# TEATR LALEK

Nr 1/68/2002

Zima/Winter

# TEATR LALEK

Nr 1/68/2002 Zima/Winter

TEATR KANTORA/KANTOR'S THEATRE

**Aktor i jego manekin/ The Actor and His Mannequin** – Małgorzata Koch-Butryn 2/5

FESTIWALE/FESTIVALS

**Betlejem Lubelskie/The Bethlehem of Lublin** – Franciszek Piątkowski 9/12

RECENZJE/REVIEWS

**Don Cristobal i młody brutalizm/Don Cristobal and Young Brutalism** – Liliana Bardijewska 15/16

**Zwierciadło, w którym świata piękniejąobrazy/ Mirrors which Beautify Images of the World** – Marcin Bartnikowski 18/19

**Powtórka z dojrzewania/Reviving the Rites de Passage** – Magdalena Mijalska 21/22

SYLWETKI/SILHOUETTES

**Andrzej Łabiniec** – Henryk Jurkowski 24/27

WYSTAWY/EXHIBITIONS

**Wszystkie drogi prowadzą do Rzymu/All Roads Lead to Rome** – Wojciech Wieczorkiewicz 33/34

SZKOLNICTWO/EDUCATION

**Absolwenci o szkole/Graduates about Schools** 36/37

ZE ŚWIATA/FROM THE WORLD

**Javier Villafañe** – Oscar H. Caamaño 39/41

WYDAWNICTWA/PUBLICATIONS

**Pisanie dla teatru/Writing for the Theatre** – Maria Schejbal 44/45

FELIETON/FEUILLETON

**Rubikon** 47/48

Na okładce/On the cover
*Alkad z Zalamei/Alcad from Zalamea*, Calderon de la Barca
Projekt/design by Aleksander A. Łabiniec

Wewnętrzna strona okładki/Inside front cover
*Mirra, kadzidło i złoto/Myrrah, Frankincense, Gold*
Wałbrzyski Teatr Lalek, Toruń 2001

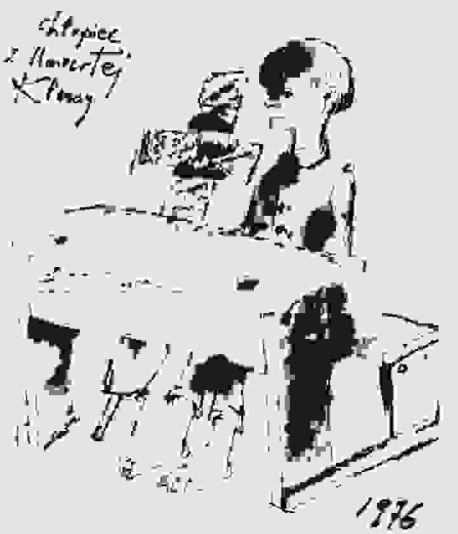
# Aktor i jego manekin

Małgorzata Koch-Butryn

Tadeusz Kantor jeszcze jako student krakowskiej ASP rozpoczął pracę nad początkową konstruktywistyczno-schlemmerowską wizją swojego teatru. W 1938 roku powołał do życia Efemeryczny i Mechaniczny Teatr Manonetek, który wystawił *Śmierć Tintagilesa* Maeterlincka. Postaci dramatu wyobraził w *uproszczonych formach geometrycznych trójkątów i rombów*[1]. Manonetki wielkości 50–60 centymetrów animowano bezpośrednio przed sobą, bez użycia parawanu osłaniającego arkana sztuki lalkowej. Całość utrzymana była w tonacji czarno-siwej, z wyraźnym odznaczeniem złotawych kół na sukniach królewskich. Swojej fascynacji baletem triadycznym Schlemmera Kantor dał wyraz, konstruując trzy mechaniczne supermarionety, chłodno esencjonalne automaty, będące zwiastunami śmierci i jednocześnie wykonawcami wyroku.

## Forma-fantom

Zanim formy geometryczne i abstrakcyjne wyczerpały już swoją inspirującą zawartość, a Kantor uznał, iż kolejne realizacje w duchu Bauhausu stają się *niezwykle nudne i pateteyczne*[2], powstał jeszcze jeden spektakl, którego forma wyprowadzona została z eksperymentów à la Schlemmer. Mowa oczywiście o *Balladynie* Juliusza Słowackiego – pierwszym pełnym przedstawieniu podziemnego Teatru Niezależnego[3]. Operując ostrymi katami, łukiem, kołem i materiałem takim, jak połyskliwa blacha i czarne sukno, Kantor wpisał dramat w swego rodzaju abstrakcyjny mechanizm-konstrukcję. Po raz pierwszy ukonstytuował też dychotomię aktor-przedmiot, sprowadzając postać Goplany do formy-fantomu, który *budzić może dalekie skojarzenia z twarzą ludzką: u góry czarna dziura – oczodół, z brzegu coś w rodzaju rozwartej jamy chłonnej*[4]. W przedstawieniu tym Kantor po raz pierwszy dał wyraz potrzebie demistyfikacji, redukcji pozycji człowieka do rangi przedmiotu, wraku, atrapy. Pokusił się też o deformację ludzkiej sylwetki, obciążenie jej formą kostiumu, determinującego kształt gestu i linię ruchu. Te symptomatyczne zjawiska doczekają się przecież w pełni świadomej realizacji, co więcej na pewnych etapach twórczości Kantora będą fundamentalnymi wyznacznikami jego stylu.




*Chłopiec z "Umarłej klasy"/"Boy from 'The Dead Class'"* Tadeusz Kantor 1976

## Ciało zdeformowane

Kantor, chcąc ujarzmić istotę człowieka, posłużył się najbardziej zewnętrzną formą jego prezentacji na scenie, jaką jest kostium teatralny. W spektaklu *Nosorożec* Ionesco z 1961 roku dopuścił się deformacji ciała ludzkiego, mając na celu wzmożenie scenicznych napięć. Powstał nowy organizm, który stanowi *zlanie się żywej materii ciała ludzkiego i ukształtowanej formy scenicznej*[5], a ma przez nie przebijać ożywiająca ten twór indywidualność aktora. Tezy, które wyartykułował przy okazji tworzenia dekoracji i kostiumów do *Nosorożca*, stały się jednocześnie teoretycznym podsumowaniem kilkuletniego okresu *informel*. Kantor zafascynowany był wówczas techniką malarską rozpropagowaną przez znanego francuskiego krytyka Michela Tapié, a opartą na rozlewaniu barwnych plam bezpośrednio na płótnie, często wprost z tubki czy przy użyciu nietypowego akcesorium narzędzi. *Nosorożec*, traktowany jako teatralne przełożenie techniki taszystowskich obrazów, doczekał się jedynie piętnastu przedstawień. Faktycznie kostiumy powstały w efekcie przekształcania rozmaitych materii, w tym gazet, papierów, strzępów sukien, pokrytych niczym obrazy *informel* warstwą plam. Były też wyraźną zapowiedzią techniki ambalażu, z zatarciem jednak jego istoty. Wielowarstwowość nie miała jeszcze na celu ukrycia istoty ludzkiej, lecz deformację i zniwelowanie odrębności.

## Ukryć, by zachować

Po kilkuletnim etapie „interpretowania" przedmiotu, poddawania go manipulacjom i przekształceniom, Kantor wykonał jeszcze jeden gest, a mianowicie opakował go. Ambalaż, bo tak nazwał to zjawisko, był jakby onomatopeiczną kalką językową kolażu. Odwrotnie jednak, niż owa metoda tworzenia zaskakujących kompozycji z niejednorodnych składników, ambalaż był kolażem „do wewnątrz", czyniąc swym jądrem to, co niedostępne i kreujące wyobraźnię. Stanowił również triumfalny powrót przedmiotu, nie w postaci zdezaktualizowanego i wyeksploatowanego ready made, ale w formie kamuflażu.

Kantor zaczął postrzegać człowieka jako obiekt do zaambalowania, zawierający w sobie jakąś tajemnicę, świętość, którą trzeba chronić przed zbezczeszczeniem. Zaroiło się od podejrzanych istot, które Kantor nazwie później postaciami należącymi do „REZERWATU LUDZKIEGO". Są wśród nich Wielki Gimnastyk i jego Plecak, Człowiek z Walizkami, Maniak ze swoją Paką, Człowiek z Workiem i jej-

go niewiadomą zawartością, i wiele innych. Ludzie, których człowieczeństwo schowane jest gdzieś w najgłębszych pokładach, pod kolejną warstwą szmat, którymi są obklejeni. O nierozpoznanej przez nikogo tożsamości, ukryci tak skrzętnie, że aż uprzedmiotowieni. Poprzez ambalowanie postaci ludzkich Kantor zacierał ich charakterystyczne i indywidualne rysy. Być może celem tych czynności było wykazanie punktu granicznego pomiędzy tymi dwiema sferami, physis i psyche. Wykonany został kolejny krok na drodze do zrównania człowieka z przedmiotem, jak stanie się później – również realnego połączenia z nim. W ambalażu jednak wciąż istnieje świadomość żywego, ludzkiego „wnętrza"[6], spotęgowana nawet aurą tajemnicy.

## Bio-obiekt, czyli absurdalna anatomia

W spektaklu *Nadobnisie i kaczkodany* według Witkacego proces konfrontacji ludzkiej istoty z przedmiotem doprowadzony został do kulminacji. Kantor stworzył bowiem z obu tych komponentów nierozerwalną całość. Użyte do tego celu przedmioty w sytuacji wyabstrahowania podlegałyby tradycyjnej kwalifikacji do obszaru rekwizytów teatralnych czy też dekoracji. Znalazły się pośród nich koła, deska, drzwi, wanna, ławki, czyli przedmioty gotowe, mające swoje miejsce w rzeczywistości realnej. Kantor zespolił je z żywym człowiekiem i ochrzcił mianem „Bio-obiektu". Niektórym postaciom wyrastały z kostiumów dodatkowe kończyny, piersi, głowy, kiedy indziej były to elementy nie mające nic wspólnego z anatomią człowieka, jak na przykład drzwi, deska czy koła od roweru. W tych przypadkach podstawą bio-obiektu była istota ludzka, napiętnowana niejako tymi niederzecznymi narostami. Istnieją również takie układy, w których podstawę konstrukcji stanowi przedmiot lub jego spiętrzenie, organizujące przestrzeń i działanie w niej aktora.

Człowiek połączony z martwą narośla, mimowolnie poddawany jest presji obecności tego wynaturzonego organu. Całe jego działanie naznaczone jest świadomością przedmiotu, zdeterminowane jego pozbawionym sensu umiejscowieniem. Niektóre narośla tych ludzkich „nowotworów" powstały w konsekwencji ich działań, niczym pancharze po ciężkiej pracy, jak w przypadku „Człowieka o dwu kołkach rowerowych wrośniętych w nogi" z *Nadobnisi i kaczkodanów*. Świadomość absolutnie niewiarygodnej z ludzkiego punktu widzenia prędkości, jaką może rozwinąć dzięki swojej anatomii, czyni z niego osobę wyłączoną ze świata spowolnionych względem niego reakcji, zamkniętą w kontemplowaniu nadnaturalnej cechy. „Dwa systemy reagowania i decyzji, dwa aparaty dyrygujące jednym ciałem"[7]. Ilustracją tego stanu świadomości jest „Człowiek z dwiema głowami". Druga głowa usytuowana jest niczym chorobowe wole pomiędzy nogami, w miejscu wstydliwym, poniżającym z gruntu nieodpowiednim. Wybryk natury w błazeński sposób upodabnia tę postać do ikonograficznego wizerunku króla z talii kart. Piękne, jakie z zażenowaniem okrywa płaszczem, równocześnie jest insygnium władzy. Wyszydzony poprzez wywyższenie.

Bio-obiekty ią nazwać można tworami „człekopodobnymi". Rdzeniem organizmu nadal pozostaje człowiek, jego ciało. Sytuacja komplikuje się w przypadku bio-obiektów, których podstawą są tradycyjnie pojęte fragmenty dekoracji teatralnej. Należą do nich maszyny wpisujące w swoje tryby organizm ludzki. Niektóre z nich, jak chociażby obrotowe łóżko, na którym spoczywają zwłoki księdza Jozefa w spektaklu *Wielopole, Wielopole*, wzięły się pochodzić z jakiegoś makabrycznego snu. Sam Kantor nazywa wspomniane łóżko „maszyną śmierci". I z prawdziwie inżynierską skrupulatnością podaje opis jej działania: *Mechanizm funkcjonuje: rotacyjne łóżko, blat z prostych desek, posiada swoją oś, która kończy się zębatymi kółkami i korbą. Blat posiada dwie szyny, które kolejno raz są na wierzchu a raz pod spodem*". Ceremoniał przemiany zwłok i zastąpienie ich manekinem wywołuje cień groteskowego żartu – sama śmierć staje się niczym innym jak konfrontacją przedmiotu z żywym organizmem człowieka. Podobnie deprecjonuje poddał Kantor moment narodzin człowieka. Na potrzeby spektaklu *Umarła klasa* skonstruował Maszynę Rodzenia przypominającą drewniany totem ginekologiczny. Działa ona *przez manipulacje ręczne, która powodują u delikwenta mechaniczne rozwieranie i zwieranie nóg. Aby już nie było wątpliwości, mamy do czynienia z rytuałem porodu. SPRZĄTACZKA-ŚMIERĆ wnosi RODZISKĘ MECHANICZNĄ, która jest raczej podobna do trumienki. (...) kołysze drewniane kule wydające suchy i głosny klekot. To już żart* **brutal**

*SPRZĄTACZKI... narodzenie i śmierć – dwa dopełniające się układy*[8].

Opozycja ciała aktora i przedmiotu w teatrze Tadeusza Kantora przybierała najrozmaitsze formy, lecz postać bio-obiektu jest chyba najbardziej radykalnym jej wyrazem. Aktor dopiero w zespoleniu z przedmiotem ma uzyskać pełnię swego istnienia, sam jest więc tworem ułomnym. Narośl, protaza czy też maszyna, w której działanie został uwikłany, stanowią o jego tożsamości. Człowiek został więc sprowadzony do biologii swego ciała, które reaguje w bezpośrednim związku z przedmiotem i przekazuje dalej impuls. Ten zaś po dotarciu do umysłu determinuje zachowanie i samoświadomość osoby.

## Iluzja czy realność?

Zasadniczym wyznacznikiem estetyki teatralnej Tadeusza Kantora jest dychotomiczne ujęcie iluzji i realności. Są to pojęcia, których znaczenie, nieustannie przez artystę definiowane i egzemplifikowane, w końcu ulegnie całkowitej rewindykacji. Kontynuacja procesu anektowania realności i walki z iluzją straciła swój sens i celowość. Zrozumienie zgodności opozycji fikcja – realność oraz śmierć – życie stało się podwaliną nowej koncepcji Teatru Śmierci. Postać dramatu przynależąca do świata śmierci, świata absolutu i przez ten fakt wywyższona, w teatrze reprezentowana była przez człowieczą imitację, *poprzez którą odkrywamy tylko ślady wielkości „prototypu"*[9]. Aktor jest więc dublem zmarłej postaci dramatu. Spektakl to obrzęd zaduszek, spirytualny moment kontaktu żywych i umarłych.

Manekin stanowi model egzystencji umarłej, jest silnie napiętnowany znakiem śmierci, bez szans na jakiekolwiek przejawy życia. Martwota tej istoty wynikać może albo z fizycznego procesu śmierci, albo z zamknięcia w jednej sekwencji wspomnienia, pozbawionej możliwości kontynuacji. Czas przeszły dokonany, w jakim zakleszczone są postacie dramatu, w zderzeniu z bytem manekinów wydaje się nie być jeszcze tak kategorycznym ujarzmieniem względem rzeczywistości. Manekiny Kantora to figury podobne do woskowych sobowtórów z gabinetu Madame Tussaud, zamknięte w gorsecie jednego gestu, jednego grymasu, pozbawione jakiejkolwiek możliwości weryfikacji swojego wizerunku. Ich egzystencja graniczy między przedmiotem a człowiekiem (aktorem), którego podobieństwo wywołuje wśród widzów rodzaj irracjonalnego niepokoju. Jak bliski zmarły, który nie odszedł jeszcze z naszej świadomości i wciąż oczekujemy na drgnienie jego powiek.

Pomiędzy aktorem i manekinem zachodzi bardzo szczególna relacja. Aktor oddaje swe ciało we władanie osoby zmarłej, jest zatem jej atrapą. Postać umarła zniża się z pułapu wieczności i przyobleka ciało istoty śmiertelnej, nie bacząc na jego mamość i nietrwałość. Tylko w ten sposób może jednak zaistnieć po raz wtóry. Manekiny natomiast, jako twory „prawie żywe" i „jak żywe" jednocześnie, dublują człowieka będącego już dublem wobec postaci umarłej. W tej zadziwiającej hierarchii dochodzi do szczególnego spiętrzenia wzajemnych relacji. Aktor, będący żywym sobowtórem zmarłego, posiada swojego martwego sobowtóra w postaci manekina, przedmiotu z obszaru realności najniższej rangi, uosobienia tandety i niedoskonałości. Jednak to on właśnie poprzez swój brak życia najsilniej przekazuje odczucie śmierci, stanowi niemalże jej przedmiotowe wyobrażenie. Dlatego zostaje obrany za model dla aktora, wciąż przynależącego do świata istot żywych.

## Larwy dzieciństwa

Uczniami zasiadającymi w ławkach *Umarłej klasy* są staruszkowie, dla których czas dzieciństwa dawno już odszedł w niepamięć. Każdy z nich dźwiga na sobie manekina, będącego jego dziecięcym sobowtórem, zamkniętym w martwej postaci lalki. Pierwotnym zamysłem Kantora było połączenie obu elementów tego bio-obiektu w nierozerwalną całość. Figury dzieci miały bowiem wyrastać z kostiumów staruszków, jak niegdyś z ciał postaci wyrastały dodatkowe organy. Zabieg ten uniemożliwiłby jednak rozerwanie tego nowotworu, stworzenie dramatycznego napięcia w momencie dekonstrukcji oraz rekonstrukcji układu. Dźwigane przez staruszków lalki to manekiny dziewczynek i chłopców, ubrane w odświętne szkolne mundurki. To ich wizerunki sprzed lat, zamknięte w zimnej formie przedmiotu. Wnoszone są przez ich żywych właścicieli w rozmaity sposób, na plecach, rękach, przewieszone, wleczone, bezwładnie zwisające z koła roweru. Zamknięte w ich postaci dzieciństwo tym dobitniej miało uzmysłowić niemożność zawrócenia biegu rzeki zwanej „czasem". Dotknięci śmiertelną chorobą staruszkowie to osobniki po przepoczwarzeniu, nieodwracalnym i definitywnym.

## Odbicie

Kantor należy do tej specyficznej grupy artystów, którzy pełnię osobowości twórczej osiągają u schyłku swojego życia. Po kilkudziesięcioletnim okresie działalności awangardowej nadszedł czas rozliczenia się ze zjawami przeszłości. Wszystkie spektakle Teatru Śmierci przynależą bowiem do nurtu autobiografizmu i osobistego wyznania. Kantor, jako główny celebrans wywoływania świata umarłych, porównywany jest do waki z teatru nō, *postaci mediumicznej, której moc przywraca do życia zmarłych bohaterów*[11]. W rewii *Niech szczezną artyści* Kantor oficjalnie mianował się *sprawcą tego wszystkiego*[12]. Jako osoba dramatu ulega jednak rozszczepieniu, odnajdując swoją tożsamość w czterech różnych istnieniach. Jednym z nich jest oczywiście on sam. Zwielokrotnione „ja" ma też dawno przedawnione odbicie w postaci sześcioletniego chłopczyka. Kolejnym wizerunkiem jest umierający bohater powieści Unifowskiego *Wspólny pokój*, postać stanowiąca uzupełnienie głównego sprawcy oraz osoby samego AUTORA, czyli Unifowskiego. Konfiguracja autor – jego alter ego urzeczywistniona została poprzez równoległy układ bliźniaczo podobnych braci Janickich. To kolejny już w twórczości Kantora układ człowieka i jego dubla, tym razem wywiedziony z koncepcji autora i reprezentującej go postaci jego dzieła.

Różne formy autorskiego „ja" uprzytamniają rozmaitość wizerunków człowieka serwowanych przez upływający czas. Każde oblicze zawiera w sobie pamięć konkretnych wydarzeń, osób. Niektóre zaś, jak postać „mnie umierającego", wyczekują dopiero swojego urzeczywistnienia. Poprzez rozbicie własnej tożsamości Kantor uzmysławia nieustanny proces transformacji, jakiemu podlegamy przez całe życie. To niekończące się przepoczwarzanie, którego kolejne stadium nieuchronnie przybliża nas do śmierci.

Żywy sobowtór Kantora pojawił się dopiero w przedstawieniu *Dziś są moje urodziny*, którego premiery on sam już nie doczekał. Na scenie ustawionych jest mnóstwo obrazów, jak w pracowni artysty malarza, przynależą one jednak bardziej do rodzaju *tableaux vivantes*. Pośród nich znajduje się również autoportret Kantora, sobowtór grany przez Andrzeja Welmińskiego, który – jak objaśnia Kantor – *siedzi za ramami i (...) usiłuje całkowicie mnie naśladować, ale robi to celowo nieudolnie, niezgrabnie, a na dodatek jednocześnie kpi ze mnie i wyśmiewa moje gesty i tiki*[13]. Po śmierci Kantora spektakl nadal emanował jego obecnością. Na scenie pozostawiono stojący od chwili prób stolik z filiżanką kawy i fotografią jego rodziny. Na stojącym obok krześle zawisł napis **„Kantor"**.

Przedstawienie wciąż żyło wobec jego twórcy.

Całą twórczość teatralną Tadeusza Kantora sprowadzić można do niezwykle konsekwentnego procesu antagonizowania pomiędzy przedmiotem a istotą ludzką. Deprecjacja tożsamości aktora oraz tłamszenie wszelkich przejawów indywidualizmu w Teatrze Śmierci osiągnęły jednocześnie swój zenit i klęskę. Paradoks tego zjawiska polega na tym, iż w konsekwencji stworzenia specyficznego bio-obiektu: aktor i jego manekin, a więc osiągając zenit manipulacji ludzką istotą, Kantor uczynił z niej rodzaj pomostu pomiędzy światem materialnym a światem metafizycznym. A przecież na antagonizmie tych dwóch podmiotów opierał wszelkie swoje dotychczasowe artystyczne poszukiwania. Prowokująca dotąd dychotomia natury ludzkiej uznana została za miarę wielkości jej istoty. ■

## Przypisy

Wg relacji Macieja Makarewicza w: I. K. Pieśniarz wg. *Kantor. Artysta. Kohica wielu*, Wrocław 1997, s. 39.

W. Bolowski, *Kalisz*, Warszawa 1981, s. 32.

Uczestniczył w pokazach ulicznych w maju 1943 roku w mieszkaniu przy ulicy Sławkowskiej 21 w Krakowie.

T. Kantor, *Metamorfozy. Teksty z lat 1938-1977*, oprac. i wstęp K. Pleśniarowicz, Kraków 2000, s. 81.

*Ibidem*, s. 245.

*Ibidem*, s. 246.

*Ibidem*, s. 605.

T. Kantor, *Wielopole, Wielopole*, Kraków 1984, s. 12.

T. Kantor, *Umarła klasa* (scenariusz w maszynopisie), Galeria Krzysztofory, Kraków 1975.

T. Kantor, *Metamorfozy*, op. cit., s. 125.

H. Berg, *Nemrod / Walt from O. Hedemann*, „Teater" 1940, nr 4.

Por. T. Kantor, *Niech sczezną artyści!* w: *Przewodnik do spektaklu* (program teatralny), wyd. Ośrodek Teatru Cricot 2, Kraków 1986.

*Przede wszystkim nie chcę sadzić"* - rozmowa Ireny Maciuszko z Tadeuszem Kantorem, „Teatr" 1981, nr 8.

## Ilustracje

Tadeusz Kantor, *Fantômes réalmuscle/Les fantômes de la réalité*, Galeria Krzysztofory, Kraków 1994.

Tadeusz Kantor, *Klasa szkolna. Dzieło zamknięte/The Classroom. Closed Work*, Galeria Foksal, Kraków 1996.

# The Actor and His Mannequin

Małgorzata Koch-Butryn

Already as a student of the Academy of Fine Arts in Cracow Tadeusz Kantor inaugurated work on the initial constructivistic-Schlemmerian vision of the theatre. In 1938 he established the Ephemeral (and Mechanical) Marionette Theatre, which featured *The Death of Tintagile* by Maeterlinck. The *personae dramatis* were depicted *in simplified geometric forms of triangles and rhombi*[1]. The marionettes, 50-80 cms high, were animated directly in front of the actor, without a screen concealing the secrets of the art of puppetry. The whole spectacle was maintained in black-slate tones, with a distinct accentuation of the golden circles on the royal robes. Kantor expressed his fascination with Schlemmer's triadic ballet by constructing three mechanical Über-marionettes: coldly essential automats, perceived as the harbingers of death and, simultaneously, as the executors of the verdict.

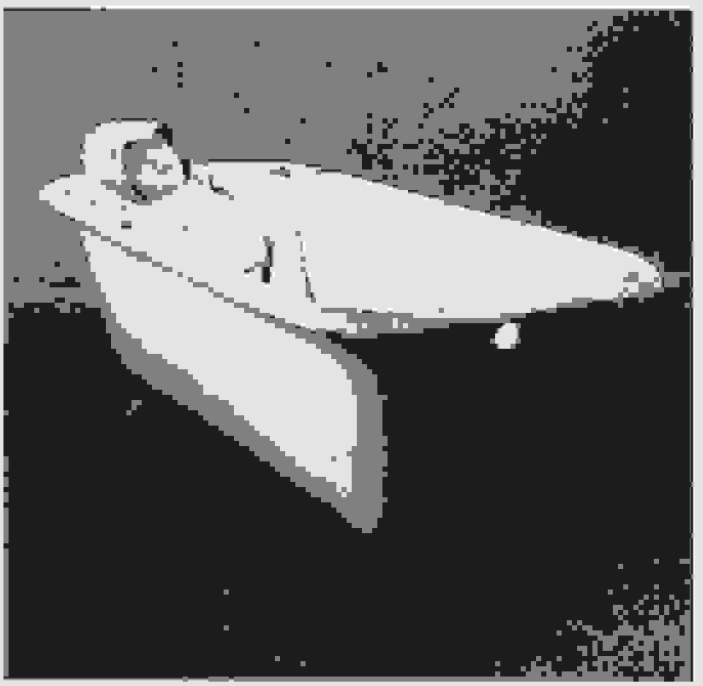
*Nigdy nikt nie powraca/I shall Never Return*
Teatr Cricot 2, 1987

## Form-phantom

Before geometric and abstract forms had exhausted their inspiring contents, and Kantor recognised that successive realisations maintained in the Bauhaus spirit were becoming *extremely boring and pathétique*[2], he devised yet another spectacle, whose form was derived from experiments conducted in the spirit of Schlemmer. This was *Balladyna* by Juliusz Słowacki—the first complete production of the underground independent Theatre[3]. By operating with acute angles, the arch, the circle and such material as shimmering tin plate and black cloth Kantor inscribed the play into a *sui generis* abstract mechanism-construction. For the first time, he built the actor-object dichotomy by reducing the character of Goplana to a form-phantom, which *could produce distant associations with the human face: a black orifice at the top as the eyehole, with something resembling a widely yawning cavity along the edges*[4]. In this spectacle Kantor expressed, also for the first time, his need for demystification, the reduction of the status of man to the rank of an object, a wreck, a substitute. He also succumbed to the temptation to deform the human figure by encumbering it with costumes determining the shape of the gesture and the line of motion. These symptomatic phenomena were to become realised in a fully conscious manner; furthermore, in certain phases of Kantor's oeuvre they became the fundamental determinants of his style.

## The Deformed Body

Wishing to tame the essence of man, Kantor resorted to the most external form of its presence on the stage, namely, to the theatrical costume. In *The Rhinoceros* by Ionesco (1961) he deformed the human body in order to intensify the tension present on stage. Thus emerged a new organism, which comprises *a blend of the living matter of the human body and the already shaped scenic form*, ruptured by the actor's individuality which enlivens it. The theses which Kantor formulated while creating the sets and costumes for *The Rhinoceros* became a theoretical summary of several years of art informel. At the time, Kantor was fascinated with the painting technique propagated by the celebrated French critic Michel Tapie, based on pouring colour directly onto the canvas, frequently straight from a tube or by using an untypical set of tools. *The Rhinoceros*, treated as a theatrical translation of the technique of Tachiste paintings, was shown only fifteen times. The costumes were, for all practical purposes, created in the course of the transformation of assorted material, including newspapers, paper, or shreds of dresses covered with layers of paint, in the manner of informel canvasses. They were also a vivid foretaste of the ambalage technique, although its essence still remained blurred. The multistrata quality still did not aim at concealing the human being, but at deformation and the levelling of distinctness.



Kuli a Wodna/The Water Hub, Teatr Cricot 2, 1967

## To Conceal in Order to Preserve

After several years of "interpreting" the object and subjecting it to manipulation and transformation, Kantor performed yet another gesture, namely, he packaged it. The ambalage, a term he used to describe this phenomenon, resembled an onomatopoeic linguistic carbon copy of the collage. In contrast, however, to that method of creating astonishing compositions out of diverse components, ambalage was a collage "to the inside", turning that which is inaccessible and which creates the imagination, into its nucleus. It also marked a triumphant return of the object, not in the form of the no longer topical and exploited ready-made, but as camouflage.

Kantor began to recognise man as an object to be ambalaged and containing some sort of a mystery, a holiness which must be protected against defilement. The stage now became thickly peopled with suspicious creatures, whom Kantor later described as characters belonging to the "HUMAN RESERVATION". They included the Great Gymnast and his Rucksack, the Man with the Suitcases, the Maniac carrying his Parcel, the Man with the Sack and its unidentified contents, and many others. The humanity of these people is hidden somewhere in their innermost, deepest strata, underneath a successive layer of the rags which closely bound them. Their identity is unrecognised by others, and they remain ensconced so thoroughly that they become objectified. By ambalaging their forms, Kantor obliterated their characteristic and individual features. Quite possibly, the intention of this undertaking was to indicate the borderline between the spheres of the physical and the psyche. Another step had been made along the path towards the levelling of man and object, and, subsequently, towards their actual merge. The ambalage, however, still contains an awareness of the *living, human "interior"*[6], enhanced by the aura of mystery.

## The Bio-object, or Absurd Anatomy

The confrontation of the human being with the object reaches it culmination in *Nadobnisie i koczkodany* (Beauties and Frights). Kantor created an indissoluble entity by means of those two components. In the situation of abstraction, objects used for this purpose would have been subjected to a traditional classification either as props or sets. They included wheels, a board, doors, a bathtub, school-desks, i. e. ready-made objects which occur in reality. Kantor merged them with the living man, and named them the "Bio-object". Additional limbs, breasts or heads sprouted from the costumes of certain characters, while in other cases such growths had nothing in common with human anatomy, by way of example, they assumed the form of a door, a board or a bicycle wheel. In those instances, the foundation of the bio-object was the human being, as if branded by means of those absurd protuberances. In other configurations, the construction is based on an object or its accumulation, which organise both space and the actor's activity within it.

Combined with lifeless excrescences man is involuntarily subjected to the pressure exerted by the presence of the deformed organ. His entire conduct is marked by an awareness of the object, and determined by its senseless location. Some of these human "cancers" emerged as a result of activity, similar to blisters produced by hard labour, as in the case of "the man with two ingrown bicycle wheels as legs" from *Nadobnisie i koczkodany*. Awareness of the speed, totally incredible from the human viewpoint, which he may develop thanks to his anatomy, turns him into a person excluded from the world of slowed-down reactions and he becomes trapped in contemplation of the supernatural feature. *Two systems of reaction and decision, two apparatuses steering a single body*[7]. This state of consciousness is illustrated by the "two-headed man", the second head, resembling an illness-induced goitre, is located between the legs, in a shameful, humiliating, and highly unsuitable place. In a clown-like manner this freak of nature renders the *persona dramatis* similar to an iconographic depiction of the king in a deck of cards. The stigma which in his embarrassment he disguises with a coat is, at the same time, a sign of power. Ridicule is attained by means of exaltation.

