym idzie, podejrzanie upodabnia się do ślimaka. Ładny efekt sceniczny powstaje dzięki wykorzystaniu halabardy strażnika miejskiego jako lustra dla przekonania chłopca, iż nazywając go pięknym, nikt z niego nie szydzi, gdyż odzyskał dawny wygląd.

Nie tylko lalki wywołują emocje na widowni. Historię Gwiazdusia dzieci śledzą z przejęciem, czego najlepszym dowodem są towarzyszące dramatycznym momentom okrzyki czy wręcz rady udzielane bohaterowi.

Niebagatelną rolę w tym przedstawieniu odgrywają muzyka i światło (w pierwszej części gra światłem zmienia porę roku na szachownicy pól). Muzyka tworzy nastrój, a wraz ze zmianą scenerii wskazuje (poprzez budzący orientalne skojarzenia motyw muzyczny) daleką drogę, jaką przebył bohater. Doświadczenie drogi, któremu poddany jest Gwiazdus, ma charakter zarówno zewnętrzny, jak i wewnętrzny. Chłopiec zmienia się. Dawniej obcy litości i pełen pychy, potrafi teraz współczuć i przejmować się losem innych. Uwolniony przez węża pomaga mu spełniać zadania, które stawia przed nim czarodziej, można więc powiedzieć, że Gwiazdusiu, zmieniając samego siebie, zmienia jednocześnie świat, w którym żyje. Konsekwencje czynów i postaw wyraźnie wskazują, jak silny i istotny jest związek istoty ludzkiej z tym, co ją otacza, jak określają się nawzajem, wpływają na siebie i od siebie zależą. Poczucie przynależności do świata wiąże się z odpowiedzialnością za ów świat.

Bohater bajki Wilde'a okazuje się kimś niezwykłym, lecz do odkrycia swojej tożsamości i roli dochodzi nie dzięki wygórowanemu mniemaniu o samym sobie, a poprzez upokorzenia i poświęcenie. ■

Syn gwiazdy, Oscar Wilde. Adaptacja i reżyseria Wojciech Olejnik, scenariusz Przemysław Kurowski, muzyka Bogdan Szczepański, Teatr Lalek Rabcio, Rabka Zdrój. Premiera 2007.

The Meaning of the Path

Justyna Zarzycka

The dark shapes of screens, which bring to mind mountains, appear from the wings in a rhythm dictated by the music. One of the pinnacles is topped with a bare tree. The mountains and hillocks dance and wander around; slowly, they take their place and the violet semi-shade gently turns into the hues of a wintertime dawn. The checker board of fields and meadows, portrayed against the backdrop of the now immobile mountains-screens, shimmers with blue-pinkish shades.

This is a *sui generis* prologue to a tale about a handsome boy who grew up convinced that he is the son of a star–someone who is superior to others and who towers over truth and the principles binding for ordinary mortals. Found by his mother–a beggar woman–he chases her away, shouting: *You are so hideous!* Truly magic justice renders him ugly too, and he sets off to discover the whereabouts of his mother (and when the puppet walks the hillocks also "move"). While asking assorted animals to assist him he pays the price of the cruel acts once committed against them: they either do not want to or cannot help him, as in the case of the mole, which he had blinded or the woodpecker, whose wings he had clipped for sheer fun. Now, he is doomed to depend on himself.

The tales by Oscar Wilde are difficult to adapt due to the specific course of the narration and a disjointed lot, constructed out of loosely connected images and episodes, bound together by means of poetic associations rather than by logic. It is interesting to note that recently two puppet theatres have used texts by this author (the Rabcio Theatre staged *The Son of the Star*, and the Wiłak Theatre from Bielsko-Biała has shown *The Devoted Friend*). The adap-

tation proposed by Wojciech Olejnik has alleviated all the elements of cruelty in the Son of the Star (for instance, the lines spoken by the Squirrel, who refused to help the Star Boy in his quest: *You have hurt my mother, and now to you wish to hurt your own?* in the original version are much more brutal and refer to killing and not to injury). The blows dealt to the hero by the evil sorcerer are discreetly concealed by the scenery, and their rhythm is marked by the puppet leaping above the sets (a slightly exaggerated effect, which unexpectedly renders the scene of the whipping somewhat comical). A much more essential feature of the adaptation is the presentation of the plot in a way emphasising the *rite de passage* nature of the tests to which Star Boy is subjected, simultaneously explaining the puzzling episodes never elucidated by the author.

The period of fifteen years from the discovery of the infant in the forest to the meeting with his mother is skillfully shown: the illuminated window of a cottage becomes a miniature shadow theatre, and the silhouettes of a woman and a rocking cradle are accompanied by the song: *When a star falls from the sky happiness enters the human adobe...* The lullaby puts the child to sleep and, at the same time, tells its story.

The expressive puppets produce a lively reaction. The gang of rascals, the hero's companions, is comical. The personality of Star Boy, both beautiful and ugly, is accentuated by the luminous eyes of the two puppets. The mysteriousness of the beggars is conveyed by their figures, swathed in sack-like, hooded costumes. The portrayal of the mole could give rise to certain reservations: his whiskers recall rather horns, and suspiciously suggest a similarity to a snail. A pleasing stage effect is achieved when the halberd of a town guard is used as a mirror to convince the boy that he has truly regained his former appearance.

Not only the puppets provoke an emotional response among the spectators. The children become involved in the story of Star Boy, best evidenced by the shouts accompanying the most dramatic moments or even the advice given aloud to the hero.

A significant role in the spectacle is played by the music and the light (in the first part, light creates different times of year on the chessboard of the fields). The music creates a mood and, together with alternating scenery, indicates the great distance traversed by the hero. The experiences of the journey are both external and internal, and the boy undergoes a metamorphosis. Once pitiless and haughty, he now becomes capable of compassion and concern for the fate of others. The snake, which he sets free, assists him in carrying out assorted tasks posed by the sorcerer; by transforming himself Star Boy simultaneously changes the world in which he lives. The consequences of deeds and attitudes vividly demonstrate the strong and essential links between man and the surrounding world, and their mutual impact and dependence. The feeling of belonging to the world is associated with responsibility for it.

The hero of the Wilde tale proves to be someone extraordinary, who discovers his identity through self-humiliation and sacrifice. ■

Syn gwiazdy (The Son the the Star) by Oscar Wilde. Adaptation and direction Wojciech Olejnik. Stage design Przemysław Karwowski. Music Bogdan Szczepański. The Rabcio Puppet Theatre in Rabka Zdrój. Premiere 2001.

Spod przymkniętych oczu

Maria Łaszkiewicz

Choć Zoję Mikotovą Teatr Andersena gościł po raz pierwszy, to jednak spektakl, który zaprezentowała w Lublinie – mimo że nowy dla polskiego widza – nie był na pewno nowością dla czytelnika literatury dziecięcej. Mikotova zbudowała bowiem przedstawienie, wykorzystując znane wiersze Juliana Tuwima napisane dla dzieci. Zaprezentowała zatem trzynaście utworów – znalazły się tu tak znane tytuły, jak *Lokomotywa* czy *Okulary*, i rzadziej przywoływane, jak np. *Pstryczek*.

Dla reżyserki osią spektaklu stał się przede wszystkim wiersz *Cuda i dziwy*. Utwór, który jest pochwałą marzeń, prawa do tych marzeń, można powiedzieć, że jest on poetyckim manifestem świata wymyślonego, swobodnej kreacji każdego z nas. Tę myśl Tuwima Mikotova przeniosła do teatru i ze stwarzania różnych światów oraz sytuacji, a przy tym odkrywania ich nowego oblicza, uczyniła podstawę scenicznych zdarzeń. Rzeczywistość – w której wszystko możemy wykreować, sami zbudować – organizuje przede wszystkim nasza wola i skłonność do zabawy.

Mikotova, zapraszając nas do marzeń, jednocześnie zaprosiła nas do teatru, pokazując, że jest to idealne miejsce, gdzie ożyje świat poezji. Fizycznie prowadzi nas na scenę, wskazując strzałkami drogę w sam środek kurtyny. To tam przecież będzie działo się coś niezwykłego i ważnego. Świat fantazji otwiera się przed nami dość niespodzianie, kiedy stukając, trafiamy w odpowiedni rytm. To jedno uderzenie jest jak czarodziejskie zaklęcie albo szyfr do świata „cudów i dziwów", tak samo niezwykłe dla widzów, jak i dla trojga wykonawców.

Dalej dzięki aktorom możemy przypomnieć sobie m.in. postać pana Maluśkiewicza, awiacyjne perypetie babci i jej kurki, dramat abecadła oraz zgubne skutki ptasich plotek. Każdy wiersz to precyzyjnie przemyślana etiuda teatralna, gdzie udało się zachować właściwe proporcje między opowiadanym tekstem a scenicznymi działaniami. Formalnie reżyserka znajduje dla wszystkich utworów odmienny język, wspólna pozostaje bardzo schematyczna dekoracja w niebieskiej tonacji i postawa aktorów, którzy są przede wszystkim prezenterami, sami bawiąc się, pokazują, jak niewiele potrzeba, aby stworzyć własny świat zabawy.

W sytuacji, kiedy elementy spektaklu dzielą się na wyraźnie niezależne sekwencje, problemem pozostaje sposób ich łączenia. W *Cudach i dziwach* jeden wiersz wyrasta z drugiego, ale nie jest to związek fabularny, ani też estradowe przejście od numeru do numeru. Spójność pojawia się dzięki działaniom aktorskim – wystarczy czerwona chusta, która

najpierw jest rekwizytem iluzjonisty, a za chwilę odłożona staje się przykryciem, spod którego słyszymy głośne protesty pana Maluskiewicza. Zabawa w ciuciubabkę to podstęp umożliwiający przebranie aktora za babcię, tak samo odzyskane okulary pana Hilarego pozwalają mu na przyjęcie roli nauczyciela i tłumaczenie zasad działania elektryczności. Jeden rekwizyt, np. pudełko przypomina historię o rzeczach i ukrywa w sobie niesłomkę kozki-kiju.

Udało się też Mikołowej to, co jest w takich spektaklach najtrudniejsze – znaleźć dla każdego wiersza inną formę jego prezentacji, dzięki czemu wszystkie elementy spektaklu są atrakcyjne, a jednocześnie utrzymuje się równe tempo scenicznej akcji. Bowiem lubelskie przedstawienie jest ciekawą lekcją tego, jak można w teatrze opowiadać. Czasami najważniejszy staje się rytm, tak jak w *Lokomotywie*, niekiedy ten rytm przechodzi w rytm taneczny i okazuje się, że tekst o tańcu miałby idealnie pasuje do rock and rolla. Inne wiersze można zaśpiewać. *Pan Maluskiewicz* to historia pokazana przez dźwięki i gesty aktorów. Zaś kłótnia warzyw to płaskie obrazki, które mogą się przeobrazić w kije do pojedynków, a nawet w samolot bojowy.

Spektakl Zoi Mikołowej jest pochwałą wyobraźni, ale nie tylko. Jest również pochwałą nieskrępowanej ekspresji, swobody w wyrażaniu samego siebie, jednym słowem pochwałą wolności. Ta wolność najwyraźniej pojawia się już przed antraktem w rockowej pieśni młodych kózek, kiedy aktorzy, naśladując zachowania zespołów młodzieżowych, wyraźnie opowiadają się za prawem do błędu i do poszukiwania własnej drogi.

