TEATR LALEK

Nr 1/64/2001 Zima/Winter

TEATR LALEK

Nr 1/64/2001 Zima/Winter

Stulecie *Wesela*/The Hundredth Anniversary of *The Wedding*

Chochoł Stulecia czyli Wesele Wesel/Straw Man of the Century, or the Wedding of Weddings – Jasiek Róg 2/3

Lalki w dziele Stanisława Wyspiańskiego/Puppet and the Work of Stanisław Wyspiański – Henryk Jurkowski 4/9

Recenzje/Reviews

Romans w oknie/Romance in a Window – Wojciech Olejnik 14/15

W drodze do baśni/On the Path Towards the Fairy Tale – Aleksandra Rembowska 16/17

Biegnijcie do szopki/Run to the szopka – Bogdan Widera 18/19

Na skrzydłach Kulmowej/On the Wings of Kulmowa – Anna Bocian 20

Szkolnictwo/Education

Żeby lalkarz był lalkarzem/May the Puppeteer by a Puppeteer – Klemens Krzyżagórski 22/24

Dotknąć i ziemi i sacrum/To Touch the Earth and the Sacrum
– z Krzysztofem Rauem rozmawia Lucyna Kozień/Krzysztof Rau interviewed by Lucyna Kozień 27/29

Panta rhei – z Anną Proszkowską rozmawia Arkadiusz Klucznik/Anna Proszkowska interviewed by Arkadiusz Klucznik 32/34

Polemika/Polemic – Anna Helman-Twardowska kontra/contra Wiesław Hejno 36/37

Z autorskiej szuflady/From An Author's Drawer

Lalkarz/Puppeteer – Wiesław Hejno 38/41

Wspomnienia/Memories

Juliusz Wolski – Jan Polewka i/and Andrzej Stalony-Dobrzański 45/46

Kronika/Chronicle 47

Na okładce/On the cover
Stanisław Wyspiański *Wesele/The Wedding*, reż./dir. Ewa Marcinkówna, scen. Raimund Strzelecki, Teatr Lalek Rabcio Rabka

Wewnętrzna strona okładki/Inside
Hieronim Bosch *Wesele w Kanie/The Wedding in Cana*

Chochoł Stulecia czyli Wesele Wesel

Jasiek Róg

Obok oficjalnych uroczystości stulecia prapremiery *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego, jakie miały miejsce w Teatrze im. J. Słowackiego w Krakowie od 15 do 18 marca, w tych samych dniach nastąpiły wydarzenia inne, nieprzewidywalne i po trosze szalone. Sprawcami ich byli animatorzy Sceny „OF" Teatru Groteska, kabaretu Loch Camelot i Stowarzyszenia Karczma Rzym wraz z „Gazetą Wyborczą" i Radiem „Plus". Te właśnie tajemnie powiązane siły podjęły próbę uczczenia „czwartego wieszcza" poprzez wystawienie dramatu w pięciu aktach, z prologiem i epilogiem, pod znamiennym tytułem *Chochoł stulecia*. Dramat ich snuł się w różnych miejscach Krakowa przez trzy dni i jedną noc. W jego prologu zadano pytanie „kim jest chochoł polski?", na które, podczas rozgadanego wieczoru z udziałem gości-znakomitości z kręgów nauki i sztuki, nie uzyskano jednoznacznej odpowiedzi. Na to samo pytanie próbowali odpowiedzieć, w formie rysunków i projektów satyrycznych, znani scenografowie krakowscy.

W pierwszych czterech aktach, w piątek 16 marca, odbyły się najbardziej widowiskowe i populistyczne imprezy i wydarzenia – Zlot Chochołów na Rynku Krakowskim i uroczyste odsłonięcie Pomnika Złotego Rogu, a następnie przemarsz chochołów pod Barbakan i festyn. Na Rynku, przy wtórze kapeli, w otoczeniu czterdziestu trzech wykonanych przez krakowian chochołów, wygłoszono uroczyste przemówienie i odsłonięto pomnik, czego osobiście dokonała pani Rydlowa z Bronowic. Wówczas to oczom krakowian ukazał się na pomniku miast Złotego Rogu jeno sznur. Mimo to, liczne delegacje w skupieniu złożyły wiązanki kwiecia u stóp sznura; wśród nich najokazalsze Karczma Rzym i Towarzystwo Miłośników Awantur – Kazimierz. Te uroczystości prowadzili osobiście dyrektor sceny „OF" Groteska A. Weltschek oraz prezes Stowarzyszenia Karczma Rzym redaktor M. Mikos. Po przejściu chochołów i gawiedzi z Rynku do Barbakanu, rozpoczął się Akt IV dramatu, czyli chocholi taniec wraz z konkursami. Walczono w nich o pierwsze miejsca w składaniu na rękę, celnych rzutach ziemniakiem, w obertasach i przytupywaniu, w biegach z kosą i na boso, podczas gdy publice rozdawano ogórki i kapustę wyborczą.