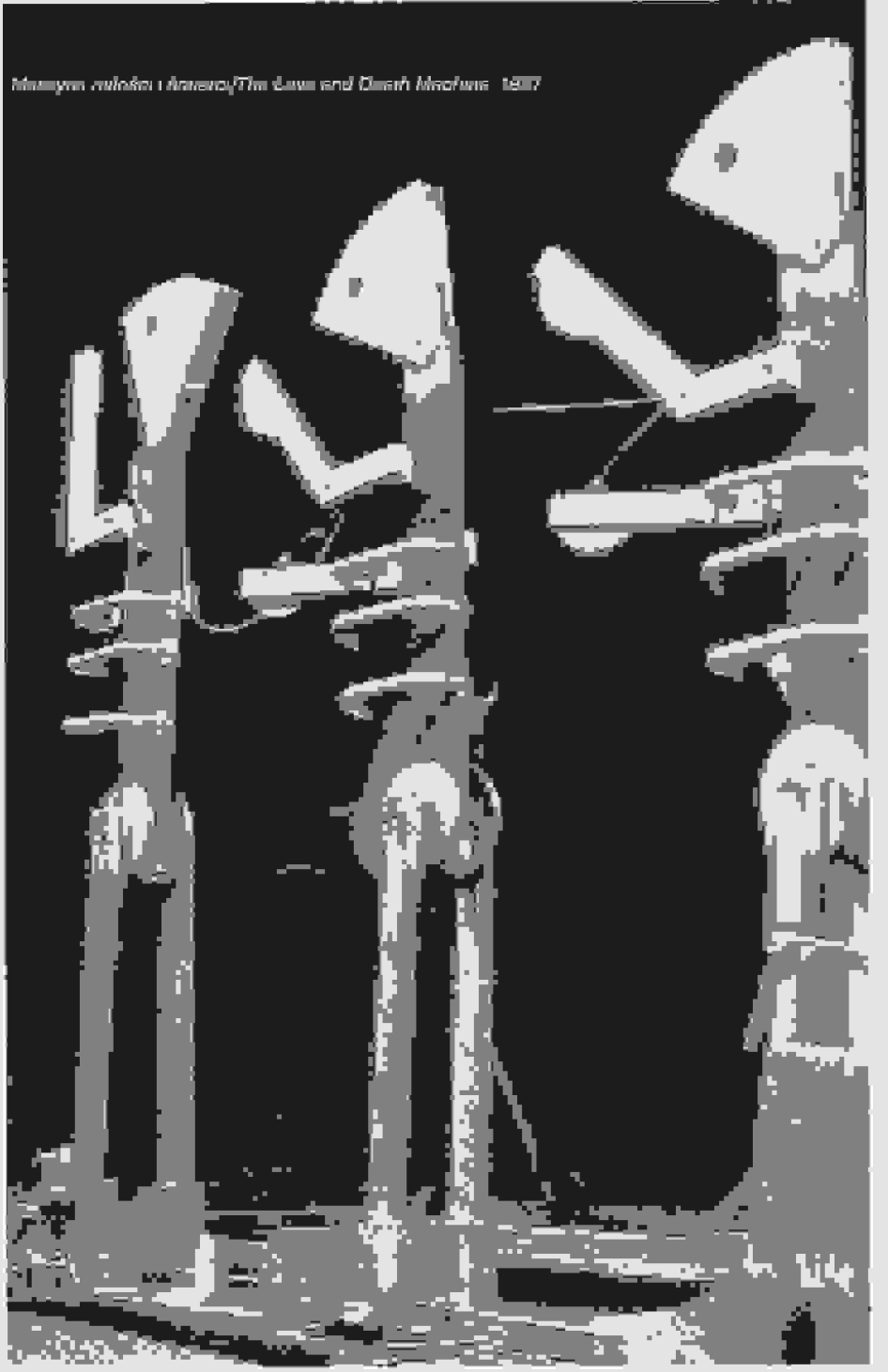
The above bio-objects may be also described as "anthropoidal". The core of the organism still consists of man and his

body. The situation becomes more complicated in the case of those bio-objects which are founded on traditionally conceived fragments of theatrical sets. They include machines whose cogs involve the human organism. Some of them, such as the revolving bed containing the corpse of Prince Józef in the spectacle *Wielopole. Wielopole.* seem to originate from a macabre nightmare. Kantor himself described the bed as a "death machine", and with an engineer's scrupulousness explained its working: *the mechanism functions in a rotation manner. The bed, made of simple boards, has its own axis which ends with a crank and cogged wheels. The two sides of the table are successively on top and at the bottom!*" The ceremony of replacing the corpse with a mannequin produces a hint of a grotesque joke, while death itself becomes simply a confrontation of the object and the living organism. Kantor subjected the moment of birth to a similar deprecation. For his *Umarła klasa* (The Dead Class) he constructed the Family Machine. Resembling a wooden gynaecological chair, it works by means of *manual manipulation, which produces a mechanical opening and closing of the actress' legs. In order to expel all doubt, and to create the effect that we are dealing with the ritual of birth, the CLEANING WOMAN-DEATH brings onto the stage the MECHANICAL CRADLE, which recalls rather a small coffin (...) and swings back and forth two wooden balls, producing a relentlessly dry clatter. This is a joke on the part of the brutal CLEANING WOMAN... birth and death—two mutually supplementary configurations*".

The opposition of the body of the actor and the object assumed diverse forms in the Kantor theatre, but the bio-object remains probably its most radical expression. Only in a merge with the object can the actor achieve his complete existence, and thus himself remains flawed. The growth the artificial limb or the machine in whose activity he becomes involved, are decisive for his identity. Man becomes reduced to the biology of his own body, which reacts in a direct connection with the object, and passes on the impulse. Having reached the mind, such an impulse determines the behaviour and self-consciousness of the person.

## Illusion or Reality?

The basic determinant of the theatrical aesthetics expounded by Tadeusz Kantor is a dichotomous interpretation of



*Mannyan mannan i Aneeny/The Love and Death Machine*, 1987

illusion and reality. The significance of these concepts is constantly defined and exemplified by the artist, and ultimately succumbs to total revindication. The continuation of annexing reality and the battle against illusion have lost their sense and purposefulness. The understanding of the concurrence between the fiction-reality and death-life opposition has become the foundation for a new conception of the Theatre of Death. The *dramatis personae*, belonging to the world of death, the world of the absolute, and thus elevated, was represented in the theatre by human intuition, *through which we discover only traces of the greatness of the 'prototype'*". The actor, therefore, is only a double of the deceased *dramatis personae*. A spectacle constitutes a forefathers' eve rite, a spiritual moment of contact between the living and the dead.

The mannequin is a model of a defunct existence, and remains strongly branded by death, without any chances for revealing symptoms of life. The moribund nature of the mannequin may result either from the physical process of death, or enclosure within a single sequence of recollections, devoid of all possibilities of continuation. In a confrontation with the existence of the mannequins, the past perfect tense in which the *dramatis personae* are trapped still appears not be a categorical taming of reality. Kantor's mannequins resemble wax figures from the Madame Tussaud Gallery, frozen within a single gesture and grimace, and deprived of any opportunity for verifying their portrayal.

Their existence borders between the object and man (the actor), whose resemblance produces among the audience an irrational unrest, as does the deceased, who has not quite departed from our awareness and whose eyelids we still expect to flutter.

The actor and the mannequin share a special relationship. The actor entrusts his body to the deceased and becomes the latter's substitute. On the other hand, the figure of the dead lowers itself from the heights of eternity and assumes the body of a mortal, heedless of its frailty and impermanence. Only in this way, however, can it exist for a second time. The "almost living" and "almost alive" mannequins act as the double of man, who himself is a mere duplicate of the dead. This astonishing hierarchy leads to an extraordinary stratification of mutual relationships. The actor, the living double of the deceased, possesses his own defunct double in the form of a mannequin, an object from lowest ranking reality and a personification of tawdriness and imperfection. Nonetheless, it is precisely the mannequin who, due to its lifelessness, evinces the experience of death most strongly of all, and constitutes the objective image of death. This is the reason why it was chosen to be a model for the actor, who still belongs to the world of the living.

## The Larvae of Childhood

The pupils sitting in their desks in *Umarła klasa* are old people, for whom the time of their childhood has long ago succumbed to oblivion. Each carries his own mannequin, a childhood double enclosed within the lifeless figure of a puppet. Kantor's original intention was to combine both elements of this bio-object into an indissoluble entity. Figures of the children were to emerge from the costumes of the old people just as additional organs once sprouted from the bodies of assorted characters. Such an approach, however, would make it impossible to tear apart the cancerous growth, to create dramatic tension at the moment of the construction and reconstruction of the configuration. The puppets shouldered by the old people are mannequins of boys and girls dressed in school uniforms. They are their likenesses from years bygone, enfolded in the cold form of the object, and brought onto the stage by their living owners in various ways: on backs, in hands, dragged, slung or listlessly suspended from bicycle wheels. The childhood enveloped in their figures was to vividly emphasise the impossibility of reverting the course of the river known as "time". Afflicted by a fatal malady, the old people are individuals in the wake of definitive and irreversible pupation.

## Reflection

Kantor is a member of that specific group of artists who attained full creativity at the end of their life. Decades of avantgarde activity were followed by a settling of accounts with the phantoms of the past. All the spectacles given by the Theatre of Death belong to an autobiographical current and personal confession. In his capacity as the prime celebrant evoking the world of the dead, Kantor is compared to the *waki* from the No theatre, a *medium whose power resurrects dead heroes*[11]. In *Niech szczezną artyści* (May the Artists Perish) Kantor officially appointed himself the *author of it all*[12]. Nevertheless, as a *persona dramatis* he becomes split asunder and discovers his identity in four different existences. One of them is, obviously, he himself. The multiplied "I" also possesses a reflection in the form of a six year-old boy. A consecutive likeness is the dying hero of Unitowski's novel *Wspólny pokój* (A Shared Room), the supplementation of the main causal force and the AUTHOR himself, that is, Unitowski. The conformation composed of the author and his *alter ego* is realised by a parallel configuration of the Janicki twins. This is yet another motif of man and his double in Kantor's oeuvre, this time derived from the conception devised by the author and the figure representing him in his work.

Various forms of the author's "I" render the viewer aware of the diversity of the images of man shown by passing time. Each face contains the memory of concrete events and persons. Some, such as the figure of "the dying I", are still awaiting their realisation. By splitting his own identity, Kantor depicts the incessant transformation which we experience throughout our whole life. The subsequent stage of this incessant pupation inevitably brings us closer to death.

The living double of Kantor did not appear until the spectacle *Dziś są moje urodziny* (Today is My Birthday), whose premiere he did not live to see. The stage is full of paintings, customary in an artist's studio, but belonging more to the *tableaux vivantes* genre. They include Kantor's self-portrait, a double played by Andrzej Wełminski, who, as Kantor explained, *sits behind the frames and (...) tries to imitate me, but intentionally does so in an ungainly and inept manner; in addition, he scoffs me and ridicules my gestures and ticks*[13]. After Kantor's death, the spectacle continued to emanate his presence. A coffee table carrying a cup and a photograph of his family, standing from the time of the rehearsals, was left on the stage. The nearby chair displayed the inscription "Kantor". The spectacle continued to live on.

The entire theatrical creativity of Tadeusz Kantor could be reduced to an extraordinarily consistent antagonisation of the object and the human being. In the Theatre of Death, the deprecation of the actor's identity and the stifling of all symptoms of individualism reached their zenith and, at the same time, failed. The paradox of this phenomenon lies in the fact that as a consequence of creating a specific bio-object: the actor and his mannequin, and thus by attaining the height of manipulation with the human being, Kantor transformed the latter into a *sui generis* bridge spanning the material and metaphysical world. After all, it was precisely upon the antagonism of those two subjects that he based all his heretofore artistic quests. The provocative dichotomy of human nature became recognised as the yardstick of the greatness of its essence. ■

## Notes

[1] According to an account by Maciej Makarewicz. (in:) K. Pleśniarowicz, *Kantor. Artysta końca wieku* (Kantor. An Artist of the End of the Century), Wrocław 1997, p. 36.

[2] W. Borowski, *Kantor*, Warszawa 1981, p. 22.

[3] The spectacle was shown upon four occasions in May 1943 in a flat in 21 Szewska Street in Kraków.

[4] T. Kantor, *Metamorfozy. Teksty o latach 1938-1974* (Metamorphoses. Texts about the Years 1938-1974), prep. by K. Pleśniarowicz, Kraków 2000, p. 81.

[5] *Ibidem*, p. 236.

[6] *Ibidem*, p. 348.

[7] *Ibidem*, p. 605.

[8] T. Kantor, *Wielopole*, *Wielopole* Kraków 1984, p. 42.

[9] T. Kantor, *Umarła klasa* (The Dead Class) (scenario in manuscript), the Krzysztofory Gallery, Kraków 1975.

[10] T. Kantor, *Metamorfozy*, *op. cit.*, p. 125.

[11] G. Banu, *Narrator i waki* (The narrator and the *waki*), transl. by D. Hedemann, "Teatr" 4/1990.

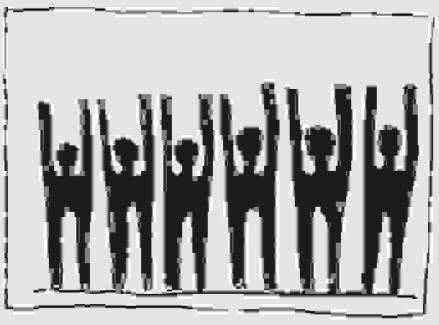
[12] Cf. T. Kantor, "*Niech szczezną artyści*", "*Przewodnik do spektaklu* (*May the Artists Perish*. A Guide to the Spectacle) (theatrical programme), published by Ośrodek Teatru Cricot 2, Kraków 1986.

[13] "*Przede wszystkim nie chcę sądzić*" ("In the first place, I do not wish to judge"—an interview with T. Kantor conducted by Irena Maślińska), "Teatr" 6/1991.

## Illustrations

Tadeusz Kantor, *Fantomy realności*/*Les fantomes de la realité*, Cricoteka, Kraków 1996.

Tadeusz Kantor, *Klasa szkolna. Dzieło zamknięte*/*The Classroom. Closed Work*, Cricoteka, Kraków 1995.



# Betlejem Lubelskie

Franciszek Piątkowski

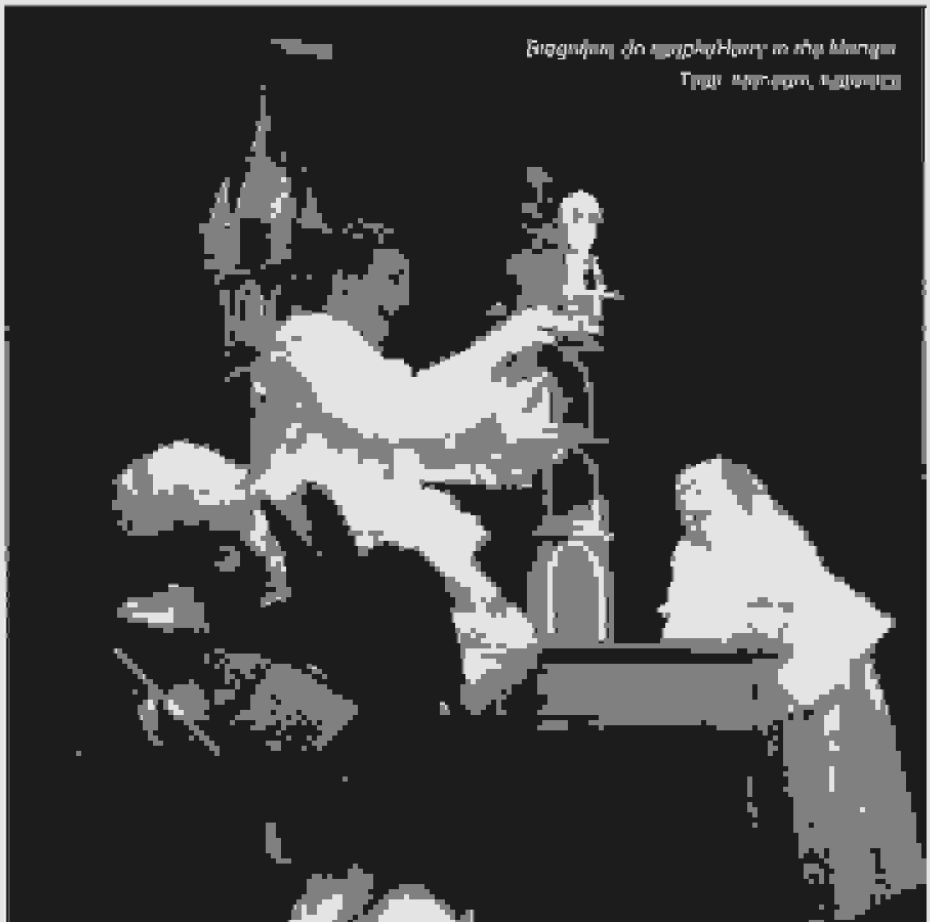
## Są rzeczy w szopce, o których powinno śnić się filozofom, a także lalkarzom

Jest nowy festiwal teatrów lalek. Bardzo mały, bardziej przypominający szkic do festiwalu niż odświętny wysyp zdarzeń. Ale był to – naprawdę! – Międzynarodowy Festiwal Teatralny. Nazwał się „Betlejem Lubelskie".

Program imprezy rozpisany na dwie doby i parę godzin zdołał pomieścić osiem teatrów (pięć z Polski oraz po jednym z Białorusi, Słowacji i Ukrainy), cztery zdarzenia towarzyszące i jedno wydarzenie rekomendowane przez organizatorów.

Rekomendację w programie miała wystawa szopek w rozległym gospodarstwie Muzeum Okręgowego na lubelskim zamku. Wystawę zorganizowała firma M. G. Poland z siedzibą w Lublinie, patronowało jej UNESCO, a wcześniej można ją było oglądać tylko w Muzeum Narodzenia Pańskiego w Betlejem. Dziwiło odmiennościami 250 szopek z całego świata, rzezanych w drewnie, wypalanych w glinie, formowanych w porcelanie, kształtowanych w brokatach, tiulach, splotach rafii, zasuszonych skórkach bananów oraz w innych tworzywach. Były szopki takie duże, były szopki takie małe – czasem równe człowiekowi, ale częściej zasiedlone przez ludziki, zwierzątka i sprzęty w liliputich proporcjach.

Allardyce Nicoll pisał, że *w różnych krajach Europy rozmaite elementy podkreślano w tych przedstawieniach* (powiązanych z Wielkanocą lub Bożym Narodzeniem – przyp. aut.), *chociaż główne rysy były te same*. I zauważa, że *Heskie Boże Narodzenie* jest inne od wakefieldzkiej *Wtórej pastorałki*, a te z kolei są inne od innych przedstawień. Miałby czemu się dziwić Nicoll na takiej wystawie: tu maksymalna lapidarność kształtowania (Madagaskar), tu anioł w stroju gejszy (Chiny), tu wszystkie postacie mają niebotycznie długie szyje, jakby zapatrzyły się na lamy (Peru). A tu oto – wypisz, wymaluj – ukraiński wertep. Skąd? Aż z Gwatemali. Naiwna to wizja, ale przemilczeć jej nie sposób: zdawało się, że oto wielkie rzesze z 250 szopek wznoszą modły o ruch, o tchnienie i dusze (anima), o animatora, o teatr. To dopiero byłby międzynarodowy festiwal...



Biegnijmy do szopki Harry w rhę blanqui
Tygr. [illegible]

Nie oglądałem *Szopki krakowskiej* warszawskiego Teatru Lalka, bo nie mogłem. Z tego samego powodu nie wysłuchałem chóru „Irmos". Z pakietu imprez towarzyszących pozostały mi dwie: dyskusja na temat *Tradycja bożonarodzeniowa, czyli przenikanie się sacrum i profanum* oraz *Wigilia z poetą* w klasztorze dominikanów. Poetów było dwoje: Joanna Kulmowa i Bogusław Kierc. Dyskutujących o przenikaniu się sacrum i profanum było niewielu więcej i szkoda bardzo. Szkoda, bo ten nurt w polskim teatrze lalek, który pielęgnuje jasełkowe tradycje, jest wprost

*Wertep Heroda/The Herod Vertep*
Teatr im. Andersena, Lublin

kapitalną bazą danych empirycznych do konceptualizowania problemu dającego się zamknąć w parze pojęć: Arcadia sacra – Arcadia profana. Jest to wprawdzie zagadnienie dotykane w teorii historii kultury, w badaniach literaturoznawczych czy w religioznawstwie, ale wciąż oczekuje na badaczy sumiennych, wnikliwych, dociekliwych. Trzeba przecież obłożyć refleksją problemy duchowości i cielesności, dobra i zła, spotkania nieba i ziemi, magnificat narodzin i miserabilis śmierci, opozycję pomiędzy uduchowioną górą a skarnawalizowanym dołem, uniwersalność i lokalność. Przecież to wszystko jest w szopce! Trzeba tylko uważnie się w nią wpatrywać. A taki, dajmy na to, ukraiński wertep? Nie przypomina czasem w swojej konstrukcji i funkcji szekspirowskiej sceny równoczesnej? Kto stwierdzi, że bluźnię, niech to udowodni.

Rozległe przestrzenie do sensownej debaty o tradycjach bożonarodzeniowych otworzył profesor Tadeusz Margul, który nie żałował kpiny i sarkazmu dla zbanalizowanego pojmowania sacrum i profanum. Błyskotliwy i emocjonalny był Bogusław Kierc, kiedy zapuszczał się w głębie pojęć rozpiętych między Grotą a Golgotą, między niebem a ziemią, darem narodzenia i ofiarą ołtarza. Pusta była prawie sala dla dyskutantów, więc w pustce zawisły tak bardzo ważne problemy. Ale jeżeli zdarzy się tak, że „Betlejem Lubelskie" nie będzie tylko jednorazowym incydentem w kalendarzu życia teatralnego, to debatę taką trzeba koniecznie wznowić.

## O scenicznych szopkach i ich bliskich krewnych

Kazimierz Wyka w eseju *O Tytusie Czyżewskim* zauważa, że *Wzruszenia związane z obrzędowością Bożego Narodzenia stanowią w Polsce nie tyle składnik uczucia religijnego, ile patriotycznego. (...) W sensie domowego ciepła, wdzięku rodzimego zwyczaju, całej tej poświaty lirycznej, którą w Polsce przeciętny mieszkaniec w sercu swoim nosi od dzieciństwa.* Spostrzeżenie Wyki zaskakująco rymuje się z ustaleniem tak wnikliwego badacza struktur tekstu artystycznego jak Jurij Łotman, czołowy przedstawiciel szkoły Tartu. W rozprawie o lalkach w systemie kultury pisze on: *szczególny charakter lalki wiąże się z faktem, że przedostając się do świata dorosłych, niesie ona z sobą wspomnienia świata dziecięcego, folklorystycznego, mitologicznego i zabawowego.*

Lalka (dodajmy do niej także przedmiot i maskę), jako nośnik treści wyliczonych przez Łotmana, na lubelskim festiwalu trzymała się całkiem dzielnie, mimo że teatralny parawan pojawiał się tylko czasem i tylko szczątkowo. Wzbudzała wzruszenia, całą tę poświatę liryczną, co niech nie znaczy, że była to liryka słodka i ckliwa. W dwóch przedstawieniach przypominała gorzką strofę Krzysztofa K. Baczyńskiego z *Ballady o Trzech Królach*. *A tak spiesznie biegli, że w pośpiechu/ wzięli tylko myśli pełne grzechu.*

W przedstawieniu wałbrzyskiego Teatru Lalki i Aktora trzej łotrowie – Barabasz, Kosmas i Gestas okradli Dzieciątko z darów przyniesionych przez Trzech Króli. Od tego momentu rozpoczyna się *Mirra, kadzidło, złoto. Apokryf betlejemski* Joanny Kulmowej, by rozmalować się w sceniczny moralitet o grzechu i winie, o karze i strachu, o kuszeniu i przebaczeniu. Przedstawienie było pyszne, precyzyjnie zestrojone w mowie, dźwięku, ruchu i geście pulsowało dobrą, wewnętrzną energią. Grane w żywym planie dawało aktorom szansę na popisowe, bywało, role, a jednocześnie w niczym nie umniejszało rangi i celowości użycia lalek i przedmiotów. Wyreżyserował je Bogdan Nauka, scenograficznie wymyślił Dariusz Miliński, a wszystkim twórcom i aktorom dziękowała po przedstawieniu bardzo wzruszona autorka apokryfu, który – nie ma co do tego najmniejszych wątpliwości – stanie się bardzo znaczącą pozycją w polskiej dramaturgii lalkowej. Przesądzi o tym i uśmiechnięta mądrość tekstu pani Joanny, i zawarty w nim potencjał teatralności.

*Tylko myśli pełne grzechu* wzięli Trzej Królowie i król Herod z dramatu ukraińskiego pisarza Walenija Szewczuka. Ten, zapożyczając się jedynie w echu tradycyjnego widowiska wertepowego, zobaczył motyw z Ewangelii przez szekspirowskie filtry. Powstał *Wertep Heroda* – dramat opętania władzą, niemal biologicznego pożądania władzy i śmiertelnego strachu przed jej utratą. Wniesiony na scenę – dramat stał się gęstym, okrutnym esejem scenicznym z precyzyjnie mierzonym rytmem zdarzeń uchwytnych bardziej w polu myśli niż w polu scenicznych działań. I to dlatego lubelskie przedstawienie w reżyserii Włodzimierza Feleńczaka podzieliło widownię na znudzonych-znużonych i zafascynowanych śledzeniem nieubłaganych zdarzeń w laboratorium zła umieszczonego w teatralnej przestrzeni, zaprojektowanej przez Mikołaja Maleszę. W wertepowym echu zapożyczył się nie tylko dramaturg, także – reżyser. Cudzysłowem do scenicznego *Wertepu Heroda* jest bowiem krociutenki, zagrany po bożemu *Dramat wertepowy o śmierci* Erazma Izopolskiego.

Henryk Jurkowski ustalił, że *szopka i wertep są po prostu skrzynkami (nawet jeśli bogato ozdobionymi), które istnieją niejako niezależnie od swej podstawy. Nie muszą mieć ukrytego animatora poniżej skrzynki. Może on stać z tyłu lub z boku teatrzyku. (...) Ważny jest także fakt, że najdawniejsze teksty wertepu posiadają na ogół część misteryjną w języku polskim.*

*a część intermedialna w ukraińskim*. I to jeszcze dodajmy, że ukraińskie słowo wertep znaczy tyle co jaskinia, grota. Bo przecież Chrystus narodził się – jak też mówią – w betlejemskiej grocie.

Taki wertep, jak wyżej, przywiózł do Lublina Krymski Teatr Lalek z Symferopola. Przedstawienie, zbudowane i wyreżyserowane przez Siergieja Jefremowa na podstawie starych, historycznych tekstów i pieśni, mieści się w wertepowej skrzynce przypominającej dwuskrzydłową, wystrojoną szafę. Na najwyższej półce w tej szafie jest uduchowiona góra, a więc postacie towarzyszące cudowi narodzin. Na dolnej półce jest skarnawalizowany żywioł, gdzie gospodarzą Herod, Żyd, polski szlachcic, dzielny i szelmowski Zaporożec oraz inne postacie sposobne do wzbudzania śmiechu. Na samym dole „szafy" jest jeszcze szuflada, która może stać się piekielną czeluścią dla figlarnego diabełka. Aleksiej Szyło, który artystycznie tam „obsługuje" wertep, ma na dyspozycji 32 lalki, z którymi dokładnie wie, co robić nawet wówczas, kiedy lalka jest mniejsza niż by rękawicka i nawet jeszcze mniejsza. Jak ożywczo kąpiel działa na widza taki *Ukraiński wertep* – źródło lalkarskiej sztuki po drugiej stronie Bugu, uaktualnienie dawności niemal in crudo, w korzeniu. Ale i to działa, że lalka w tym przedstawieniu nie jest pretekstem lub emblematem, znakiem pozorującym, że rzecz się dzieje w teatrze lalek. Jest lalką ożywiana cudem animacji, a pomnożona przez 32 stwarza wielki teatr.

Białoruska „batlejka" jest zjawiskiem siostrzanym ukraińskiego wertepu. Teatr Dramatu Białoruskiego z Mińska przywiózł „batlejkę", w której betlejemskie misterium jest tylko sekwencją pretekstów do egzystencjalnych rozważań o ludzkim losie wpisanym w treści *Dziecka z Betlejem*. Szlachetne przesłanie, uwodząca maestrią gra w żywym planie Tatiany Marchlat, trochę „antykizacji" w muzyce granej na unikalnych, zrekonstruowanych instrumentach, i w rezultacie dowód, że Białorusini także sięgają do dawności.

Na karb niedoli festiwalowego sprawozdawcy niech będzie zapisany brak miejsca na opisy i sądy z przedstawień znanych, już gdzie indziej opisanych z *Biegnijcie do szopki* Śląskiego Teatru Lalki i Aktora Aleneum i z *Pastorałki* Opolskiego Teatru Lalki i Aktora im. Alojzego Smolki. Tej *Pastorałki*, do której wszedł szewc z obrazu Tadeusza Makowskiego i opowiada marchlakami, echolaliami, perlekcyjnie mieszanymi frazami ruchu i słowa o tym, co się w szopie dzieje według Tytusa Czyżewskiego. Tak uzgodnić treść i formę, to dopiero sztuka.

I był jeszcze Teatr Piku ze Słowacji z *Wieczorem pod gwiazdą*, teatr rodzinny: on, ona i trzy dzieci. Przyjechali na „Betlejem" – żeby pokazać teatr prościutki, bez cienia pretensji, w którym najprostsze rzeczy domowe dotykane wyobraźnią i ruchem animatora znaczą więcej niźli znaczą. Jak te słowa u Leśmiana, co się po niebie włóczą i

I kropka ■

Przedstawienie Teatru Cudu z Mińska „Betlejem" – teatr Lalki i Aktora w Lublinie

Warsaw performance
during Below the Stars. Teatr Pinokio
Słowackiego/Lewicki

# The Bethlehem of Lublin

Franciszek Piątkowski

## There Are Things In the Nativity Play of Which Philosophers and Puppeteers Should Dream

A new puppet theatre festival has been created. Held on a minuscule scale, and thus resembling more an outline of a festival than an accumulation of festive events, it is nonetheless an International Theatrical Festival, known as "The Bethlehem of Lublin".

The festival programme, encompassing slightly more than two days and nights, managed to fit in eight theatres (five from Poland and one each from Belarus, Slovakia and Ukraine), four accompanying events, and a single event recommended by the organisers.

The recommendation was granted to an exhibition of Nativity "szopkas" (transportable puppet stages used in Poland for Nativity performances) featured in the vast expanses of the Regional Museum at Lublin Castle. The display, organised by M. G. Poland from Lublin and patronised by UNESCO, was earlier held only in the Nativity Museum in Bethlehem, and is composed of an astonishing variety of 250 "szopkas" from all over the world, sculpted in wood, baked in clay, shaped in porcelain, brocade, tulle, raffia, dry banana skin and other material. The "szopkas" ranged from large to extremely small, and from man-sized to objects inhabited by tiny figurines of people, animals, and utensils.

Allardyce Nicoll wrote that: *Spectacles from assorted parts of Europe*, [associated with Easter or Christmas], *emphasised diverse elements although the main features remained the same*. He went on to say that *Hessian Christmas* differs from a mystery play from Wakefield, and that both are, in turn, completely unlike all others. Nicoll would have been extremely surprised by the exhibition, where maximum succinctness of shape (Madagascar) was featured next to an angel wearing a geisha costume (China) and figures which displayed extraordinary long necks, resembling llamas (Peru). Next to them stood an exhibit similar to a Ukrainian *vertep*, albeit originating from ... Guatemala. The resultant vision is rather naive, but simply cannot be ignored: it would appear that the multitude peopling the 250 "szopkas" is imploring to be set into motion, to be granted a spirit (*anima*), an animator, and a theatre. What a truly international festival that could be.

I did not see *Szopka krakowska* (The Cracow Nativity Play) staged by the Lalka Theatre from Warsaw, nor did I listen to the "Irmos" Choir. I managed to attend only two of the accompanying events: a discussion on *The Christmas Tradition, or the Permeation of the Sacrum and the Profanum* and *Christmas Eve with a Poet* (actually, there were two poets: Joanna Kulmowa and Bogusław Kierc) held in the Dominican monastery. Unfortunately, the number of the participants pondering the *sacrum* and the *profanum* was not much larger than the number of poets, a pity since in the Polish theatre which cultivates Nativity traditions, this particular current constitutes an excellent base of empirical data for conceptualising a problem that may be enclosed with-

in *Arcadia sacra* and *Arcadia profana*. Although this issue is examined by the theory of the history of culture as well as literary or religious studies, it still awaits a thorough, sincere, and meticulous scholarly approach. Problems of spirituality and corporeality, the good and the evil, the encounter between heaven and earth, the *magnificat* of birth and the *miserabilis* of death, the opposition between the spiritual high and the carnival-like low, as well as universal and parochial qualities still call for reflection. All this is to be found in the Nativity play! One only needs to examine it more closely. What about the Ukrainian *vertep*? Its construction and function resemble the Shakespearean simultaneous stage. Let anyone who claims that I am blaspheming, prove it.

An extensive field for a sensible debate on Christmas traditions was created by Professor Tadeusz Margul, who did not spare jests nor sarcasm aimed at a banal understanding of the *sacrum* and the *profanum*. The emotional and brilliant Bogusław Kierc delved into the profundity of concepts spanning Golgotha and the Grotto, heaven and earth, the gift of Nativity and the sacrifice of the altar. Since the discussion hall was almost empty, all these extremely significant problems remained suspended in a void. Once, however, it becomes obvious that 'The Bethlehem of Lublin' is not a one-time event in the theatrical calendar, this debate will have to be revived and augmented.

## On Staged Nativity Plays and their Close Relatives

In his essay *O Tytusie Czyżewskim* (On Tytus Czyżewski) Kazimierz Wyka noted that: *In Poland, emotions connected with Nativity rites constitute not so much a component of religious feelings, as their patriotic counterpart. (...)*. The author had in mind the allure of the local customs, the warmth of the hearth, the lyrical luminosity which the average Pole carries in his heart since childhood. The observation made by Wyka is amazingly concurrent with the ascertainments proposed by Yuriy Lotman, an expert on the structures of the artistic text and a leading representative of the Tartu school. In his dissertation about puppets within the system of culture Lotman declared that: *The special character of the puppet is linked with the fact that while making its way into the world of adults it carries reminiscences of the world of childhood, folklore, mythology and games*.