I na końcu trzeba dodać rzecz chyba najważniejszą. Zoja Mikołowa zrealizowała spektakl dla najmłodszych odbiorców, szanując ich przy tym jako widzów. Wychodząc od znanych im zabaw, operowała cały czas rzeczywistością dla nich zrozumiałą, a jednocześnie potrafiła opowiedzieć o poezji, wyobraźni, teatrze i wolności. Przekonać, że pod przymkniętymi oczami świat może być całkiem ciekawy. ■

Cuda i dziwy, Julian Tuwim, Reżyseria Zoja Mikołowa, scenografia Ruslan Pospiłł, muzyka Zdzisław Kluka, Teatr im. H. Ch. Andersena Lublin, Premiera 2001

With Eyes Shut

Maria Łaszkiewicz

Even though the H. Ch. Andersen Theatre played host to Zoya Mikolova for the first time, the spectacle which she presented in Lublin, albeit a novelty for the Polish audience, was certainly familiar to readers of children's literature. Z. Mikolova constructed a spectacle based on well-known poems by Julian Tuwim addressed to children. She presented thirteen works, including such beloved titles as *Lokomotywa* (The Locomotive) or *Okulary* (Eyeglasses), and those more rarely cited, for example, *Pstryczek* (The Light Switch). The axis of the spectacle became the poem *Cuda i dziwy* (Miracles and Wonders), written in praise of dreams and the right to cherish them, a veritable poetical manifesto of an imaginary world, the unhampered creation pursued by each of us. Z. Mikolova transferred this concept to the theatre, and formed a foundation of scenic events out of assorted worlds, situations, and the discovery of their new appearance. Reality – in which everything can be created and built by ourselves – is organised predominantly by our will and inclination to play.

By asking us to daydream, Z. Mikolova simultaneously invited us to a theatre, demonstrating that this is an ideal place for animating the world of poetry. She leads us to the stage by using arrows which show the way to the very centre of the curtain. This is the spot where something unusual and significant shall take place. The world of fantasy opens up rather unexpectedly when, knocking, we manage to guess the right rhythm. This single knock resembles a magic spell or a code to the world of „miracles and wonders", just as amazing for the audience as it is for the three performers.

The actors enable us to recall, i.a. the figure of Mr. Maluskiewicz (Mr. Tiny), the aviation problems faced by Granny and her hen, the drama of the alphabet, and the fatal outcome of birds gossiping. Every poem comprises a meticulously devised theatrical etude, which manages to retain suitable proportions between the text and the activity on the stage. From the point of view of the form, Z. Mikolova has found a different language for each of the staged works, joint features include an extremely schematic decoration, maintained in blue, and the attitude of the actors, who, in their capacity predominantly as presenters, enjoy themselves and show how little is needed to create one's own world of fun.

In a situation when the assorted elements of the spectacle are divided into distinctly independent sequences, the prime problem consists of the manner of linking them together. In *Cuda i dziwy* one poem stems from another, but this is by no means a plot connection or a transition from one work to another, a device typical for the stage. Cohesion is created thanks to the endeavours of the actors – a red shawl first appears as the prop of a conjurer and a moment lat-

er becomes a cover under which we hear the loud protests voiced by Mr. Maluśkiewicz. Blindman's buff turns into a trick making it possible to disguise an actor as a granny, just as the lost and found eyeglasses belonging to Mr. Hilary enable him to assume the role of a teacher, and to explain the principles of electricity. A single prop, e. g. a box, recalls the tale about a rivulet and conceals unruly nanny goats-sticks. Z. Mikołowa managed to achieve the most difficult feat in spectacles of this sort – to find for each poem a different form of its presentation, thanks to which all the elements of the show are attractive, and to simultaneously maintain an even tempo of the staged action. The Lublin spectacle is an interesting lesson, showing the manner in which the theatre can tell a story. Sometimes, as in *Lokomotywa*, the most important component is the rhythm, upon other occasions, it changes into a dance rhythm, and it becomes apparent that a text about a dancing broom is ideally suitable for rock'n'roll. Other poems can be sung. *Pan Maluśkiewicz* is recounted by means of sounds and gestures performed by the actors. On the other hand, quarrelling vegetables comprise flat pictures, which can change into sticks used for duelling, and even into a battleplane.

The spectacle staged by Zoya Mikołova praises imagination, albeit not only. It also lauds unfettered expression and unhampered self-expression, in a word, it applauds liberty. The latter appears most distinctly in the rock song performed by the young goats immediately before the interlude, when the actors, emulating the behaviour of members of rock bands, speak in favour of the right to commit errors and to seek one's own path.

Finally, the most important reflection: Zoya Mikołova has staged a spectacle for the youngest audience, which she respects in its capacity as spectators. With games well-known to the viewers as the point of departure, she operates with a reality understandable to them: at the same time, she is capable of talking about poetry, the imagination, the theatre and freedom, and of convincing the spectator that the world seen with eyes shut could be enthralling. ■

Cuda i dziwy (Miracles and Wonders) by Julian Tuwim. Director Zoya Mikołova. Stage design Rostislav Pospíšil. Music Zdeněk Kluka. The H. Ch. Andersen Theatre, Lublin. Premiere 2001

Kot Watson i Sherlock Chrumps

Andrzej Polakowski

Maciej Wojtyszko nie potrzebuje specjalnej rekomendacji. Jako autor bez trudu nawiązuje kontakt z dziecięcą wyobraźnią, toteż z zaciekawieniem odniosłem się do prapremierowej realizacji jego tekstu w łódzkim Teatrze Pinokio. Zwłaszcza, że tym razem chodziło o adaptację książki będącej kontynuacją przygód *Bromby i innych* – istot niezwykłych i rzadko widywanych, jak je określa sam autor. *Tajemnica szyfru Marabuta* jest historyjką kryminalną rozgrywającą się gdzieś w świecie równoległym do naszej szarej i nudnej rzeczywistości – w świecie imaginacji. Postacie Bromby, dziwacznej i dobrodusznej zarazem, a także całej galerii jej ekscentrycznych przyjaciół, odpowiadają dziecięcej potrzebie fantazjowania i znakomicie sprawdzają się podczas lektury. Rzecz w tym, że tam gdzie autor mógł lekko i dowcipnie posłużyć się słowem, pozostawiając wiele niedopowiedzeń czytelnikowi, teatr musiał w całej swej fizyczności pokazać nazwane, stawiając kropkę nad i. Być może reżyser i zarazem współautor adaptacji Lech Chojnacki uznał, że lepiej dowiedzieć się czegoś z teatru, niż nie wiedzieć o tym wcale – by strawestować słowa Wojtyszki. Na szczęście twórcy spektaklu uniknęli przesadnej dosłowności przy scenicznym kreowaniu świata fantazji. Duża w tym zasługa scenografa Danusza Panasa. Dzięki jego wstrzemięźliwości i umiarowi, rzeczy na scenie dzieją się wszędzie, czyli nigdzie. Wyrażone oszczędnymi środkami dekoracje zaledwie szkicują zmieniające się miejsca zdarzeń. Pozostawiając nieco pola wyobraźni widzów, służą zarazem czytelności postaci. Równoległe użycie aktora w kostiumie i masce oraz będącej jego odpowiednikiem małej lalki, umożliwiło reżyserowi zastosowanie czegoś w rodzaju filmowego montażu: zbliżenia i dalekie plany mogą pojawiać się bez zmiany dekoracji.

Co do wyglądu bohaterów, scenograf wykreował szereg efektownie dziwacznych stworzonek, udanie wykorzystując przy tym sugestie autora książki. Równie ciekawie prezentuje się galeria pomysłowych rekwizytów, by wspomnieć choćby detektywistyczne akcesoria Kajetana Chrumpsa czy operatorskie przybory Glusia. Kostium, charakterystyczny sposób poruszania się i gestykulacji, jak również wypowiadane kwestie składają się na w miarę wyrazisty rysunek postaci. Trochę tylko brakowało mi urokliwych książkowych „rysopisów", celnie nakreślających osobowości bohaterów. Reżyser więcej uwagi poświęcił widowiskowej stronie spektaklu. Odpowiedni ładunek humoru, szereg dowcipnych pomysłów inscenizacyjnych, wartkość akcji i sprawna narracja zdają się to potwierdzać. Błahość kryminalnego wątku jednoznacznie sugeruje, że jest on

FOT./PHOTO K. KWASKOWSKI

tylko pretekstem – bardziej od finałowego rozwiązania zagadki liczy się dobra zabawa. Reżyser bawi się sensacyjną konwencją i chyba dobrze trafia w oczekiwania widzów.

Warto też odnotować muzykę Roberta Łuczaka, bo choć łatwo wpada w ucho, nie pełni w spektaklu wyłącznie funkcji ozdobnika. Pobrzmiewają w niej echa filmowej klasyki komedii kryminalnej, ale nie za sprawą podobieństwa motywów, raczej przypisanej roli. Niczym narrator podąża za zdarzeniami, opisuje je, ale też akcentuje ważniejsze zwroty akcji, nie pozwala, by umknęły widzowi kluczowe momenty intrygi. Kompozytor świadomie wpisuje się w żartobliwy klimat przedstawienia. Lekko pastiszowy charakter muzyki dodaje smaku i stylu całemu widowisku.

Zabawowa formuła ma też dodatkowy walor: pozwala reżyserowi uniknąć pułapki przesadnego dydaktyzmu. Choć spektakl obfituje w pouczające przesłania, to wyrażone w formie piosenek i błyskotliwych bon motów są o wiele łatwiej przyswajalne. Trudno zresztą odmówić im wagi i słuszności. Akceptacja odmienności, pochwała kreatywności i bycia sobą to całkiem współczesne i aktualne problemy. W beztroskim widowisku poważnie brzmi też przestroga: nie pozwól sobą manipulować. Pozostaje jednak wątpliwość, czy choć część tej życiowej edukacji widz zechce zabrać ze sobą do domu. ■

Tajemnica szyfru Marabuta, Maciej Wojtyszko. Adaptacja Tadeusz Pajdała, Lech Chojnacki, reżyseria Lech Chojnacki, scenografia Dariusz Panas, muzyka Robert Łuczak, choreografia Władysław Janicki. Teatr Lalki i Aktora Pinokio. Łódź. Prapremiera 2001.

Watson the Cat and Sherlock Chrumps

Andrzej Polakowski

Maciej Wojtyszko does not need any special recommendation. As an author he has easily established contact with children's imagination. For this reason, I was especially interested to see the world premiere of a staging of his text in the Pinokio Theatre in Łódź, especially considering that this time the spectacle was an adaptation of a book continuing *The Adventures of Bromba* and other extraordinary and rarely seen creatures, as the author himself describes them. *The Mystery of the Marabut Code* is a crime story taking place somewhere in a world parallel to our dull and sombre reality - in the world of imagination. The intriguing and, at the same time, good-natured Bromba, together with the whole gallery of her eccentric friends, corresponds to the child's need to fantasise, and easily passes the reader's test. The sole problem consists of the fact that wherever the author could wittily and with ease resort to the written word, relying on the imagination of the reader, the theatre was compelled to show it in its physicality, thus dotting all the i's. Quite possibly, Lech Chojnacki, the director and co-author of the adaptation, concluded that it would be better to learn something in the theatre than to remain ignorant, to travesty the words of Wojtyszko. Fortunately, the authors of the spectacle avoided exaggerated literalness in their scenic creation of a world of fantasy, a feat achieved a large degree thanks to the stage design by Dariusz Panas. His moderation and restraint made it possible for the depicted events to take place everywhere or, in other words, nowhere. The spare decorations barely sketch the changing location, and by leaving much to the imagination of the spectators, they simultaneously serve the purpose of introducing legibility. The parallel employment of actors in costumes and masks, as well as their counterpart - the small puppet, allowed the director to apply something resembling cinematic montage: close-ups and long takes can take place without changing the set.