W Akcie V, rozegranym tego samego dnia o zmierzchu, dokonano najważniejszego ze wszystkich wyboru Chochoła Stulecia. W tym widowiskowym konkursie zwyciężył Chochoł Medialny skręcony z gazet i powrozów, którego autor, obywatel Krakowa, otrzymał w nagrodę samochód zagraniczny „trabant" w kolorze różowego gorsetu, przewiązany weselną wstęgą. Epilog, czyli *Wesele wesel* nastąpił w sobotę wieczorem i ostatecznie zakończył się w niedzielę o świcie. Sceną i widownią Epilogu były sale Klubu Garnizonowego przy Plantach. Tamże, już u drzwi i na schodach, goście witani byli przez krakowskich drużbów braci Janickich z Wielopola oraz dyrektora scen krakowskich pana Kajora z Donarówki. Powitaniom towarzyszył chór w zapaskach i sukmanach, w którym głosem i postawą wyróżniał się, podobny wójtowi rzeszowskiemu, B. Ciosek wraz z małżonką. Od wejścia podawano gorzałkę, piwo i zakąski, zaś przed wejściem krakowscy plantatorzy kawy z firmy Drohomir i Ska ratowali słabnących pachnącą kawą i absyntem. Podczas całego wieczoru licznie przybyli weselnicy mogli także podziwiać suto zastawione przez kupca J. Łodzińskiego z Krakowa stoły weselne – które zmyślnie zostały odgrodzone od nazbyt głodnych wstęgami i powrozem. Tymczasem na scenie znani i popularni obywatele grodu odtwarzali wybrane przez reżysera Weltschka fragmenty stuletniego dramatu. Wśród nich wyróżniała się urodą i talentem T. Starmach, pełniąca na co dzień obowiązki wiceprezydentki całego Krakowa. Redaktor Illg, wcielony w Wernyhorę, dawał Znak, a poeta T. Nyczek naukę o sercu polskiej krakowianki. Stańczykiem był w sędziwej mądrości profesor Woźniakowski, a Rachelą – znana muzealna śpiewaczka Szałapak.

Starosta weselny Jędrzejczyk syn Jędrzejczyka dwoił się i troił, bawiąc gości i strofując. Po długich występach obsady amatorskiej nareszcie przedstawiono spektakl wykonany przez artystów zawodowych a niezawodnych, z A. Radwan, B. Adamiak i K. Globiszem na czele. Wyróżnili się także J. Gunthner i A. Kozak, wiekiem i doświadczeniem nie ustępujący jubileuszowi. Aktorzy ci przedstawili wspólnymi siłami napisane od nowa przez krytyka Mikosa *Wesele* Wyspiańskiego pod tytułem *Prozak czyli wesele o świcie*.

O świcie występy sceniczne zakończyła operowa wersja *Wesela*, skomponowana z fragmentów odnalezionych w swoim tamusiu przez P. Moszumańskiego, którą wykonał optymistyczny Kwartet Operowy O.K. ■

Straw Man of the Century, or the Wedding of Weddings

Jasiek Róg

The official celebrations of the hundredth anniversary of the premiere of *Wesele* (The Wedding) by Stanisław Wyspiański, held in the Słowacki Theatre in Kraków from 15 to 18 March, were accompanied by unpredictable and slightly eccentric events. The authors included actors from the "OF" Stage at the Grotesk Theatre, the Loch Camelot cabaret, and the Karczma Rzym Association, together with "Gazeta Wyborcza" and Radio "Plus". These mysteriously linked forces embarked upon an attempt to commemorate the "fourth bard" by staging a drama in five acts, with a prologue and an epilogue, under the symptomatic title: *Chochoł stulecia* (Straw Man of the Century), performed in assorted parts of Cracow for three days and a night. The prologue contained the question "Who is the Polish straw man?", to which no unambiguous answer was offered in the course of an evening spent in the company of garrulous guests—celebrities of the world of art and science. Renowned Kraków stage designers endeavoured to resolve the same question by means of drawings and satirical projects.