At the Lublin festival, the puppet (to which we should also add the object and the mask) appeared to manage quite well as the carrier of the contents enumerated by Lotman, despite the fact that the theatrical screen appeared only at times and only in a fragmentary form. The puppet stirred emotions and evoked lyrical brightness, which is not to say that it was limited to maudlin and sweet lyrics. On the contrary, in two spectacles it outright recalled the bitter words by Krzysztof K. Baczyński from his *Ballada o trzech królach* (The Ballad of the Wise Men): *They ran so swiftly that hurrying / they took only thoughts brimming with sin*.

In the staging presented by the Puppet and Actor's Theatre from Wałbrzych, three rascals—Barabasz, Kosmas and Gestas—steal from the infant Jesus the gifts brought by the Wise Men. This event initiates the plot of *Mirra, kadzidło, złoto. Apokryf betlejemski* (Myrrh, Frankincense, Gold. The Bethlehem Apocryphon) by Joanna Kulmowa, which subsequently turns into a morality play dealing with sin and guilt, punishment and fear, temptation and forgiveness. The spectacle was splendid—with precisely tuned speech, sound, motion and gesture, it pulsated with inner energy. The actors were offered an opportunity to play great parts, without, however, diminishing the rank and purposefulness of using puppets and objects. The director was Bogdan Nauka, the stage design was devised by Dariusz Miliński; all the actors and artists were thanked by the extremely moved author of the apocryphon, which without any doubt will become an extremely important addition to Polish dramaturgy addressed to the puppet theatre, the prime reasons being the joyous wis-

dum of the text and the theatrical potential contained therein.

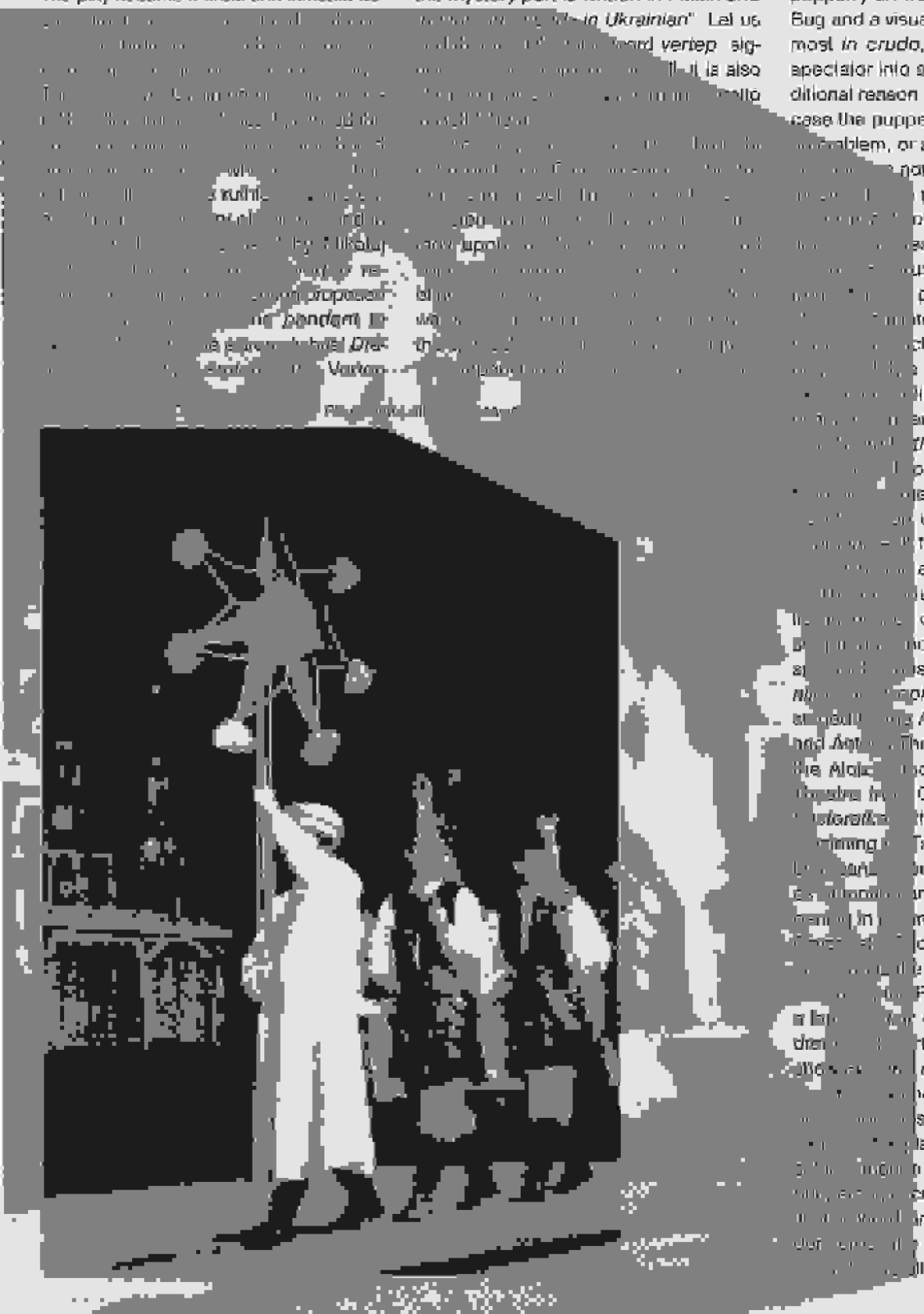
*Thoughts brimming with sin* were borrowed by the Wise Men and King Herod from the play by the Ukrainian author Valeny Shevchuk. Echoing the traditional *vertep* spectacle, the author viewed the Gospel motif through a Shakespearean prism. The resultant *Vertep Heroda* (The Herod Vertep) is a tragedy of obsession with power, an almost biological longing for power, and fear of losing it. The play became a cruel and intricate es-

[illegible]

Drama about Death) by Erazm Izopolski, played in a traditional manner.

Henryk Jurkowski established that: *The Nativity play and the vertep are simply boxes (even in those cases when they are lavishly embellished), which exist as if independently of their base. They do not require a puppeteer concealed below the box. He may be situated at the back or alongside the theatre (...) Another important fact is that, as a rule, in the oldest texts of the vertep the mystery part is written in Polish and* [illegible] *in Ukrainian*". Let us [illegible] *vertep* sig- [illegible] it is also [illegible]

[illegible]



The lower shelf represents the carnival-like element, swayed by Herod, a Jew, a Polish nobleman, a brave and roguish Zaporozhe Cossack, and other comical figures. The very bottom of the wardrobe contains a drawer which could become an infernal pit for the frolicsome devil. Alexiey Shilo, who "operates" the *vertep*, has at his disposal 32 puppets with which he knows just what do do, even when a puppet is diminutive. A Ukrainian *vertep* of this sort, the very source of puppetry art from the other bank of the Bug and a visualisation of ancient art almost *in crudo*, seems to immerse the spectator into a refreshing fount. An additional reason lies in the fact that in this case the puppet is not merely a pretext, [illegible]ablem, or a sign pretending that the [illegible] not taking place in a puppet [illegible] puppet enlivened thanks [illegible] of animation: multiplied 32 [illegible] as a magnificent theatre.

[illegible] Russian Dramatic Theatre [illegible] presented a batleyka". [illegible] with the Ukrainian [illegible] the Bethlehem mystery [illegible] a sequence of pretexts for [illegible] liberations about human [illegible] into the context of *The* [illegible] *thlehem*. A lofty message [illegible] performance by Tatiana [illegible] "antiquation" of the mu- [illegible] unique reconstructed in- [illegible] this is proof that the Be- [illegible] are turning to the past.

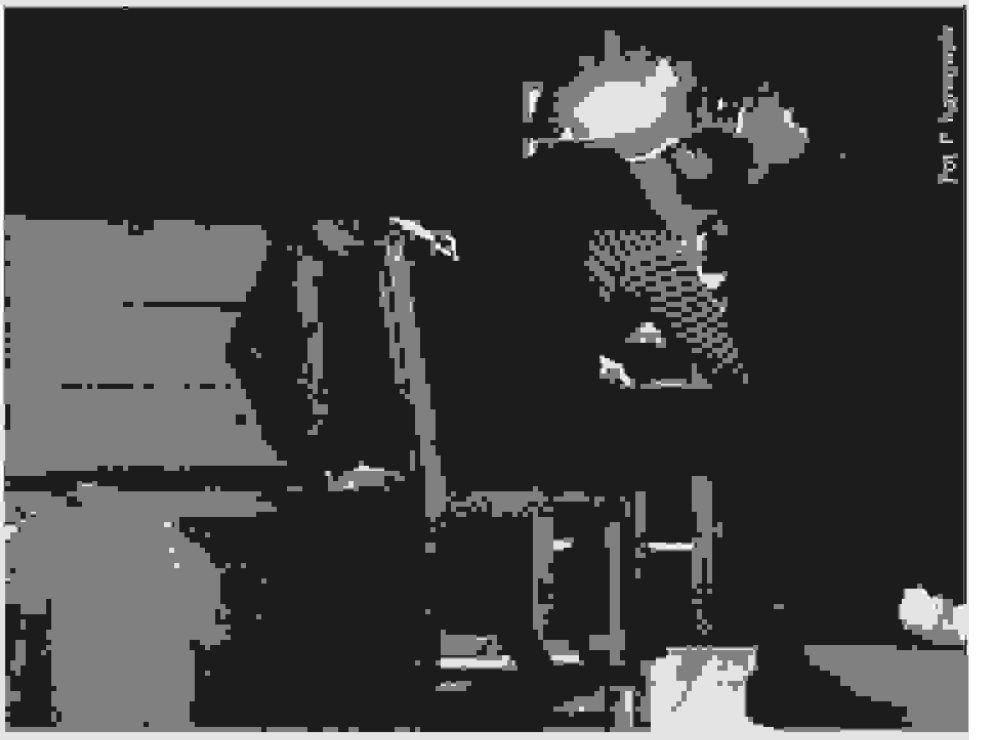
[illegible] June of a festival reporter [illegible] of sufficient space for de- [illegible] and opinions concerning [illegible] described elsewhere. *Bieg-* [illegible] *pki* (Hurry to the Manger), [illegible] Ateneum Silesian Puppet and Actor's Theatre, and *Pastoratka* by the Aloi[illegible] Puppet and Actor's Theatre from Opole. This is the same [illegible] with a cobbler straight from [illegible] Tadeusz Makowski, which [illegible] perfectly measured phras- [illegible] and word tells what is hap- [illegible] in [illegible] manger according to Tytus [illegible] on coordination of content [illegible] the achievement of true art.

[illegible] Piki Theatre from Slovakia, [illegible] (parents and three chil- [illegible] in "The Bethlehem..." to [illegible] *under the Stars*, a simple [illegible] about the merest shade of [illegible] ss, in which the signifi- [illegible] plainest household utensils. [illegible] by the imagination of the [illegible] ceeds their literal meaning [illegible] poems by Leśmian wan- [illegible] sky and...

[illegible] ■

# Don Cristobal i młody brutalizm

Liliana Bardijewska



O bezwzględności świata i barbarzyństwie człowieka można rozmaicie. Ostatnimi czasy polskie sceny dramatyczne obficie spływają krwią i wszelkimi innymi sokami fizjologicznymi. Otwarta ściana odsłania przed widzem na przemian ring, melinę i rynsztok. Wszystko bez osłonek, w mikroskopowym powiększeniu, obcesowym słowem. Ów młody brutalizm, jak się go często określa, rodzi naturalistyczne widowiska na granicy histerii, nierzadko ocierające się o fizjologiczny peepshow, zarezerwowany dla widzów o stalowych nerwach, lubiących mocne wrażenia zarówno wizualne, jak i słuchowe.

Brutalizm może i młody, ale nie nowy. Tematy niepogodzenia ze światem, chorej ambicji, zakodowanej w naturze człowieka pogardy były obecne w teatrze od zawsze. Po nie też sięgnęła Unia Teatr Niemożliwy, biorąc na warsztat lalkową groteskę Federico G. Lorki *Szopka don Cristobala*. Niczego tu nie brakuje. W ciągu niespełna godziny jesteśmy świadkami krwawej bijatyki, dwóch morderstw, gwałtu, rabunku, rozpusty, zdrady i pięciokrotnego dzieciobójstwa. Mrożąca krew w żyłach historia teatralnego małżeństwa ospałego Don Cristobala z ognistą Rositą, w inscenizacji Wojciecha Olejnika, wywołuje na przemian zdrowy śmiech i dreszcz grozy. Bawią stworzone przez Przemysława Karwowskiego zawadiackie pacynki hiszpańskich kochanków o falicznych nosach oraz lustrzanie zbudowane lalki rozgniewanych dam o rozbrykanych papierosach i semplemach.

Najwyższą grozą przejmuje scena pięciokrotnego dzieciobójstwa, gdy Cristobal-rogacz z okrzykiem: „Nie mojeʼ kolejno rzuca o ścianę pacynkowe niemowlęta. Przerażliwej aktualności nabiera etiuda lekarska, gdy Cristobal-medyk leczy pacjenta swoją pałką, a na koniec kuracji wrzuca go do stawu, inkasując należność... Bo Cristobal to ponadczasowy prostak, sądzący świat podług siebie i wymierzający mu sprawiedliwość swoją maczugą. Ten bliski krewniak włoskiego Pulcinelli, niemieckiego Kaspra, francuskiego Guignola, rosyjskiego Pietruszki, angielskiego Puncha czy rumuńskiego Vasilache istnieje pod każdą szerokością geograficzną, jest niezniszczalny. Ale też świat wokół niego okazuje się równie witalny – uśmiercony pacjent powraca pod postacią jurnego kochanka, zamordowana po wielekroć teściowa po wielekroć ożywa.

Takich zwrotów i zmian tonacji z dramatycznej na komiczną jest w spektaklu Wojciecha Olejnika wiele. A wszystko to ubrane w formę teatru w teatrze. Lalkarze zmuszani do odgrywania tych brutalnych etiud przez Dyrektora trupy na koniec zbuntują się i zostawią samego w pustej garderobie, gdzie pocieszać go będą lalki – jak zawsze wierne i cierpliwe aż do bólu. Siłą spektaklu Wojciecha Olejnika jest bardzo konsekwentne rozwinięcie tej podwójności scenicznego świata, dość pobieżnie zamarkowanej w tekście Lorki. Liryczny Aktor-Arlekin i despotyczny Dyrektor raz po raz wychodzą przed ozdobiony pajęczym miejskim pejzażem transparentny parawan, by dać upust swoim emocjom a niekiedy i marzeniom. Tymczasem Aktorka grająca Rositę pozostaje zawsze pod osłoną parawanu – to wówczas przez lisi w swojej aktorskiej postaci, kiedy stroi się w buduarze-garderobie, to znów wyłaniająca się znad parawanu jako groteskowa pacynka.

Tę grę konwencji i zmienność nastrojów doskonale puentuje muzyka Bogdana Szczepańskiego, w której pobrzmiewają na przemian liryczne i gorące nuty

hiszpańskich romansów, a także pastiszowe cytaty Bizetowskich arii, przeradzające się w aktorskie duety rodem z opery buffo. Wszystko to stawia przed aktorami trudne zadanie, z którym trójka „Unitów" radzi sobie wyśmienicie. Bawi despotyczny Dyrektor Macieja Dłużyńskiego, raz po raz wcielający się w pacynkową rolę lubieżnej staruchy; wzrusza liryczny Arlekin Adama Kamieńia, przymuszony do grania prostackiego Cristobala, rozbraja ognista Rosita Doroty A. Dąbek snująca sopranowe marzenia o *duanie na sianie*.

Wszystko to sprawia, że *Szopka don Cristobala* Wojciecha Olejnika bawi zarazem i budzi gorzką refleksję – nad człowiekiem, nad światem i całą resztą. Bo o siłę miniatury Lorki, wywiedzionej z komedii dell'arte i andaluzyjskiego folkloru, stanowi realna umowność, artystyczny cudzysłów, sceniczna metafora, która niczym krzywe lustro odbija pokraczną niezmienność ludzkiej natury. Tajemnica starych mistrzów polega bowiem na mądrym użyciu metafory, która umiejętnie dozowana pobudza ludzką wrażliwość. W przeciwieństwie do scenicznej dosłowności, która w krótkim czasie owocuje zobojętnieniem widzów na płynące ze sceny potoki krwi i flaków.

Oto dlaczego tak ożywcza jest wizyta w wilanowskich Kuchniach, zimowym królestwie Unii Teatr Niemożliwy, gdzie władzę sprawuje watowana pałka, wymierzająca bardzo precyzyjne i bolesne razy. ■

Szopka don Cristobala, Federico Garcia Lorca, Przekład Zofia Sydorym, Reżyseria Wojciech Olejnik, scenografia Przemysław Karwowski, muzyka Bogdan Szczepański, Unia Teatr Niemożliwy, Warszawa, Premiera 2001

# Don Cristobal and Young Brutalism

Liliana Bardijewska

The ruthlessness of the world and the barbarity of mankind can be examined in assorted ways. Recently, Polish theatres seem to be dripping blood and oozing all sorts of physiological fluids. The fourth wall discloses interchangeably a boxing ring, a speak-easy, and a sewer. All is shown without any concealment, in microscopic enlargement, and in blunt words. Young brutalism, as this current is frequently described, gives rise to naturalistic spectacles bordering on hysteria and, frequently, merging with a physiological peep show, reserved for an audience of steel nerves and a proclivity for strong experiences, both visual and acoustic.

Brutalism may be regarded as young, but it is by no means new. The themes of non-conciliation with the world, sick ambition, and aggression encoded in the very nature of man have been present in the theatre from the very outset. They have been also applied by Unia Teatr Niemożliwy (the "Impossible Theatre" Association), which turned to Federico Garcia Lorca's grotesque *The Tragi-comedy of don Cristobal*. Nothing is missing here—in the course of almost an hour we witness a bloody fight, two murders, rape, robbery, debauchery, betrayal and five cases of infanticide. The bloodcurdling story of the marriage between the lethargic Don Cristobal and the vivacious Rosita, staged by Wojciech Olejnik, evokes both laughter and a thrill of horror. Przemysław Karwowski designed the amusing hand puppets depicting rambunctious Spanish lovers with phallic noses and passionate ladies—constructed with the help of mirrors—with heaving bosoms and imposing derrieres.

Undoubtedly, the most terrifying is the infanticide scene, when Cristobal—the cuckold hurls the puppet-babies against the wall, crying out: "They're not mine!" The medical etude, in which Cristobal-the

---

**❖ RĘPLERIKSJE CZŁONKA KOLEGIUM REDAKCYJNEGO**

*Garcia Lorca jest pełny słońca. Unosi wtedy, gdy przynosimy mu obrazy oplatające krwią, jego słowo nie tylko opuszcza świat, ale jego świętem wymyka się gdzieś. Ma swój zapach, głosu, barwę, smak, ciężar. Jest ciałkiem, podzielonym się ciężarem, głębiami do uczestniczenia w dawnych metaforycznych zamętach. Odebrać Garcii Lorca jego słowa, pozostawiając na stosie jego nazwiska, oznaczałoby podkreślić go dwie razy. Ciężkie i ciężkie dla jego ciężkiej dwie ciężkiejszości, które były ciężkimi, kontrolowanymi wibracjami. Jego ubrana powieka nie pozwala się „wydrzeć" obrazom wyrzucanym w efektownych kolorach. Jeśli narusza się jej istotę – umiera.*

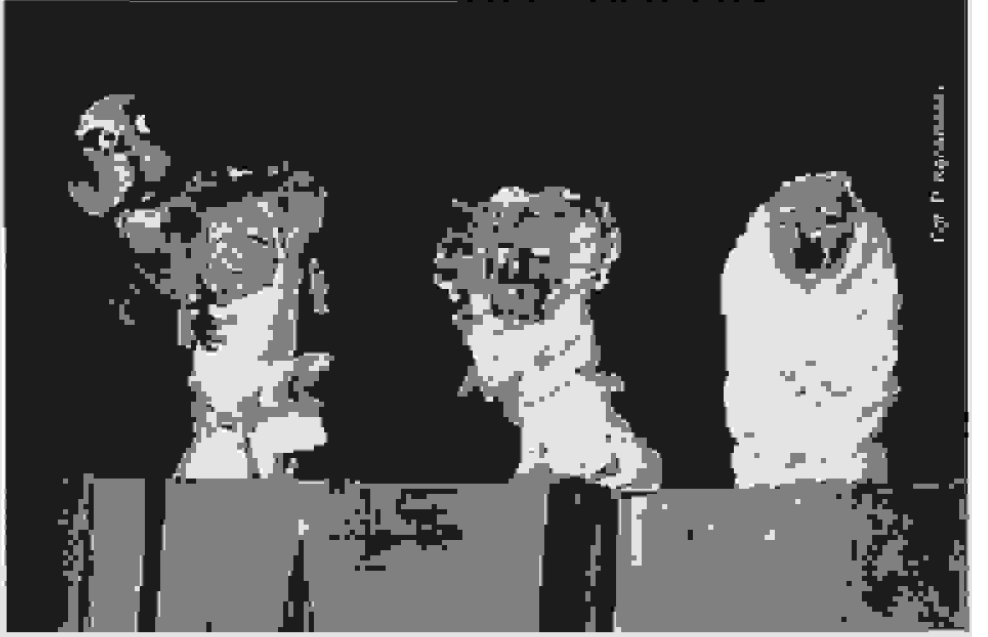
*Rozsadza Federalitra - Bolesny, jeden z najbardziej subtelnych wrogów naszych uczuć, zdaje się pozbawiony prawa realizowania siebie i sensu, przebudzony na wyprawiany komika, dlatego się potwierdzeniem w najwyższej jakości znaczeń bardzo ludzkich. Zdaje się, że nagrodzony lata wydarzeniu szczególna interpretacja dzieła andaluzyjskiego poety.*

*A dlaczego Szopka don Cristobala. To pewne, że bezpośredniość ludowej emocji i emocjonalność ludowego odbierania rzeczy się znacznie od upodobań współczesnego kina i współczesnego teatru. Ale trudno powiedzieć, że przedstawienie Unii Teatr Niemożliwy walka w czysty rzut patrzy Garcii Lorki i poezji ludowej. Autor proponuje w jej sprawie dystans, ironiczny się alternację jej poezji. W reżyserii Wojciecha Olejnika dystans ten jest zauważony i wręcz szczególnie. A szkoda wewnętrzne? Niewiele w niej groźby z komedii dell'arte. Komedia ta bowiem w swym pierwotnym kształcie bronia młodych przeciw starym, a ściśle ich prawu do miłości i radzenia dwóm prawie społeczeństwu-uczuciom.*

*W tej „kondensowanej formie" Odrzucał jest uwięzionym, mocnym w gębie, nie dlatego że mocnym, ale dlatego że jego sprawy przyjęcie niosą jednostkę w głębi dziedzictwa. Nie dzielą dziedzictwa się ich niewyobrażalne. Potrzeby miłości mają jednostkę. Żeby było dostosowaj. Olejnik bada Cristobalowi wyobrażają na oczach widzów realny Dorotę. I to jest to kontrast i uczestnictwo wzruszenia, że w nocy pełnej nie jest w stanie spełnić pożądanie ciała.*

*Olejnik zabrał wrażliwość ulic Garcii Lorki. A każda racjonalizacja mija prowadzi do jego degradacji. I coś w ono kreatywnego? a to jest pytanie do Unii Przedstawienia.*

*Henryk Jaskowski*



physician treats a patient with a bludgeon and finally throws him into a pond while receiving his fee, becomes eerily topical. Cristobal is an eternal cad, who judges the world according to his own criteria and metes justice with the aid of a truncheon. This close relative of the Italian Pulcinella, the German Kasperle, the French Guignol, the Russian Petrushka, the English Punch and the Rumanian Vasilache exists in every part of the world and is indestructible. Nevertheless, the world surrounding him proves to be equally viable—the slain patient returns in the guise of a lustful lover, and the oft-murdered mother-in-law is brought back to life.

The spectacle proposed by Wojciech Olejniczak contains many such twists and changes of tone from dramatic to comical, all concealed as a theatre within a theatre. Ultimately, the puppeteers, compelled to perform the brutal etudes by the Director of the company, rebel and leave him all alone in an empty changing-room, where he will be comforted by his puppets—ever faithful and patient. The main asset of the staging is a consistent development of the double nature of the portrayed world, which Lorca's text delineated rather superficially. The lyrical Actor-Harlequin and the despotic Director appear before a transparent screen embellished with a pastel townscape, in order to give vent to their emotions and, sometimes, their dreams. Meanwhile, the Actress playing the part of Rosita remains hidden behind the screen—she is either perceived in the lulls adorning the character, preening in her boudoir-dressing room, or can be seen peering over the screen as a grotesque hand-puppet.

The music by Bogdan Szczepański provides excellent accompaniment to this game of convention and changeable moods, and resounds with the lyrical and passionate motifs of Spanish romances as well as pastiche quotations of Bizet's arias, transformed into duets straight out of Opera Buffa. All these components constitute extremely difficult tasks for the actors, which the three members of the Association tackle successfully. The amusing despotic Director, played by Maciej Drożyński, assumes the hand-puppet form of a lecherous old crone, the poignant lyrical Harlequin—Adam Kamień—is forced to play the part of the coarse Cristobal, and the disarming impassioned Rosita—Dorota A. Dąbek—longs for "tumbling with Juan in the hay".

This is the reason why Wojciech Olejnik's production is a source of both amusement and bitter reflection on man, the world, and all the rest. The compelling quality of this miniature by Lorca, derived from the commedia dell'arte and Andalusian folklore, is the outcome of theatrical arbitrariness, the artistic quotation mark, and the scenic metaphor, which reflects the warped invariability of human nature. The secret of the old masters consists of a wise use of the metaphor, which, artfully dosed, stirs human sensitivity, in contrast to literalness, which in a short period of time produces indifference to the tides of blood and faeces gushing off the stage.

A visit to the Wilanów Kitchen, the winter-time kingdom of the "Impossible Theatre", where power is wielded by a padded bludgeon dealing precise and painful blows, proves to be an inspiring experience. ■

Szopka dla Dzieci dla Dzieci (The Tragi-comedy of don Cristobal) Federico García Lorca. Translation Zofia Szleyen, idea for Wojciech Olejnik, stage design Przemysław Kamykowski, music Bogdan Szczepański. Lalka Teatr Nieistniejący, Wilanów, November 2001.

**REFLECTIONS OF A MEMBER OF THE EDITORIAL BOARD**

*García Lorca was a poet of the word. He set upon these occasions when he sought to equip drama dripping with blood. He not only described the world, but accepted it world in itself. It has a unique sound, luster, hue, flavour and weight. Flexible and malleable, it is suitable for participating in multiple metaphorical visions. To deprive García Lorca of the word, and to leave only the name on the poster is tantamount to burying him twice. García Lorca is not a poet of the quadricentenary city, subsidized by state commercial pretensions. His informal poetry does not succumb to the "received" treatment of directors, and does not want to be part of shifting collages. Once its essence is violated, it vanishes.*

*The singing of The Love of Don Perlimplín and Belisa, in the Garden, one of the most subtle erotic dramas of our times, was accompanied by our renowned theatrical legends, despite the fact that the play was based on a subdued, gentle blush and the effect of half-word and meaning. The spectacle-makers wrenched us an exceptionally fortunate interpretation of the Andalusian poet.*

*Today's theatre has striven to be dominated by the tragi-comedy of don Cristobal. True, the directorial ideas of the folk hero differ considerably from the predilections of the present-day cinema and theatre. Nonetheless, it would be difficult to find the production staged by Wilanów Theatre that flawlessly matched the pure tone of García Lorca's poetry and its total counterpart. The author proposes a discourse which ends with an affirmation of folk poetry. In the spectacle directed by Wojciech Olejnik this discourse is shattered into numerous fragments. What about the play which, only a few epilogue-like moments are left in its original tone, the scandals defended the young against the old, or, more precisely, their right to love and, unjustifiable against social usurpation.*

*In the "tragi-farce" Cristobal is a loud-mouthed upstart who behaves as a tyrant, but because his erotic appetites must remain within the sphere of declarations. Apparently, today this is not enough. A dab brushed? Insufficiently funny. To make it even more hilarious, Olejnik has the audience looking on while Cristobal fornicates with Rosita's mother. This becomes the constant and colossal reason why during his wedding night he is incapable of meeting the expectations of the daughter.*

*Olejnik thus unravelled the myth of García Lorca. Every such alienation produces a degradation of the myth. What is supposed to be so shocking in such an approach? This question should be addressed to the authors of the idea.*

*Henryk Jurkowski*

# Zwierciadło, w którym światа pięknieją obrazy

Marcin Bartnikowski

W jednym z wierszy Baudelaire'a upersonifikowane piękno czyni następujące zwierzenie:

*Bo mam, by oczarować moich*
*miłośników,*
*Zwierciadła, w których świata*
*pięknieją obrazy:*
*Oczy me, wielkie oczy – o blaskach*
*bez skazy!*

Owa myśl znakomicie opisuje pewną ważną cechę sztuki modernizmu – jej dążenie do oddania wyrafinowanego piękna przewyższającego życie, przekształcającego odbicie rzeczywistości w zwierciadle artysty w twór doskonale wyrazisty, zinteriorylikowany. Baudelaire'owska metafora ma ponadto znaczenie stricte teatralne. Obrazy pięknieiące w lustrze skojarzyć można z magią sceny. Obie konstelacje pasują znakomicie zarówno do teatru Maeterlincka, jak i do współczesnej inscenizacji *Ślepców* w reżyserii Mariana Pecki.

Dramaty Maeterlincka w sposób bezlitosny obnażają okrucieństwo losu człowieka, tę kaleką metafizykę. Emanują bolesnym pięknem, bezkompromisowo uświadamiając tryumf śmierci nad wszelkimi ludzkimi dążeniami. Metafora ślepoty jest wyjątkowo okrutna. Oto człowiek nie zdaje sobie sprawy z tragizmu własnego bytu, nie widzi poza siebie. Bohater greckiej tragedii mógł jeszcze próbować walki z rozpoznanym wrogiem – fatum. Zbiorowy protagonista dramatu Maeterlincka żyje natomiast w błogiej nieświadomości, w cieple przytuliska, zamknięty niczym w Platońskiej jaskini. Wszelako ściana jaskini ukazywała jeszcze cienie prawdy, podczas gdy wyspa ślepców dla nich samych napiętnowana będzie wieczną ciemnością. Ta nowa modernistyczna tragedia przynosi równie gorzkie konstatacje jak Beckettowski teatr absurdu. Teatr wiecznej tragedii nieświadomości.

Tegoroczny dyplom studentów białostockiego Wydziału Sztuki Lalkarskiej czyni ową tragedię wspólną człowiekowi i lalce. Aktorzy zamknięci w pozornie hermetycznym, barokowo zagospodarowanym pudle scenicznym prowadzą przed sobą kukły ludzkich rozmiarów. Zmuszeni do wspólnej świadomości i wspólnego cierpienia.

Marian Pecko w swojej inscenizacji próbuje złagodzić pesymizm *Ślepców*. Zabieg ten, będący z jednej strony swobodnym krokiem inscenizatora, nawiązuje (być może nieświadomie) do afirmowanej przez Maeterlincka filozofii życia i ustanawia w końcu tryumf *élan vital* nad śmiercią. Spektakl nie przeradza się wszakże w łzawy melodramat z happy endem, a to dzięki konstytutywnej poetyce groteski. Groteskowe jest założenie przez aktorów okularów symbolizujących ślepotę, stanowiące uwspółcześnienie przez najgorszą sztampę; groteskowy jest cały wątek księdza, demiurga rzeczywistości, który okazuje się wyluzowanym gościem z Brodwayu, bawiącym się nieświadomymi ślepcami; groteskowe są w końcu wszelkie elementy musicalowe w scenografii i muzyce, nie licujące z wymową dramatu. Groteska zaprzęga śmiech do roli demaskatora absurdu. Jest w swej istocie t r a g i c z n a. Stąd przekroczenie płonącego kręgu w finale. Przekroczenie samych siebie to transgresja ludzi doświadczonych, zmęczonych życiem, którzy doznają oczyszczenia przez cierpienie.

Białostocki spektakl pozostaje wszelako bliski duchowi Maeterlincka, a to przynajmniej z dwu przyczyn: pierwsza to konstrukcja przestrzeni, a druga – wykorzystanie lalki. Przestrzeń w *Ślepcach* charakteryzuje się przede wszystkim zamknięciem. Wyspę otacza woda, której bezkres stanowi znak tego, co niedostępne bohaterom zamkniętym – oto paradoks – w lesie. Bowiem nie tylko przytułek osacza niewidomych. Las, będący przecież szansą na zaczerpnięcie oddechu, wyruszenie w świat, paraliżuje grupę, pozostającą w bezruchu przez cały dramat. Przedstawienie Pecki symbolicznie transponuje las w formę półokręgu, z przodu zamkniętego linią rampy, a z tyłu ograniczonego wiklęską ścianą, utworzoną z białych kwiatów, zwisających w girlandach. To przecież widnokrąg, świat, ale świat pęknięty. Widać bowiem, że z przodu wrzyna się weń piach. Z tyłu zaś wyłania się śmierć. Przez ścianę kwiatów zostaje wyplutý martwy ksiądz. Wyjątkowo piękna scenografia w bardzo ciekawy sposób funkcjonuje w spektaklu. Wyeksponowana już na samym początku, w pewnym momencie zaczyna nużyć, drażnić. Jest znakiem stagnacji, która u Maeterlincka przeradza się w śmierć, u Pecki w trans-

gresję. Zamknięcie zostaje złamane w scenie, w której ślepcy stoją w wodzie. Owa prefiguracja wejścia w ocean, w kosmiczną wodę, staje się dla bohaterów bodźcem do odważnego przejścia przez ogień (oto motyw znany z obrzędów inicjacji czy alchemii), przedostania się na plażę. Śmierć w wodzie to uzyskanie świadomości, ogarnięcie nieskończoności. Człowiek staje się panem własnego losu. Śmierć pokonuje śmierć. Paradoks? Chyba nie jedyny.