In portraying the appearance of the heroes, the stage designer proposed a number of effectively weird creatures, successfully referring to the suggestions made by the author. Just as fascinating is the gallery of ingenious props, to mention the accessories of detective Kajetan Chrumps or the equipment of cameraman Gluś. The costume, a characteristic manner of moving and gesticulation, as well as the spoken lines comprise a rather vivid depiction of the characters. I slightly missed the charming "descriptions" found in the book, aptly presenting the personalities of the heroes. The director devoted more attention to the purely visual side of the spectacle. A suitable load of humour, a number of witty staging conceptions, rapid action and efficient narration seem to confirm this impression. The triviality of the crime motif unambiguously suggests that it is merely a pretext - good fun is more important than the final unravelling of the mystery. The director enjoys the sensational convention, and meets the expectations of the audience.

It is worth making note of the music by Robert Łuczak, which, albeit pleasing, does not fulfil solely an ornamental function. It resounds with the echoes of classical crime comedies, although not due to a similarity of motifs, but rather to its ascribed role. In the manner of a narrator it follows and describes the events, additionally accentuating the most important turns in the action, so that the crucial moments of the intrigue would not evade the viewer's attention. The composer consciously refers to the lighthearted climate on stage. The slightly pastiche character of the music adds flavour and style to the whole spectacle.

The fun-oriented formula possess an additional asset: it enables the director to avoid exaggerated didacticism. Although the spectacle brims with instructive messages, they become much more easily absorbed when expressed in the form of songs and sparkling bon mots. It would be difficult to negate their weightiness and correctness. The acceptance of differences and the praise of creativeness and being oneself are thoroughly contemporary and topical. The carefree spectacle also contains a grave warning: do not allow yourself to be manipulated. There remains, however, the doubt whether the spectator will like to take home at least part of this lesson in life.

Tajemnica szyfru Marabuta (The Mystery of the Marabut Code) by Maciej Wojtyszko. Adaptation Tadeusz Pajdała, Lech Chojnacki, director Lech Chojnacki, stage design Dariusz Panas, music Robert Łuczak, choreography Władysław Janicki. The Pinokio Puppet and Actor's Theatre, Łódź. Premiere 2001.

Świat w szafie

Magdalena Legendź

W pierwszej scenie z półmroku wyłania się masywna bryła. Jeszcze nie bardzo widać, czy to pokaźnych rozmiarów szafa, czy może raczej „maszyna do grania". Na niej siedzi jakieś stworzenie, może czarownica – kręci się, wierci, wyraźnie ma ochotę coś „zmajstrować". I niebawem będzie miała okazję, gdy do czarnego lasu, który istnieje jedynie w wyobraźni śpiewającego o nim orszaku, wjedzie na „rączym koniu" – koniku na biegunach – Królewicz. A może raczej mały Jaś? Niestety, Królewicz zamiast działać, przybiera egzaltowane pozy, raz po raz wzdycha i... zaczyna pisać wiersz, rymując dość przeciętnie.

Właściwie Czarownica nie może się doczekać: co będzie, gdy ktoś zobaczy zaklętą jabłonkę i zechce skosztować jej jabłek? Zapowiada zemstę i puszcza w ruch lancerzy – to marionetki w jej ręku, podobnie jak bohaterowie mających nastąpić wydarzeń. Ona jest sprawczynią kolejnych zwrotów akcji, co znajduje wyraz w ruchu scenicznym i integralnie związanej z nim muzyce. Zły czar sprawia, że królewski dwór pogrąża się w chocholim tańcu, a łagodne brzmienia ustępują ostrzejszym rapowi.

Josef Lopour napisał baśń sceniczną na motywach utworu czeskiego romantyka Karela Erbena, toteż pełno w przedstawieniu romantycznych motywów: strzelca i dziewczyny, rycerskiej miłości, zjawy dziewczyny, która najpierw „na głowie kwietny ma wianek", potem ukazuje się jako gołębica. Rodem z dziewiętnastowiecznej konwencji są sceny przypominające przez moment zmierzchomienia „żywe obrazy" albo... filmową stop-klatkę.

Obrazu dopełniają romantyczna retoryka i czary. Wydawałoby się, że romantyzm wszyscy, może poza Marią Janion, odesłali do tamtąd, a tymczasem widać, że jest w nim coś, co obchodzi i do dziś nurtuje.

Romantyczne wzorce zachowań i modele przeżywania Piotr Tomaszuk poddał próbie konfrontacji ze współczesnością. Królewicz na początku jest niedojrzałym zarozumialcem i robi wszystko na pokaz – zły los dosięga Dziewczynę, gdy ten przedkłada zewnętrzne oznaki prestiżu nad czystość serca. Dość infantylnie brzmiące pytanie „Gdzie moje serduszko?" – jest zarazem istotne z dramaturgicznego punktu widzenia. Człowiek musi

Na zdjęciu/In the photo:
Małgorzata Kinel, Alicja Bartosiewicz

dojrzeć, połączyć w sobie świadomą z podświadomym, musi umieć otworzyć się na drugą osobę – jak otwiera się na początku spektaklu stara szafa, powierzając widzom swe tajemnice.

W spektaklu Tomaszuka ta szafa jest całym światem. W jej wnętrzu „cudownym sposobem" jabłonka zmienia się w kobiecą postać. Dla weselnego orszaku jest zamkową bramą, może być balkonem lub oknem, przez które podpatrujemy spędzającego bezsenną noc Królewicza. Wspomagana przez półprzezroczystą tkaninę, opalizujące światło, muzykę i specjalne efekty, przeistacza się w strumień, w którym Czarownica topi Dziewczynę. Zamknięta, bywa zwykłym meblem w alkowie pokojówki Magdalenki. Pełni też funkcję scenki dla komicznego pijackiego interludium. Humorystycznych elementów jest w przedstawieniu więcej, często związanych z perypetiami pary komicznych służących.

Gdyby tak można było cofnąć czas – wzdycha Królewicz, gdy sądzi, że przegrał swoje życie; gdybym ja głupi nie strzelał – marudzi strzelec Jaromir. Magia teatru sprawi, że to się stanie możliwe. To bardzo dobre sceny. W czarodziejski sposób cała historia wraca do momentu, gdy Czarownica wylania się ze strumienia, szerokim łukiem wypluwając wodę pod nogi (dosłownie, co dzieci przyjmują z zachwytem). Królewicz otrzymuje drugą szansę. Cofanie czasu odbywa się na sposób filmowy – puszczona do tyłu taśma z muzyką jest tłem dla przesuwających się w odwrotnym kierunku i wykonujących przyspieszone ruchy aktorów.

Z filmowej techniki reżyser korzysta również w sposób najzupełniej dosłowny. Projekcja jest romantyczny pejzaż, który pojawia się po otwarciu szafy. Dzięki projekcji powstaje zamkowy krużganek – cień łuku okiennego i krat na tle białej, zwiewnej firany. Piękny efekt dają obrazy pojawiające się na ekranie wspomnień Królewicza, projekcjom towarzyszą muzyczne leitmotywy. W finale po prostu oglądamy niemy film, nakręcony z aktorkami grającymi w spektaklu. Czarownica zmyka gdzieś po bielskich Błoniach, a w przeciwnym kierunku biegnie Dziewczyna: po schodach wbiega do wnętrza Banialuki. W kilka sekund później naprawdę wpada z foyer na widownię, a potem na scenę. Akcja może toczyć się dalej. Ale tu nadmuchany balonik poezji pęka: mimo rozmaitości pomysłów, zabawnych gagów i wielu po prostu dobrze zagranych scen, finałowa piosenka – oda do młodości-radości jakoś nie przemawia.

W *Jabłoneczce* lalkarze wystąpili bez lalek, co jednak rekompensuje rozmach i gęstość widowiska. Powinno się podobać także miłośnikom „jednych" bajek. Inscenizator i reżyser w jednej osobie zrezygnował z ulubionych surowych form i zgrzebnego tworzywa. Wszystko zaleca się swoją urodą, panienka i jej sukienka, rycerski napierśnik i weselny baldachim, fryzurka pokojówki podobna do sterczących warkoczyków Pipi Langstrumpf, a także staroświecki sagan na wodę, który wystarcza za źródło i cały strumień. Znakomita jest też muzyka, gdzie trzeba lekko podniosła, gdzie trzeba wzruszająca.

Jedyną słabością przedstawienia wydaje się sama opowiadana historia, z której niewiele dla małego widza wynika. Reżyser zrobił, co mógł – wyszedł poza znaczenie bajki, mnożył podteksty i pietrzył kolejne metafory. Bawił dorosłych grą konwencji, ale porzucił w pół drogi dzieci. ■

Jabłoneczka, Karel J. Erben – Josef Lopour. Przekład Rafała Pułkownik. Układ tekstu, inscenizacja i reżyseria Piotr Tomaszuk, scenografia Eva Farkašová, muzyka Piotr Nazaruk. Teatr Lalek Banialuka, Bielsko-Biała. Premiera 2007.

The World in a Cupboard

Magdalena Legendź

A massive solid emerges from the semi-shade of the first scene. It is still rather unclear whether this is a large wardrobe or perhaps a "jukebox". Some sort of a creature, quite possibly a witch, is straddling atop the object; fidgeting, it obviously wants to make mischief. Soon, it will have an opportunity to do so, once a prince riding a "swift steed"—a rocking horse, enters the dark forest, which exists only in the imagination of the entourage singing about it. Or could this be little Jaś? Unfortunately, the prince, instead of doing something, strikes exalted poses, sighs heavily from time to time, and... begins to write a poem, using rather commonplace rhymes. Actually, the Witch simply cannot wait to see what will happen when someone notices the enchanted apple tree and wishes to taste the apples. She announces revenge and sets the dancers into motion—they are mere marionettes in her hand, similarly to the heroes of the ensuing events. The Witch is the author of subsequent twists in the plot, expressed in stage movement and integrally associated music. An evil spell is the reason why the royal court becomes immersed in a somnolent dance, and tranquil sounds are replaced by raw rap.

Josef Lopour wrote a stage tale based on motifs from a work by the Czech Romanticist Karel Erben; hence, the spectacle brims with Romantic themes: the lireur and the young girl, chivalrous love and a girl phantom, who first "wears a floral wreath on her head" and then appears as a dove. Scenes which for a single motionless moment recall "tableaux vivants", originate straight out of a nineteenth-century convention, or... a cinematic frame.

The imagery is supplemented by Romantic rhetorics and magic. It would appear that everyone, perhaps with the sole exception of Maria Janion, has relegated Romanticism to an old curiosity shop, but it becomes obvious that it contains a component which remains tantalising up to this very day.