The first four acts, shown on Friday, 16 March, comprised the most spectacular and populistic events and spectacles—a Convention of Straw Men in the Kraków Market Square and a ceremonial unveiling of a Monument of the Golden Horn, followed by a march of straw men to the Barbakan, combined with street festivities. After a speech given personally by Mrs. Rydlowa of Bronowice, the monument, surrounded by 43 straw men made by the residents of Kraków, was unveiled to the accompaniment of a folk band. The assembled spectators discovered that the monument features a mere rope instead of the Golden Horn. Nonetheless, numerous delegations solemnly placed bouquets of flowers at the foot of the rope, the most lavish being the arrangements presented by Karczma Rzym and the Kazimierz Society of Lovers of Brawls. The ceremonies were conducted by A. Wellschek, director of the "OF" Stage at the Grotesk Theatre, and M. Mikos, editor and chairman of the Karczma Rzym Association. A procession of the straw men and the populace along the route from the Market Square to the Barbakan was followed by Act IV of the drama, in other words, a dance performed by the straw men and assorted competitions. The contestants vied for first place in arm-wrestling, potato throwing, dancing the *oberek* and foot stamping, as well as in barefoot races while holding a scythe, while the public was served cucumbers and sauerkraut cabbage.

Act V, featured at twilight, consisted of the most important of all events, namely the election of the Straw Man of the Century. The winner of this spectacular competition was the Media Straw Man, made of twisted newspapers and twine by a resident of Kraków, who was awarded a corset pink "Trabant" car tied with a wedding ribbon. The Epilogue, or *The Wedding of All Weddings*, started on Saturday evening and finished at dawn on Sunday. The Garrison Club in the Planty area was adapted for the stage and stalls. Already at the door and on the steps the guests were welcomed by Kraków best men, the brothers Janicki of Wielopole, and Mr. Kajor of Donarówka, director of Kraków theatres. The choir, dressed in peasant aprons and coats, disclosed the distinctive silhouette and vocal prowess of B. Cloaek, reminiscent of the *wójt* of Rzeszów, and his wife. The guests were immediately served vodka, beer and hors d'oeuvres, while at the entrance Kraków coffee growers from Orahomir and Co. revived the less resilient guests with aromatic coffee and absinthe. The whole evening the numerous guests could admire tables lavishly set by the local merchant J. Łódzinski, and cleverly protected against the excessively hungry public by means of assorted ribbons and ropes. Meanwhile, celebrated and popular residents of Kraków performed fragments of the hundred-year old drama, selected by director Wellschek. Special mention is due to the talented and beautiful T. Starmach, ordinarily burdened with the duties of Vice-President of Kraków. Editor Illg, playing the part of Wernyhora, gave the Sign, while the poet T. Nyczek lectured about the heart of the female Cracovian. Stańczyk was performed by Prof. Woźniakowski, an embodiment of aged wisdom, and Rachela—by A. Szatapak, the well-known cabaret singer and museum worker.

The busy wedding elder Jedrzejczyk, the son of Jędrzejczyk, entertained and admonished the guests. The lengthy amateur show was finally followed by a spectacle given by infallible professional artists, headed by A. Radwan, B. Adamek and K. Globisz. Other distinguished performers included J. Gunthner and Kozak, whose age and experience almost equalled that of the jubilee. The cast presented Wyspiański's *The Wedding*, written anew by the critic Mikos and entitled *Prozak czyli wesele o świcie* (Prozac, or a Wedding at Dawn).

The performance ended at daybreak with an operatic version of *The Wedding* construed out of fragments discovered in his attic by P. Moszumański and played by the optimistically named O. K. Opera Quartet. ■

Fot. Anna Kaczmarz

LALKI W DZIELE STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO

Henryk Jurkowski

Postać i biografia Stanisława Wyspiańskiego, malarza, poety i dramatopisarza jest powszechnie znana, wszyscy licealiści wiedzą, że był on najbardziej oryginalnym przedstawicielem polskiego modernizmu. Pamiętamy też, że podjął on idee romantycznych wieszczów, choć oczywiście w pewnym stopniu z nimi polemizował.

Wyspiański urodził się w Krakowie, w zaborze austriackim. Wiemy, że reżym panujący w monarchii austro-węgierskiej był stosunkowo liberalny. To właśnie z tego powodu otwarte dyskutowanie problemów narodowych było możliwe w Galicji i oczywiście źle widziane w Księstwie Poznańskim i w dawnym Królestwie Polskim.