Cała symbolika zostaje dokładnie powtórzona, a przez to wzmocniona, poprzez użycie lalki. Maeterlinck w swoich szkicach teoretycznych wspominał o idealnym typie teatru, będącym swoistym *tańcem marionetek*. Marionetka to oczywiście odwieczny symbol zniewolenia człowieka przez wszelkiego rodzaju fata. W białostockim spektaklu mamy identyczną sytuację. W momencie wyzwolenia ślepcy nie są już lalkami, ale ludźmi. W trakcie ekspozycji są także jeszcze potencjalnie wolni. Nie przez cały spektakl ta symbolika jest konsekwentnie poprowadzona, co zamazuje nieco wymowę trafnego znaku.

Mankamentem inscenizacji jest niewątpliwie brak pomysłu na prowadzenie dialogu. Wypowiadanie tekstu wciąż w jednym rytmie nie przekonuje widza, a wręcz powoduje nudę. Niestety, trzeba przyznać, że do misternie utkanego symbolicznego obrazu wkradło się także nieco dosłowności. Przede wszystkim muzyka stanowiła element nadmiernie ilustracyjny, sprawiając, że kilka scen niebezpiecznie otarło się o kicz. Chociaż były też i ciekawe zabiegi muzyczne, jak np. znakomite wokalizy księdza. Nieszczęśliwie okazało się też umieszczenie na scenie trzech nieruchomych zakonnic, które ni stąd, ni zowąd wypowiadają pacierz (nagranie z offu). Nie dość, że to przykład fatalnej reżyserii dźwięku (bo głos nie został w żaden sposób związany z postaciami), to jeszcze przykład niekonsekwencji w użyciu lalki. Postaci identyczne w plastyce jak ślepcy pozostają martwe.

Słowem, nie obyło się bez błędów, ale przecież nawet sztuczne odbicie życia musi zawierać w sobie rysy niedoskonałości. Tutaj były one jednak zdominowane przez piękno. Bo tegoroczny dyplom studentów Akademii Teatralnej jest wyjątkowo p i ę k n y. Z całym bagażem znaczeniowym tego słowa. Bo piękny znaczy mądry. ■

*Ślepcy*. Maurycy Maeterlinck. Reżyseria Marián Pecko, scenografia Pavlo Andraško, muzyka Robert Mankovecký. Teatr Szkolny im. J. Wilkowskiego, 2001. Przedstawienie dyplomowe.

# Mirrors which Beautify Images of the World

Marcin Bartnikowski

In one of the poems by Baudelaire, personified beauty makes the following confession:

*To enthral my lovers I possess*
*Mirrors, which beautify images*
*of the world:*
*My large eyes—of unblemished lustre!*

This is an excellent description of a certain prominent feature of modernistic art—its striving towards a depiction of sophisticated beauty that exceeds life and transforms the reflection of reality in the mirror held by the artist into a distinctive and intensified portrayal. The metaphor devised by Baudelaire possesses also *stricte* theatrical significance. Images which grow more beautiful in the mirror may be associated with the magic of the stage. Both ascertainments are suitable for the Maeterlinck theatre and the contemporary staging of *Les Aveugles*, directed by Marián Pecko.

Dramas by Maeterlinck ruthlessly divulge the cruelty of human fate and its crippled metaphysics. They emanate painful beauty, and in an uncompromising way make the reader aware of the triumph of death over all human endeavours. The metaphor of blindness is exceptionally pitiless. Man is unaware of the tragedy of his own existence and incapable of seeing any further than himself. In Greek tragedy, the hero still attempted to struggle against his identified enemy—fate. The collective protagonist of the Maeterlinck drama lives in blissful unconsciousness, within a comfortable haven, enclosed as if in a Platonian cave. The wall of that cavern showed certain shadows of truth, but the island of the blind is branded with eternal darkness. New modernistic tragedy produces conclusions as bitter as those formulated in Beckett's theatre of the absurd—a theatre of the eternal tragedy of unawareness.

The diploma spectacle presented last year by graduates of the Department of Puppetry in Białystok renders this tragedy common both for man and puppet. The actors, enclosed in an apparently hermetically sealed, Baroque stage box, lead in front of them human-size figures. Together, they are forced to share consciousness and suffering.

Marián Pecko tries to alleviate the pessimism of *Les Aveugles*. This unhampered step refers (possibly unconsciously) to the philosophy of life affirmed by Maeterlinck, and ultimately establishes the triumph of *élan vital* over death. Thanks to the constitutive poetic of the grotesque the spectacle does not become a weepy melodrama with a happy end. The grotesque way in which the actors put on eye-glasses, symbolising blindness, creates contemporary imagery achieved by means of the worst possible cliche, just as grotesque is the motif of the priest, a demiurge of reality, who turns out to be a cool guy from Broadway, having fun with the unaware blind, as are all the musical comedy elements in the stage design and the music, totally at odds with the message of the drama. The grotesque employs laughter to disclose the absurd. In its very essence, it remains tragic. Hence the crossing of the burning circle in the finale, a self-transgression performed by people tired of life, who experience catharsis through suffering.

The Białystok spectacle remains close to the Maeterlinck spirit for at least two reasons: the first is the construction of space, and the second—the use of the puppet. In *Les Aveugles* space is characteristic predominantly for its enclosure. The island is surrounded by water, whose infinity constitutes a symbol of that which remains inaccessible to the heroes enclosed—paradoxically—within a forest. The blind are trapped not only by their haven. The forest, which, after all, offers a chance for taking a deeper breath and for setting off into the world, paralyses the group, which remains motionless throughout the whole play. The spectacle proposed by Pecko symbolically transposes the forest into a semicircle, restrained by the line of the foot-

lights and, in the back, limited by a concave wall composed of white garlands of flowers. This is a horizon, a world, but a world which remains split asunder. We can see that in the front it is being infiltrated by sand, and in the back we espy emergent death. The floral wall discharges the dead priest. The exceptionally magnificent stage design functions within the spectacle in an immensely interesting manner. Accentuated at the very beginning, at a certain moment it becomes tiresome and irritating, a sign of stagnation, which in the case of Maeterlinck turns into death and in the Pecko staging—into transgression. The enclosure is overcome in the scene in which the blind are shown standing in water. For the heroes, this prefiguration of entering the ocean, cosmic water, becomes a stimulus for embarking upon a bold passage across fire (a motif known from alchemy or initiation rites) and making their way to the beach. Death in water signifies the attainment of consciousness and the grasping of infinity. Man becomes the master of his own fate. Death overcomes death. Is this a paradox? Probably not the only one.

The whole symbolic is precisely echoed, and thus reinforced, by the use of puppets. In his theoretical sketches, Maeterlinck mentioned an ideal theatre conceived as a *sui generis* "dance of the marionettes". Naturally, the marionette is the eternal symbol of man's enslavement by all sorts of *fata*. The Bialystok spectacle proposes an identical situation. At a moment of their liberation, the blind are no longer puppets but people. In the course of the exposition they are still potentially free. The fact that throughout the whole spectacle this symbolic is not applied consistently obliterates the message of the aptly chosen sign.

A considerable fault of the staging is indubitably the lack of a certain vision of the dialogue. The presentation of the text in a single unchanging rhythm is unconvincing, and outright generates boredom. Unfortunately, it must be admitted that the intricately plotted symbolic imagery includes also literalness. First and foremost, the music is excessively illustrative, and becomes the reason why several scenes grow dangerously close to kitsch. This is not to say that the spectacle is devoid of interesting musical proposals, such as the excellent vocal part performed by the priest. Just as unfortunate is the presence of three motionless nuns, who for no apparent reason say their prayers (a recording played off stage). This is not only an example of fatal sound directing (since the voice remains totally unconnected with the characters); worse still, it is an instance of an inconsistent use of the puppets. The plastically identical characters of the blind remain moribund.

In a word, the spectacle has its share of errors, but even an artificial reflection of life must contain some features of imperfection. In this case, they were dominated by beauty—the diploma spectacle is exceptionally beautiful, in the entire meaning attached to that word. After all, beautiful means wise.

■

*Les Aveugles* by Maurice Maeterlinck. Directed by Marian Pecko, stage design by Pavlo Andreiko, music by Robert Mankovecky. The J. Wilkowski Academic Theatre, 2011. Diploma spectacle

# Powtórka z dojrzewania

Magdalena Mijalska

Fala zachwytu literaturą fantasy dotarła i do teatru: po ekranizacjach *Harry'ego Pottera*, *Władcy pierścieni*, *Wiedźmina* – także i teatr próbuje włączyć się w ten nurt. Stąd zapewne naprędce układane pokrewieństwa: Ged, bohater trylogii Ursuli Le Guin – jak czytamy w programie do spektaklu zrealizowanego w krakowskiej Grotesce – to *starszy brat Harry'ego Pottera*. Zestawienie nieco na wymsł, trochę nawet deprecjonujące wartość adaptowanego utworu. Przy tym wydaje się, że wybór akurat tego dzieła może być z paru względów interesujący: właśnie teatr lalkowy może być dlań znakomitym medium, może dawać szanse wydobycia znaczeń nieosiągalnych dla filmu czy nawet w procesie lektury. Niejednoznaczność ontologiczna postaci, przemieszanie poziomów egzystencji tak istotne w trylogii Ursuli Le Guin nabierają w teatrze lalkowym wyrazistości, stają się dotykalne, uchwytne. Wymagają od razu głębokiej interpretacji tekstu – i od razu, w momencie pojawienia się lalek, stawiają przed widzem zasadniczy problem: kim jest Cień Geda? Do jakiego porządku należy? Na jakim poziomie rzeczywistości istnieje? Na czym właściwie polega walka Geda?

Trylogia Ursuli Le Guin jest opowieścią o dojrzewaniu, dojrzewaniu trwającym długo, kolejne wydarzenia stanowią drobne kroki w jego kierunku i nie dadzą się odłączyć od czasu – to jego upływ warunkuje prawdziwość doświadczeń, ich uwewnętrznienie, nadaje im znaczenie i nie pozwala czytelnikowi zatrzymać się na ich przygodowej powierzchni. Właśnie z uwagi na ten splot charakteru przygodowego i czasu, który tę „przygodowość" neutralizuje, włączenie trzech tomów w ramy półtoragodzinnego spektaklu to trudne zadanie – i w wypadku krakowskiego przedstawienia raczej nieudane. Adaptacja tekstu została przeprowadzona w ten sposób, że akcentuje właśnie kolejne wydarzenia, układa jedno po drugim, nie wiążąc ich równocześnie ze sobą w dostatecznie wyrazisty sposób – co sprowadza się do filmowej niemal techniki łączenia kolejnych obrazów, oddzielonych od siebie wyciemnieniami, daje efekt przypadkowości i schematyczności, tworzy szkielet, który domaga się dopiero wypełnienia istotną treścią.

Scenariusz wydobywa z całej historii Geda jeden wątek – wątek o zasadniczym znaczeniu i, jak już wspomniano, szczególnie intrygujący dla teatru lalkowego, bo w metaforycznym skrócie odsłaniający jego specyficzną zdolność uchwycenia rzeczywistości – zetknięcie Geda z Cieniem. Cień został przez reżysera umieszczony na tym samym poziomie ontologicznym co Ged jest, jak bohater, animowaną lalką, tyle że o niewyraźnych kształtach, pozbawiona cech antropomorficznych. Intrygujące i zarazem niepokojące jest jednak zwielokrotnienie cienia. Niewidoczne z początku postaci animujących, ukryte w mroku sceny, rozświetlonej tylko poprzeczną smugą ciepłego światła, stopniowo stają się coraz lepiej widoczne, by w drugiej części całkiem już otwarcie przybrać kształt grupki skulonych figur w szarych opończach, towarzyszących krokom bohatera. Ich obecność, dająca się przecież doskonale wyjaśnić przyjętymi konwencjami teatralnymi, pozostawia jednak posmak niejasności i problematyzuje harmonię zakończenia. Bohater zrozumiał naturę Cienia, będącego na równi z nim protagonistą spektaklu – ale za jego plecami czekają kolejne postacie, których nie sposób łatwo przyporządkować.

Historia Geda streszczona została w kilku głównych wydarzeniach. Mocny, obrazowy prolog: w smudze światła przecinającego scenę miedziany, parujący kocioł, groteskowa figura wiedźmy

o gigantycznym biuście, gorączkowy rytm bębenków, odpowiadający gorączkowej ciekawości chłopca, jego zachłyśnięciu się własnymi możliwościami. Ten początek – sam w sobie bardzo dobry, narzucający rytm również i ciekawość widza – nie współgra jednak z dalszym ciągiem, jest początkiem innej opowieści. Wiedźma, tak wyraziście i mocno zarysowana, znika zupełnie, a i Ged – czy raczej wówczas jeszcze Danny – traci swój ogląd wiedzy i mocy, a zachowuje tylko upór. Temperatura opada w scenie bitwy, zupełnie zbędnej i plastycznie nie do końca jasnej. Po dynamicznym początku spektakl przybiera leniwy rytm opowieści, chwilami nabierając sztucznego trochę tempa (zwłaszcza w przydługawych scenach walk i szarpanin), chwilami znów oczarowując wyczerpywaniem szczegółów, nieistotnych dla głównego nurtu akcji – ale to właśnie w nich da się odczuć przepływ czasu, w którym dokonuje się proces dojrzewania. Jest tych scen kilka. Moment zaraz po przydługawej, męczącej scenie bitwy na samym początku, kiedy figurka chłopca unosi się w ciszy nad zdumionymi krewnymi i jej głowy dotyka szczupła dłoń innej lalki: maga Ogiona, a pod wpływem tego dotyku drewniane stopy znów opadają na ziemię. Scena wędrówki Danny'ego i Ogiona, rytmiczne unoszenie się postaci i przepływające w półmroku nad ich głowami gałęzie i pnie mijanych drzew. Podróż morska i statek okręcany wirem wody i wiatru, które nagle przybierają kształty potwornych zwierząt. Powrót Geda w postaci sokoła z wpół ludzkimi rysami. Ale główny rytm wydarzeń odsuwa te sceny trochę w cień, zagłusza. Kolejne sceny tworzą zarys dziejów chłopca: czas nauki w szkole magów, wywołanie Cienia, ucieczka przed nim, walka ze smokiem, decyzja o stawieniu czoła bezkształtnemu prześladowcy, poszukiwanie, spotkanie, zwycięstwo. Jest ich wystarczająco dużo, by utrudnić widzowi orientację w ich powiązaniach i przyłożyć. Pojawiające się w tak ukształtowanej sytuacji mądrościowe stwierdzenia o dojrzałości, odpowiedzialności, harmonii, równowadze, raczej brzmią pusto, nie współgrają z wrażeniem, jakie wywiera plastyczna, obrazowa strona spektaklu. Może jest to też kwestia nieco nużącego, deklamatorskiego tonu, jakim się je wypowiada – aktorzy zdają się wkładać zbyt dużo energii w urozmaicenie brzmienia zdań, pozbawiając je zarazem głębi.

To wszystko pozbawia spektakl tego ciężaru, jaki mógłby mieć, zamiast sztuki o dojrzewaniu oglądamy mocno skróconą i uproszczoną powtórkę z Ursuli Le Guin. Z całą pewnością natomiast godna uwagi jest jego strona plastyczna: rozmach w traktowaniu przestrzeni, zmienność planów i perspektyw, metaforyka, subtelne operowanie kontrastem światła i ciemności, uroda samych lalek. To, czego nie uniosła adaptacja, dochodzi do głosu w kilku prostych, przejmujących obrazach. Obrazach, które zostają w pamięci. ■

*Czarnoksiężnik z Archipelagu*. Reżyseria: Tomasz Grochowski. Scenariusz na podstawie powieści Ursuli Le Guin: Paweł Hajduk, muzyka: Paweł Mykietyn. Teatr Groteska, Kraków. Premiera 2007

# Reviving the Rites de Passage

Magdalena Mijalska

The tide of admiration for the fantasy genre in literature has reached the theatre; in the wake of the screen versions of *Harry Potter*, *Lord of the Rings* and *Wiedźmin* (The Witcher), the theatre has made its own attempt to join the current. Hence the rather rapidly devised affiliations: the programme to a spectacle staged by the Groteska Theatre in Kraków claims that Ged, the hero of the trilogy by Ursula Le Guin, is *the older brother of Harry Potter*. This rather exaggerated comparison deprecates the value of the adapted original. The selection of this particular literary work could prove to be interesting for a number of reasons: the puppet theatre might become an excellent medium and provide an opportunity for drawing forth meanings unattainable in the cinema or even while reading. The ontological ambiguity of the characters and the intermixture of assorted levels of existence—essential in the Ursula Le Guin trilogy—assume additional distinctness and become tangible. At the same time, they immediately demand a profound interpretation of the text, and at the very moment of the appearance of the puppets pose an essential question: who is Ged's Shadow? To what order does he belong? At what level of reality does he exist? What is nature of the battle waged by Ged?

The trilogy tells the story of the long process of coming of age; consecutive events constitute small steps towards this particular target, and cannot be separated from time. It is the latter's flow which determines the veracity of experiences and their internorisation, grants them meaning, and does not allow the reader to stop at the level of sheer adventure. This tangle of adventure and time, which neutralises the "adventure quality", turns a presentation of three volumes, crammed within a spectacle lasting one and a half hours, into an extremely difficult task; in endeavouring to reach this goal the Cracow production appears to have failed. The adaptation of the text accentuates successive events and places them in order, without, how-

ever, linking them in a sufficiently clear-cut manner; such an approach produces an almost cinematic technique of joining images separated by blackouts, thus evoking the effect of accidentalness and schematism, and creating a bare framework that has to be padded with essential contents.

The scenario extracted only a single motif from the story of Ged—the encounter with the Shadow, which possesses basic significance and, as has been mentioned above, is particularly intriguing in the puppet theatre since in a metaphorical abbreviation it discloses the specific capability of capturing reality. The director has placed the Shadow upon the same ontological level as Ged, similarly to the hero, the Shadow is an animated puppet albeit with an indistinct shape and devoid of anthropomorphic features. The multiplication of the Shadow is riveting and, simultaneously, disturbing. Initially invisible, concealed within the dim recesses of the stage and illuminated only by a vertical shaft of warm light, the figures of the puppeteers gradually become discernible, and in the second part openly assume the form of groups of huddled figures in grey cowls, closely accompanying the hero. Their presence, which can be explained by referring to accepted theatrical conventions, leaves behind an aftertaste of an absence of clarity, and renders the harmony of the ending convoluted: the hero understands the nature of the Shadow, another fully-fledged protagonist of the spectacle, behind whom, however, stand characters that cannot be easily classified.

The story of Ged has been reduced to several foremost events. The vivid imagery of the prologue shows in the beam of light cutting across the stage a grotesque, full-bosomed witch and a steaming copper cauldron, while the feverish rhythm of drums corresponds to the curiosity of the boy and his delight at his own potential. This beginning—excellent in itself, and imposing a certain rhythm also upon the curiosity of the spectator—does not comply with the further part of the play, and seems to be inaugurating a totally different tale. The witch—so boldly depicted—disappears totally, and Ged—or rather still Danny—loses his lust for knowledge and power, and retains only his obstinacy. The tempo declines during the superfluous and rather unclear battle scene. After the dynamic opening, the whole spectacle assumes the lazy rhythm of a fable, only occasionally, and artificially, accelerated (especially during the overlong scenes of skirmishes and struggle), or demonstrates brilliantly executed details, non-essential for the main current of the plot; nonetheless, it is precisely these details which portray the drift of the time in which the process of maturing takes place. There are several such scenes: the moment when after the tiresome battle scene the figure of the boy levitates in silence above amazed relatives, when his head is touched by the slender hand of another puppet—Ogion, the magician—and when his wooden feet descend under the impact of the very same touch; the wanderings of Danny and Ogion, the rhythmic movement of the two figures, and the branches and trunks of the trees floating in semi-darkness above their heads; the sea journey and the ship roughly twisted by the water and the wind, which suddenly assume the form of monstrous animals; and the return of Ged as a falcon bearing human features chiselled by pain. The main rhythm of the events relegates these scenes to the background and muffles them. The consecutive ones delineate the story of the boy: his schooling as a wizard, the summoning of the Shadow and the escape, the battle waged against the dragon, the decision to tackle the shapeless prosecutor, the search, the encounter and the victory. The number of these scenes is sufficient to make it difficult for the spectator to discover their mutual links and tend to encumber him. The declarations about maturity, responsibility, harmony and equilibrium remain rather empty, and do not concur with the impression made by the spectacle's imagery. The reason could lie in the rather tedious, declaratory manner in which they are expressed—the actors appear to devote excessive energy to differentiating the sound of the statements, and thus deprive them of more profound meaning.

The above mentioned features divest the spectacle of its potential substance: instead of a play dealing with the coming of age, the audience is presented with an abbreviated and simplified review of Ursula Le Guin. On the other hand, the visual side of the production remains worthy of our attention: the impetus discernible in the treatment of space, the variability of perspectives, the metaphors, the subtle use of chiaroscuro, and the enchanting puppets. That which is missing in the adaptation is expressed in a number of truly memorable images, both simple and stirring. ■

Cartoon: scene "An Archipelago" ("The Wizard of Earthsea") by Ursula K. Le Guin. Scenario and direction by Artur Wolf-Chek. Puppets design by Paweł Hubelka, music by Paweł Mikołajczak for The Groteska Theatre Centre. Premiere 2010.

# Andrzej Łabiniec

Henryk Jurkowski

Fot. S. Ellwerowski

Bohater tego szkicu ma już bogatą bibliografię. Są to wywiady, recenzje i komentarze do jego twórczości. Otrzymał nawet piękne podsumowanie swych artystycznych dokonań pióra Marka Waszkiela pt. *Sam wśród lalek, przedmiotów i ludzi*. Czytelnicy wydawnictwa jubileuszowego *Teatr Lalek Banialuka 1947–1997* pamiętają zapewne, że podsumowanie to składa się z dwóch części: I. Rozmowa z Aleksandrem Andrzejem Łabińcem, II. Szkic do portretu.

Nie należy dziwić się liczbie tych wszystkich publikacji o Łabińcu – są one odbiciem półwiecza „życia w sztuce". Zastanawiam się nawet, czy mój szkic wniesie coś nowego do tych wszystkich wnikliwych obserwacji i czy ja mogę przyczynić się w jakikolwiek sposób do utrwalenia sylwetki naszego bohatera. Nie pozostaje mi nic innego, jak traktowanie mojej wypowiedzi jako nadrobienia osobistych zaległości...

Andrzeja Łabińca poznałem w tym samym czasie, w którym poznałem Jerzego Zitzmana. Oczywiście w Bielsku-Białej. Do dziś zachowałem w pamięci jego dekoracje i lalki do *Buratina* Jekateriny Borysowej, które świetnie zresztą wykorzystała Irena Wojutycka (1955). Po socrealistycznej *Dzielnej Din* Dimanta i Zelcer (1953) i *Janku, synu chłopa* Borysa Sudarauszkina (1953), scenografia Łabińca wnosiła świeżą stylistykę, poezję i żart, oparte na kontraście między karykaturą ludzkiego świata i delikatnością istnienia lalek. Buratino był istotą z patyków, które zresztą – jako materiał – będą towarzyszyć Łabińcowi w różnych, nie tylko lalkowych, ale i przestrzennych, konfiguracjach.

W owym czasie nie znaliśmy się jeszcze bliżej, bo też Andrzej Łabiniec stwarzał wokół siebie znamienną artystowską aurę – był człowiekiem osobnym. O, nie! W żadnym wypadku „cygan", przeciwnie, elegancki młody człowiek z nieodłącznym parasolem i jak mi się zdaje... w muszce. Tę muszkę zapamiętałem, ponieważ muszka była ulubionym atrybutem Jana Dormana. A obaj panowie jakoś szybko znaleźli wspólny język.

Czy wzajemną sympatię uruchomiły nawyki strojnisiów, czy fakt, że studiowali w tej samej Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, nie będziemy teraz rozstrzygać. Niewątpliwie łączył ich dystans wobec tak zwanego „ortodoksyjnego" teatru lalek. Wymieniali na ten temat żarty i dowcipne, ironiczne uwagi. I tak zaczęła się ich współpraca, która – w moim mniemaniu – miała istotne znaczenie dla teatralnej drogi Łabińca.

Łabiniec przyszedł do Banialuki z dobrymi rekomendacjami profesorów krakowskich, którzy, jak Stopka czy Frycz, działali w przestrzeni okołolalkarskiej. Niemniej wydaje się, że ta transplantacja do Bielska-Białej była w większym stopniu sposobem na życie niż sposobem na uprawianie sztuki. Wszyscy młodzi stają przed wyborem drogi, po latach zaś wybory te obrastają w interpretacje, fabulacje i mity. Oczywiście nie mam nic przeciwko temu, że mit Łabińca ma stylistykę lat pięćdziesiątych, gdy sam nam mówi za Nikołajem Ostrowskim o swych latach dojrzewania jako „hartowaniu się stali". Jest to nawet zabawne w ustach ironisty, który w ten sposób mógł wykpić się dziennikarzowi.

W Banialuce Łabiniec zaangażował się do pracy scenografa. A Banialuka musiała wykonywać plan, więc nie wybierał sobie tematów. Wprawdzie repertuar teatru bielskiego po przełomie październikowym posiadał wiele interesujących tytułów, ale w wypadku Łabińca większość z nich była przydzielana „z urzędu".

W pewnym momencie sprawy wzięły wcale niezawiniony, ale korzystny obrót dla Łabińca, bo w wyniku napięć między dyrekcją i zespołem, Jerzy Zitzman opuścił Banialukę, a pan Andrzej został jej kierownikiem artystycznym na lat cztery: 1958–1962. Mógł więc dobierać repertuar pod kątem własnych zainteresowań. Oczywiście nie było to proste w teatrze dla dzieci z rozbudowanymi trasami objazdu po małych podbeskidzkich miejscowościach, a poza tym wiele innych osób pilnowało starannie własnych interesów. Ponadto nie mógł się nie liczyć z zainteresowaniami Leokadii Serafinowicz i Wojciecha Wieczorkiewicza, którzy mieli wspomagać teatr pod względem reżyserskim.

Łabiniec był artystą u początku swej własnej drogi w teatrze. Przypadek zrządził, że jego pierwsza próba reżyserska zetknęła nas ze sobą, choć tylko na dystans. Wybrał bowiem na swój debiut moją ironiczną trawestację komedii Puncha i Judy *Przygody Puncha* (1958), która krążyła po kraju pod pseudonimem (miała dobrą realizację w teatrze plastyków w Nowej Hucie). Na przedstawienie nie śmiałem się wybrać, by nie rozwiać dymnej zasłony wokół autora siedzącego za miniaturalnym biurkiem. Łabiniec – i mam nią to za złe – uważa, że próba była nieudana; plotka teatralna zaś głosiła, że było to dziwactwo nieprzystające do poważnej teatralnej praktyki.

Nie było to jednak jedyne trudne doświadczenie nowego dyrektora. Łabiniec przyjął bowiem do realizacji i eksploatacji dość śmiałą jak na owe czasy inscenizację Wojciecha Wieczorkiewicza *Najdzielniejszego z rycerzy* Ewy Szelburg-Zarembiny, którą wspierał własną scenografią (1959).

Rzecz polegała na wyposażeniu banalnej historyjki o walce makówek z wróblami w motywy walki narodowej Pola-

ków przeciwko agresorom, przy czym zwyczajowa w takich wypadkach *Bogurodzica* zastąpiona została pieśnią *Czerwone maki na Monte Cassino*. Pieśń do niedawna na komunistycznym indeksie, ale świętość dla pokolenia pamiętającego zmagania wojenne. Było to pierwsze zderzenie motywów tego typu, a więc otwarcie na szanse zaskakującego kolażu w praktyce teatralnej.

Po dwuletnim pobycie w Bielsku-Białej Serafinowicz otrzymała teatr w Poznaniu i pan Andrzej skazany został na gościnnych reżyserów, których na ogół wybierał trafnie i z pożytkiem dla teatru. Wśród tych reżyserów był oczywiście Jan Dorman. Wspólnie zrealizowali *Koziołka Matołka* Kornela Makuszyńskiego (1961). W Banaluce niewiele śladów zostało po tym przedstawieniu, chociaż zrobiło ono wielką karierę w Teatrze Dzieci Zagłębia.

Dorman bowiem przejął lalki i Łabińca jako scenografa, a ponadto posłużył się tą samą muzyką Tadeusza Kirschnera. Ten ostatni fakt jest dowodem na to, że duch wstępnego zamysłu pozostał właściwie niezmieniony. A rzecz dotyczyła znowu komentarza muzycznego. Scenę bowiem otwierała narada kóz, które konstatowały pojawienie się Koziołka Matołka, śpiewając na melodię kolędy *Heize ino, dyna, dyna. Narodziła się kozina*.

Dorman dumny był z tych skojarzeń, bo uważał, że są niezwykle dowcipne. Cieszył się także, że wbrew „ortodoksom" obciął z Łabińcem od dołu tradycyjny parawan, ukazując nogi działających aktorów z lalkami. Były tam ponadto maski, swobodnie wiszące kawałki tkaniny jako rzekome parawany, drabiny (Łabińcowe patyki), trójwymiarowe i płaskie lalki, i napisy jak w teatrze Szekspira lub Brechta.

Przedstawienie było znakiem nowego czasu – absolutnie perwersyjne. Niby ostał się jeszcze „klasyczny" teatr lalek, ale wszystkie jego elementy były przedmiotem zabawy. Przedstawienie grane było setki razy i było wielokrotnie „remontowane". Ostatnio nawet z okazji jubileuszu TDZ (1997) Łabiniec ponalował lalki na nowo, akcentując swoje graficzne upodobanie do bieli i czerni.

Współpraca obu panów, tak udana rozpoczęta, miała kontynuację w postaci wspólnej realizacji *Niebieskiego ptaka* Maurice'a Maeterlincka już w następnym roku (1962). Było to przedstawienie całkowicie w duchu modernistycznego symbolizmu, który w istotny sposób wzmacniały pomysły plastyczne. Do dziś pamiętam wspaniałą wędrówkę dwojga bohaterów (aktorów) przez las przedstawiony z pomocą nieheblowanych, wysokich desek (werbalizm Craiga?), w które walili pałeczkami stojący za nimi „inni" aktorzy. Łabińcowe skojarzenia godne były skojarzeń Domana.

Współpraca ta, z nieznanych mi przyczyn, ustała na pewien czas, choć obaj panowie trwali w przyjaźni i w ciekawości dla swej własnej twórczości. Łabiniec pojawił się jeszcze w TDZ jako scenograf *Kaczego domku* Czesława Janczarskiego w roku 1966, a Dorman powrócił do Banaluki wiele lat później – w epoce „drugiego" Zitzmana, realizując wraz z Łabińcem *Harnasie* Karola Szymanowskiego (1982). Ale to sprawa na dalsze strony tego szkicu.

Jako dyrektor Banaluki Łabiniec nie zmienił jej profilu. Nie wiemy nawet, czy zamierzał, jako że w warunkach podbeskidzkich jakiekolwiek zmiany były niemożliwe. Co więcej, po odejściu Serafinowicz reżyserzy, którzy zechcieli przyjechać do Bielska-Białej, trzymali się stereotypowych rozwiązań. Przejęcie steru kierownictwa artystycznego przez Melanię Karwałową w latach 1962–64 nie polepszyło sytuacji. Dopiero powrót Zitzmana w roku 1965 stworzył Łabińcowi pewną szansę na bardziej oryginalne prace. Uwolnił go także w dużym stopniu od stałego obowiązku przebywania w Banaluce.

Znamienne, że bezpośrednio po tym podjął on współpracę z Teatrem Polskim w Bielsku-Białej, w którym na przestrzeni około dwudziestu lat przygotował scenografie do pięćdziesięciu sztuk, a realizacje te należały do najcenniejszych dokonań teatru. Oczywiście materiał repertuarowy był niezwykle różnorodny (od Różewicza do Gorkiego), a przebijanie się z własnymi pomysłami przez nawyki reżyserów wcale niełatwe. Łabiniec opowiada, jak to z okazji przygotowywania *Kartoteki* Różewicza proponował reżyserowi Józefowi Parze umieszczenie Bohatera we wraku samochodu wypełnionego pierzynami. Para wolał jednak uświęcony tradycją układ, w którym miejscem pobytu bohatera jest łóżko, i dopiero wyjazd studyjny Pary do Londynu otworzył go, z opóźnieniem, na potrzebę poszukiwania nowej materii.