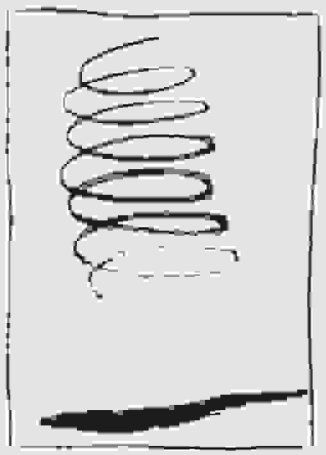
Such Romantic patterns of behaviour and models of experiencing were put to a test by Piotr Tomaszuk, who confronted them with contemporaneity. At the onset, the Prince is immature and conceited, and does everything to impress others—evil fate befalls the Girl when he shows preference for external symbols of prestige than for a pure heart. The rather infantile question: "where is my heart?" is rather essential from the point of view of dramaturgy. Man must mature, merge the conscious and the unconscious, and become capable of opening himself towards another, just as the old wardrobe opens up at the beginning of the spectacle, entrusting its secrets to the spectators. In the staging proposed by P. Tomaszuk the wardrobe is the whole world. Inside, an apple tree "miraculously" becomes a female figure. For the wedding procession it becomes a castle gate; it can also assume the shape of a balcony or a window through which we watch the Prince spending a sleepless night. With the assistance of a semi-transparent fabric, shimmering light, music, and special effects, the wardrobe changes into a stream in which the Witch drowns the Girl. Closed, it becomes an ordinary piece of furniture in the bedroom of the chambermaid Magdalenka. It also fulfils the function of a stage for a comic interlude involving drunkards. The spectacle contains more droll elements, frequently connected with the misadventures of a second couple: the servants.

If only one could reverse time—sighs the Prince, convinced that he has squandered his life; if only I had not shot so foolishly—whines Jaromir, the lireur, whom the witch had bribed to kill the dove. The magic of the theatre makes their wishes come true. These are excellent scenes: the whole story returns to the moment when the Witch emerges from the stream and spits out the water in a wide arc (literally, a fact which thrills the children in the audience). The Prince does get a second chance, and during his meeting with the Girl he can behave more maturely and not so selfishly. The reversal of time takes place in an outright motion-picture manner—taped music played backwards creates a background to which the actors move in an opposite direction and seem to be performing accelerated motions.

The director also resorts to film techniques in an openly literal manner. The Romantic landscape, which appears after the wardrobe is opened, is screened; the same is true of the castle arcade—we see the shadow of the window arch and lattice work against the background of white billowing fabric—a curtain. A magnificent effect is produced by images appearing on the "screen of the Prince's reminiscences"; the projections are accompanied by musical leitmotifs. In the finale, we simply watch a silent movie, shot with the actresses performing in the spectacle, and showing the fleeing witch, bolting across the Bielsko meadows, and the Girl running in the opposite direction and climbing stairs leading to the Banialuka interior. Several seconds later, she really darts from the foyer to the stalls and clambers onto the stage. The action must go on. At this point, however, the balloon of poetry bursts; despite diverse ideas, amusing gags, and many well-performed scenes, the finale song—an ode to youth-joy - somehow does not appeal to the audience.

In *Jabłoneczka* (The Apple Tree) the puppeteers appear without puppets, a fact compensated by the impetus and density of the spectacle. It should become a favourite of lovers of "pretty" folk tales. The director, who is also the author of the staging, resigned from his favourite simple forms and unassuming material. The beauty of the whole spectacle vies for our attention: the young maiden and her dress, the knight's breastplate, and the wedding canopy, the coiffure of the chambermaid resembling the sprightly braids of Pippi Langstrumpf, as well as the old-fashioned cauldron, which plays the role of a stream and a fount. Whenever needed, the excellent music either veers towards a pastiche or is simply moving. The only weakness of the spectacle appears to be the story itself, from which the young spectator can draw but a few conclusions. The director did everything in his might—he went beyond the meaning of the tale, multiplied the subtexts, and heaped successive metaphors. In doing so, he amused the adults by his game with conventions, but abandoned the children halfway through. ■

Jabłoneczka (The Apple Tree) by Karel J. Erben—Josef Lopour. Arrangement of text, staging and direction Piotr Tomaszuk. Stage design Eva Farkašová. Music Piotr Nazaruk. The Banialuka Puppet Theatre, Bielsko-Biała. **Premiere 2000.**



Wierzę lalce

Z Ewą Farkašovą rozmawia Ida Hlediková

Eva Farkašová, słowacka plastyczka, która realizuje się przede wszystkim w zakresie teatru lalek jako scenograf, autorka projektów lalek i kostiumów, należy do wyrazistych indywidualności teatralnych. Jej prace związane z inscenizacjami teatralnymi możemy spotkać nie tylko w Słowacji, ale także w Polsce, Czechach, Niemczech, Austrii, Bułgarii, Francji, Szwajcarii, w państwach byłej Jugosławii, Holandii, Danii i na Tajwanie. Artystka osiąga sukcesy także w teatrze dramatycznym i telewizji, ma za sobą pierwsze doświadczenia w operze i filmie. Wystawia w kraju i za granicą, a do jej największych osiągnięć należą wystawy w Charleville-Mézieres, Paryżu, Leeds i w Monachium. Twórczość plastyczna Ewy Farkašovej, zwłaszcza adresowana do dzieci, charakteryzuje się bogactwem kolorów, zabawą, kunsztem i osobliwą stylizacją. Wychodząc ze świata lekkiej bajkowej fantazji, artystka w twórczości teatralnej i telewizyjnej stopniowo coraz bardziej skłaniała się ku tematom poważnym, podejmowanym na scenach lalkowych, dramatycznych i operowych.

W roku 1977 ukończyła studia Scenicznych Sztuk Plastycznych w Katedrze Lalkarstwa DAMU (Akademia Teatralna Sztuk Plastycznych) w Pradze.

Ida Hlediková: *Studiowałaś scenografię w praskiej DAMU w Pradze. Jak wyobrażałaś sobie teatr lalkowy, kiedy rozpoczynałaś studia i kto lub co wywarło na Ciebie największy wpływ?*

Ewa Farkašová: Wtedy nie miałam jeszcze żadnych doświadczeń teatralnych. Teatr lalek wyobrażałam sobie jako ożywioną płaską ilustrację i jako twórczość wyłącznie dla dzieci. Bardzo mnie jednak wzbogacił sam pobyt w Pradze i obecność na premierach różnych teatrów, nie tylko w Pradze, ale także i w innych czeskich miastach, np. w Hradcu Králové w teatrze Drak, w Aliie w Pilznie. Właśnie wtedy zaczęłam ten teatr postrzegać jako dyscyplinę dającą możliwość twórczej wypowiedzi. Moje widzenie teatru lalkowego zmienili reżyser Josef Krofta i plastyk Petr Matásek. W tamtych latach był to awangardowy duet artystyczny. To właśnie oni odkryli scenografię jako obiekt teatralny o wielkich możliwościach ruchu i transformacji. Wielość scenograficznych wariantów, ruch, przekształcanie obiektu, podnoszenie i obracanie sceny – to wszystko idealnie sprawdzało się w teatrze lalek.

IH: *W Słowacji znana jesteś z intensywnej i bardzo inspirującej współpracy z Janem Uličiańskim, autorem, dramaturgiem i reżyserem teatru w Koszycach. Twoje plastyczne przedstawienie klasycznych bajek realizowanych w Koszycach w latach 70. i 80. nadało im nowoczesny wymiar – mam na myśli na przykład inscenizacje „Janka Pipora".*

EF: Moje pierwsze prawdziwe artystyczne poszukiwania wiążą się z okresem współpracy z Jankiem Uličiańskim, z którym doskonale rozumiemy się jako ludzie i jako artyści. W Koszycach zaczynałam jako scenograf, który pierwsze kroki już ma za sobą. Uličiański jednak żądał ode mnie czegoś innego i nowego. Próbowaliśmy przełamać tradycyjne myślenie o lalkarstwie, np. w sposób bardziej przemyślany pracowaliśmy z tekstem. A ja odkrywałam nowe możliwości różnych materiałów, sposoby ich wykorzystania i funkcjonowania na scenie, w kostiumie, na lalce. Z naszej współpracy zrodziła się m.in. ciekawa inscenizacja *Janka Pipora* dla dzieci w wieku przedszkolnym. Spektakl z rekordową liczbą przedstawień, który od premiery w 1983 r. wystawiano jeszcze w ciągu 15 lat.

IH: *Twój najlepszy okres związany jest z reżyserem Marianem Pecko i scenografem Janem Žavarskim, w teatrze na Rázcestí w Banskiej Bystrzycy, a później za granicą – zwłaszcza w Polsce. Była to droga od bajki do teatru filozoficznego, a w pewnym okresie także do teatru politycznego?*

EF: W Banskiej Bystrzycy rzeczywiście zaczęliśmy opracowywać z Marianem Pecko poważne tematy. Pierwszy temat polityczny pojawił się w inscenizacji *Trzy motyle* już przed upadkiem muru berlińskiego. Była to opowieść o tym, jak szkoła, posługując się mitami i pustymi tekstami, wpływa na umysły dzieci. Opowieść o tym, że żyjemy i jesteśmy wychowywani w schizofrenii, że prawda jest ukrywana. Punktem wyjścia koncepcji plastycznej widowiska było wykorzystanie papieru gazetowego, z którego wykonano maski, scenografię i kostiumy. Poprzez tę formę pokazaliśmy, że owijamy się w coś, co jest tylko pustymi słowami, a prawda jest gdzieś głęboko, ukryta w środku pod kolejnymi warstwami. Było to zupełnie inne spojrzenie niż to, do którego byłam wówczas przyzwyczajona w teatrze. To typowa cecha Pecki, że on jako reżyser chce przedstawić problem inaczej niż się to powszechnie czyni. On chce prowokować. To, czego człowiek oczekuje na scenie, Marian Pecko zrobi odwrotnie, zupełnie inaczej. Jest wielkim teatralnym magiem, potrafi wytworzyć na scenie niepowtarzalną atmosferę. Pecko ma znakomitego partnera w osobie Jana Žavarskiego, który jest racjonalny, kieruje się logiką, ma dramaturgiczne myślenie, a scenografię postrzega jako swoistą scenograficzną reżyserię.