Jest to banał, ale godny powtórzenia: możliwości inscenizacyjne teatru lalek konkurują zwycięsko z nawykami teatru dramatycznego. Praca w teatrze aktorskim nie mogła być zatem dla Łabińca jakimś ekwiwalentem jego ambicji twórczych. Nie ma wątpliwości co do tego, że własnego teatralnego języka poszukiwał głównie w teatrze lalek.

Oczywiście matecznikiem jego pomysłów i stylu teatralnego były doświadczenia malarskie i graficzne. W malarstwie, co łatwo zrozumieć, dawał pierwszeństwo abstrakcji i taszyzmowskim kompozycjom. Mógł się nimi bawić, wprowadzając do nich element przypadku lub złudzenia, celował przy tym w sugerowaniu formujących się kształtów figuralnych, którymi były przeważnie kobiece akty.

Jego techniki malarskie nigdy nie wkroczyły bezpośrednio na scenę, która z przyczyn oczywistych wymagała in-

Wrocławski Teatr Lalki i Aktora „Baj Pomorski" – *Bajki nie tylko o smoku* Ireneusza Iredyńskiego (1994)

nego języka, łatwego do bezpośredniego odczytania przez publiczność. Niemniej charakter jego warsztatu, malarskiego i graficznego, manifestował się również w jego pracach w teatrze lalek.

Oczywiście tych prac było mnóstwo. Łabiniec podejmował przeważnie propozycje „z urzędu", których nie sposób tutaj omawiać. Ważniejsze dla nas są jego własne wybory, równoznaczne z działaniami autorskimi, które on sam określa dzisiaj mianem TEATRU DZIAŁAŃ PLASTYCZNYCH. Za największe swoje dokonania w tej konwencji uznaje: *Baśniowy las* Jana Osnicy (1986), *Ojczyznę* Krystyny Miłobędzkiej (1989), *Harnasie* Karola Szymanowskiego (1987) i *Pory roku* wg Andersena z muzyką Vivaldiego (1992).

Oczywiście w jego dorobku można by znaleźć więcej prac, które w pewnym stopniu spełniały warunki teatru działań plastycznych, jak *Wańka Wstańka* Władimira Liszyca (spektakl autorski, 1987), *Krawiec Niteczka* według Kornela Makuszyńskiego (1985), *Brzydkie kaczątko* według Hansa Andersena (1988), *Bajki nie tylko o smoku* Ireneusza Iredyńskiego (1994). A wszystkie polegały na współdziałaniu różnorodnych środków wyrazu układających się w plastyczne metafory.

Łabiniec, człowiek elokwentny, sam powiedział dużo więcej o swych założeniach twórczych, niż można to bezpośrednio wyczytać z jego dzieła. Dowiedzieliśmy się mianowicie, że nie ceni rzemieślniczej „perfekcji warsztatowej. I że nie chce drążyć jednej zasady wypowiedzi, by kiedyś w przyszłości osiągnąć status „najlepszego z Łabińców". Zrozumieliśmy też, że ponad taką, wątpliwą dla niego, satysfakcję stawia on możliwość każdorazowo nowego, oryginalnego rozwiązania problematyki plastycznej przedstawienia.

Wielość zastosowanych przez niego rozwiązań poświadcza prawdziwość jego deklaracji, chociaż z dystansu czasu daje się zauważyć pewne właściwości stylu (a więc powtarzające się właściwości), przynależne wyobraźni i praktyce scenicznej artysty-Łabińca. Przynajmniej w zakresie jego teatru autorskiego i przedstawień pokrewnych.

Pierwsza właściwość ma wymowę negatywną, bo wyraża się w rezygnacji z autonomicznie działającej lalki. Podobnie jak Dorman z pierwszego okresu twórczości Łabiniec po pierwszych fascynacjach lalką człekopodobną (jeszcze w krakowskiej Grotesce) zdecydował się na grę lalek, figur, plansz i innych znaków plastycznych oddanych w ręce aktorów. Aktorzy ci podejmowali role sceniczne, ale działania swoje uzupełniali wspomnianymi tu artefaktami już to jako znakami postaci, już to jako elementami ogólnej kompozycji.

Te znaki postaci miały różnorodne kształty, mogły być elementami kostiumu, których zmiana wskazywała na przejęcie nowej roli, ale też mogły być skrótem lub całościowym wyobrażeniem postaci. Były wytworzone w pracowni, ale mogły też być przedmiotami, w tym nawet częściami ludzkiego ciała (ręce malowane na oczach widzów lub w rękawiczkach), przy czym działały wśród postaci sztuki lub w przywołanych choćby na chwilę, autonomicznych konstrukcjach czy dekoracyjnych pejzażach.

Wyjątkowym przedstawieniem w tym kontekście okazały się *Harnasie*, realizowane po raz pierwszy z Dormanem jako reżyserem w roku 1982, a następnie samodzielnie, w sposób autorski, w roku 1987.

Łabiniec eksponował w nim scenę jako taką, w całej jej nagości, z jej właściwościami przestrzennymi, w której zawarł syntetyczny obraz gór w „patykowej" konstrukcji. Bohaterowie w neutralnych kostiumach wyróżniali się znaczącymi dodatkami w postaci chustek czy nakryć głowy, przy czym w wypadku drugiej jego wersji *Harnasi* „dodatki" te przebiły się do widza swoją ornamentyką. I oczywiście muzyka. Był to jakby drugi etap Dormanowej drogi niemniej interpretowany przez Łabińca na własny sposób.

To przypominanie Dormana w niczym nie umniejsza dzieła Łabińca. Wyobrażam sobie, że Łabiniec był niezależnym twórcą, a Dorman, przynajmniej w pierwszym okresie, wiele korzystał z jego współpracy. Marek Waszkiel wybaczy mi, że wykorzystam zapisaną przez niego anegdotę, opowiadaną przez Łabińca, a dotyczącą współpracy z Dormanem:

*Ja od niego się uczyłem i on ode mnie się uczył. Może to zabrzmi dość nieskromnie. Pamiętasz, opowiadałem Ci kiedyś, jak do drugiej w nocy ja mu mówiłem, co tu zrobić z jakimś spektaklem, a od drugiej do czwartej on mi opowiadał to samo co ja, tylko przetransponowane przez siebie. Koło piątej, kompletnie zmęczony, mówię: Jasiu, na miłość Boską, przecież ja ci to mówiłem do drugiej w nocy, a ty mi teraz to powtarzasz. No, no, wiesz – odpowiedział – ale razem robimy teatr. Wzajemnie uczyliśmy się teatru. To był wspaniały i nieznośny partner.*

I oczywiście wierzę Łabińcowi. Opowieść jest zbyt piękna, by nie była prawdziwa. Zatem obaj z wzajemnym upodobaniem, jak przyjaciele, myśleli o teatrze w podobny sposób. W praktyce jednak różnica polegała na tym, że Dorman w TEATRZE właściwie nigdy nie odszedł od swego ideału. Gotów jestem nawet przyjąć, że nie umiałby tego zrobić. Łabiniec zaś wiedział i umiał za wiele, i dlatego tak obfita liczba prac stworzył na zamówienie, i to w rozmaitych stylach. W tym sensie, choć tego słowa nie lubi, zbliżał się do kondycji „rzemieślnika", który wszystko potrafi.

Mimo to Łabiniec ocalał, a to dlatego że stać go było na jego oryginalny, autorski teatr, który usunął w cień wszystkie naiwne stylizacje ludowe, karykatury bobasów, nieobecne twarze basniowych bohaterów.

Oczywiście formuła teatru działań plastycznych dotyczy tylko jednego aspektu kreowanych przedstawień. Mówi o sposobie kontaktowania się z publicznością. Rozumiem to w ten sposób, że ten teatr tak długo zachowuje swe właściwości gatunkowe, jak długo plastyka jest nosicielem sensów, czyli idei sztuki. Wiek dwudziesty rozbudował znacze-

O lenku, rozprawczyni bajki/On Ienik, who Mugs Shoes for Dogs 1963

nie teatralności teatru, a więc sposobu istnienia środków scenicznych i także jego funkcji. W tym także środków plastycznych.

W twórczości Kantora, Szajny, Grotowskiego, Dormana da się uchwycić pewien porządek widzenia świata – pewien porządek filozoficzny. Deklarując powołanie teatru autorskiego, artysta wystawia siebie na pytanie, czego dotyczy jego autorstwo. Widzenia i osądu świata czy tylko jego odmiennej kompozycji, jakiejś aluzji do jego istnienia?

Oczywiście sprawa nie jest łatwa w wypadku artysty działającego dla dzieci. Można by powiedzieć, że filozofia Łabińca określił repertuar polskiego teatru lalek, była to zatem filozofia pewnej zbiorowości. Ale wśród wielu ziaren, rozsianych przez dziesiątki autorów, każdy artysta starał się wybierać jemu najbliższe. Pisałem już o otwartości Łabińca na kontrowersyjne wykorzystanie uświęconych motywów muzycznych. Z podobnych przyczyn uznaję jego zainteresowanie dla *Ojczyzny* Miłobędzkiej jako summy dziecięcych doświadczeń wobec najbliższego im otoczenia, *Baśniowy las* i *Pory roku* stanowią interesujący przykład subtelnego traktowania dziecięcej uczuciowości. *Hamasie* zaś należą do odwiecznych marzeń podbeskidzkiego ludu.

To znaczy, że ta wstępna i ograniczona miejscem analiza wypada korzystnie dla naszego bohatera. I wszystko byłoby wspaniale, gdyby nie ten żal, że lista jego autorskich przedstawień nie jest dłuższa. ■

**Andrzej Łabiniec obchodził jubileusz 50-lecia pracy twórczej. W Galerii Bielskiego Centrum Kultury od marca oglądać można wystawę jego malarstwa.**

# Andrzej Łabiniec

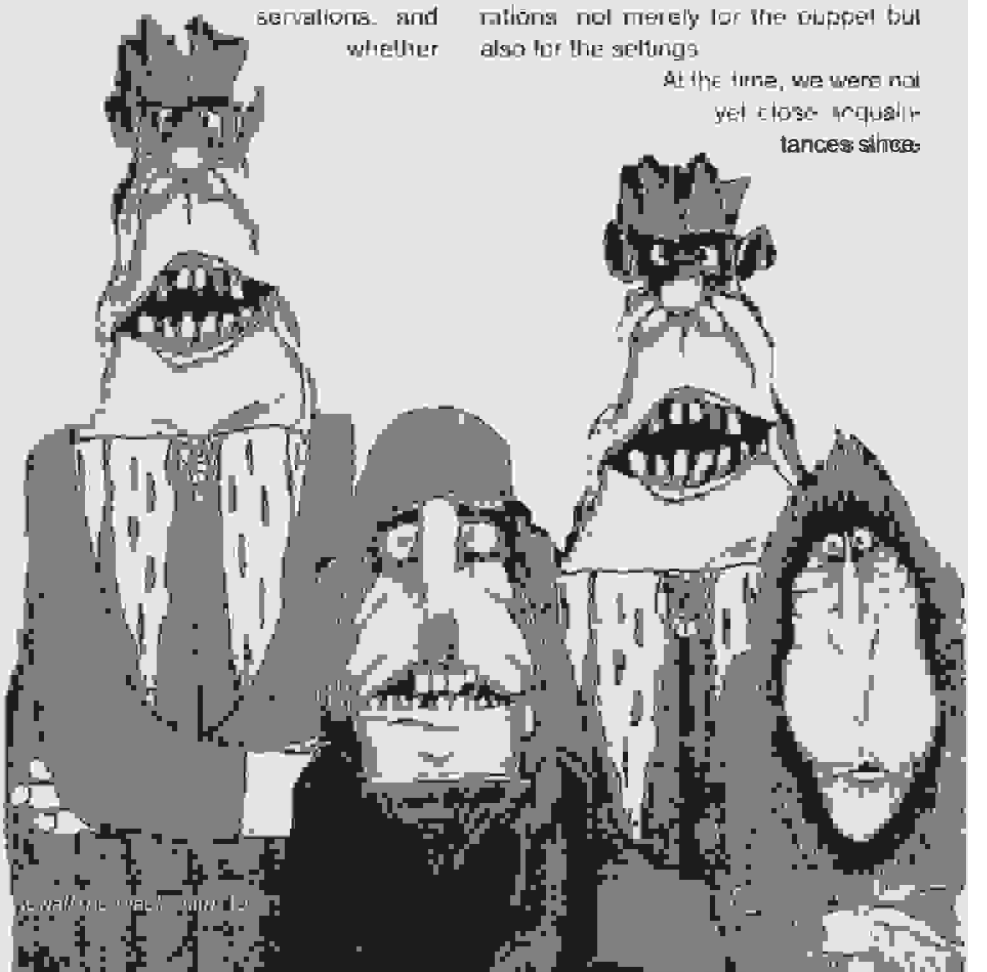
## Henryk Jurkowski

The hero of this sketch can already boast of an extensive bibliography, composed of interviews, reviews and commentaries concerning his work. Marek Waszkiel wrote a stirring summary of the artistic achievements of Andrzej Łabiniec in *Sam wśród lalek, przedmiotów i ludzi* (Alone among Puppets, Objects and People). The readers of the jubilee publication entitled *Teatr Lalek Banialuka 1947-1997* (The Banialuka Puppet Theatre 1947-1997) probably remember that its summary is composed of two parts: I. *Rozmowa z Aleksandrem Andrzejem Łabińcem* (A Conversation with Aleksander Andrzej Labiniec), and II. *Szkic do portretu* (A Sketch to a Portrait).

The number of studies discussing Łabiniec's work should not come as a surprise, since they reflect half a century devoted to art. I would be inclined to deliberate whether my sketch will introduce something new to all those thorough observations, and whether I could in any way possible contribute to rendering the silhouette of our hero more indelible. The only solution seems to be to treat my statement as a form of catching up with personal arrears.

I made the acquaintance of Andrzej Łabiniec at the very same time I met Jerzy Zitzman. Naturally, this event took place in Bielsko-Biała. Up to this day, I recollect his sets and puppets for *Buratino* by Yekaterina Borisova, but to excellent production use by Irena Woroszyłka (1955). In the wake of the socialist realistic *Dzielna Din* (Brave Din) by Dlment and Zeltzer (1953) and *Janek syn chłopa* (Janek, the Peasant Son) by Boris Sudarushkin (1953), stage design by Łabiniec introduced fresh stylistic, poetry and jocularity, based on a contrast between the caricature of the human world and the fragile existence of the puppets. Buratino was a creature built of sticks, a material which was to accompany Łabiniec in assorted configurations not merely for the puppet but also for the settings.

At the time, we were not yet close acquaintances since



Fot. E. Grimmel

in relations with others Andrzej Łabiniec created the characteristic aura of a true artiste and remained rather distant. By no means was he a Bohemian! This was an elegant young man wielding an inseparable umbrella and, as I recall, wearing a . bow tie. I remember the latter since a bow tie was also the favourite accessory of Jan Dorman. Both gentlemen quite rapidly discovered a common language.

It would be difficult to resolve whether mutual sympathy was set into motion by the artistic habits of the two dandies, or by the fact that they studied at the same Academy of Fine Arts (in Kraków). Indubitably, they shared a certain distance towards the so-called orthodox puppet theatre, and exchanged jokes and droll, ironic remarks on the subject. Such was the beginning of their co-operation which, in my opinion, was of essential significance for the theatrical path pursued by Łabiniec.

Andrzej Łabiniec arrived at Banialuka with excellent recommendations by Kraków professors who, for example, Stopka, Fryca were active in the realm adjoining the puppet theatre. Nevertheless, it appears that his transplantation to Bielsko-Biała was to a greater degree a way of life than a method for cultivating art. All young people face the necessity of choosing their own path; years later, such options become surrounded with assorted interpretations, myths and fables. Naturally, I have nothing against the fact that the Łabiniec myth discloses the stylistic of the 1950s whenever he himself compares, following the example of the Russian revolutionary writer Nikolai Ostrovsky, the years of attaining maturity to the tempering of steel. Such a statement appears to be quite amusing when voiced by an ironist, who in this way could be simply teasing a journalist.

In Banialuka, Łabiniec became employed as a stage designer. Since the theatre was compelled to follow a production plan, he was unable to choose themes. True, after the October 1958 breakthrough the creators in Bielsko-Biała included numerous [illegible] titles, but in the case of Łabiniec the majority was imposed from above.

At a certain moment, matters assumed an unintentional but favourable turnabout, since due to tension between the management and the company Jerzy Zitzman left Banialuka, and Andrzej Łabiniec was appointed art director for the 1958-1962 period. He thus became able to select a repertoire from the viewpoint of his own interests. Obviously, this was not a simple task in a theatre for children, travelling to small localities in the Beskidy highlands. In addition, many other persons were carefully guarding their own stakes. Łabiniec was also forced to take into account the interests of Leokadia Serafinowicz and Wojciech Wieczorkiewicz, who were supposed to assist the theatre in their capacity as directors.

A. Łabiniec was an artist setting off along his own path in the theatre. Sheer coincidence decided that his first endeavour as a director resulted in our contact, albeit only at a certain distance.

He selected for his debut [illegible] esty of the Punch and Judy puppet theatre titled *Przygoda Puntcha* (The Adventures of Punch) (1958), which was being staged under a pseudonym (an excellent presentation in the theatre in Nowa Huta). I did not dare to attend the spectacle in order not to dispel the smoke cloud surrounding the author, who at the time was officiating in a ministerial capacity. Łabiniec was of the opinion that the attempt was unsuccessful, an opinion I disagree with; on the other hand, theatrical gossip claimed that it was a curio inappropriate for serious theatrical practice.

This was not the only difficult experience faced by the new director. At the time, he decided to feature *Najdzielniejszy z rycerzy* (The Most Valiant of Knights) by Ewa Szelburg-Zarembina, a rather audacious staging by Wojciech Wieczorkiewicz, to which Łabiniec added his own stage design (1959). The main issue consisted of outfitting a rather banal story about the battle waged between sparrows and poppyheads with motifs of the national struggle waged by the Poles against aggressors; the anthem *Bogurodzica* (The Mother of God), customary in such cases, was to be replaced by the popular song *Czerwone maki na Monte Cassino* (Red Poppies on Monte Cassino), which until recently had been banned by the communist authorities and was regarded as a sanctity by the wartime generation. This first collision of such motifs represented an opening towards chances for the application of astonishing collage in theatrical praxis.

After a two year-long stay in Bielsko-Biała, Leokadia Serafinowicz was appointed to the puppet theatre in Poznań and Andrzej Łabiniec became doomed to co-operate with guest directors, whom, however, he, as a rule, selected aptly and with benefit for the theatre. Naturally, they included Jan Dorman. Together, they staged *Koziołek Matołek* (The Foolish Billygoat) by Kornel Makuszyński (1961). Unfortunately, Banialuka has not preserved many traces of this particular spectacle, though it enjoyed great popularity in the Theatre of the Children of the Coal Basin (TDZ).

Dorman took over both the puppets and Łabiniec as stage designer; furthermore, he used the same music by Tadeusz Kirschner. The latter fact proves that, for all practical purposes, the spirit of the initial conception remained unchanged. Once again, the heart of the matter concerned the musical commentary. The scene opened with a council held by goats which ascertained the appearance of Koziołek Matołek by singing to a Christmas carol tune: *Hejże ino, dyna, dyna, Narodziła się kozina* (Hey, nanny no, A goat is born onto us).

Dorman was proud of those associations, which he regarded as extremely amusing. He was also pleased with the fact that together with Łabiniec, and contrary to the orthodox approach, he had shortened the traditional screen, thus disclosing the legs of the puppeteers. Furthermore, the spectacle featured masks, freely swinging pieces of fabric conceived as supposed screens, ladders (made of typical Łabiniec sticks), three-dimensional and flat puppets, and

inscriptions resembling the theatre of Shakespeare or Brecht.

The absolutely perverse spectacle was a sign of new times. At first glance, the classical puppet theatre had been preserved, but all of its elements became the object of a game. The show was played upon hundreds of occasions, and was frequently restored. The last such occasion was a TDZ jubilee in 1997, when Łabiniec repainted the puppets, accentuating his graphic predilection for white and black.

The following year, the co-operation of the two artists, so successfully inaugurated, was continued (1962) in a joint realisation of the *Blue Bird* by Maurice Maeterlinck, a spectacle retained entirely in the spirit of modernistic symbolism, essentially reinforced by artistic conceptions. Up to this day, I remember the magnificent wanderings of the two heroes (actors) across a forest depicted by means of unhewn tall planks (Craigian verticalism[1]), struck with wands by actors standing behind them. The associations proposed by Łabiniec were worthy of those devised by Dorman.

For reasons unknown to me, their collaboration ceased for a certain time, although both artists remained friends, interested in their mutual work.

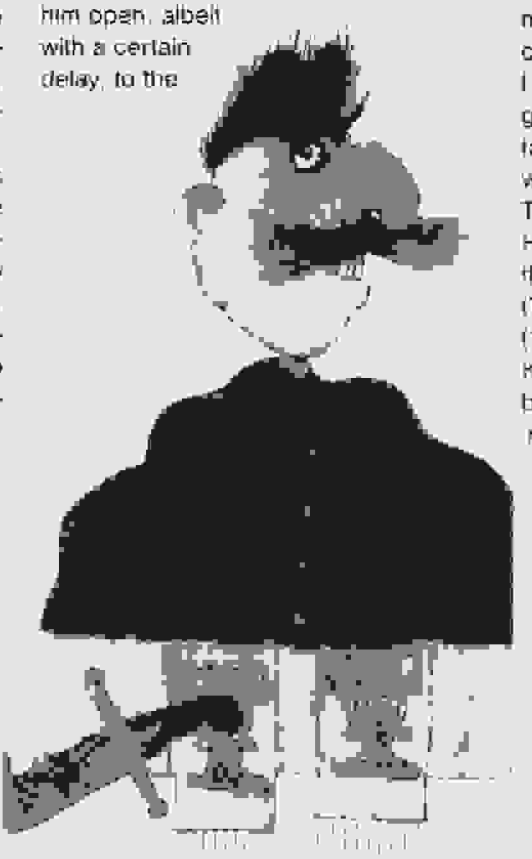
Łabiniec re-appeared in TDZ in 1966 as the author of stage design for *Kaczy domek* (Duck Cottage) by Czesław Janczarski. Dorman returned to Banialuka many years later, during the second Zitzman epoch, when, together with Łabiniec, he staged *Hamasie* (Highwaymen) by Karol Szymanowski (1982), a venture to be discussed in further pages of my sketch.

As the director of Banialuka, Łabiniec did not alter the profile of the theatre. We cannot even surmise whether he intended to do so, since in local conditions any sort of change was simply impossible. Moreover, after the departure of Leokadia Serafinowicz, those directors who wished to work in Bielsko-Biała were attached to rather stereotype solutions. The appointment of Melania Karwatowa as art director (1962-1964) did not improve the situation. Not until the return of Zitzman in 1965 did Łabiniec enjoy an opportunity for more original work. Furthermore, the new situation no longer obligated him to stay permanently in the Banialuka Theatre.

It is highly characteristic that immediately afterwards he embarked upon co-operation with the Polski Theatre in Bielsko-

*Piękna Maria/Beautiful Maria* (1961)

Biała, where for about twenty years he prepared stage design for fifteen plays; these particular realisations were regarded as the most valuable accomplishments of the theatre. Naturally, the repertoire was extremely diversified (from Różewicz to Gorky), and the process of forcing through original conceptions at odds with the habits of the directors proved to be an onerous task. Łabiniec recalls how upon the occasion of working on *Kartoteka* (The File) by Różewicz he proposed to director Józef Para that the Hero should be shown in a wrecked automobile filled with quilts. Para preferred the traditional arrangement, in which the hero remains in bed. Only Para's stay in London rendered him open, albeit with a certain delay, to the need to search for a new metaphor.



*Zemsta/The Revenge* 1964

The following statement may appear to be banal but it is worthy of repetition: the staging potential of a puppet theatre competes victoriously with the habits of the dramatic theatre. Work in an actors' theatre could not have been some sort of an equivalent of the creative ambitions cherished by Łabiniec. It remains indubitable that he sought his own theatrical language primarily in the puppet theatre.

Naturally, his conceptions and theatrical style were the result of experiences gained in graphic art and painting. Understandably, in painting Łabiniec recognised the primacy of abstraction and Tachiste compositions, with which he was capable of playing, and into which he introduced an element of illusion or accident; in this domain, he excelled in suggesting emergent figural shapes, predominantly the female nude.

The painting techniques employed by A. Łabiniec were never directly displayed on stage; the latter, for obvious reasons, demanded a different language, much easier to decipher by the public. Nevertheless, the character of his workshop, both as regards painting and the graphic arts, was demonstrated also in the puppet theatre.

The number of those works was enormous. Łabiniec basically accepted official commissions, a topic into which I shall not delve at this point. I attach greater importance to his own choices, tantamount with authorial endeavours, which he himself describes today as THE THEATRE OF PLASTIC ACTIVITY. He regards his greatest achievements in this convention to include *Baśniowy las* (The Fairy-tale Forest) by Jan Ośnica (1966), *Ojczyzna* (The Motherland) by Krystyna Miłobędzka (1969), *Hamasie* by Karol Szymanowski (1987) and *Pory roku* (The Seasons) after Hans Ch. Andersen to music by Vivaldi (1992).

Obviously, there are many more examples which, to a certain degree, fulfilled the conditions of a plastic activities theatre, such as *Wanka Wstanka* (Topsy-turvy) by Vladimir Lilshyls (an authorial spectacle from 1967), *Krawiec Niteczka* (Mr. Thread, the Tailor) after

*Harnasie*/Highwaymen, 1987

Kornel Makuszynski (1985), *The Ugly Duckling* after Hans Ch. Andersen (1888) and *Bajki nie tylko o smoku* (Fairy-tales Not Only about a Dragon) by Ireneusz Iredynski (1994). All these spectacles were based on the co-operation of assorted means of expression comprising plastic metaphors.

As a highly eloquent person, Łabiniec himself said much more about his creative premises than could be deciphered directly from his works. We found out that he did not have high regard for ... perfect craftsmanship, and that he did not wish to pursue a single principle in order to attain, sometime in the future, the status of the best Łabiniec work. We also learned that he had greater esteem for the possibility of a novel and original solution of the plastic aspects of a spectacle than for dubious satisfaction of the above-described variety.

The great diversity of employed solutions testifies to the veracity of the declarations made by Łabiniec, although from a certain time perspective it is possible to discern characteristic features of the style (and thus recurring properties) typical for the imagination and stage praxis of Łabiniec-the artist. This is true at least as regards the range of his authorial theatre and affiliated spectacles.

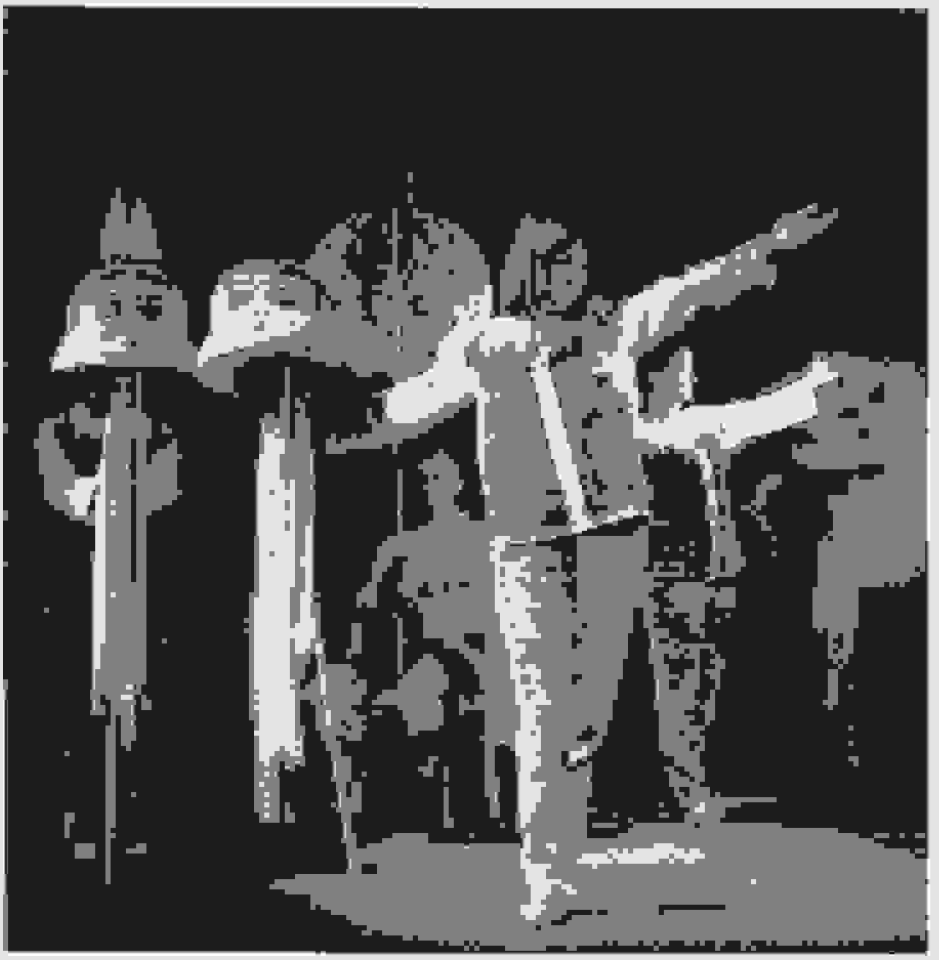
The first such feature is of a strictly negative nature, since it is expressed in a resignation from the autonomous puppet. Just as Dorman during the first period of his work, so Łabiniec, after his early fascination with the anthropoidal puppet (dating back to the Groteska Theatre in Cracow), opted for puppets, figures, plates and other plastic signs entrusted to the actors. The latter undertook stage roles, but they supplemented their activity by means of the mentioned artifacts, envisaged either as the signs of a given character or as elements of a general composition.

Such signs of the dramatis personae assumed variegated shapes; they could be elements of the costume, whose change indicated the assumption of a new part, but they also could become an abbreviation or a holistic depiction of a character. They could have been created in an atelier, or featured as objects or even parts of the human body (hands painted in front of the audience or wearing gloves), at the same time, they appeared among the dramatis personae, in autonomous constructions or decorative landscapes, devised if only for a single moment.

Within this context, an exceptional spectacle proved to be *Harnasie*, realised for the first time together with Dorman as director in 1982, and subsequently featured as an authorial production in 1987. Here, Łabiniec accentuated the bare stage as such, together with its spatial features, within which he featured a single synthetic image of mountains built out of sticks. The heroes, wearing neutral costumes, were rendered distinctive by significant accessories, such as kerchiefs or head coverings; in the second version of *Harnasie* these accessories spoke to the audience by means of their ornaments and, naturally, music. Apparently, this was as if the second stage in the path pursued by Dorman, albeit interpreted by Łabiniec in his own manner.

The above recollections of Dorman by no means diminish the rank of the work accomplished by Łabiniec. I envision Łabiniec as an independent creator and presume that Dorman, at least during the first period, benefited a great deal from co-operation. I hope that Marek Waszkiel will forgive me for quoting an anecdote recorded by him, told by Łabiniec, and concerning his collaboration with Dorman:

*I learned from him and he learned from me. This might sound rather immodest. You remember, I told you how once, until two in the morning, I advised him how to deal with a certain spectacle while he spent the next two hours telling me exactly the same thing, albeit trans-*



*Warka Wstańka/Tuptyl(Tulip)*, 1967

*Biekidy/Hanzidue Bint*, 2001

*posed. About five in the morning, utterly exhausted, I said: for God's sake, Jaś, I've already said all this, and now you're repeating it. Well, you know, he answered, we're creating theatre together. We learned the theatre from each other. He was both a magnificent and an insufferable partner.*

Naturally, I believe Łabiniec. The story is much too delightful to be untrue. Together, as friends, they approached the theatre with similar predilections and in an identical manner. In practice, however, the difference consisted of the fact that in the art of the theatre Dorman never abandoned his ideal. I would be even willing to swear that he was incapable of doing so. On the other hand, Łabiniec knew too much and was capable of too much; this is the reason why he created such a copious number of commissioned works maintained in assorted styles. In this sense, although he disliked the term, he approached the status of a truly versatile artisan.

Nevertheless, Łabiniec survived because he was able to achieve an original theatre which relegated to the background all naive folk stylisation, caricatures of babes, and the vapid faces of fairy-tale heroes.

The formula of a theatre of plastic activity obviously pertains to only a single aspect of the created spectacles. It describes the way contact is established with the audience. In other words, this particular type of a theatre preserves its genre traits as long as plastic art remains the carrier of sense, i. e. the idea of art. The twentieth century expanded the significance of theatricality, and thus of the way in which scenic measures exist, as well as the function of the theatre, including plastic measures.

In the works of Kantor, Szajna, Grotowski and Dorman one may capture a certain philosophical order of perceiving the world. An artist declaring the establishment of his own theatre programme must expect to be asked about the essence of his authorship. Does it consist of a perception and an evaluation of the world, or does it pertain only to its different composition, a certain allusion to its existence?

The issue at stake is by no means facile in the case of an artist whose works are addressed to children. We could say that the Łabiniec philosophy was defined by the repertoire of the Polish puppet theatre, and thus that it was the philosophy of a certain community. Nevertheless, among the multiple seeds sown by scores of authors, each artist tries to chose those which he finds closest to his heart. I had already mentioned Łabiniec's openness towards the controversial employment of traditional musical motifs. For similar reasons, I acknowledge his interest in *Ojczyzna* by Miłobędzka as a summa of childhood experiences in relation to the closest surrounding; *Baśniowy las* and *Pory roku* are an interesting example of a subtle treatment of children's emotions, while *Hamasia* is part of the eternal dreams cherished by the highlanders of the Beskidy Mountains.

All this means that our initial analysis restricted by the available space, is favourably inclined towards its hero. Everything would be simply wonderful if not for the regret that the list of his authorial spectacles is not longer.

■

**Andrzej Łabiniec is celebrating a jubilee of fifty years of artistic work. An exhibition of his paintings is presented at the Bielsko Cultural Centre in March 2002.**

# Wszystkie drogi prowadzą do Rzymu

## Wojciech Wieczorkiewicz

O tym, że ta stara maksyma jest nadal aktualna, przekonała się niedawno setka „bohaterów naszej wyobraźni". Wybrani przez komisarza wystawy Agnieszkę Korecher-Hensel i niżej podpisanego, ponad rok temu opuścili teatralne magazyny, aby reprezentować polski teatr lalek, w ramach cyklu wystaw organizowanych przez Międzynarodowy dom umenia pre deb – BIBIANA w Bratysławie. Cykl obejmował prezentację lalek teatralnych ze Słowacji, Polski, Węgier i Czech. Naszą ekspozycję, przygotowaną pod patronatem POLUNIMA, sponsorowało Ministerstwo Kultury.

11 stycznia 2001 roku w galerii BIBIANY bezszelestnie ruszyła obrotówka z karowodem dwudziestu lalek Bunscha, Kondka, Serafinowicz, prowadzonym przez Kilianowego Zwyrtałę, aby w syntetycznie zarysowanej architekturze szopki adorować Świętą Rodzinę z będzińskiego przedstawienia *Mirra, kadzidło i złoto* w scenografii Raimunda Strzeleckiego. Za kulisami szopki – na rewersie której eksponowani byli Herod i Trzej Królowie – na trzech łukach z rozpiętymi białymi, niebieskimi i czarnymi horyzontami oraz na parawanikach stanowiących ciężwy łuków w tychże kolorach pogrupowane były lalki kilkunastu polskich scenografów, najwybitniejszych przedstawicieli trzech generacji. Po dwóch miesiącach wystawę z Bratysławy przewieziono do zabytkowego Trenczyna, gdzie w Muzeum Miejskim prezentowana była do połowy czerwca.

Wkrótce wystawą zainteresował się Instytut Polski w Budapeszcie, gdzie w 1996 r. wielkim powodzeniem cieszyła się inna wystawa polskiej scenografii lalkowej, zorganizowana przez POLUNIMA z okazji XVII kongresu UNIMA. Był to początek jej dalszej, trwającej do dziś podróży, której patronuje Ministerstwo Spraw Zagranicznych.

18 lipca 2001 w Budapeszcie wystawę „Fantazjanki hosei" otworzyła Nina Kiraly – teatrolog węgierski, także znawczyni polskiego teatru. Zmieniona aranżacja ekspozycji – której punktem centralnym stała się lalka Stasia z *Komedii dla mamy i taty*, zrealizowanej wg *Juweniliów* Witkacego przez Wrocławski Teatr Lalek, w scenografii Jadwigi Mydlarskiej-Kowal – ukazywała świat wykreowany przez polskich scenografów w II połowie XX wieku. Szopka zaś stała się jakby kulturowym zapleczem tego świata. Podczas wernisażu, a także w następnych letnich tygodniach, wystawę obejrzało wielu zwiedzających, w tym – o czym świadczą wpisy w księdze pamiątkowej – wielu przebywających w Budapeszcie lalkarzy z różnych krajów.

Lalkarska publiczność licznie przybyła także 31 sierpnia 2001 na dziedziniec Galerii Fortezza Klovićevih Dvora w Zagrzebiu, gdzie ambasador RP w Chorwacji otworzył wystawę „Junaci naše maste" towarzyszącą 34 Międzynarodowemu Festiwalowi Teatrów Lalek PIF. W zabytkowych, sklepionych kolebkowo wnętrzach, świetnie prezentowały się stylowe lalki Zenobiusza Strzeleckiego (*Opatrzności boskiej dzieło* – Teatr Marionek w Poznaniu), Joanny Braun (*Bestia i Piękna* – Teatr Animacji w Poznaniu *Kopciuszek* – Teatr Banialuka w Bielsku-Białej) oraz skórzane lalki Wiesława Jurkowskiego (*Król Mięsopust* – Białostocki Teatr Lalek).

Natomiast w nowoczesnej, odbudowanej wśród ruin i cmentarzy tego miasta, galerii Centrum Kultury w Mostarze – gdzie za sprawą Konsulatu Generalnego w Sarajewie 12 września 2001 otwarto wystawę „Junaci naše imaginacije" – na pierwszy plan wyszli inni bohaterowie. W dzień po tragedii w Nowym Jorku publiczność przybyła z obu części podzielonego wciąż miasta, szczególnie reagowała na pełne ekspresji lalki Jadwigi Mydlarskiej-Kowal (*Towarzysz podróży* i *Dziadek do orzechów* z poznańskiego Teatru Animacji), maski Mikołaja Maleszy (*Przypowieść o smutku i radości* z warszawskiego Teatru Lalka), lalki Zygmunta Smanickiego (*Orfeusz* z tegoż teatru), oraz lalki Aleksandra A. Labinca (*Brzydkie kaczątko* z Teatru Banialuka w Bielsku-Białej).

9 listopada 2001, w częściowo odnowionym po trzęsieniu ziemi w 1963 r. budynku dworca kolejowego, w którym obecnie mieści się Muzeum Miejskie w Skopje, szef polskiej placówki dyplomatycznej powitał kilkuset-osobową grupę gości – zwabionych anonsami w miejscowej prasie i pięknym kolorowym plakatem-zaproszeniem – na wernisażu wystawy „Junacite od naszata fantazija". Ogromna, bardzo trudna do zaaranżowania, przestrzeń muzeum z trudem pomieściła wszystkich przybyłych. Wśród zwiedzających przeważały się mundury żołnierzy polskiej misji wojskowej KFOR, stacjonujących w tym mieście. Młodzi chłopcy chętnie fotografowali się zarówno z barwnie ubranymi dziewczętami, jak i z lalkami. Następnego dnia, a także w niedzielę, w muzeum było pełno dzieci, dla których wystawa stanowiła namiastkę nieobecnego w tym mieście teatru.

17 grudnia 2001 przez zasypane śniegiem ulice Sofii z trudem przebijały się samochody z gośćmi, przybywającymi do Instytutu Polskiego na wernisaż „Gerole od naszeto wyobrażenie". Poranny reportaż i wywiady w sofijskiej TV i radiu przyciągnęły na wystawę lalkarzy, którzy przyszli aby raz jeszcze obejrzeć prace polskich kolegów i przyjaciół. Melodie polskich kolęd w wykonaniu kwartetu smyczkowego, dobrze współgrały z szopkowymi kukłami Raimunda Strzeleckiego (*Mirra kadzidło i złoto*), z rzeźbionymi w drewnie figurami Leokadii Serafinowicz (*Janosik*) i Adama Kiliana (*Spowiedź w drewnie*), z pełnymi poezji lalkami Zofii Czachowskiej-Ossowskiej (*Smocza legenda*) oraz Mikołaja Maleszy (*Jan Tajemnik*).

Z Sofii przez Budapeszt, zamykając koło, które zatoczyły po półwyspie bałkańskim „bohaterowie naszej wyobraźni", po ponadrocznej podróży, dotarli do Rzymu.

W stylowych salach położonego nad Tybrem Palazzo Blumenstill, w którym mieści się Instytut Polski, aranżacja wystawy stanowiła nie lada problem. Malowane sufity, posadzki z fantazyjnymi mozaikami, marmurowe kominki, ozdobne żyrandole, wreszcie ściany pokryte weneckimi tynkami stanowiły tak bogaty wystrój wnętrz, że znalezienie w nich właściwej przestrzeni ekspozycyjnej dla lalek nie było łatwe. Dopiero rozwieszone w przestrzeni, miękko udrapowane wielkie płachty ciemnoniebieskiej włókniny, ułatwiły ją i pozwoliły zaistnieć lalkom.

W pierwszej sali było ich niewiele, ale te najbardziej wyraziste. Fioletowe plamy kostiumów „potworków" z *Bestii i Pięk-*

*nej* Adama Kiliana (z warszawskiej Lalki) oraz efektowne marionetty Pięknej i Bestii z poznańskiej inscenizacji Joanny Braun, ekspresyjne wielkie muppety ze słupskiej *Pułapki* Leokadii Serafinowicz oraz „zwierzyniec" lalek z różnych przedstawień Aleksandra A. Łabińca, Jerzego Zilzmana, Alicji Chodyniackiej-Kuberskiej – czyniły salę atrakcyjną, zwłaszcza dla najmłodszych widzów.

W przeszklonej galeni-łączniku ustawione na szalugach plansze z projektami Raimunda Strzeleckiego (*Wesele*), Jadwigi Mydlarskiej-Kowal (*Joanna d'Arc*), Urszuli Kubicz-Fik (*Sklep z zabawkami*) oraz maski Mikołaja Maleszy – tworzyły klimat pracowni plastycznej.

W drugiej sali uderzało bogactwo. Bogactwo form, materiałów, faktur – zgrupowanych w teatralne scenki – kilkudziesięciu lalek z różnych przedstawień. Prawdziwie baśniową atmosferę pointowała Czarownica Aleksandra A. Łabińca (*Szewczyk Dratewka*), wylatująca na miotle z podświetlonej głębi kominka. Na jego marmurowym gzymsie przyciągał uwagę Pinokio tegoż autora oraz lalki Jana Polewki (*Lekarz mimo woli*), typy z tak bliskiej włoskiej publiczności comedii dell'arte. Zdjęcie lalek Polewki zamieściły wszystkie rzymskie dzienniki informujące o wystawie. Cały ten baśniowy świat widzowie oglądali razem ze stojącym w środku sali, pod czarnym parasolem – Stasiem Jadwigi Mydlarskiej-Kowal.

4 lutego br. salon Instytutu Polskiego dosłownie pękał w szwach. „Gli eroi della nostra immaginazione" przyciągnęli tak wielu rzymian, że dyrekcja i pracownicy Instytutu nie mogli wyjść z podziwu. Ponad dwieście osób, w tym dużo młodzieży, z uwagą wysłuchało informacji komisarza wystawy i jej projektanta – wykładu Marka Waszkiela na temat historycznych związków polskiego teatru lalek z teatrem włoskim oraz gorąco oklaskiwało spektakl Teatru małe „r" Tadeusza Wierzbickiego i pokaz kilku etiud lalkowych Luisy Di Gaetano z Rzymu. Ci, dla których zabrakło miejsc (wraz z ambasadorem, który również nie ryzykował wejścia do zatłoczonej sali), popijając wino, przeglądając pięknie wydany katalog, zwiedzali w tym czasie wystawę. Wernisaż trwał ponad trzy godziny.

Opuszczałem Rzym z poczuciem, że wystawa „Bohaterowie naszej wyobraźni", która w siedmiu krajach obejrzało kilka, jeśli nie kilkanaście tysięcy ludzi, stanowi dobrą promocję polskiego teatru lalek, polskiej plastyki teatralnej, polskiej kultury. ■

---

# All Roads Lead to Rome

Wojciech Wieczorkiewicz

Recently, a hundred "heroes of our imagination" had the opportunity to find out that the titular maxim is still topical. More than a year ago, selected by Agnieszka Koechel-Hensel, the curator of the exhibition and myself, they left theatrical storerooms in order to represent the Polish puppet theatre as part of a series of exhibitions organised by Medzinarodny dom umenia pre deti—BIBIANA in Bratislava. The series encompassed puppet theatres from Slovakia, Poland, Hungary and the Czech Republic. The Polish display, prepared under the patronage of POLUNIMA, was sponsored by the Ministry of Culture and National Heritage.

On 11 January 2001, a revolving stage set into motion at the BIBIANA gallery featured a procession of twenty puppets by Bunsch, Kondek and Serafinowicz, led by Kilian's Zwyrtała; in a synthetically delineated architecture of the *szopka*, they adored the Holy Family in *Mirra, kadzidło i złoto* (Myrrh, Frankincense and Gold)—a spectacle from Bedzin, with stage design by Raimund Strzelecki. Behind the wings of the *szopka*, whose reverse featured Herod and the Three Wise Men, puppets by up to twenty Polish stage designers, the most outstanding representatives of three generations, were grouped on three arches with white, blue and black horizons, and on screens maintained in the same hues. Two months later, the exhibition was transferred from Bratislava to the historical town of Trenczyn, where it was shown in the Municipal Museum until mid-June.

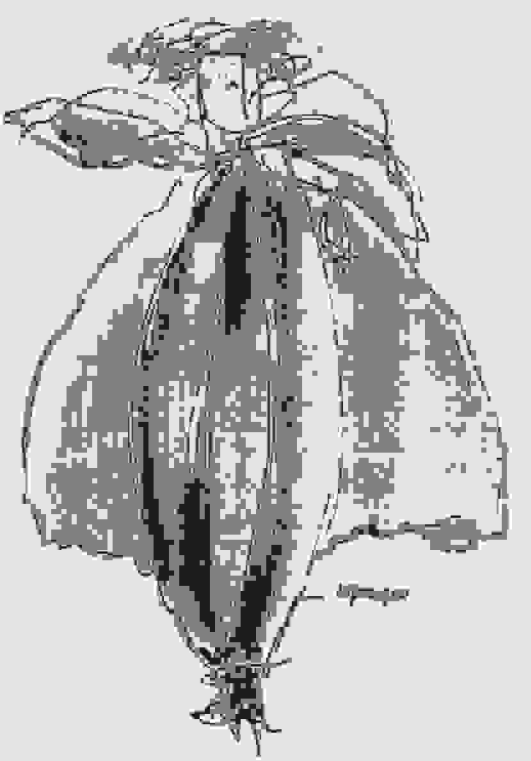
Soon afterwards, the exhibition stirred the interest of the Polish Institute in Budapest, where in 1996 another display of Polish puppet-theatre stage design, organised by POLUNIMA upon the occasion of the XVII UNIMA Congress, enjoyed great success. This was the beginning of the further travels of the show, continued up to this day, under the patronage of the Ministry of Foreign Affairs.

On 16 July 2001, the exhibition, entitled "Fantaziánk hösei", was opened in Budapest by Nina Kiraly, a renowned Hungarian expert on the theatre, including the Polish stage. The new arrangement of the exposition, whose focal point was now a puppet depicting Staś from *Komedia dla mamy i taty* (A Comedy for Mum and Dad), after *Juwenilia Witkacego* (Witkacy's Juvenilia) by the Wrocław Puppet Theatre, with stage design by Jadwiga Mydlarska-Kowal, portrayed the world created by Polish stage designers during the second half of the twentieth century, with the *szopka* as its cultural foundation. During the pre-view and the following summer weeks the exhibition was seen by numerous visitors, including, as evidenced by comments recorded in the commemorative book, puppeteers from assorted countries, at the time staying in Budapest.

ISTITVTO POLACCO DI ROMA

*gli eroi della nostra immaginazione*

il teatro di figura tra la Polonia e l'Italia



**Lunedì 4 febbraio 2002**

The spectators proved to be just as numerous on 31 August 2001, when the Polish Ambassador in Croatia opened the "Junaci nase maste" exhibition, held in the courtyard of the Fortezza Klovicevich Dvore in Zagreb as an accompaniment to the 34 International Puppet Theatre Festival PIF. The old interiors, with barrel vaults, formed a splendid background for puppets designed by Zenobiusz Strzelecki (*Opatrzności Boskiej dzieło*/A Work of Divine Providence/, shown by the Marcinek Theatre in Poznań) and Joanna Braun (*Bestia i Piękna* /Beauty and the Beast/—the Animacja Theatre in Poznań, *Kopciuszek* /Cinderella/—the Banialuka Theatre in Bielsko-Biała) as well as the leather puppets by Wiesław Jurkowski (*Król Mięsopust*/The Shrovetide King/—the Białystok Puppet Theatre).

Different heroes formed the foreground at the new gallery in the Cultural Centre in Mostar, recently rebuilt amidst the ruins and cemeteries of this town; here, on 12 September 2001, the Polish Consulate General in Sarajevo opened an exhibition entitled "Junaci nase imaginaciye". A day after the New York tragedy, members of the audience, who arrived from both parts of the still divided town, reacted particularly strongly to the expressive puppets by Jadwiga Mydlarska-Kowal (*Towarzysz podróży* / The Travelling Companion/ and *Dziadek do orzechów* /The Nut Cracker/—the Animacja Theatre from Poznań), masks by Mikołaj Malesza (*Przypowieść o smutku i radości* /A Parable about Sadness and Joy/—the Lalka Theatre from Warsaw), as well as the puppets by Zygmunt Smandzik (*Orfeusz* /Orpheus/—the Lalka Theatre) and Alexander A. Łabiniec (*Brzydkie kaczątko* /The Ugly Duckling/—the Banialuka Theatre from Bielsko-Biała).

On 9 November 2001, the head of the Polish diplomatic legation welcomed several hundred guests at "Junacite od nashata fantaziya", shown in the Municipal Museum in Skopje, located in the former train station partially salvaged after the earthquake of 1963. Expansive museum interiors proved almost too cramped for all the visitors, who included members of the Polish military mission stationing in Skopje. The young soldiers willingly took pictures of themselves with the attractive waitresses serving drinks and with the puppets. On the following day, and on Sunday, the Museum was full of children, for whom the show acted as a substitute for a theatre still absent in Skopje.

On 17 December 2001, cars carrying guests invited to the Polish Institute in Sofia to the "Geroite ot nasheto vobrazhenye" exhibition, made their way with difficulty through the snow-enshrouded streets. The morning report and interviews on local TV and radio attracted puppeteers, who came to once again examine works by their Polish colleagues and friends. Polish Christmas carols performed by a string quartet harmonised with the Nativity play puppets by Rajmund Strzelecki (*Mirra, kadzidło i złoto*), wooden sculpted figures by Leokadia Serafinowicz (*Janosik*) and Adam Kilian (*Spowiedź w drewnie* /A Confession in Wood/) and the poetry-imbued puppets by Zofia Czachlewska-Ossowska (*Smocza legenda* /The Dragon Legend/) and Mikołaj Malesza (*Jan Tajemnik* /Jan, the Mystery Man/).

After a journey lasting for more than a year, the "heroes of our imagination" reached Rome, having completed a circle across the Balkan Peninsula, from Sofia to Budapest.

The arrangement of the exhibition in the period show rooms of Palazzo Blumenstill, located on the Tiber and housing the Polish Institute, posed a considerable problem. The painted ceilings, the ingenious floor mosaics, the marble fireplaces, the decorative chandeliers and, finally, the walls embellished with Venetian plaster comprise such a lavish decoration of the interior that finding suitable conditions for the exposition was by no means an easy undertaking. The available space was finally rendered theatrical by large sheets by softly draped dark blue fabric, which enabled the puppets to be displayed properly.

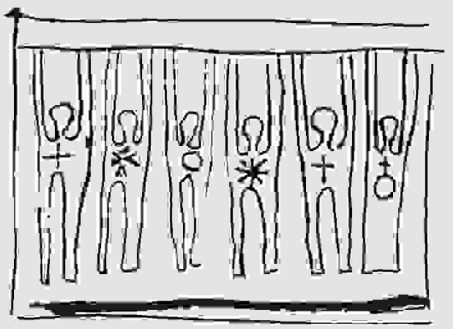
The first show room contained but a few exhibits, albeit the most expressive ones: the violet costumes of the "beasts" from *Bestia i piękna* by Adam Kilian (the Lalka Theatre from Warsaw) and the striking marionettes of the Beauty and the Beast from the Poznań staging, designed by Joanna Braun, impressive large puppets from the Słupsk *Pułapka* (The Trap) by Leokadia Serafinowicz, and a "menagerie" of puppets from various spectacles by Alexander A. Łabiniec, Jerzy Żitzman, and Alicja Chodyniacka-Kuberska, made the exhibition additionally attractive, especially for the youngest visitors.

The ambience of an artist's studio was recreated in the glass gallery; plates mounted on easels presented designs by Rajmund Strzelecki (*Wesele* /The Wedding/), Jadwiga Mydlarska-Kowal (*Joanna d'Arc*), Urszula Kubicz-Fik (*Sklep z zabawkami*/The Toy Shop) and masks by Mikołaj Malesza.

The striking feature of the second show room was the great diversity of forms, material and texture, grouped in theatrical scenes—several scores of puppets from different spectacles. The truly fairy-tale atmosphere was accentuated by the Witch by Alexander A. Łabiniec (*Szewczyk Dratewka*/Dratewka the Cobbler), flying on a broom out of the lit-up recesses of the fireplace. The spectators' attention was attracted by Pinocchio by the same author, reclining on the marble mantelpiece, as well as by puppets by Jan Polewka (*Lekarz mimo woli*/Le Médecin malgré lui), familiar to the Italian public, well-acquainted with the commedia dell'arte. Photographs of the Polewka puppets were published by all Roman newspapers informing about the exhibition. The whole fairy-tale world was examined by the visitors in the company of the figure of Staś (by Jadwiga Mydlarska-Kowal), standing in the middle of the room underneath a black umbrella.

On 4 February, the Polish Institute was literally overflowing. "Gli eroi della nostra immaginazione" had attracted so many Romans that the directors and staff of the Institute were astonished beyond words. More than 200 persons, including numerous young visitors, listened attentively to information provided by the exhibition's curator and designer, and to a lecture given by Marek Waszkiel about the historical links between the Polish and Italian puppet theatres, and applauded a spectacle presented by Tadeusz Wierzbicki's "małe 'i'" (small 'i') Theatre as well as several puppet etudes by Luisa de Gaetano from Rome. Those for whom there simply was not enough room, including the Polish Ambassador, who did not risk entering the crowded hall, admired the exhibition while sipping wine and leafing through the excellently devised catalogue. All-told, the pre-view lasted for more than three hours.

I left Rome with the feeling that the "Heroes of Our Imagination" exhibition, seen in seven countries by several thousand, if not by more than 10 000 visitors, constituted a successful promotion of the Polish puppet theatre and its plastic arts as well as Polish culture. ■



# Absolwenci o szkole

# Graduates about Schools

## Włodzimierz Pohl:

Ze statystyk Klemensa Krzyżagórskiego wynika, że najmniejszy procent absolwentów uczelni lalkarskich pracujących w teatrach lalkowych przypada na szkołę wrocławską. Gdyby jednak sprawdzić ilość absolwentów tych szkół pracujących w teatrach dramatycznych, proporcje te byłyby z pewnością odwrotne. Czyżby Wydział Lalkarski we Wrocławiu przygotowywał aktorów z umiejętnością poruszania lalkami?

Jako absolwent tej uczelni mogę powiedzieć, że jest w tym sporo prawdy! Zatem nie martwcie się pedagodzy! Wszystko jest OK! Szkoła ta bez wątpienia posiada odpowiedni profil i kształci lalkarzy. O ile sami chcą nimi zostać!!!

Niestety większość nie chce! Bo trudno jest być lalkarzem!

Ci, którzy decydują się związać swą przyszłość ze sceną, wybierają teatry dramatyczne i całkiem nieźle sobie radzą. Szkoła w dużym zakresie daje wszystko, co jest potrzebne do przyzwoitego skonstruowania roli. Pozostali albo się pomylili, wybierając w życiu złą drogę, albo nie byli świadomi, że sztuka naprawdę wymaga poświęceń, nie dając w zamian nic oprócz chwilowych satysfakcji, albo są świadomi kondycji polskiego teatru lalek (szczególnie zaś egzystencji w teatrach repertuarowych) i szukają gdzie indziej: radio, telewizja, dubbingi, castingi... Lalkarzy pozostaje niewielu.

Czy szkoła ma na to wpływ? Nie wiem. Ale dyskusja nie powinna dotyczyć ilości godzin dydaktycznych. Nawet ich tematyka w większości nie jest problemem (studenci mają zresztą często na to dość duży wpływ). Na zajęciach uczy się języka teatralnego, uczy się technik i zasad gry aktorskiej. Jednak nie chodzi o samą naukę zawodu. Myślę, że pedagogom w szkole brakuje pasji i umiejętności zafascynowania materią lalkową. Poznajemy ją, lecz często jest nam obojętna. Szkoła nie uczy miłości do lalek! Lalki traktuje zbyt przedmiotowo, a studentów jak uczniów, nie zaś partnerów do artystycznej dyskusji. Przyznaję, że bardzo trudno grać na tej cieniutkiej strunie łączącej duszę aktora z lalką. Wyważyć proporcje między poruszaczem a dawcą życia i uświadomić je studentom, którzy, przychodząc do szkoły, nie wiedzą wiele lub prawie nic o lalkach. Czy w ogóle można tego nauczyć? Jedni dojrzewają, inni nie. Potem każdy idzie własną drogą. Podobnie nieoczekiwaną jak teatr.

Ukończyłem PWST we Wrocławiu kilka lat temu. Szukając własnej drogi i doświadczeń pracowałem w teatrach dramatycznych, lalkowych, prywatnym, a także zdecydowałem się założyć i prowadzić własny teatr w Banialuce – Ośrodku Teatralnym, dopóki stwarzał takie możliwości. Bywało i tak, że przez kilka miesięcy nie pracowałem nigdzie. Dlaczego to wspominam? Dlatego, że znalazłem się w tej grupie, która jest świadoma trudności, możliwości i kondycji teatru. A jednocześnie jestem lalkarzem.

Co nas, studentów sprzed kilku lat, fascynowało i uświadamiało nam wartości lalkarstwa?

Na pewno kontakty i warsztaty z największymi. Na pewno wyjazdy i konfrontacje z innymi szkołami w Europie. Na pewno obecność na festiwalach i możliwość oglądania na nich dobrych przedstawień. Właśnie to, będąc odskocznią od żmudnych zajęć, ładowało nasze akumulatory. A jednak te żmudne zajęcia także zbliżają do tajemnicy. Pianista, chcąc dobrze grać, kilka godzin dziennie musi ćwiczyć palcówki i gamy. Gdyby studenci lalkarstwa wykorzystali wszystkie godziny zajęć na ćwiczenia... Marzenie! Zresztą, czy to wystarczy?

I tak nie każdy zostaje wirtuozem. ■

The statistics prepared by Klemens Krzyzagórski demonstrate that among the graduates of puppet theatre schools working in the puppet theatre the smallest group comes from the Wrocław Academy. If, however, we were to check the number of the alumni of such schools employed in dramatic theatres, the proportions would certainly prove to be the reverse. Does the Puppetry Faculty in Wrocław train actors skilled in manipulating puppets?

As a graduate of the School I feel entitled to say that this statement is to a great degree true! There is no need to worry, teachers! Everything is OK! Undoubtedly, the School possesses a correct profile and teaches puppeteers. As long as they wish to become puppeteers!!!

Unfortunately, the majority does not want to! It is outright difficult to become a puppeteer!

Those who decide to link their future with the stage opt for dramatic theatres, and manage quite well. To a great extent the school provides all that is necessary for a decent construction of a role. The other graduates either erred by choosing the wrong path, were oblivious to the fact that art calls for sacrifice and in return offers nothing but fleeting satisfaction, or were aware of the condition of the Polish puppet theatre (especially existence in repertory companies) and thus seek their careers elsewhere: the radio, television, dubbing, casting... The number of the puppeteers declines.

Does the school influence this phenomenon? I cannot tell. The discussion should not refer to the number of hours devoted to didactics. In the majority of cases, the problem does not involve the contents (here, great influence is quite often exerted by the students). The courses teach the principles and tech-

niques of acting and the language of the theatre. The heart of the matter, however, does not involve professional training as such. I believe that the pedagogues lack passion and the skill to render puppetry fascinating! We learn, but frequently we remain indifferent. The school does not teach love for the puppet! The puppets are treated as objects, and the students—as pupils and not as partners in an artistic discussion. I admit that it is extremely difficult to play on this very thin and delicate chord linking the spirit of the actor and the puppet, to balance the proportions between the "manipulator" and the "giver of life", and to render the students who, enrolling at the School, know little or almost nothing about the puppet, conscious of such proportions. Is it possible to teach this? Some students mature, others do not. Then each will go his own way, just as unexpected as the theatre itself.

I graduated from the State Higher Dramatic School in Wrocław a good number of years ago. Seeking my own path and experiences I worked in dramatic and puppet theatres as well as a private company, and decided to found and conduct my own theatre in the "Banialuka" Theatre-Theatrical Centre as long as it provided such an opportunity. At times, I was unemployed for months. Why do I mention this? The reason lies in the fact that as a puppeteer I have found myself in that particular group which is familiar with the hardships, potential and conditions of the theatre. At the same time, I remain a puppeteer.

What was it that we, who studied just a few years ago, found so enthralling and made us aware of the values of puppetry?

One of these factors was certainly contacts and workshops with the greatest celebrities. Others included confrontations with European schools and trips abroad, the attending of festivals and the opportunity to see excellent spectacles. Those assets, a relief from the laborious courses, provided a source of energy. Nonetheless, the courses too brought us closer to the mystery. A pianist who wishes to play well must daily practice finger exercises and scales. If only the puppetry students had made full use of all those hours of courses for practising... a mere dream! At any rate, would that suffice?

After all, not everyone can become a virtuoso.

■

## Dariusz Kamiński:

Tak się złożyło, że równo dwadzieścia lat temu zabierałem się do pisania swojej pracy magisterskiej pod uczonym tytułem *Różne formy kształcenia lalkarzy w Polsce, ze szczególnym uwzględnieniem Państwowej Szkoły Dramatycznej Teatru Lalek w Warszawie*. Można więc powiedzieć, że jestem teoretycznie przygotowany do dyskutowania zagadnień dotyczących szkolenia lalkarzy. Ale o tym chyba wszystko zostało już powiedziane. Dlatego zamiast o problemach, napiszę o przyjemnościach bycia absolwentem, a wcześniej studentem białostockiej szkoły (1978–1982).

Tak, to była prawdziwa przyjemność! W szarej rzeczywistości późnego Gierka znalazłem się w magicznym miejscu. Obok był „Pewex" i to było drugie ostatnie magiczne miejsce na ulicy Sienkiewicza. Moja szkoła zaczynała właściwie swoją działalność, swój okres „burzy i naporu". Pierwszy rocznik absolwentów wchodził w dorosłe życie, zaczynając pracę w teatrach lalek. Pedagodzy, twórcy całej dydaktycznej strategii, mogli przekonać się, czy ich praca miała sens. Myślę, że miała. Absolwenci, którzy trafili do teatrów lalek, bez kompleksów mogli wejść w zespół, zaczynając pracę, dalej mogli uczyć się zawodu. Mieli podstawy, bo poznali zasady.

Pamiętam bardzo dobrze atmosferę pracy w szkole, z której nie właściwie nie wychodziło, walkę o sale do prób, prośby o pozwolenie na ćwiczenia w niedzielę, wspólne chóralne śpiewanie w ramach zajęć i po zajęciach, tułaczkę, różne wyjazdy na festiwale polskie i zagraniczne, letnie obozy fakultatywne (jakby roku akademickiego było za mało), dyskusje z pedagogami po zajęciach, niekończące się rozmowy w „tramwaju" itp. Właściwie poza „wojskiem" i filozofią marksistowską nie było nudnych zajęć. Dlatego szkoła jawi się w mojej pamięci jak „ruchome święta".

Ale atmosfera to nie wszystko. Czy szkoła dobrze przygotowuje do zawodu? Można rozmawiać o szczegółach. Jakich zajęć powinno być więcej, jakich mniej? Ale i tak te rozważania weryfikuje teatr, czyli życie. Czasami jest to przedłużenie „bajki", jak nazywam możliwość dalszej nauki i doskonalenia swojego rzemiosła w pracy z reżyserem, który wie, czego chce i potrafi to wyrazić, a innym razem jest to kolejna chałtura reżysera, który doskonali swój warsztat, robiąc płatną realizację tej samej sztuki.

Szkoła nauczyła nas zasad. Wyniosłem z niej przekonanie, że najważniejsze w mojej pracy muszą być lalki. Opanowanie podstawowych technik dawało mi pewność, że poradzę sobie także z ich różnymi mutantami i klonami. Już w szkole dowiedziałem się też, że lepiej pogodzić się z myślą o „karierze" pozbawionej sławy, co sprowadzało się do pytania ironiczno-retorycznego: *A kto cię będzie znał?* Pogodzenie się z tą myślą łatwiej pozwoli nam znaleźć w teatrze sposób na życie, a nie na przeżycie. Sławy poza środowiskiem raczej nie zdobędziemy, co nie zwalnia nas z doskonalenia pozostałych umiejętności. Lalkarz poza granicą lalki musi umieć poruszać się w „planie żywym". Żadna widownia (przede wszystkim dziecięca) nie da nam

Laryfy ulgowe). I o tym też dowiedziałem się w szkole, która może zbyt ostrożnie wprowadzała zadania aktorskie, bojąc się odpływu absolwentów do teatrów dramatycznych. A i tak kto miał odejść – odszedł. W tym kontekście najważniejszą rzeczą, jaką wyniesiemy ze studiów, może być przekonanie, że lalkarze to aktorzy – sprawni inaczej!!! Jak inaczej? To już kwestia szkoły, która zawsze może być lepsza, ale i my możemy być lepszymi studentami, aktorami, reżyserami, twórcami teatrów prywatnych, kierownikami wolnych grup, dyrektorami teatrów instytucjonalnych. Ważne, żebyśmy nie przestawali uczyć się po szkole i nie obrastali w piórka, a wtedy od nas samych będzie zależało, czy praca w teatrze nas zachwyca, czy nie zachwyca, podobnie jak poezja Słowackiego, który

Niestety, nikt w żadnej szkole nie uczy tego, co najważniejsze w naszym zawodzie – talentu i osobowości.