R. Schuster Boczkiś,
Przyjęcie dyrygenta Koszyca, 1998

IH: *W jaki sposób pracowaliście nad przedstawieniem?*
EF: Nasze dyskusje trwały całymi nocami. Czasami były to dość wyczerpujące spotkania, jednak Percko nie godził się na pierwsze pomysły. Odrzucał je, poddawał w wątpliwość i tak to trwało, dopóki nie osiągnęliśmy końcowego efektu. Ja do tych posiedzeń wnosiłam inne, kobiece, intuicyjne spojrzenie na sprawę.
IH: *Które z waszych wspólnych inscenizacji cenisz sobie najbardziej?*
EF: Na pewno była to inscenizacja *Leonce i Lena*. Przy tej pracy szczególnie wyraźnie uświadomiłam sobie znaczenie koloru na scenie, to jak kolor potrafi w sposób symboliczny i agresywny oddziaływać na widza, a także akcentować niewypowiedziane znaczenia w tekście. Interesująca dla mnie była też praca nad *Opowieścią wigilijną* Dickensa – inscenizacja – kolaż, kompozycja różnych typów teatru, bardzo atrakcyjna wizualnie dla widza. I wreszcie – *Yerma* Lorki, którą realizowaliśmy w teatrze dramatycznym DAB w Nitrze. To jest chyba moje najmocniejsze przeżycie artystyczne, z gatunku tych, które nieczęsto zdarzają się twórcom. Otóż tym razem jako widz zapomniałam, że patrzę na własną pracę.
IH: *Reżyser filmowy i teatralny Jan Zeman właśnie dokończył filmową bajkę, do której robiłaś kostiumy. Rola plastyka jest ważniejsza w filmie czy w teatrze?*
EF: Miarą sukcesu kostiumu filmowego jest kamera, która może kostium odsunąć w cień, ale może go też wyeksponować. Może mu pomóc i może zaszkodzić. Dlatego kostium w filmie musi być traktowany inaczej niż kostium teatralny. W filmie może się tak zdarzyć, że dekoracje i kostium – w przypadku gdy są wykonane przez dwóch różnych artystów – nie muszą być jednorodne w swej plastycznej stylizacji. Kamera potrafi to zamaskować. Tymczasem w teatrze wszystkie elementy scenicznej wypowiedzi – kostiumy, dekoracje, muzyka, reżyseria, choreografia, gra aktorów – powinny zachować jednorodność i równowagę. Kostium jest w teatrze ogromnie ważny. Dla mnie jest równorzędnym plastycznym partnerem sceny. Ma też swoją reżyserię. Postać teatralna może poprzez kolor, kształt, dekoracje malarstwu opowiedzieć swoją historię.
IH: *Współpracujesz z operą Teatru Narodowego w Pradze. Jakie tworzysz kostiumy dla opery?*
EF: Kostium w operze różni się od typowego kostiumu teatralnego. Jest bardziej posągowy, jednoznaczny i układały scenograficznie, nie ma też tego wyrafinowania charakterystycznego dla kostiumu teatralnego. Śpiewacy działają w nim bardziej figuratywnie, chociaż nowoczesna reżyseria operowa już burzy tradycję i wymaga od aktora większej dynamiki i „pracy" z kostiumem. Przy inscenizacji *Wesela Figara* Mozarta w Teatrze Narodowym jesteśmy jednak wierni tradycji, a to dlatego, że spektakl będzie pokazywany w Japonii, a tam oczekuje się klasycznego opracowania tematu. Zatem pozostałam wierna dawnemu kostiumowi, ale trzymam się mojego podziału kolorów – biały, czerwony, czarny, co koresponduje także z dekoracją.
IH: *Jakie są Twoje plastyczne wzorce? A jeżeli nie wzorce, to dzieła których artystów plastyków są Ci bliskie?*
EF: Miró – w prostocie i figlarności, Magritte – w spojrzeniu filozoficznym. Obydwaj są dla mnie nieustającą inspiracją. Nastrój, który promieniuje z obrazów Magritte'a, próbowałam przenieść do teatralnych obrazów inscenizacji *Mały Książę* robionej ze studentami bratysławskiej szkoły. Próbowałam połączyć różne, pozornie nieprzystające do siebie przedmioty, które pojawiły się w przestrzeni teatralnej jako planety. *Mały Książę* ciągle mnie prowokował, był wyzwaniem. Widziałam wiele inscenizacji tego utworu, ale żadna z nich nie osiągnęła poziomu pierwowzoru literackiego. **Poszczególne pla-**

nety w *Małym Księciu* to cnoty i niecnoty ludzi, które nie mogą być pokazane tylko przez kostium aktora lub lalki. Trzeba jeszcze uchwycić filozoficzny wymiar, obecny w literaturze Exupéry'ego. Nam udało się stworzyć szczególny poetycko-plastyczny kolaż.

IH: *Dlaczego ostatnio tak często współpracujesz z polskimi teatrami lalkowymi? Nie jest to zresztą odosobniony przypadek. Od lat z Polakami pracują Ondrej Spišák, Marián Pecko, a wcześniej, Karol Fischer...*

EF: Wydaje mi się, że teatry lalkowe w Polsce mają o wiele lepsze warunki do artystycznej twórczości, a zwłaszcza zaplecze warsztatowe z doskonałymi rzemieślnikami. A w Słowacji niestety już nie. Ze względów finansowych zlikwidowano pracownie, profesjonaliści się rozproszyli i w większości odeszli do reklamy. Polacy mają większy szacunek do teatru. U nas taki stosunek do teatru był jeszcze w latach 70. i 80., ale dzisiaj już zanika. Obawiam się nawet, że państwowe teatry lalkowe mogą w ogóle nie przetrwać, gdyż kompetentne organy prawie w ogóle się nimi nie interesują. Trzymam kciuki za Polaków, żeby wytrzymali i przetrwali. W Polsce teatry żyją. Żyły przed zmianą systemu politycznego i żyją także teraz.

IH: *Jaką perspektywę ma według Ciebie teatr lalkowy w XXI wieku?*

EF: Inscenizacje w teatrach lalkowych często mnie nudzą. Być może jest to związane z tym, że tak wiele ich widziałam... Ale mam wrażenie, że dzisiaj teatr lalkowy nie wie, jaki ma być jego kolejny krok. Dzisiaj dzieci postrzegają świat przez pryzmat techniki wideo. I jeżeli nowoczesne technologie nie wejdą na scenę, to dzieci mogą odrzucić tradycyjny teatr. Czar lalki pozostanie na zawsze, ale lalka sama w sobie już nie wystarczy. Młody widz potrzebuje nowego wizualnego i muzycznego przeżycia. Jednakże ja ciągle wierzę lalce. ■

Przekład z jęz. słowackiego Barbara Suchoń

I Believe in the Puppet

Ida Hledíková talks with Eva Farkašová

Eva Farkašová, the Slovak artist who finds fulfilment predominantly within the range of the theatre as a stage designer and the author of projects of puppets and costumes, belongs to a group of vivid theatrical personalities. Her works are to be encountered not only in Slovakia, but also in Poland, the Czech Republic, Germany, Austria, Bulgaria, France, Switzerland, former Yugoslavia, the Netherlands, Denmark and Taiwan. The artist, who enjoys success also in the dramatic theatre and television, debuted in the opera and the cinema. She has featured exhibitions both at home and abroad, and her greatest achievements include shows in Charleville-Mézieres, Paris, Leeds and Munich. The characteristic features of works by Eva Farkašová, especially those addressed to children, encompass a wide gamut of colours, playfulness, artifice and unique stylisation. Departing from the world of lightsome fairy-tale fantasy, her theatrical and television proposals are increasingly inclined towards serious topics, broached on puppet theatre, dramatic, and opera stages.

In 1977 Eva Farkašová graduated from the Stage Design Plastic Arts courses held by the Puppetry Chair at DAMU (Drama Department at the Academy of Fine Arts) in Prague.

Ida Hledíková: *You studied stage design at DAMU in Prague. How did you envisage the puppet theatre at the time, and who, or what influenced you the most?*

Eva Farkašová: At first, during this period I did not have any theatrical experiences, and thus conceived the puppet theatre as an animated flat illustration intended exclusively for children. Nonetheless, the stay in Prague and attendance at premieres staged by assorted theatres not only in Prague, but also in other Czech towns, such as Hradec Králové (the Drak theatre) and Pilsen (the Alfa theatre), expanded my comprehension. It was then that I started to perceive the puppet theatre as a discipline offering an opportunity for making creative statements. My vision of the puppet theatre was altered by director Josef Krofta and the artist Petr Matásek, who at the time formed an avant-garde duo, and I discovered that stage design is endowed with an enormous potential of movement and transformation. The multiplicity of stage-design variants, motion, the transformation of the object, the raising and revolving of the stage—all those components ideally suited the puppet theatre.

IH: *In Slovakia you are recognised for your intensive and extremely inspiring cooperation with Jan Uličianski—author, playwright, and director of the theatre in Košice. Your sets for classical fairy tales presented in Košice during the 1970s and 1980s granted the plays a thoroughly modern dimension—I have in mind the staging of, e. g.* Janek Pipor.

EF: My first truly artistic quests were associated with collaboration with Janek Uličianski, with whom I established excellent artistic and personal rapport. In Košice, I appeared as a stage designer who had already made her first steps elsewhere. Nevertheless, Uličianski always demanded something new and different. We attempted to break with the traditional approach towards the puppet; for instance, we treated the text in a more insightful manner. On my part, I discovered novel possibilities concealed in various material as well as the ways of their utilisation and functioning on the stage or as part of the costume or the puppet. Our cooperation gave rise to, i. a. an innovative staging of *Janek Pipor*, addressed to the youngest audience. The play had

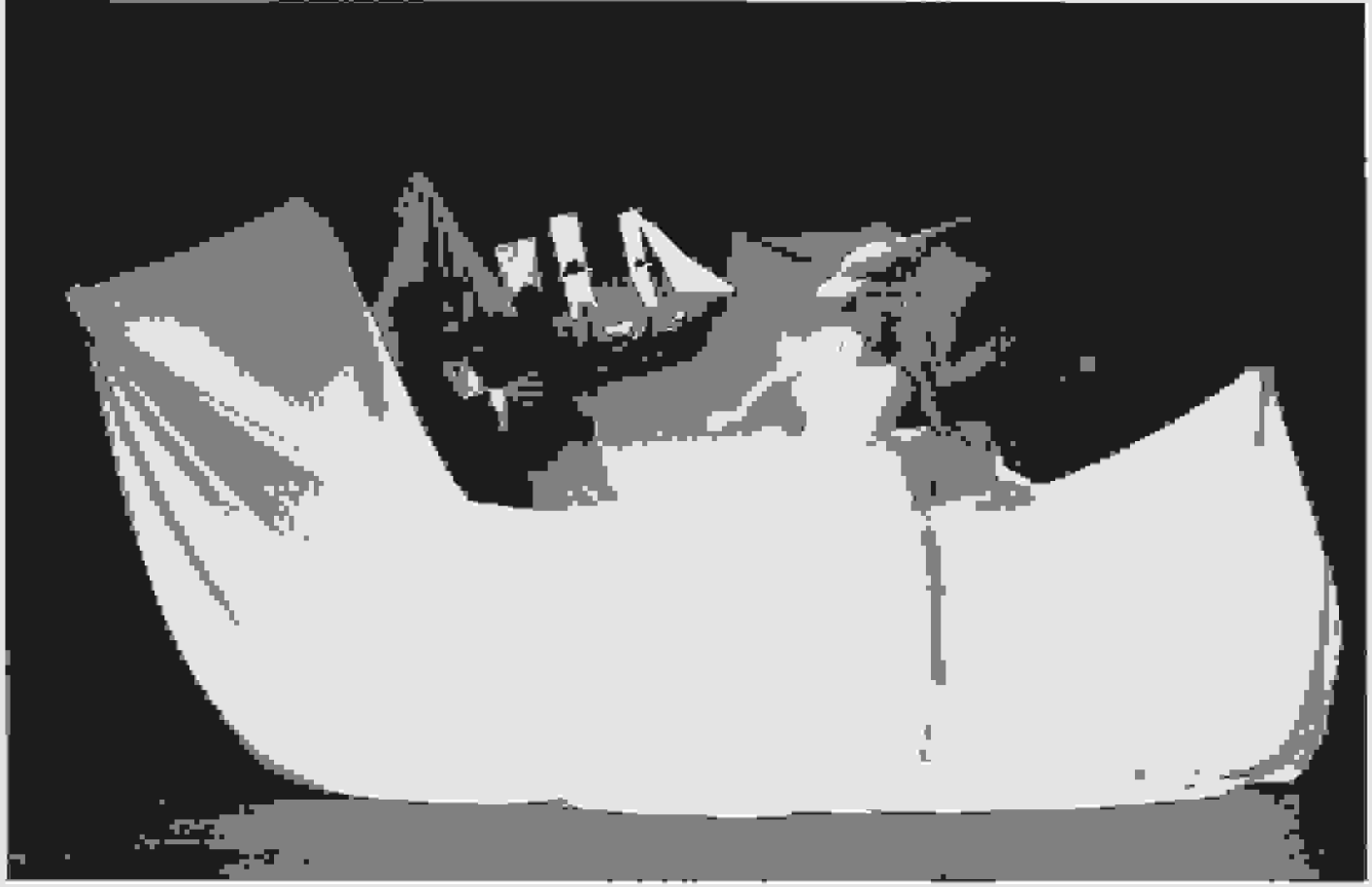


Foto / photo: W. Zawa

Podlaska Bolliada/Bolliada Podlaska. Teatr Wielki, Łódź/Lodz. Na zdjęciu/In the photo: Katarzyna Kruden-Wiśniewska, Piotr Tomaszewski

a record number of spectacles, shown for some fifteen years from its premiere in 1983.