■

Exactly twenty years ago I was starting to write my M. A. thesis under the very learned title: *Różne formy kształcenia lalkarzy w Polsce, ze szczególnym uwzględnieniem Państwowej Szkoły Dramatycznej Teatru Lalek w Warszawie* (Assorted Forms of Training Puppeteers in Poland, with Particular Emphasis on the State Dramatic Puppet Theatre School in Warsaw). It may be said, therefore, that from the viewpoint of theory I am well prepared to consider problems concerning the training of puppeteers. On the other hand, it seems that everything has been already written on the subject. This is why instead of discussing problems I shall delve into the pleasures of being a graduate and, earlier, a student of the Białystok Academy (1978–1982).

Yes, this was truly a great pleasure! In the midst of the sombre reality of the late-Gierek era during the 1970s I found myself in a magical spot. Next to it stood the "Pewex" hard-currency shop, the other and last magical place in Sienkiewicza Street. My school was just inaugurating its activity, and entering a *Sturm und Drang* period. The first year of alumni was crossing the threshold of adulthood, and starting to work in various puppet theatres. The pedagogues, creators of the whole didactic strategy, could now find out whether their work had been constructive. In my opinion, it was. Those graduates who found their way to puppet theatres could, unencumbered by complexes, become part of a team and continue learning their profession. They had a suitable basis for doing so, since they had been acquainted with the principles.

I remember well the atmosphere in the school, which we, for all practical purposes, never left, the battles waged for the rehearsal hall, requests for permission to train on Sundays, joint choral singing as both part of the courses and an extra-curricular subject, assorted trips to Polish and foreign festivals, optional summer camps (as if the academic year was not enough), after-hours discussions with the teachers, endless conversations in a waiting room known as the "tram", etc. Actually, with the exception of "military training" and Marxist philosophy there were no dull courses. For this reason, I remember the school as an "endless holiday".

Nonetheless, the atmosphere is not all. Does the school offer good professional training? One could discuss the details: what sort of courses should be more numerous and which should be reduced, but all reflections of this sort are verified by the theatre, in other words, by life. Sometimes, we enjoy a prolonged fairy-tale, a term I use to describe the possibility of further training and perfecting one's skills while co-working with a director who knows what he wants and is capable of expressing it; upon other occasions, we are dealing with yet another potboiler by a director who hones his skills by staging a fifth realisation of the same play.

The school has taught us certain principles. I gleaned the conviction that the most important in my work are the puppets. Mastery of basic techniques provided me with a confidence that I shall be capable of tackling also their assorted mutants and clones. Already while studying I found out that it is better to reconciliate myself with a "career" devoid of fame, which comes down to the ironic-rhetorical question *Who will ever hear about you* ? Adjustment to that thought will enable us to discover in the theatre a prescription for life, and not for merely surviving. The fact that we shall not become celebrated outside our milieu does not excuse us from improving other skills. Apart from performing with a puppet the puppeteer must know how to behave on a "live stage". This rather banal declaration long sought its *raison d'etre*, because no audience (predominantly the one composed of children) will remit us. This is something which I also found out at the school, although the latter introduced the subject of acting perhaps overly cautiously, as if fearing an exodus of its graduates to dramatic theatres. All those who intended to leave did so anyway. In this context, the most important benefit from the studies could be the conviction that puppeteers are actors, albeit skilful in a different way! What does the difference consist of? This already depends on the school, which, as always, could have been better, but then we too could be better students, actors, directors, founders of private theatres, heads of free groups, or directors of institutional theatres. The most important is that after graduation we should not stop developing, and not feather our nests, then it will be only up to us whether work in the theatre will become a source of delight, or not, similarly to the poetry by Słowacki, who ...

Unfortunately, no one teaches that which is most significant in our profession—talent and personality.

■

# Javier Villafañe

## Tradycja i jej przezwyciężenie

Oscar H. Caamaño

Javier Villafañe (1909–1996), lalkarz, dramatopisarz, poeta i bajarz był jednym z ojców nowoczesnego lalkarstwa w Argentynie i w Ameryce Łacińskiej. Urodził się i umarł w Buenos Aires, ale jego życie profesjonalne składało się z nie ustających podróży, które go przekształciły w obywatela całego kontynentu. Tylko w pewnej części postępował jak my wszyscy, którzy podróżujemy, by uczestniczyć w jakichś wydarzeniach, by wygłosić odczyt lub zrealizować przedstawienie. Villafañe traktował podróż jako uduchowiony sposób życia. Opowiadał często, jak to pewnego dnia, z balkonu domu swego brata, on i jego przyjaciel, poeta Juan Pedro Ramos, zobaczyli przejeżdżający wóz z sianem i na nim leżącego chłopaka *patrzącego w niebo i rzucającego wielkie pozdrowienia*, i jak to właśnie zachęciło go do zbudowania dwukółki, zwanej La Andariega (Włóczęgą), z umieszczonym na niej teatrzykiem lalkowym i do podjęcia podróży po prowincjonalnych drogach, poddając się kaprysom ciągnącego ich zwierzęcia, bez celu i bez pośpiechu. Był to rok 1935 i przygotowania do podróży zajęły około dwa lata. Odtąd La Andariega stała się nazwą jego teatru, a przy tym pojazdem, łódką, automobilem, pociągiem, samolotem i innymi wehikułami, którymi przemierzył najpierw Argentynę, Amerykę i później Europę oraz Azję.

Prezenterem teatru jest Mistrz Obieżyświat, który wciela się w wiele innych postaci baśni i opowiadań Villafañe'. W dialogu zatytułowanym *La piel de los ineres* (*Karnacja lalek*, 1983), Mistrz Obieżyświat (porte parole autora) prosi lalkarza, by dał mu prawdziwe życie, by zmienił go w człowieka. Widząc jednak, że spełnienie tego życzenia jest niemożliwe, prosi lalkarza, by podjęli *podróż*. Wobec wykrętnej odpowiedzi, że przecież podróżują do określonych miejsc – protestuje: „To podróże do określonego miejsca nie są dla niego *podróżą* rozumianą jako stała wędrówka, bez powrotu, bez stałego miejsca, bez wspomnień...".

Motyw podróży w życiu i w twórczości literackiej wskazuje na wrażliwość Villafañe i szczególność jego powołania literackiego i lalkarskiego.

Gdziekolwiek się znalazł, opowiadał baśnie albo je zapisywał – spotykając się żarliwie z dziećmi jak i z dorosłymi. Pozwoliło mu to opublikować kilka tomów opowiadań będących zapisem tradycji mówionej, takich jak *Los cuentos que me contaron* (*Usłyszane baśni*, 1970) *La mujer que se volvió serpiente y otros cuentos que me contaron* (*Kobieta wężem i inne usłyszane baśni*, 1977), *Los cuentos que me contaron por los caminos de Don Quijote* (*Usłyszane baśni na trakcie Don Kichota*, 1987) i *Los cuentos que me contaron por los caminos de Aragón* (*Baśni usłyszane na drogach Aragonii*, 1991). Ten zwyczaj gromadzenia i publikowania opowieści ludowych mówi nam o znaczeniu, jakie przywiązywał do nich autor. Niektóre z jego utworów dla lalek mają bezpośrednie źródła w takich właśnie opowiadaniach. Tak jest w wypadku *Chimpete-champana* albo *El pícaro burlado* (*Zartobliwy lotrzyk*) czy *Aventuras de Pedro Urdemales* (*Przygody Pedra Urdemalesa*). W pewnych zbiorach opowieści korzystał z folkloru literackiego. *Los sueños del sapo* (*Sny żaby*, 1983), *Don Juan el Zorro* (*Don Juan – Zorro*, 1983), *Cuentos con pájaros* (*Ptasie opowieści*, 1979). Co więcej, w wielu utworach narracyjnych i poetyckich adaptował. Przekształcał elementy literatury tradycyjnej.

Z drugiej strony jego związki z literaturą i tradycją ustną stawały się wyraźniejsze wówczas, gdy odwoływał się do klasyki światowej, szczególnie hiszpańskiej. Literatura ta, a szczególnie literatura Złotego Wieku, jest mocno zakorzeniona w kulturze popularnej, na którą sama z kolei wpływała. Właśnie dlatego twórczość literacka Villafañe uwodzi nas prostotą swych argumentów i czystością języka poetyckiego, mieści się w klasycznych tonach języka hiszpańskiego.

Można przypuszczać, że Villafañe zamierzał ukształtować zawód lalkarza, inspirując się dawnymi praktykami tamtych czasów, praktykami żonglerów i trubadurów.

Bo jak inaczej wytłumaczyć fakt, że autor tekstów dramatycznych, który prawie przez lat siedemdziesiąt uprawiał zawód lalkarza, pozostawił nie więcej niż piętnaście tekstów, w większości napisanych w pierwszej części jego autorskiej kariery, chociaż jego inna twórczość literacka jest bardzo rozległa? To właśnie wynika z natury sztuki wędrownych komediantów, którzy nie muszą zmieniać tekstów, ponieważ, pozostając nieustannie w drodze, zmieniają swoją publiczność. Zasada ta inspirowała innych lalkarzy, którzy przez lata nie odnawiali swego repertuaru. Jej ślady znajdujemy w opowieści *El soldado que vence a la Muerte* (*Żołnierz – zwycięzca śmierci*). Autor opowiada, jak to w Rzymie oglądał przedstawienie artysty ludowego o walce żołnierza ze śmiercią. Po przedstawieniu zapytał lalkarza, czy ma wiele podobnych sztuk w repertuarze:

*Ta jest jedyna – odpowiedział mroczno. A w ogóle po co więcej? Mój ojciec grał lalkami i wystawiał ją przez całe swoje życie – umarł, mając dziewięćdziesiąt lat – to jest ta sama sztuka, którą grał mój dziadek, jego ojciec, który też był lalkarzem i którym z upływem czasu będzie ten chłopiec, mój syn.*

Podobnie postępował Javier, jak nazywają go przyjaciele.

Lalkarski styl Villafañe i jego styl zostały zaakceptowane w Argentynie i w innych krajach Ameryki Łacińskiej. W latach

dojrzałości artystycznej prowadził on stały kurs na Uniwersytecie Andyjskim w Wenezueli, a u schyłku życia znalazł schronienie w Teatrze Municypalnym San Martin, dokąd ściągnął go jego uczeń Ariel Bufano, założyciel słynnego teatru i lalkarskiej szkoły. Villafañe był człowiekiem wszechstronnie wykształconym, uformowanym w jednym z najlepszych kolegiów „Nacional" w Buenos Aires. Pochodził z rodziny pisarzy i był przyjacielem wielu wybitnych artystów. Niemniej ulegał skłonności do przebywania wśród komediantów popularnych, wędrownych, którzy byli nie tylko lalkarzami, ale również cyrkowcami: pajacami, karłami, olbrzymami, kobietami z brodą, którzy byli malarzami lub muzykami „w drodze", jak postaci ze sztuki *El marinero músico* (*Marynarz muzykiem*). To pragnienie, aby w wieku XX odtworzyć tradycję żonglerów skazaną już na zapomnienie, łączyło się z ogólniejszą wizją życia i społeczeństwa. Z wizją, powiedzmy, anarchizującą, ale bez gwałtowności przypisanej temu terminowi. Kryła się w niej opozycja w stosunku do biurokratycznych i mieszczańskich form życia, nie tak znów daleka od romantycznej utopii. I tak na przykład w *Vida, pasión y muerte de la vecina de enfrente* (*Życie, namiętność i śmierć sąsiadki z naprzeciwka*, 1943) znajduje się groteskowa metafora o izolacji artysty w dzisiejszym świecie. Jest on prześladowany przez społeczeństwo, które doprowadza ostatecznie do jego zniszczenia.

W surrealistycznym opowiadaniu *El caballo celoso* (*Zazdrosny koń*) autor przedstawia władze miejskie na prowincji, posługując się reminiscencjami z Kafki:

*W Ratuszu, siedząc na wielkim krześle, znajduje się senior Burmistrz. Pali i pije kawę. Na innych krzesłach o wiele mniejszych siedzą seniores szefowie sekcji i seniores inspektorzy, którzy także palą i piją kawę. Gdy mamy urzędników, mamy też nakazy. Urzędnicy spędzają dni na robieniu tablic, które pouczają:*

*Zabrania się parkować.*
*Zabrania się wchodzić na trawniki.*
*Zabrania się śpiewać.*
*Zabrania się pluć na ziemię.*
*Wszystko jest zabronione.*

*– Dlaczego? – pyta Koń.*

*– Żeby móc zbierać mandaty – wyjaśnił Przyszywany Dziadek. – I wraz z napływem mandatów kupować kawę i papierosy. W ten sposób senior Burmistrz, szefowie, inspektorzy i urzędnicy mogą palić i pić kawę. Poza tym wraz z napływem mandatów zakupią sobie miotły, aby wymieść nakazy, zabraniające im palić papierosy i pić kawę. Nie idź do miasta, bo każą ci zapłacić mandat.*

Z pewnością nie był to tylko literacki żart. Podobne sytuacje Villafañe znał z życia, chociaż radził sobie z nimi na swój własny sposób zgodnie ze swą wyjątkową i niezależną osobowością.

*Jakiś czas temu (...), za pośrednictwem Edukacyjnej Rady Głównej proszono mnie o dane przedstawień w pewnych miejscowościach. Uzgodniliśmy, że po wykonaniu zlecenia zwrócą mi pieniądze za poniesione wydatki. W owym czasie prezydentem Rady był Raúl Fernández, nawiasem mój wielki przyjaciel. Przedstawiłem mu listę niewielkich i tylko koniecznych kosztów. Zadowolony prosił mnie jeszcze, bym wygłosił odczyt, za który mieli mi zapłacić (...). Zaproponowano mi sumę 500 pesos, fortunę jak na tamte czasy. Wydawałem pieniądze z mego konta, ale mimo że czas płynął, obiecane 500 pesos nigdy się nie pojawiło. Wówczas zdecydowałem się wysłać donowi Raúlowi Fernándezowi „Pieśń poborcy", która brzmi następująco:*

***Pieśń poborcy***
*Raúl Fernández, senior*
*Prezydent Edukacyjnej Rady Głównej:*
*Bóg nie chce zapomnieć*
*o tym służebniku skromnym, który*
*w miesiącach letnich jak z chmury*
*Spadł na kolonii szereg*
*i w każdej teatrem lalek*
*I urokiem swych fars bawił*
*i radował dzieci duże i małe.*
*W słoneczne popołudnia.*
*Jest też odczyt, niezapłacony, dany*
*pod firmą Czcigodnej*
*Rady, której pan prezyduje, Doktorze.*
*Odpowiedz wierszem lub w prozie*
*Jak lepiej ci się ułoży*
*Razem z 500 pesos, owocem mojej*
*pracy, które sam postaram się stracić*
*Wasz wierny dotąd sługa.*

*W niedługim potem czasie otrzymałem pocztą czek...*

W czasie sprawowania władzy jednego z wielu rządów wojskowych, które nawiedziły historię Argentyny w wieku XX, książka Villafañe *Don Juan el Zorro* (1963) znalazła się na indeksie i wycofano ją z obiegu, autor zaś schronił się w Wenezueli. Jego powrót stał się możliwy w latach osiemdziesiątych wraz z upadkiem ostatniego reżimu wojskowego, który spustoszył kraj tak jak inni podobni jemu odnowiciele demokracji, zgodnie ze schematem geopolitycznym ustalonym dla kontynentu przez międzynarodowe centra władzy w czasie zimnej wojny.

Zatem nie powinno nas dziwić, że jedną z jego ostatnich sztuk dla lalek, z którą powrócił do Argentyny i z którą wędrował po Europie i Ameryce, była farsa o treści wyraźnie politycznej *El Panadero y el Diablo* (*Piekarz i Diabeł*, 1986), rzecz dla niego reprezentatywna. Mamy tu do czynienia z konfliktem elementarnym, ale walka o posiadanie chleba służy szerszej i bardziej kompletnej tezie. Piekarz miesi chleb, to znaczy reprezentuje „pracę"; chleb trzeba rozdzielić, co mogłoby uczynić „państwo" jako organizacja społeczna. Ale jakie państwo? Z pewnością nie państwo liberalne, ale państwo typu socjalistycznego, ponieważ piekarz powiada:

*Idę do piekarni*
*Bo czas miesić ciasto*
*Jeden chleb dla każdego,*
*Nie więcej i nie mniej.*

Państwo sprawiedliwe, w służbie ludzi pracy, którym przydziela rzeczy potrzebne w sposób egalitarny. I nikt nie korzysta z żadnych przywilejów. Diabeł ze swojej strony reprezentuje jego przeciwieństwo, ponieważ chce przywłaszczyć sobie chleb, to znaczy wytwory pracy, nie dając nic w zamian. Byłby to zatem znany nam demoniczny obraz kapitalizmu. Ale nie o to chodzi. Mamy tu bowiem bezpośrednią aluzję do totalitarnych i nieludzkich metod praktykowanych w Ameryce Łacińskiej w drugiej połowie XX wieku. Diabeł chce mieć chleb dla swoich kuzynów, którzy powracają z „Północnego Kraju", gdzie pobierali nauki... tortur. Oczywiście, korzystając z poetyckiej sprawiedliwości, Piekarz zwycięża Diabła.

Ta krótka sztuka jest w rzeczywistości jedyną, która zawiera tak wyraźne treści polityczne w dramatopisarstwie Villafañe. Niemniej nie jest jedyna, jeśli chodzi o kwestionowanie podstaw społeczeństwa mieszczańskiego. W tomie *Títeres de La Andariega* (*Lalki Andariegi*, 1936) znajdują się takie sztuki, jak *El Fantasma* (*Złudzenie. Żart matrymonialny*) albo *La Guardia del General* (*Generalska gwardia. Korupcja w domenach wojska*). A wśród innych książek znajdujemy oryginalną opowieść *Circulen, caballeros, circulen* (*Ruszajcie się panowie, ruszajcie*), która zawiera krytykę społeczeństwa konsumpcyjnego.

Mówiliśmy już, że znaczna część jego sztuk dla teatru lalek korzysta z literatury klasycznej i tradycyjnej, zarówno jeśli chodzi o temat, jak i wykorzystanie języka. Z drugiej strony Villafañe stosuje poetykę realizmu magicznego lub surrealizmu i absurdu. Tendencję tę obserwuje się w zarówno w jego poezji, w sztukach, jak i w jego przedstawieniach. Far-

sa *El Urloso* (*Pazurzasty*), dla przykładu, przedstawia bohatera, który czerpie radość z niszczenia rzeczy kulistych i który wyżywa się w zbieraniu guzów jako materiału na naszyjniki. Obrazy te służą mu do kwestionowania zarówno pryncypiów społecznych, jak i estetycznych.

Villafañe wykreował również samego siebie na postać literacką. Nałożył na swarz romantyczną maskę jako znak sprzeciwu wobec technologicznego społeczeństwa naszej doby. W swoim słomianym sombrero, w swoim roboczym kombinezonie i w swoich białych pantoflach, ze swą białą brodą i pełną twarzą, wydawał się być istotą z baśni, magicznym dziadkiem, jakiego wszyscy chcieliby posiadać. Ale w dobroliwości jego twarzy kryły się wszystkie dysonanse ultranowoczesnego świata wielkich lotniczych portów, wspaniałych przyjęć, rozległych pomieszczeń uniwersyteckich i rządowych, w których go wielokrotnie dekorowano albo szkół, które odwiedzał, w przestrzeniach z białymi uniformami służącymi nauce konwencji społecznych.

On sam jednak swoje życie i swoje dzieło rozumiał jako przekraczanie istniejących norm. Tej sprawie oddał swe działanie i swą ekspresję, łącząc paradoksalnie tradycję z awangardą. ■

## Przypisy

[1] Patrz: Maciej Tofilski, *Uniwersalne przesłanie Don Quijote* (*Mistrz Cervantes wśród dróg Don Kichota*, 1968); kronika literacka ze zwierzeniami i listy znalezione [illegible] Villafañe'a *Villafañe na drogach bohatera Cervantesa*, wydanie z [illegible] artykułu Rownież [illegible] opowiadania [illegible] zbiór [illegible] (*Sny zaby*, 1963).

[2] Patrz: *El Gallo Pinto* (*Mechowaty kogut*, 1944) albo *La Calle del Mundo* (*Ulica świata*, 1958).

[3] [illegible] pierwszej [illegible] części dzieła.

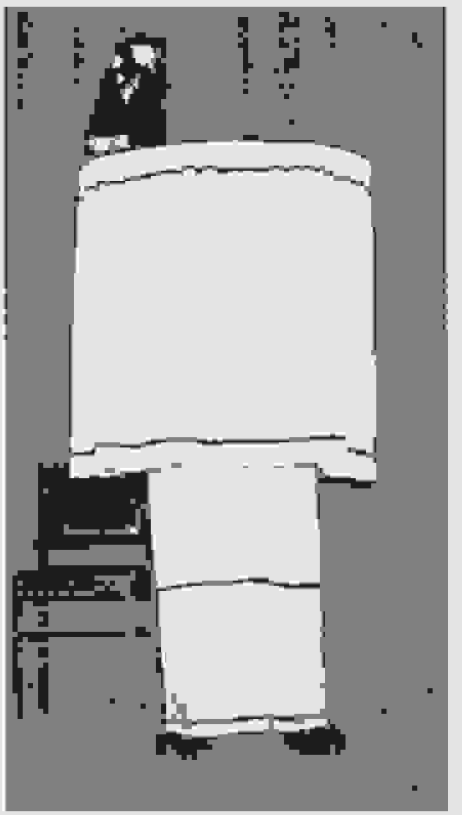
[4] Był członkiem ruchu Movimiento Unión Cívica Radical w Argentynie [illegible] i protestu.

# Javier Villafañe

## Tradition and Its Overcoming

Oscar H. Caamaño

Javier Villafañe (1909-1996), puppeteer, playwright, poet and storyteller, was one of the founding fathers of modern puppetry in Argentina and Latin America. He was born and died in Buenos Aires, but his professional life was composed of incessant travels, which transformed him into a citizen of the whole continent. Only partially did Villafañe behave like the rest of us, who travel in order to take part in certain events, to give a lecture, or to present a spectacle. Villafañe treated journeys as a spiritual lifestyle. He frequently recalled how one day both he and his friend, the poet Juan Pedro Ramos, saw from the balcony of the house belonging to his brother a hay-wagon with a boy reclining on it, *gazing at the sky and chewing large yellow blades of grass*. This scene encouraged him to build a two-wheel carriage known as *La Andariega* (The Vagabond), to be used for carrying a small puppet theatre, and to embark upon travelling unhurriedly along provincial roads without any particular destination, simply succumbing to the caprice of the draft animals. The year was 1935, and the preparations for the journey took about two years. From that time on, *La Andariega* became the name of a theatre and, at the same time, of the carriage, boat, automobile, train, aeroplane and any other vehicle used for



travelling across Argentina, America and, subsequently, Europe and Asia.

The master of ceremony is Master Vagabond, who personifies other characters encountered in the tales and stories by Villafañe[1]. In a dialogue entitled *La piel de los títeres* (Puppet Complexions, 1983) Master Vagabond (the author's *porte parole*) beseeches the puppeteer to grant him real life and to change him into a human being. Realising that the fulfilment of this dream is impossible, he asks the puppeteer to set off on a *journey*. In view of the evasive response that, after all, they are already on their way towards certain places, he protests . . . implying that for him such voyages are not *a true journey*, conceived as permanent wandering, with no return, no constant locations, and no reminiscences.

The motif of the journey in Villafañe's life and literary works indicates his sensitivity and the unique nature of his vocation as a man of letters and a puppeteer.

Wherever Villafañe found himself, he told stories or recorded them during his meetings with children and adults. This approach enabled him to publish several volumes, such as *Los cuentos que me contaron* (Tales I Have Heard, 1970), *La mujer que se volvió serpiente y otros cuentos que me contaron* (The Serpent Woman and Other Tales I Have Heard, 1977), *Los cuneots que me contaron por los caminos de Don Quijote* (Tales I Have Heard along the Don Quixote Route, 1987) and *Los cuentos que me contaron por los caminos de Aragon* (Tales I Have Heard along the Routes of

Aragon, 1991), which comprise a record of oral tradition. The habit of collecting and publishing folk tales is characteristic for the significance which the author attached to them. The direct sources of some of his works intended for the puppet theatre are precisely such tales, as in the case of *Chimpete-chámpara*, *El pícaro burlado* (The Jesting Rascal) or *Aventuras de Pedro Urdemales* (The Adventures of Pedro Urdemales). In certain collections Villafañe resorted to literary folklore. *Los sueños del sapo* (The Dreams of a Frog, 1963), *Don Juan el Zorro* (1963), and *Cuentos con pájaros* (Birds' Tales, 1979). Moreover, many of his narrative and poetic works adapted and transformed elements of traditional literature[3].

On the other hand, links between Villafañe and oral literature and tradition grew more prominent whenever he referred to world, and especially Spanish, classics. Such literature, primarily from the Golden Age, is firmly enrooted in popular culture, which, in turn, it influenced. This is precisely the reason why Villafañe's literary works seduce the reader with the simplicity of their arguments and the purity of the poetic language; they remain within the classic forms of the Spanish language.

Presumably, Villafañe wished to mould the profession of the puppeteer by seeking inspiration in practices pursued in olden days, those of... jugglers and troubadours.

How else could we explain the fact that this author of dramatic texts, who for almost seventy years pursued the profession of a puppeteer, left behind no more than 15 texts, the majority of which date back to the first part of his career as an author, although his other literary genres remain extremely extensive?[4] The answer is to be found in the very nature of the art cultivated by vagrant comedians, who are not compelled to alter the texts because by travelling endlessly they change only their audience. The same principle inspired many puppeteers, who for years did not renew their repertoire. The traces of this guideline are to be encountered in the story entitled *El soldado que vence a la Muerte* (The Soldier who Conquered Death), which recalls how while in Rome the author attended a performance given by a folk artist depicting the battle waged by a courageous soldier against death. After the show, he asked the puppeteer whether his repertoire included other such plays.

*This is the only one - he responded grimly. Why should I need any more? My father was a puppeteer and featured this play throughout his whole life—he died at the age of 90—this is the same play which was performed by my grandfather whose father too was a puppeteer as my own son will be in time.*

The same mode of conduct was observed by Javier, as he was known to his friends.

The puppetry ethos of Villafañe and his style were accepted in Argentina and in other Latin American countries. As a mature artist, he conducted a permanent course at the Andean University in Venezuela, and at the end of his life he found refuge in the San Martin Municipal Theatre, where he was invited by his pupil, Ariel Bufano, founder of the famous theatre and puppetry school. Villafañe was a person of an all-sided education won at *Nacional*, one of the best colleges in Buenos Aires. He was born in a family of writers[5] and remained the friend of numerous outstanding artists. Nonetheless, he succumbed to an inclination to keep company with popular, itinerant comedians: not only puppeteers but also circus performers: clowns, dwarfs, giants, the bearded lady, painters or musicians "on the road", resembling characters from the play *El marinero musico* (The Sailor as a Musician). This longing to re-create in the twentieth century the tradition of jugglers, already condemned to oblivion, was associated with a more general vision of life and society. It must be said that such a vision veered towards anarchy, albeit without the violence ascribed to that term. It concealed an opposition towards bureaucratic and bourgeois forms of life, and remained not so distant from Romantic utopia. By way of example, *Vida, pasion y muerte de la vecina de enfrente* (The Life, Passion and Death of the Neighbour from the Opposite Side of the Street, 1943) contains a grotesque metaphor about the isolation of the artist in the contemporary world, persecuted by a society which finally destroys him.

In the surrealistic *El caballo celoso* (The Jealous Horse) the author depicts provincial municipal authorities by resorting to reminiscences of Kafka.

*Senor Mayor sits on a grand chair in the Town Hall, drinking coffee and smoking. The other chairs, much smaller, are occupied by heads of sections and inspectors, also drinking coffee and smoking. Whenever we encounter officials we also come across injunctions. The officials spend their days preparing signs:*

*No parking.*
*No walking across the lawn.*
*No singing.*
*No spitting on the ground.*
*Evetything is forbidden.*
*– Why ?–aks the Horse.*

*In order to collect fines—explained the Would-be Grandfather.—And to be able to buy coffee and cigarettes thanks to the gathered fines. In this way, Senor Mayor, the heads of sections, inspectors and civil servants are able to smoke and drink coffee. Furthermore, as the fines keep coming in they shall buy themselves brooms in order sweep away the injunctions that forbid them to smoke cigarettes and drink coffee. Don't go to town, because they will force you to pay a fine.*

This was certainly not a mere literary joke. Villafañe was familiar with similar situations in life, although he coped with them in his own manner, in accordance with his exceptional and highly independent personality.

*Sometime ago (...) I was requested through the intermediary of the Main Educational Council to perform spectacles in assorted localities. We agreed that after the completion of this task they would refund the costs. Incidentally, at the time the President of the Council was Raul Fernández, my great friend. I presented him with a list of the necessary, slight costs. Pleased, he asked me to also present a lecture, for which they were to pay me (...). I was proposed a fee of 500 pesos which at the time was a veritable fortune. I spent money from my bank account, but despite the passage of time the promised 500 pesos never arrived. Consequently, I decided to send Don Raul Fernández my "Collector's Song":*

***The Collector's Song***

*Senor Raul Fernández*
*President of the Main Educational Council*
*God will not wish to forget*
*His humble servant, who*
*descended during the summer*
*months as if from a cloud*
*upon the rows of housing estates,*
*where his puppet theatre*
*and the charm of his farces offered joy*
*to children, both large and small,*
*during summer afternoons.*
*There is also the case of a certain unpaid-for lecture, presented under the firm of the Honourable Council, whose President you are, Doctor.*
*Please respond in prose or verse*
*as suits you best together with 500 pesos, the fruit of my labour, which I myy-*

*self will try to squander.*
*Your heretofore faithful servant.*

*Soon afterwards, I received a check in my mail...*

During the period of one of the numerous military juntas, which transpired in Argentinean twentieth-century history, Villafañe's *Don Juan el Zorro* (1963) was listed in the index of prohibited publications and withdrawn from circulation; the author was compelled to seek refuge in Venezuela. His return was rendered possible during the 1980s after the fall of the last military regime, which ravaged the country similarly to other purported revivers of democracy in accordance with the geopolitical scheme established for this continent by international centres of power during the Cold War.

It should not come as a surprise, therefore, that one of Villafañe's last puppet theatre plays, with which he returned to Argentina and travelled across Europe and America, was a distinctly political farce–the highly representative *El Panadero y el Diablo* (The Baker and the Devil, 1986). Here, we are shown an elementary conflict, although the struggle waged for the possession of bread serves a more extensive and complete thesis. The baker mixes the dough, in other words, represents "labour"; the bread must be then divided, a task to be accomplished by the "state" in its capacity as a social organisation. What sort of a state was it to be? In view of the declaration made by the baker it was certainly not envisaged as a liberal state, but as its socialist counterpart:

*I go to the bakery*
*Since it is time to stir the dough*
*A loaf for each person,*
*No more and no less.*

The just state, a servant of the working people, grants everything in an egalitarian manner. No one is privileged. On his part, the devil represents the opposite, since he wishes to appropriate the bread, in other words, the product of work, without offering anything in return. This familiar demonic image of capitalism is not, however, the heart of the matter. We are dealing with a direct allusion to the totalitarian and inhuman methods applied in Latin America during the second half of the twentieth century. The devil wishes to usurp the bread for his cousins, who are returning from the "Northern Land", where they were instructed in ... the art of torture. Naturally, by resorting to poetic justice, the Baker vanquishes the Devil.

Actually, this short play is the sole in the entire Villafañe *oeuvre* to contain such distinctive political contents. Nevertheless, it is not the only one to question the foundations of bourgeois society. The volume entitled *Titeres de la Andariega* (The Puppets of Andariega, 1936) contains such plays as *El Fantasma* (The Illusion: A Matrimonial Jest) or *La Guardia del General* (The General's Guard: Corruption in the Army). Other books by Villafañe include the original novel *Circulen, caballeros, circulen* (Move, Gentlemen, Move), a critique of the consumer society. We have already mentioned that many of Villafañe's plays for the puppet theatre profit from classical and traditional literature, both as regards themes and language; on the other hand, Villafañe turned to the poetic of magical realism or surrealism and the absurd, a tendency discernible in his poetry, plays and spectacles. The farce *El uñoso* (The Clawed One) portrays a hero who finds joy in the destruction of circular objects, and who relishes collecting lumps to be used for making necklaces, an imagery which questions both social and aesthetic principles.

Villafañe also devised his self-image as a literary figure. He wore a Romantic mask as a sign of protest against the technological society of our times. In his straw sombrero, overalls and white shoes, with a magnificent silver beard and a round face, he appeared to be a creature from a fairy tale, the sort of magical grandfather whom we all would wish to have. Nonetheless, the kindness of his face concealed all the dissonances of the ultramodern world of grandiose airports, splendid receptions, and the vast university and government interiors in which he was frequently honoured, or the schools which he visited - extensive spaces peopled by white uniforms teaching social conventions.

Villafañe conceived his life and works as a transgression of existing norms. It was this particular cause to which he dedicated his activity and expression, by concocting a paradoxical blend of tradition and the avantgarde. ■

## Notes

[1] See *Maese Trotamundos por el camino de Don Quijote* (Master Vagabond Along the Trail of Don Quixote, 1983) a literary chronicle of an actual journey made together with other artists in a seventeenth-century two-wheel wagon along the trails once followed by Cervantes' hero. Cf. also the volume entitled *Los sueños del sapo* (The Dream of a Frog, 1963).

[2] See *El Gallo Pinto* (The Painted Cockerel, 1944) or *La vuelta al mundo* (The Revolving World, 1986).

[3] Its production lasted for six decades.

[4] He was the son of Miguel and Luisa Cané, writers and poets renowned in Argentina.

# Pisanie dla teatru

Maria Schejbal

Ukazały się trzy kolejne zeszyty „Nowych Sztuk dla Dzieci i Młodzieży" wydane przez Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu (2000 i 2001 rok). Cztery teksty autorów zagranicznych w numerze 13 i osiem utworów polskich jako zeszyty 14 i 15 dają ciekawe świadectwo dramaturgicznej różnorodności. Gdyby próbować, choćby pobieżnie, analizy każdej sztuki z osobna, powstałoby dwanaście całkiem odmiennych literacko-teatralnych pejzaży. Jeśli zdecydować się na poszukiwanie cech wspólnych i podobieństw pomiędzy tekstami, do wyboru pozostaje wiele porównawczych kategorii. Oto kilka z nich.

**Tytuł.** Z informacją o bohaterze: *O wawelskim smoku* Anny Onichimowskiej, *Aksamitka, córka diabła albo zakochany pając* Pierre'a Griparіego, *Świstszumszelest, Wietrzny Czarodziej* Bruce'a W. Shearera. *Jak Małolusz poszedł szukać olbrzyma* Tankreda Dorsta i *Nieobecny – kilka scen z życia rodziców* Krystyny Chołoniewskiej. Ze wskazaniem czasu lub przestrzeni: *Pięć minut* Liliany Bardijewskiej i *Miejsca rzeczy zapomnianych* Chołoniewskiej. Z istotnym szczegółem: *Koronki i kordonki* Bardijewskiej, *Obrazek* Radosława Figury oraz *Duży zielony problem* Elżbiety Jodko-Kuli. Z zastrzeżeniem *Na niby* Andrzeja Lenartowskiego. Z wykrzyknikiem: *Świat i już* Philippe'a Dorina.

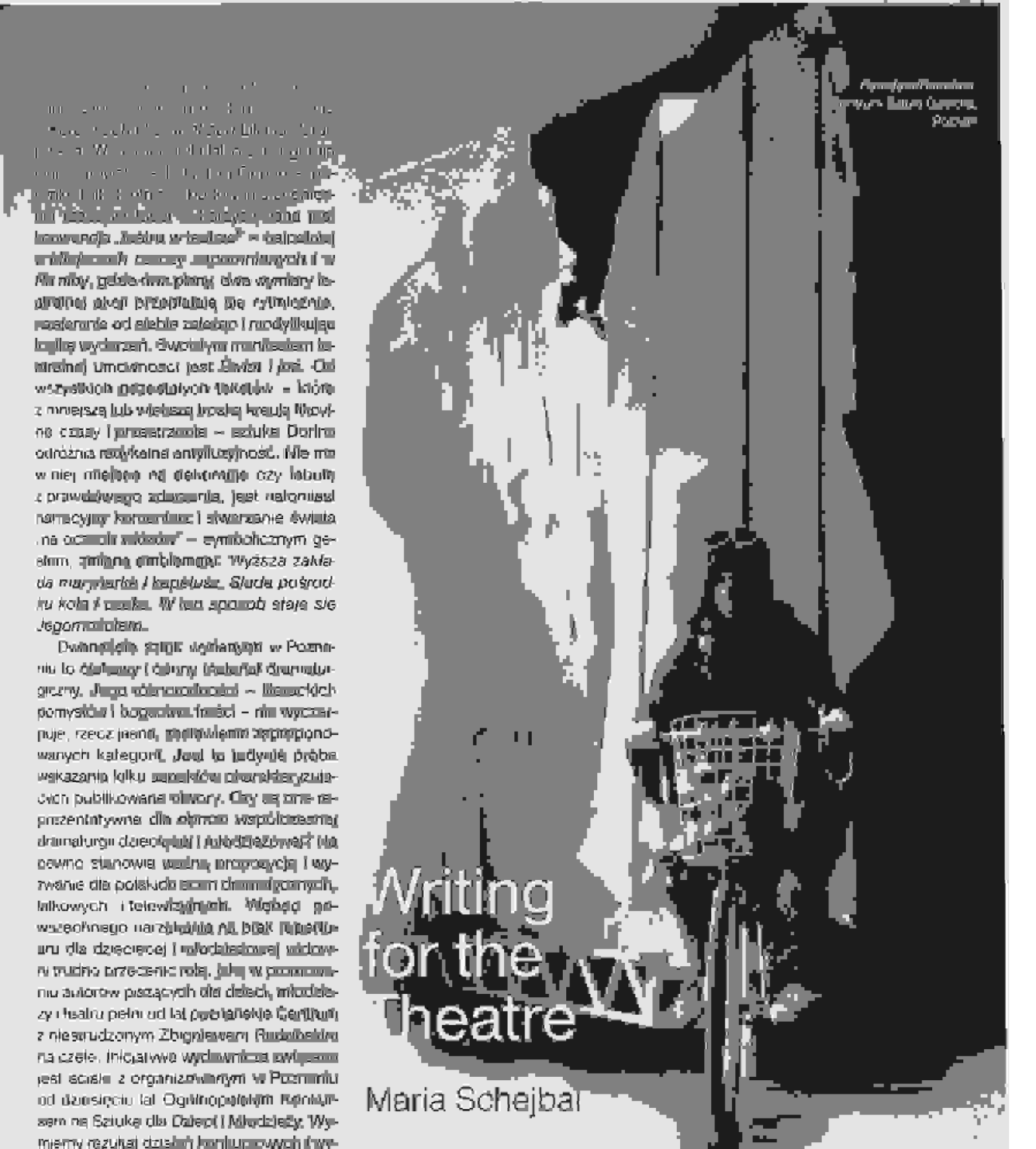
**Adresat.** W kategorii domyślnego odbiorcy sztuki dzielą się symetrycznie. Jedna połowa odwołuje się do publiczności dziecięcej (całkiem małej lub trochę większej), a druga ma wyraźnie starszego, młodzieżowego adresata. Skrajne bieguny podziału wyznaczają dwa teksty: *Świstszumszelest, Wietrzny Czarodziej* dla dzieci najmłodszych – niefrasobliwy, nieskomplikowany, pogodny i *Na niby* – drastyczny, przerysowany, wprowadzający w brutalną, dramatyczną dorosłość. Większość sztuk prowadzi swoisty dialog, mniej lub bardziej otwarcie, z widzem dorosłym – w sferze aluzji, żartu, porozumiewawczego mrugnięcia okiem.

**Bohater.** Spośród kilkudziesięciu postaci obecnych i działających w omawianych tekstach warto wyróżnić Nieobecnego. Osobiście pojawia się w akcji utworu tylko na moment – w finale. A jednak wiemy o nim prawie wszystko. Osiemnastolatek, na imię ma Jacek, wzrost: metr osiemdziesiąt, numer buta: 43, chodzi na wagary, na pływalnię i angielski, prochy mu szkodzą, nie ma kasy i komputera, jest przypadkiem indywidualnym, trzeba mu poświęcać skoncentrowaną uwagę. Funkcją obecności Nieobecnego są inni bohaterowie: Ojciec, Matka, Babcia, Profesor, Psychiatra, Głos z telewizora. Inne postacie, fizycznie obecne na scenie w pozostałych sztukach, reprezentują zarówno kategorię figur „papierowych", schematycznych, zapisanych szkicowo, jak i typ osobowości – z wyrazistym charakterem, pozycją społeczną i znakami szczególnymi. Odrębną grupę, omawianą osobno, stanowią bohaterowie sceniczni z bajkowym rodowodem.

**Problem.** *Psycholog: Kawał z ciebie sukinsyna. Rocky: Zgadzam się, panie magistrze (...). Od czasu do czasu w przyrodzie pojawia się mutant. (...) Mutanci, panie magistrze, jest produktem środowiskowym.* Cytat z *Na niby*. Aż w pięciu sztukach, w pięciu różnych kontekstach, analizowany jest ten sam temat: młody człowiek – jego dramaty, postawy i decyzje wobec naporu współczesnej, destrukcyjnej rzeczywistości. Współczesność hałaśliwa, tandetna, z podziałami na lepszych i gorszych portretowana jest w tych utworach z pasją i drobiazgowo – w charakterystykach postaci, w studium języka, w ostrej karykaturze i skomplikowaniu motywów. Współczesność ma swoje wyraziste i czytelne emblematy zdobiące rozwój wydarzeń: hipermarket z „promocją na proszki" w *Nieobecnym*, pilota i komórkę, muzykę techno i kolorowe włosy w *Pięciu minutach*, Kartę Praw Dziecka i „Tani Ciuszek" w *Obrazku*, kamerę wideo w *Na niby*, „Spice Girls" w *Miejscach rzeczy zapomnianych*. Najbardziej radykalne i obciążone tragicznymi wydarzeniami są *Obrazek* i *Na niby* – nie łagodzą i nie retuszują jaskrawego obrazu świata, podsycają emocje, piętrzą kontrasty.

**Kostium bajki.** W kilku sztukach „bajkowość" jest wyborem formy literackiej, w kilku innych odgrywa istotną, sprawczą funkcję. Do najbardziej oczywistych wyznaczników bajkowej kategorii należą postacie – bohaterowie typowi – ludzie, stwory i zwierzęta. I tak, u Griparіego mamy przedstawicieli świata diabelskiego, u Onichimowskiej trzygłowego smoka, a u Dorsta klasycznego olbrzyma. Świstszumszelest jest beztroskim czarodziejem w wieku 321 lat, a Małolusz to przysłowiowy „głupi Jaś" – biedak i poczciwina, którego stać na nieoczekiwanie sprytne fortele. Świat *Koronek i kordonków* szczelnie wypełniają księżne, książęta i księżniczki oraz szacowna instytucja dworskiej niani. Zwierzęta uczłowieczone pojawiają się licznie i w bardzo różnych kontekstach, jak choćby krokodyl Gacek palący cygara w *Dużym zielonym problemie* czy ślimak Natalia pisujący wiersze w *Małoluszu*... Bajkami à rebours, w których tradycyjne motywy i wątki zyskują nowe, przewrotne znaczenia, są sztuki Griparіego, Dorsta i Onichimowskiej. „Bajkowość" jako inny wymiar – świat fikcji ingerujący w powszednią, współczesną rzeczywistość – określa poetykę *Dużego zielonego problemu* i *Miejsc rzeczy zapomnianych*. Według klasycznego bajkowego wzorca zbudowana jest też relacja dwojga głównych bohaterów *Obrazka* – Baśki i Jacka, współczesnych szóstoklasistów, którzy stoją na przeciwległych krańcach społecznej drabiny, a jednak udaje im się spotkać: *Baśka: Książę wbiega na szczyt wieży, żeby uratować księżniczkę z rąk czarownicy! Jacek: Raczej pastuch niż książę. Baśka: I nie wieża, tylko trzecie piętro.*

**Kształt teatru.** Wskazówki dotyczące teatralnej formy pojawiają się we wszystkich utworach – jako konkretne pomysły inscenizacyjnych rozwiązań bądź tylko reżyserskie czy sceniczne sygnały i ogólne sugestie. **Bardzo wyrazistą wizję**



# Writing for the Theatre

Maria Schejbal

[illegible] konwencja „teatru w teatrze" – całkowitej wielkiejscowej czasy zapomnianych i w Nie niby, gdzie dwa plany, dwa wymiary teatralnej akcji przeplatają się rytmicznie, rozdzielając od siebie zależnie i modyfikując logikę wydarzeń. Swoistym manifestem teatralnej umowności jest *Świat i jaź*. Od wszystkich pozostałych tekstów – które z mniejszą lub większą troską kreują fikcyjne czasy i przestrzenie – sztuka Dorina odróżnia radykalna antyiluzyjność. Nie ma w niej miejsca na dekoracje czy fabułę z prawdziwego zdarzenia, jest natomiast narracyjny komentarz i stwarzanie świata „na oczach widzów" – symbolicznym gestem, zmianą emblematu: *Wyższa zakłada marynarkę i kapelusz. Siada pośrodku koła i czeka. W ten sposób staje się Jegomościem.*

Dwanaście sztuk wydanych w Poznaniu to ciekawy i cenny materiał dramaturgiczny. Jego różnorodności – literackich pomysłów i bogactwa treści – nie wyczerpuje, rzecz jasna, zaprojektowanych kategorii. Jest to jedynie próba wskazania kilku aspektów charakteryzujących publikowane utwory. Czy są one reprezentatywne dla obrazu współczesnej dramaturgii dziecięcej i młodzieżowej? Na pewno stanowią ważną propozycję i wyzwanie dla polskich scen dramatycznych, lalkowych i telewizyjnych. Wobec powszechnego narzekania na brak repertuaru dla dziecięcej i młodzieżowej widowni trudno przecenić rolę, jaką w promowaniu autorów piszących dla dzieci, młodzieży i teatru pełni od lat poznańskie Centrum z niestrudzonym Zbigniewem Radzibskim na czele. Inicjatywa wydawnicza związana jest ściśle z organizowanym w Poznaniu od dziesięciu lat Ogólnopolskim Konkursem na Sztukę dla Dzieci i Młodzieży. Wymiernym rezultat działań konkursowych i wydawniczych Centrum to teatralne realizacje nowych tytułów: 63 sztuki wystawiane w teatrach zawodowych, 20 premier w Teatrze TV i bardzo liczne inscenizacje w teatrach amatorskich. Poznańskie sztuki doczekały się też własnego festiwalu. Na I Przeglądzie Teatralnym – Miszory 2001 prezentowane były spektakle w wykonaniu zespołów dziecięcych i młodzieżowych przygotowane na podstawie tekstów Izy Szymanowskiej, Elżbiety Jodko-Kuli, Liliany Bardijewskiej, Anny Onichimowskiej, Radosława Figury.

The Centre of Children's Art in Poznań published three successive fascicles of *Nowe Sztuki dla Dzieci i Młodzieży* (New Plays for Children and Teenagers, 2000 and 2001). Four texts by foreign actors in issue no. 13, and eight texts by Polish authors, comprising issues 14 and 15, provide interesting evidence of the greatly varied range of dramaturgy. If we were to attempt, even superficially, to analyse each play in turn, we would be dealing with twelve totally different literary-theatrical compositions. On the other hand, if we were to decide to seek the texts' common features and similarities, we would be able to choose between a multitude of comparative categories. Here are some of them.

The title. Information about the hero, as in the case of *O nawalskim smoku* (The Dragon of Wawel Hill) by Anna Onichimowska, *Jegomość, córka diabła albo zakochany pałac* (Mariquita, the Devil's Daughter or the Enamoured Crown) by Pierre Gripari, *Świętoszczęsny Wietrzny Czarodziej* (Wiktorie-soughrustle, The Wind Sorcerer) by

Bruce W. Shearer, *Jak Matołusz poszedł szukać olbrzyma* (How Simple Simon Went to Seek the Giant) by Tankred Dorst, and *Nieobecny—kilka scen z życia rodziców* (The Absent—Several Scenes from the Life of Parents) by Krystyna Chołoniewska. An indication of time and space: *Pięć minut* (Five Minutes) by Liliana Bardijewska and *Miejsca rzeczy zapomnianych* (Lost Property Sites) by Chołoniewska. An essential detail: *Koronki i kordonki* (Lace and Chenille) by Bardijewska, *Obrazek* (The Picture) by Radosław Figura, and *Duży zielony problem* (The Large Green Problem) by Elżbieta Jodko-Kula. A reservation: *Na niby* (Make-believe) by Andrzej Lenartowicz. An exclamation point: *Świat i już* (The World and That's It) by Philippe Dorin.

**The addressee**. In the category of the presumed recipient the plays are divided symmetrically. One half refers to an audience made up of children (quite small or slightly older), while the other is addressed to a distinctly older spectator—the teenager. The extremes of this division are delineated by two texts: the lighthearted, uncomplicated and good-natured *Świstszumszelest. Wietrzny Czarodziej*, intended for the youngest children, and the drastic and exaggerated *Na niby*, an introduction to brutal and dramatic adulthood. The majority of the plays also conducts a specific dialogue, more or less open, with the adult spectator—within the sphere of an allusion, a joke and a knowing wink.

**The hero**. Amongst the several score characters in the discussed texts special mention is due to The Absent, who appears in the plot for only a single moment—in the finale. Nonetheless, we know almost everything about him. He is eighteen years old, his name is Jacek, he is 180 cm. tall, wears size 4 shoes, plays truant, attends English lessons and goes swimming, rejects drugs, has no cash or computer, is a highly individual case, and demands concentrated attention. The function of his presence is composed of such heroes as the Father, the Mother, the Granny, the Professor, the Psychiatrist and the Voice on TV. Other characters, physically present on the stage in the remaining plays, express either the category of barely sketched, schematic figures or a certain type of personality, with a vivid character, distinctive features, and a social position. Another group, discussed separately, is composed of heroes of fairy-tale provenance.

**The problem**. *Psychologist: You're quite a s. o. b. Rocky: I agree, sir. (...) From time to time, Nature yields a mutant. (...) A mutant, sir, is the product of the environment* (*Na niby*). In as many as five plays, and in five different contexts, the authors analysed the same topic: the young person and his adversities, attitudes and decisions in relation to the pressure exerted by contemporary, destructive reality. Noisy and tawdry contemporaneity, with divisions into those who are better and those who are worse, is portrayed with passion and in great detail—in characteristics of the *personae dramatis* as well as in language, acrid caricature and complicated motives. Contemporaneity possesses its own inimitable and legible emblems marking the development of events. A supermarket with "special offers for soap powder" in *Nieobecny*, the remote control and mobile phone, techno music and dyed hair in *Pięć minut*, the Charter of Children's Rights and "cheap gear" in *Obrazek*, the video camera in *Na niby*, and the Spice Girls in *Miejsca rzeczy zapomnianych*. *Obrazek* and *Na niby* are the most radical plays, encumbered with tragic events—they do not lighten or retouch the stark image of the world, but stir up emotions and amass contrasts.

**The fairy-tale costume**. In several spectacles, the "fairy-tale quality" denotes the choice of a literary form, while in others it fulfils an essential, causal function. The most obvious determinants of the fairy-tale category include the characters—typical heroes: people, assorted creatures, and animals. In the play by Gripari, they are representatives of an infernal world, in the text by Onichimowska we encounter a three-headed dragon, while Dorst introduced a classical giant. Whistlesoughrustle is a carefree sorcerer, aged 321, while Simple Simon is the proverbial "village idiot", a poor, good-hearted lad, capable, however, of unexpectedly clever tricks. The world of *Koronki i kordonki* is thickly peopled with duchesses, dukes and princesses, and includes the respectable institution of the court nanny. A multitude of anthropomorphised animals appears in extremely divergent contexts, and includes Gacek, the cigar-smoking crocodile in *Duży zielony problem*, and Natalia, the snail poet in *Matołusz*. Plays by Gripari, Dorst and Onichimowska are fairy tales *a rebours*, in which traditional motifs gain a new, perverse significance. The "fairy-tale quality" becomes a different dimension. The world of fiction interferes in mundane, contemporary reality, and defines the poetic of *Duży zielony problem* and *Miejsca rzeczy zapomnianych*. The relation between Baśka and Jacek, two contemporary sixth-formers—the main heroes of *Obrazek*—is also constructed according to the classical fairy-tale model; representatives of two opposite ends of the social ladder, they nonetheless manage to meet: *Baśka: The prince climbs to the top of the tower in order to save the princess from the witch! Jacek: More of a shepherd than a prince. Baśka: And this no tower, but the third floor.*

**The shape of the theatre**. Directives concerning theatrical form appear in all the works, either as concrete conceptions of staging solutions, or as direction or stage design signals and general suggestions. In *Koronki i kordonki* Liliana Bardijewska records an extremely vivid vision of the world shown on stage—full of details and precisely planned activity. A selection of the puppetry technique is suggested by Onichimowska (classical puppets) and Gripari (hand puppets). Upon several occasions, the construction of staged reality resorts to the convention of the "theatre within a theatre", applied most extensively in *Miejsca rzeczy zapomnianych* and *Na niby*, where two dimensions of the plot are rhythmically intertwined—mutually dependent, they modify the logic of events. *Świat i już* is a *sui generis* manifesto of theatrical convention. Due to its radical anti-illusion the play by Donn differs from all the other texts, which create fictional time and space. It has no place for sets or a true plot, but is composed of a narrative commentary, and creates a world "in front of the spectators' eyes" by means of a symbolic gesture or a change of the emblem: *The Taller One puts on a jacket and a hat. She sits in the middle of the circle and waits. In this way, she becomes the Gentleman.*

The twelve plays published in Poznań comprise interesting and valuable material. Naturally, the list of suggested categories does not reflect the variety of literary conceptions and contents, but is merely an attempt at indicating several aspects characteristic for the texts. Are they representative for the vision of contemporary dramaturgy addressed to children and teenagers? They certainly constitute an important proposal and challenge for the Polish dramatic, puppet and television theatre. In view of universal complaints about the absence of a special repertoire for children and teenagers, it would be difficult to over-

emphasise the role played by the Poznań Centre, headed by the tireless Zbigniew Rudziński, in the promotion of authors writing for precisely such an audience. The publishing initiative is closely associated with the Polish Competition for Plays for Children and Teenagers, held in Poznań for the past ten years. The tangible result of the competition and publication efforts of the Centre encompasses stagings of new plays: 53 spectacles featured by professional theatres, 20 TV Theatre premieres, and extremely numerous stagings by amateur companies. Plays from Poznań were also shown at their own festival. The First Theatrical Review–Miszory 2001 featured spectacles given by children's and youth ensembles, based on texts by Ida Szymanowska, Elżbieta Jodko-Kula, Liliana Bardijewska, Anna Onichimowska and Radosław Figura. ■

*Miroszowy/The Arrest*. Teatr Animacji i Dramy Sztuki Dziecka, Poznań. Fot. K. T. Jarmuda

## FELIETON/FEUILLETON

# Rubikon

Spotkałem go ostatnio w S. Gdzieś na południu Europy. Nic dziwnego. M. to bywalec festiwali. Nie to, by pilnie oglądał przedstawienia. Nie, on sam je dawał. Zapraszany był zazwyczaj dla ucieszenia serc. Dla uberwienia atmosfery. M. – artysta kabaretowy. Lalkarz – solista. Człowiek manipulujący uśmiechem, posiadający wiedzę czarowania i dominowania. Szereg udanych trickow, przywołanie do życia lalkowych postaci, taniec na play-backu, żart sceniczny i uśmiech mistrza, który zna profesję: podziwiajcie mnie! Ale to było kiedyś.

W S. było inaczej. W pierwszej chwili uściskaliśmy się jak starzy przyjaciele, a M. na moje zwyczajowe pytanie *jak leci* odpowiedział, ignorując powszechnie uprawiany optymizm: *Wspaniale, gdy nie to, że tak bezrozumnie, nagle, postarzałem się*. Myślałem, że żartuje jak zwykle, więc podchwyciłem jego ton. Na chwilę tylko, bo zaraz zniknął mi w tłumie festiwalowych gości.

Zobaczyłem go ponownie w dniu jego występu na placu przed secesyjnym ratuszem. Postawił swój przydługi stół. Za nim, poniżej, skrzynka z rekwizytami, obok aparatura muzyczna z asystentem, przyciskającym klawisze. M. rozpoczął przedstawienie z udawaną energią, poprawiał czerwoną muszkę, grał składanym cylindrem, żonglował laską tin-de-sieulowego eleganta. Dobry wstęp, z tym że cylinder się zacinał, a laska spadała na bruk. Nowy, niedbały styl? M. nie zwracał uwagi na te manualne niedoskonałki. W końcu nie chodziło mu o grę laski czy chapeau, ale o koncert lalek.

Stawał więc za stołem, kazał nam patrzeć na swoje ręce, a następnie budował swe postaci. Na boby zwinięta pięść stawała się głową, „sztucznie" oczy zaczynały błyszczeć między palcem wskazującym i środkowym, czapka, chusta lub kapelusz znajdowały swe miejsce na kciuku, zaś palce serdeczny i mały służyły za usta. Ze skrzynki wyjmował też korpus, a właściwie kostium lalki. Tak powstawały Carmen, Juhas, Gitarzysta i wiele innych postaci. Pojawiały się tylko na chwilę i nie bez technicznych problemów. Oczy, czapki, kostiumy nie zawsze były posłuszne. Ale gdy już uległy, M. animował je, i na mgnienie oka ujawniał swą niezwykłą maestrię.

Nie! To było chyba inaczej. Było tak, jakby ta doskonałość pojawiała się samoistnie. M. bowiem egzystował wyraźnie w innych rejonach bytu. To prawda, że przedstawienie zachowało swój rytm: gest zapowiedź numeru, budowa postaci, jej krótka, ale żywa obecność i strzępienie rąk wielkiego mistrza – oto jestem! Ale właściwie, to jego ciało trzymało ten rytm, utrwalony w setkach przedstawień. M. korzystał tylko z nawyków swej fizycznej powłoki. Jego prawdziwa gra odbywała się poza tym cielesnym parawanem.

I nagle wydało mi się, że odkryłem jego tajemnicę, jego sposób na ten szczególny, ostatni etap ziemskiej wędrówki. M. najwyraźniej dokonał wyboru na rzecz transcendencji. I chyba się nie pomyliłem. Po przedstawieniu objąłem go serdecznie, a on powiedział: *Wiesz hi, mam nadzieję, że nigdy nie przestanę tak grać, nawet po tamtej stronie rzeki*. Wzruszył ramionami, szukając analogii dla jego marzeń, pomyślałem o Żwirlale muzykującym w Niebie... I nie była to radosna myśl. hj

# Rubikon

I have recently met him in S, somewhere in the south of Europe. This is not surprising. M. is a true habitué of festivals, although by no means an avid spectator. On the contrary, it is he who presented the spectacles, and was usually invited to gladden the hearts of the audience. To enhance the ambience. M.—a cabaret artist. A solo puppeteer. A person manipulating others by means of a smile, knowledgeable in the art of charming and dominating. A series of successful tricks, the animation of puppet characters, dancing to a play-back, the scenic joke and the smile of a master, saying: admire me! But this was the past.

In S. the situation was different. First, we hugged each other like old friends, and M. replied to my customary question: "how's it going" by ignoring universally cultivated optimism "Fine, if it were not for the fact that I have suddenly and irrationally aged". I thought that he was joking as usual, and upheld his tone, albeit only for a moment, since he immediately disappeared in the crowd of festival guests.

I saw him once again on the day of his performance, given in a square in front of an Art Nouveau town hall. He had placed his rather excessively long table... Behind it, and next to musical equipment with an assistant at the keyboard stood a box containing the props. M. began the spectacle with feigned energy, straightening his red bow tie, playing with a folding top hat, and juggling with the walking stick of a *fin de siècle* dandy. A good performance, although the top hat tended to get stuck and the walking stick kept falling onto the flagstones. A new, casual style? M. did not pay any attention to the manual failings. After all, he was concerned not with the performing walking stick or chapeau, but with the concert given by the puppets

He stood behind the table, told us to watch his hands, and then built his characters. A half-clenched fist became a head, "artificial" eyes started to glisten between the index and middle finger, a hat, a cap or a head scarf appeared on the thumb, while the ring and little fingers served as a mouth. The body, or actually the costume of the puppet, was taken out of the box. In this manner, he created Carmen, the Shepherd, the Guitar Player and many other figures, who appeared only for a moment and with slight technical difficulties. The eyes, caps and costumes were not always obedient, but once they succumbed M. animated them, and in an instant revealed his extraordinary mastery.

No! It must have been otherwise... his perfection seemed to emerge on its own. M. distinctly existed in different regions of being. True, the spectacle preserved its own rhythm the gesture announcing the next number, the construction of the figure, its brief but lively presence, and the great master flicking his hand—here I am! Actually, it was his body which preserved this rhythm, rendered indelible by hundreds of performances. M. only befitted from the habits of his physicality. His true performance took place outside this corporeal screen.

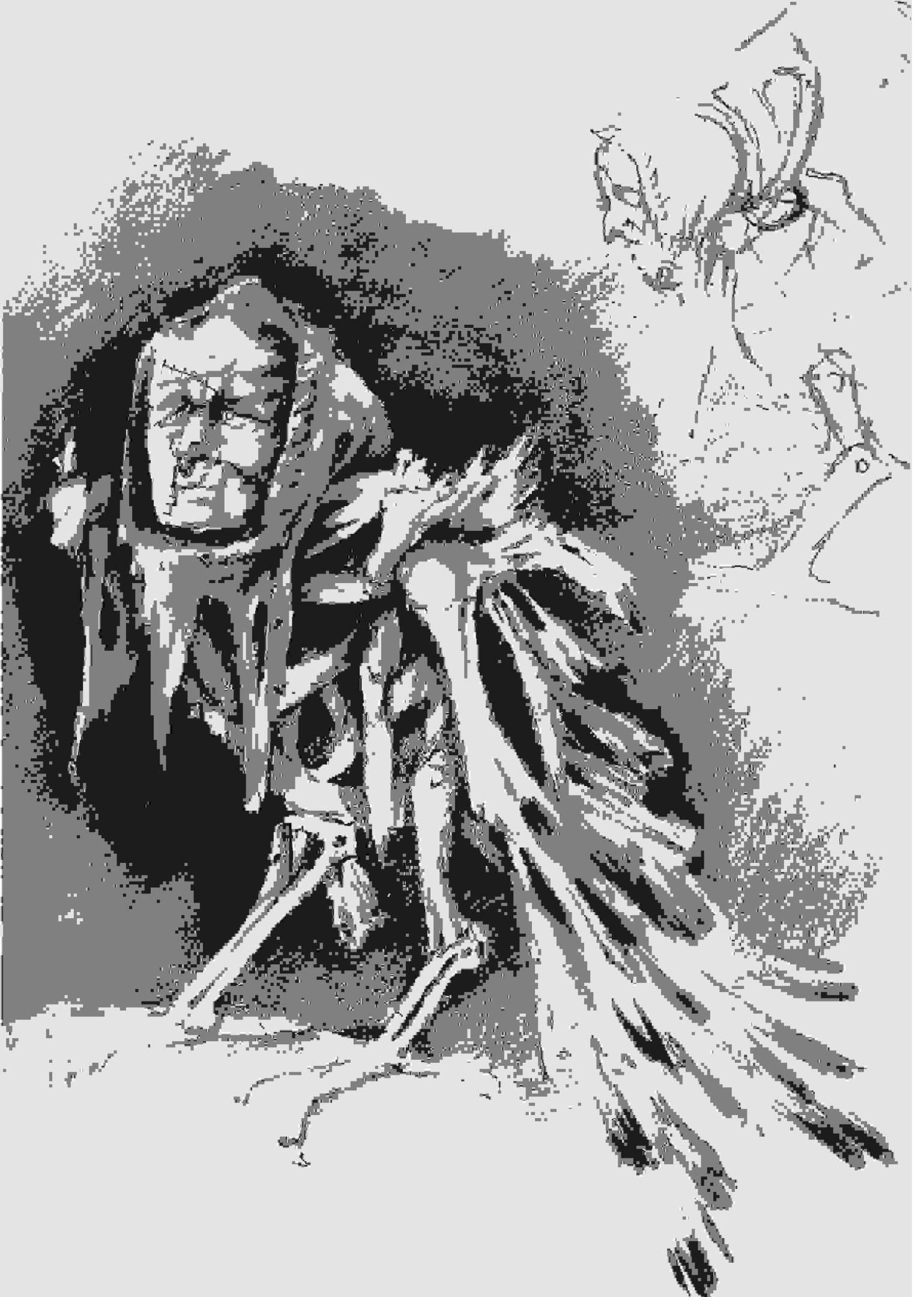
Suddenly, it seemed that I had discovered his mystery, his approach to this particular final phase in earthly wandering: M. had obviously opted for transcendence. I had probably not erred. After the show, I hugged him cordially, and he said: "You know, H., I hope that I shall never cease performing, even on the other side of the river". I was greatly touched, and seeking an analogy for his dreams I thought about Zwyrtała playing music in Heaven... By no means a happy reflection... **hj**

---

**„Teatr Lalek" pod redakcją/Editor:** Lucyna Kozień
**Kolegium redakcyjne/Editorial commitee:** 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
http://www.polunima.republika.pl
**Skład/Typesetting:** Studio Cicero, Bielsko-Biała **Druk/Print:** Augustana, Bielsko-Biała
**Nakład:** 700 egz

ISSN 0239-667X

Na okładce/On the cover
*Czarnoksiężnik z archipelagu/The Wizard of Earthsea*
Teatr Groteska, Kraków 2002
Projekt/design by Pavel Hubička



POL
UNI
MA