IH: *The prime phase in your work is linked with director Marian Pecko and stage designer Jan Zavarski, in the "na Rázcestí" theatre in Banska Bystrica, and subsequently abroad, especially in Poland. This was a path leading from the fairy tale to the philosophical theatre and, in a certain way, also to the political theatre.*

EF: True. In Banska Bystrica I started, together with Marian Pecko, to turn to grave themes. The first political topic appeared in the staging of *Three Butterflies*, on the eve of the toppling of the Berlin Wall. Our story told how school influences the minds of children by resorting to empty and trivial texts; we spun a tale about the fact that we live and are brought up in a state of schizophrenia and a concealment of the truth. The point of departure for the conception of the spectacle was the use of newspapers for making masks, the sets and the costumes. By applying this form we showed that our outer shell is composed of hollow words, while the truth remains hidden deep inside, underneath successive layers. We proposed a perception totally different from the one to which I had grown accustomed in the theatre. One of Pecko's specific traits is that in his capacity as director he wishes to portray a given problem in a manner totally at odds with the universally accepted approach. He wishes to provoke. Whatever our anticipations concerning the staged presentation, Marian Pecko will act totally differently. He is a great theatrical magician, capable of producing a unique atmosphere. Pecko has an excellent partner in Jan Zavarski, who is thoroughly rational, heeds logic, thinks in terms of dramaturgy, and perceives stage design as a *sui generis* form of direction.

IH: *How did you work on a spectacle?*

EF: Our discussions lasted well into the night. Some of these meetings were rather exhausting, but as a rule Pecko disagreed with the first proposals, rejected them, and expressed assorted doubts until we managed to reach the ultimate, satisfactory effect. I introduced a distinct, feminine outlook, based on intuition.

IH: *Which of your productions do you value the highest?*

EF: This was certainly the staging of *Leonce and Lena*. Upon this occasion, I became particularly aware of the significance of colour, the way in which it is capable of symbolically and aggressively affecting the spectator and accentuating the unuttered meanings of the text. I found our work on *A Christmas Carol* by Dickens—a visually extremely attractive composition combining different styles—just as interesting. Finally, mention is due to *Yerma* by Lorca, which we showed in the DAB dramatic theatre in Nitra. This was probably my most striking artistic experience, the sort which artists are rarely privileged to encounter as one of the spectators. I simply forgot that I was watching my own work.

IH: *The film and theatrical director Jan Zeman has recently completed a screen version of a fairy tale, to which you designed the costumes. Is the role of the designer more important in the cinema or in the theatre?*

EF: The yardstick of the success of the costume in a motion picture is the camera, which may relegate the costume to the background or, on the contrary, emphasise it, in other words, both help and hinder. This is the reason why the film costume must be treated differently than its theatrical counterpart. Upon certain occasions, the costume and the set may be designed by various artists—the stylisation does not have to be uniform, since the camera is capable of masking all discrepancies. On the other hand, elements of the theatre—costumes, decorations, music, direction, choreography and the actors' performance—should retain uniformity and balance. The theatre attaches enormous significance to the costume, which I regard as a partner on par with other components. The costume also possesses its own direction. The stage character may tell his story by means of the shape, colour and embellishment of the material.

IH: *You cooperate with the opera at the National Theatre in Prague. What sort of costumes do you create for this stage?*

EF: In the opera, the costume differs from the typical theatrical protect. It is much more monumental, unambiguous, and prominent from the viewpoint of stage design; on the other hand, it lacks the sophistication characteristic for the theatrical costume. The singers wearing it act in a more figurative manner, although contemporary operatic direction has already embarked upon toppling tradition, and demands that the actor demonstrates greater dynamics and 'works' with the costume. Our staging of Mozart's *The Marriage of Figaro* in the National Theatre is, however, traditional, since the spectacle will be shown in Japan, where a classical approach is expected. Consequently, I remained faithful to the period costume, albeit I adhere to my division of colours into white, red and black, which also corresponds to the sets.

IH: *What are your artistic models? And if there are none, then which works do your regard as particularly near your heart?*

EF: The simplicity and involutaneess of Miro, and the philosophical perception of Magritte. Both remain a source of incessant inspiration. I tried to transfer the ambience radiating from Magritte's canvases to theatrical imagery in the staging of *The Little Prince*, presented together with the students of the Bratislava Academy. In doing so, I attempted to combine different at first glance incompatible, objects, which in the theatrical space were to resemble planets. *The Little Prince* continued to be a provocation and a challenge. I saw many productions of this particular story, but none managed to attain the level of the original, literary version. The individual planets in *The Little Prince* are human virtues and wrongs, which cannot be depicted solely by means of the costume worn by an actor or a puppet. It is necessary to capture the philosophical dimension of Exupery's literature. We succeeded in creating a special poetic-literary collage.

IH: *What is the reason for your recent frequent cooperation with Polish puppet theatres? Yours is by no means an exceptional example; for years, Ondrej Spišák, Marian Pecko, and earlier, Karol Fischer, worked in the Polish theatre.*

EF: I believe that puppet theatres in Poland enjoy much better conditions for their artistic pursuits; this holds true in particular for workshop facilities with excellent artisans. Unfortunately, the situation in Slovakia is different. Workshops manufacturing puppets and theatre props have been liquidated for financial reasons, and the professionals have scattered. Their overwhelming majority has sought employment in advertisement. The Poles have greater respect for the theatre. In Slovakia, such an attitude still prevailed as late as the 1970s and 1980s, but today it is waning. I fear that state-owned puppet theatres may not survive, since the authorities appear to be almost completely uninterested in their plight. I keep my fingers crossed and hope that the Poles may defend their theatre and prevail. In Poland, theatre institutions are alive and as vibrant as they were prior to the transformations of the political system.

IH: *What, in your opinion, is the perspective of the puppet theatre in the twenty first century?*

EF: I frequently find puppet-theatre productions simply boring. Quite possibly, the reason lies in the fact that I have seen so many of them. Nonetheless, I have the impression that the present-day puppet theatre does not know the precise nature of its next step. Today, children perceive the world through the prism of video technology. Unless modern technology is introduced onto the stage, this particular audience may reject the traditional theatre. The spell cast by the puppet will remain eternal, but the puppet itself no longer suffices. The young spectator demands new visual and musical experiences. Nonetheless, I continue to believe in the puppet. ■

Projekt do sztuki *Inaczej* w reżyserii Ewy Piaskowskiej. Teatr Polski w Bydgoszczy, 2001

Drogi Gustaffie

Dear Gustaff

Henryk Jurkowski

Kochany Gustaffie!

Zgodnie z naturą każdej rzeczy i każdego przedmiotu twoje istnienie potwierdza się i realizuje w naszej ludzkiej świadomości. Możesz zatem swobodnie powiedzieć za Kartezjuszem: widzą mnie i spostrzegają – więc jestem. Oczywiście jesteś w bardzo szczególny sposób. W ciągu pięćdziesięciu lat Twojego istnienia gromadziłeś energię płynącą od setek tysięcy widzów w postaci ich doznań i wzruszeń. Ja sam udzieliłem Ci wiele najlepszych moich fluidów, zachwycony Twoim aktorstwem. Twój jubileusz zatem jest także moim wielkim świętem.

Oczywiście, wiem, że być marionetką wcale nie jest łatwo. Na drugim końcu nitek znajduje się Albrecht, który sądzi, że to on posiada wszystkie zasługi. A Ty mu na to pozwalasz, bo go lubisz. Ja także lubię go bardzo. Równy chłop! Rozumiem zatem, że okazujesz mu sympatię, że czynisz go wielkim mistrzem, że pozwalasz mu upodobnić się do siebie (Twoja twarz, Twój uśmiech! – jak on to potrafi zrobić?!). Oczywiście, wzmaga to tylko czar Twojej osobowości. No bo powiedz: kto tak jak Ty potrafi szermować swoim palcem – podnosisz do góry jeden palec, a prowokujesz tyle znaczeń! I dalej: kto swoim pianistycznym stylem tak od razu rzuca publiczność na kolana? Kto tak jak Ty dosiada drewnianego konika? I kto tak jak ty umie się droczyć z Ingrid? Ja próbowałem wielokrotnie, ale moje próby skończyły się fiaskiem.

Wiem także, że niełatwo jest być klownem. Udajesz, że zgadzasz się na rolę naiwnej marionetki, ale w głębi drewnianego umysłu masz jasną wizję świata i ludzkiego gatunku. Wiesz dobrze, że ludzie różnią się kolorem skóry, barwą swoich strojów i – co najważniejsze – stopniem skrywanego egoizmu. Tylko jedno ich łączy. Wszyscy tak samo biją brawo i tak samo się śmieją. Śmieją się do Ciebie, śmieją się razem z Tobą, a niektórzy śmieją się z Ciebie. Bo nie dowierzają własnym oczom, że jesteś osobowością co się zowie.

To oni właśnie nie potrafią przyjąć Twojej pogodnej akceptacji świata, bo ulegli ambicji posiadania dóbr i kupowania wszelkich rozrywek. Nie potrafią zrozumieć Ciebie, ani Twojej filozofii polegającej na radości istnienia, i istnienia Twoich przyjaciół. Ty bowiem stworzyłeś własny świat, w którym swoje trwałe miejsce mają i Albrecht, i Ingrid, i chór żab, wspaniały bocian, piękności nocy i dziesiątki innych marionetek – kochających i kochanych. Jest to wspaniały świat. Zachwycamy się nim razem z Tobą. Bo w Tobie, Gustaffie, lokujemy nadzieje na zachowanie bezinteresownego uśmiechu w tym naszym świecie, zagonionym i zamęczonym potrzebą tiskainego sukcesu. Ty jesteś z innej materii. Żyj nam zatem jak najdłużej. Żyj nam wiecznie nasz wspaniały Gustaffie – Albrechcie! ■

Dear Gustaff!

According to the nature of each object your noble existence is confirmed and proved by our human perception. That is why you can freely say after Descartes: I am seen, I am perceived, therefore I am. Of course, you exist in a very special way.

During the fifty years of your life you have been gathering energy coming to you from hundreds of thousands of spectators moved by your performance. On my part, I have offered you my best fluids, enchanted by your acting. Your jubilee then is also my great holiday.

Naturally, I know that the life of a marionette is not easy. At the second end of the strings there is Albrecht, who thinks that he has the right to all the merits. And you, my dear Gustaff, allow him to cherish his illusion, because you are really fond of him. I too like him. He is such a good chap! I understand your sympathy for him as well as the fact that you have made him a great master, and even more—that you agreed to share some of your features with him (your face, your smile!—how does he do it?!). Just tell me: Who is able to argue with a finger as you do? You merely raise a single finger—and in doing so generate so many meanings. More: who is capable of enthralling the audiences by the style of his pianist performance as you do? Who can mount the wooden hobbyhorse as you do?? And who can tease Ingrid as you do? I have tried many times, but to my regret all my attempts were unsuccessful. I know that it is also by no means easy to be a clown. You pretend that you accept the role of a naive marionette, but in the depths of your wooden brain you have a clear vision of the world and mankind. You know very well that people differ as regards the colour of their skin, their apparel and, most important, the degree of their concealed egoism. They have only one feature in common: the-

Albrecht Roser (ur. w 1928 r. w Friedrichshafen), artysta plastyk, lalkarz, scenograf, reżyser, pedagog, założyciel teatru lalek w Rottweil (1958), gdzie realizuje własne koncepcje teatru lalek, wypracowane w latach spędzonych w Polsce. Twórca i dyrektor Międzynarodowego Centrum Lalkarskiego w Stuttgarcie (1964), gdzie wykładał m.in. Obraz lalki w teatrze współczesnym. Członek rady artystycznej UNIMA, członek honorowy Polskiej Sekcji UNIMA. Autor wielu książek i albumów poświęconych teatrowi lalek. Odznaczony Krzyżem Kawalerskim Orderu Zasługi RFN.

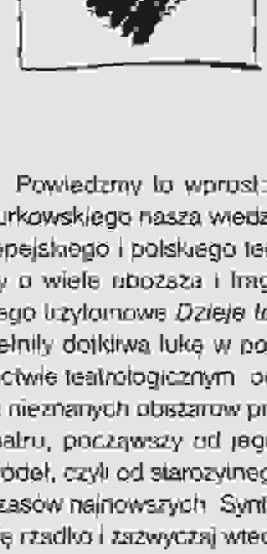
a spontaneous reaction to your acting, their applause, and their laughter—they laugh provoked by you and together with you, but also at you, because they simply cannot believe that you are a genuine personality.

It is they who cannot accept your good-humoured attitude towards the world, because they have succumbed to the ambition to possess material goods and to purchase entertainment. They are incapable of comprehending you or your philosophy, which consists of the joy of living and the existence of your friends. You have created your own world, in which a permanent place is held by Albrecht, Ingrid, the choir of frogs, the magnificent stork, the beauties of the night and dozens of other marionettes, who love each other and are beloved. A universe which we too find admirable. For within your personality, dear Gustaff, we have placed our hope for the retention of an unselfish smile in our present-day world, ever busy and exhausted by the need to attain material success. You are made of quite a different substance. Be with us, therefore, as long as possible. Live eternally—our dear, splendid Gustaf!—Albrecht!

■

Albrecht Roser [illegible]

PUBLIKACJE/WRITINGS



Wydawniczy rarytas

Janusz Degler

Powiedzmy to wprost: bez Henryka Jurkowskiego nasza wiedza o historii europejskiego i polskiego teatru lalek byłaby o wiele uboższa i fragmentaryczna. Jego trzytomowe *Dzieje teatru lalek* wypełniły dotkliwą lukę w polskim piśmiennictwie teatrologicznym, odsłaniając wiele nieznanych obszarów przeszłości tego teatru, począwszy od jego najstarszych źródeł, czyli od starożytnego mimu, aż do czasów najnowszych. Synteza taka rodzi się rzadko i zazwyczaj wtedy, gdy przygotowany jest odpowiedni grunt w postaci opracowanych źródeł, licznych prac szczegółowych i ujęć monograficznych. Synteza Jurkowskiego, obejmująca całą historię europejskiego teatru lalek, była pracą pionierską, dla której zapleczem – przy braku poważniejszych opracowań rodzimych – mogła być tylko literatura w językach obcych. Jest to jednak dzieło w pełni oryginalne, które na pewno jeszcze długo pozostanie podstawowym kompendium wiedzy o teatrze lalek. W dorobku polskiej nauki o teatrze lalkich dzieł mamy niewiele, a jego rangę europejską potwierdziła dwutomowa edycja w wydawnictwie amerykańsko-brytyjskim The Edwin Mellen Press (*History of the European Puppet Theatre*).

Dopełnieniem *Dziejów teatru lalek*, a właściwie ich czwartym tomem, były *Dzieje literatury dramatycznej dla teatru lalek* (wydane w roku 1991 przez wrocławski Wydział Lalkarski). Henryk Jurkowski omawia w nich wszystkie ważniejsze utwory grane w teatrach różnych krajów od XVI wieku do lat trzydziestych wieku XX, śledzi główne motywy (Faust, Don Juan), rekonstruuje proces powstawania odmian gatunkowych (sztuki rycerskie i zbójeckie, baśnie, feerie i melodramaty) oraz charakteryzuje twórczość wybitnych pisarzy, którzy tworzyli sztuki z przeznaczeniem dla teatru lalek. Ta synteza również doczekała się wydania za granicą (*Écrivains de marionnettes. Quatre siecles de la literature dramatique en Europe*, Charleville-Mezieres 1991).

Z kolei suplementem do tej pracy (a może należałoby powiedzieć: następną częścią wielkiej syntezy dziejów teatru lalkowego) jest *Antologia klasycznych tekstów teatru lalek*, obejmująca utwory

powstałe w jego wielowiekowej historii (od fragmentów *Don Kichota* Miguela de Cervantesa i *Bartłomiejowego Jarmarku* Bena Jonsona do sztuki *Billy Bobas* Dennisa Silika, zmarłego w 1998 roku izraelskiego poety i dramatopisarza). Pierwsza wersja tej antologii ukazała się w 1969 roku jako skrypt dla słuchaczy wrocławskiego Studium Aktorskiego Teatru Lalek. Teraz autor przygotował jej drugą, znacznie poszerzoną, trzytomową wersję. W tomie pierwszym i drugim zamieścił 54 utwory z literatury europejskiej, a w przygotowywanym tomie trzecim znajdą się 24 teksty polskie. Wydawcą jest Wydział Lalkarski we Wrocławiu, którego kierownictwu, czyli dziekan prof. Annie Twardowskiej-Helman, należą się słowa najwyższego uznania, iż w dzisiejszych trudnych czasach zdołało doprowadzić do realizacji tego ważnego, ale jakże trudnego przedsięwzięcia.

W roku 1999 ukazał się pierwszy tom, w którym znalazło się 27 tekstów z okresu renesansu, baroku i romantyzmu. Na łamach „Teatru Lalek" entuzjastycznie pisał o nim Henryk Izydor Rogacki (nr 2-3/2000). W pełni podzielam jego entuzjazm. Jest to bowiem znowu praca pionierska. Nikt dotąd nie pokusił się u nas o zebranie (co wiązało się ze żmudnymi poszukiwaniami) tego typu utworów i ułożenie ich w przemyślaną całość. Ale nie koniec na tym. Większość tekstów nie była tłumaczona. Trzeba było zatem znaleźć tłumaczy bądź samemu tego dokonać. Z utworów pomieszczonych w obu tomach prawie połowa to przekłady Henryka Jurkowskiego. Oczywiście, są to teksty różnej wartości. Utwory typowo użytkowe, popularne, z pogranicza folkloru i sztuki dla dzieci sąsiadują ze sztukami wybitnych pisarzy i twórców awangardowych (Oskar Kokoschka, Pierre Albert-Birot), ale wszystkie razem tworzą unikatowy zbiór tekstów, stanowiący *swoiste* – jak pisze Jurkowski – *choć ciągle jeszcze cząstkowe zwierciadło przenikania kultury wysokiej i niskiej, skoncentrowanej wokół teatru lalek; fenomen niezwykły w rozwoju kultury i tym godniejszy utrwalenia*.

Tom drugi antologii, opatrzony podtytułem *Modernizm*, obejmuje okres od 1894 do 1968 roku i zawiera 24 sztuki siedemnastu autorów. Obok znanych utworów, jak *Śmierć Tintagilesa* Maeterlincka, *Pod wielkim Frantem* Schnitzlera, *Ostatniej nocy Don Juana* Rostanda, *Misterium Męki naszego Pana Jezusa Chrystusa* de Ghelderodego, są tu zaskakujące odkrycia i prawdziwe rarytasy. A więc przede wszystkim po raz pierwszy publikowane przekłady dwóch sztuk Alfreda Jarry'ego *Ubu rogaczem* i *Ubu na wzgórzu*, stanowiące kontynuację słynnego *Ubu króla*, który niemal zupełnie przesłonił pozostałą twórczość autora, a z powodu swej wymowy politycznej zadomowił się na dobre w repertuarze teatrów dramatycznych, mimo iż pisany był dla lalkowego Théâtre Phynances i tam miał prapremierę. W *Ubu rogaczem* i w *Ubu na wzgórzu* można dostrzec o wiele wyraźniejszą niż w *Ubu królem* obecność elementów konwencji teatru lalkowego i udział środków charakterystycznych dla jego odmiany jarmarcznej. Czyta się z rozbawieniem te prymitywne sztuczki, które co prawda dzieją się w wyimaginowanej krainie, zwanej Polską, ale raz po raz zaskakują nas dziwnie znajomymi realiami (pierwszą decyzją Ubu po zdobyciu władzy jest ustalenie podatków od wszystkiego: własności, handlu i przemysłu, małżeństw, stanu wolnego i... zgonów). Dzięki przekładom obu sztuk mamy w języku polskim całą tetralogię o Ubu (*Ubu skowanego* w tłumaczeniu Antoniego Marianowicza i Tadeusza Polanowskiego opublikował „Dialog" w roku 1959). Teraz kolej na teatry, aby się z nią zmierzyć.

Rewelacją są oczywiście cztery miniatury dramatyczne Edwarda Gordona Craiga, które w zamierzeniu autora miały wejść do cyklu 365 utworów zaplanowanych na każdy dzień roku i ukazujących różne wydarzenia z „misteryjnej historii świata". Craigowi nie udało się wykonać tego zamiaru. Napisał tylko osiem krótkich sztuk, z których najbardziej niezwykła to parafraza *Romea i Julii*, rozgrywająca się współcześnie, z udziałem m.in. Szekspira, Bacona, Reinhardta, komentujących postępowanie bohaterów. Biedny Romeo podczas każdego spotkania z Julią wyznaje jej niezmienną miłość, ale traci jakąś część swego ciała, która dopełnia ciała kochanki (w pierwszej scenie jest to kadłub marionetki bez nóg i rąk). A gdy na koniec umiera, Julia wyjmuje jego serce, na którym napisane jest imię... innej kobiety. Piękna metafora sceniczna, mówiąca więcej o naturze ludzkiej niż długi monolog, a jednocześnie *wielkie odkrycie w zakresie posługiwania się środkami plastycznymi*.

Niespodzianką jest *Kuszenie św. Antoniego* Michela de Ghelderodego, nawiązujące do średniowiecznych mirakli i podejmujące dość wyeksploatowany temat, który popularność w sztuce przełomu XIX i XX wieku zawdzięczał głównie powieści Flauberta *La Tentation de saint Antoine* (1874). Fascynował on wielu artystów (m.in. Ropsa, Witkacego, Chwistka), eksponujących przede wszystkim zawarty w nim podtekst erotyczny. U Ghelderodego, poza krótką sceną z Mniszką, nie ma on znaczenia, natomiast wrażenie robi ekspresyjny obraz potyczki świętego ze sforą demonów i diabłów, zakończonej jego triumfem, w którym współudział ma także ulubiony prosiaczek (notabene jest on starym atrybutem św. Antoniego, związanym ze starą legendą o uzdrowieniu przezeń niewidomej świnki; nie ma więc racji Jurkowski twierdząc, że motyw prosięcia wprowadzili ludowi lalkarze).

Właściwie każdy z utworów tej antologii czymś nas urzeka lub zadziwia. Wszystkie razem świadczą o fascynacji wielu twórców XX wieku teatrem lalkowym i samą lalką jako aktorem. W przedmowie Henryk Jurkowski dokładnie wyjaśnia powody owego zainteresowania, które doprowadziło do nobilitacji lalki i wywyższenia jej ponad aktora żywego, co najpełniejszy wyraz znalazło w Craigowskiej koncepcji nadmarionety. Jednocześnie wskazuje, iż zebrane w antologii teksty znakomicie ukazują zachodzące relacje między teatrem lalek i teatrem aktorskim: *Teatr lalek przejmował z teatru aktorskiego nowe gatunki repertuaru i przystosowywał do swego medium, twórcy aktorskiego przypominali sobie o istnieniu lalkarskiej alternatywy w momentach kryzysu własnego teatru. Odkrywali z radością jego materialną naturę, a także zapomniane formy dramatyczne. W pewnym sensie dla teatru aktorskiego teatr lalek był bramą do folkloru i jego skarbów już nieco przykrytych kurzem*.

Ale antologia nie jest – trzeba z naciskiem to podkreślić – jedynie dokumentem historycznym, obrazującym główne tendencje w literaturze dramatycznej dla teatru lalek i dokonujące się w nim przemiany. Jest to propozycja dla naszych teatrów poszerzenia swego repertuaru, bo prawie każda z owych sztuk mogłaby się w nim znaleźć. Zresztą wiele z nich było już granych, co jest bezsporną zasługą Henryka Jurkowskiego. Bez niego teatr lalek w Polsce byłby uboższy, bardziej infantylny i zacofany. ■

Antologia klasycznych tekstów teatru lalek. Modernizm. Wybrał i opracował H. Jurkowski. PWST Wrocław Wydział Lalkarski. Wrocław 2000.

A Publishing Rarity

Janusz Degler

It must be said outright: without Henryk Jurkowski our knowledge about the history of the European and Polish puppet theatre would be much more fragmentary and poorer. His three-volume *Dzieje teatru lalek* (History of the Puppet Theatre) filled a tangible gap in Polish writings dealing with theatrical studies and disclosed many unknown areas in the past of this particular theatre, starting from its oldest sources, i. e. the ancient mime, up to the present day. Such syntheses appear rarely, and usually in those cases when they may resort to a suitable foundation in the form of published sources, numerous detailed studies and monographic interpretations. In view of the absence of more serious Polish works the synthesis by H. Jurkowski, encompassing the whole history of the European puppet theatre, was a pioneer undertaking based exclusively on foreign literature. Nevertheless, it is a totally original contribution, which probably for a long time will remain a primary compendium of knowledge about the puppet theatre. There are few such accomplishments in Polish theatrical studies, and its European rank was confirmed by a two-volume edition issued by the Edwin Mellen Press (*History of the European Puppet Theatre*).

A supplement to *Dzieje teatru lalek*, or actually its fourth volume was *Dzieje literatury dramatycznej dla teatru lalek* (History of Dramatic Literature for the Puppet Theatre), published by the Wroclaw Puppetry Faculty in 1991. In it, Henryk Jurkowski discusses all the more important plays performed by theatres in assorted countries from the seventeenth century to the 1920s, follows the main motifs (Faust, Don Juan), reconstructs the emergence of genre varieties (the Ritterdrama, tales, féeries and melodrama), and characterises the works of outstanding authors of plays intended for the puppet theatre. This synthesis too was issued abroad as *Ecrivains et marionnettes. Quatre siècles de la littérature dramatique en Europe* (Charleville-Mezieres 1991).

In turn, its supplementation (or perhaps it would be better to say a successive part of the great synthesis on the history of the puppet theatre) is *Antologia klasycznych tekstów teatru lalek* (Anthology of Classical Texts for the Puppet Theatre), embracing works written in the course of the centuries-long history of the puppet stage (starting with fragments of *Don Quixote* by Miguel de Cervantes and *Bartholomew Fair* by Ben Johnson up to *Billy the Kid* by Dennis Silik, an Israeli poet and playwright who died in 1998). The original version of this anthology appeared in 1968 as a textbook addressed to students of the Actors' Puppet Theatre School in Wroclaw. Now, the author has prepared a second and considerably expanded three-volume version. The first two volumes contain 54 examples of European literature, and the third volume (in print) will present 24 Polish texts. The publisher is the Puppetry Faculty in Wroclaw, to whose dean, Prof. Anna Twardowska-Helman, we owe supreme gratitude that in these hard times she was capable of accomplishing such an important and difficult undertaking.

The first volume, which appeared in 1999 and includes 27 texts from the Renaissance, the Baroque and Romanticism, was discussed by Henryk Izydor Rogacki in an enthusiastic review published in "Teatr Lalek" (no. 2-3/2000). I fully share this exuberant approach, since once again we are dealing with a truly pioneering publication. Up to now, no one in Poland has attempted to collect works of this sort and to arrange them in a well-devised whole. But this is not all. The majority of the texts has never been translated, and it was necessary to either find suitable translators or to embark upon this task by oneself. Consequently almost half of the texts in both volumes were translated by Henryk Jurkowski. Naturally, they represent different qualities: typically dilletanish, popular works from the borderline between folklore and art, addressed to children, are published side by side with plays by renowned authors and avantgarde creators (Oskar Kokoschka, Pierre-Albert-Birot). Together, they constitute a unique collection, which comprises *a specific, although still fragmentary mirror reflecting the permeation of high and low culture concentrated around the puppet theatre; an unusual phenomenon in the development of culture, and thus even more so worthy of being rendered indelible*.

The second volume of the anthology, bearing the subtitle *Modernizm*, discusses the period from 1894 to 1968, and contains 24 plays by 17 authors. Alongside well-known works such as *La morte de Tintagiles* by Maeterlinck, *Zum grossen Wurstel* by Schnitzler, *La Dernière Nuit de Don Juan* by Rostand, and *Le mystère de la Passion de Notre Seigneur Jésus Christ* by de Ghelderode we come across astonishing discoveries and true rarities. First and foremost, this is the first publication of translations of two plays by Alfred Jarry: *Ubu cocu* and *Ubu sur la butte*, a continuation of the famous *Ubu roi*, which had almost totally obliterated all the remaining works by this author and due to its political message has found a permanent place in the repertoire of dramatic theatres despite the fact that it was written for the puppet theatre. Physicians, where its world premiere was held. *Ubu cocu* and *Ubu sur la butte* disclose a more much distinct presence of the elements of the puppet theatre convention and the participation of measures characteristic for its fairground variety. These amusing primitive plays take place in an imaginary land known as Peland, but

time and again they astonish the audience with strangely familiar fragments of reality (the first decision made by Ubu after seizing power is to establish taxes on everything: property, trade and industry, marriage, bachelorhood and... death). Thanks to the translations of the two plays we now have at our disposal a whole Polish-language tetralogy on Ubu (*Ubu enchaîné*, translated by Antoni Marianowicz and Tadeusz Polanowski, was published by "Dialog" in 1959). Now, it is the turn of the theatres to tackle the task of presenting it.

Four dramatic miniatures by Edward Gordon Craig, which the author intended to be part of a cycle of 365 works for each day of the year, portraying assorted events from the "mystery-play history of the world", come as a true revelation. Craig did not carry out his plan and wrote only eight brief plays, of which the most remarkable is a paraphrase of *Romeo and Juliet*, with a contemporary plot involving, i. a. Shakespeare, Bacon and Reinhardt, commenting the behaviour of the heroes. During each of his meetings with Juliet poor Romeo confesses to his unchanging love, but loses a certain part of his body, which supplements the body of his lover (in the first scene, the latter appears as a mere trunk of a leg-less and hand-less marionette). When Romeo finally dies, Juliet extricates his heart, which bears the inscribed name of... another woman. This beautiful stage metaphor says more about human nature than a lengthy monologue and, at the same time, comprises a "great discovery in the use of artistic measures".

La Tentation de saint Antoine by Michel de Ghelderode, referring to mediaeval miracle plays and embarking upon a rather much-used theme, whose popularity in art at the turn of the nineteenth century was due mainly to *La Tentation de saint Antoine* by Flaubert (1874), comes as a great surprise. This subject matter enthralled numerous artists (among others: Rops, Witkacy and Chwistek), who accentuated predominantly its underlying erotic motif. In the de Ghelderode version the latter is of little significance, with the exception of a short scene with the Nun, but a great impression is made by an expressive image of the triumphant struggle waged by the saint against a pack of demons and devils, and involving his favourite piglet (*nota bene*, a constant attribute of St. Anthony, connected with an old legend about the healing of a blind piglet; H. Jurkowski is wrong claiming that the piglet motif was introduced by folk puppeteers).

Actually, we find every work in the anthology either astounding or enchanting. Together, they testify to the fascination of many twentieth-century authors with the puppet theatre and with the puppet conceived as an actor. In the foreword, Henryk Jurkowski explains in detail the reasons for this interest, which led to the ennoblement of the puppet and its elevation *vis à vis* the live actor, expressed most fully in Craig's conception of the Uber-marionette. At the same time, he indicates that the texts gathered in the anthology depict the relations between the puppet theatre and the actors' theatre: *The puppet theatre borrowed from the actors' theatre new genres of the repertoire and adapted them to its own medium, while the authors of the actors' theatre revoked the existence of the puppet alternative at moments of a crisis experienced by their own theatre. They gladly discovered its material nature as well as forgotten dramatic forms. In a certain sense, for the actors, theatre the puppet theatre became a gateway towards folklore and its already slightly dusty treasures.*

It must be emphasised that the presented anthology is not solely a historical document portraying prime tendencies in dramatic literature for the puppet theatre and the transformations occurring therein. It is a proposal addressed to our theatres to expand their repertoire, since almost all these plays could be incorporated into it. The fact that many of them have been already performed is the unquestionable achievement of Henryk Jurkowski. Without him, the puppet theatre in Poland would be much more tenuous, infantile and backward.

■

Antologia klasycznych tekstów teatru lalek. Modernizm/Anthology of Classical Texts for the Puppet Theatre. Modernism. Selected and prepared by H. Jurkowski. PWST Wrocław Wydział Lalkarski. Wrocław 2000.

„Teatr Lalek" pod redakcją/Editorial Staff: Lucyna Kozień
Kolegium redakcyjne/Editorial committee: Henryk Jurkowski, Lucyna Kozień, Jan Polewka, Marek Waszkiel
Tłumaczenie/Translations: Aleksandra Rodzińska-Chojnowska
Współpraca redakcyjna/Editorial Cooperation: Małgorzata Słonka, Janusz Legoń
Opracowanie graficzne/Design: Ewa Pietrzyk
Wydawca/Editor: Polski Ośrodek Lalkarski POLUNIMA, 90-718 Łódź, ul. 1 Maja 2
Czasopismo finansowane przez
Ministerstwo Kultury/Publication subsidized by the Ministry of Culture
Adres redakcji/Address: POLUNIMA, 90-718 Łódź, ul. 1 Maja 2, tel. 0607682767, e-mail: teatrlalek@wp.pl
Skład/Typesetting: Studio Cicero, Bielsko-Biała **Druk/Print:** Augustana Bielsko-Biała
Nakład: 700 egz.

ISSN 0239-667X

Na okładce/On the cover:
Podróże Gullivera/Gullivers' Travels,
Teatr Ateneum, Katowice 2001.
Projekt/design by Eva Farkašová