Kiedy pod koniec dziewiętnastego wieku ludność Wielkopolski zaangażowana była w walkę przeciw germanizacyjnej polityce pruskiej, a intelektualiści pod zaborem rosyjskim kontynuowali w literaturze pozytywistyczny program rozwoju społeczeństwa, artyści krakowscy cieszyli się pewną wolnością w wyborze artystycznej problematyki. Byli oni dobrze poinformowani o nowościach w nauce i sztuce Zachodu.

Również Wyspiański znał wszystkie nowe trendy w sztuce europejskiej dzięki dość długiemu pobytowi w Paryżu. Z nowości tych korzystał, oczywiście, ale przede wszystkim przekształcał je odpowiednio do polskiej tradycji, jak i do potrzeb swych własnych wizji. Był reformatorem wszystkich dziedzin sztuki, które uprawiał.

Dotyczy to również dramatu. Wyspiański dość szybko porzucił tradycję „dobrze skrojonej sztuki" wpisując się w krąg takich poetów, jak Mallarmé i Maeterlinck i w ich dążenia do przedstawienia „stanów duszy ludzkiej". I tak odwrócił się od dramatu korzystającego z teorii Arystotelesa i w swych najważniejszych dziełach korzystał ze struktury poetyckiej dramatu, w której kojarzenie obrazów z rzeczywistości i obrazów fantastycznych służyło nie tylko do przywołania określonej atmosfery, ale i do artykulacji przesłania dzieła. Używał alegorii i symbolów, ożywiał zjawy senne i psychiczne niepokoje, animował postaci z dzieł malarskich i arrasów, prowadził grę ze sceniczną iluzją, przypominając publiczności, że znajduje się w teatrze. Jego dzieła miały walor modernistyczny porównywalny z Maeterlinckiem i Craigiem, chociaż jako artysta wielkiego talentu chodził swoimi własnymi drogami.

Jasiek S. Wyspiański *Wesele/The Wedding*. Reżyser Ewa Marcinkówna, scen. Raimund Strzelecki. Teatr Lalek Rabcio, Rabka, 1994

Fot. Grażyna Wyszomirska

Te drogi wyznaczały impulsy płynące z tradycji ludowej i wiodły go ku rozważaniom o sprawie narodowej. W dramatach Wyspiański zajął postawę opozycyjną wobec idei politycznych Adama Mickiewicza. Analizował stan świadomości i postawy Polaków wobec sprawy niepodległości, a wynik tych analiz doprowadził do krytycznego spojrzenia na społeczeństwo polskie. To satyryczne spojrzenie zawarł w najgłośniejszym swoim dramacie *Wesele* (1901), dla którego punktem wyjścia było rzeczywiste wesele, przetworzone w obraz całego polskiego społeczeństwa, wraz z jego historyczną świadomością i marzeniem o niepodległości.

Wpływ tradycji ludowej na dzieło Wyspiańskiego w ogóle, a na *Wesele* w szczególności, został dostrzeżony przez wielu pisarzy i komentatorów. Zacznijmy od dłuższego cytatu z mało znanego tekstu Leona Schillera, wielkiego inscenizatora z pierwszej połowy dwudziestego wieku, opublikowanego w czasopiśmie Edwarda Gordona Craiga „The Mask" w roku 1909:

Najsilniejszy wpływ, jednakże na dramatyczną kompozycję Wyspiańskiego wywarła szopka, przenośny teatrzyk lalkowy, dający przedstawienia w wioskach i miasteczkach w okresie Bożego Narodzenia. Ten maleńki teatr jest w pewnym stopniu syntezą sztuki ludowej. Jego konstrukcja zgodnie z tradycją stanowi pogmatwanie ozdobnej architektury wiejskich kościołów, a nawet Wawelu ze zwykłą scenką.

Tekst przedstawienia zarówno śpiewany, jak i mówiony, który rozwinął się jako skrót dawnych misteriów, jest skomponowany z ulubionych kolęd, pastorałek, śpiewek i patriotycznych wierszy. Na scenie poruszają się parami najbardziej popularne typy ludowe razem z bohaterami legend i historii, razem z duchami jasności i ciemności zbiegającymi się do Betlejem i oddającymi chwałę Nowonarodzonemu w recytatywach, ariach i tańcach.

Tak więc Wyspiański znów się spotyka z teatrem, który jest znakiem jego czasu, z teatrem, który łączy poprzez nierozerwalne nici scenę ziemską ze światem duchów, legend i z historią, który może niezbyt mądrze i prostacko dotyka problemów narodowych i którego dramat kończy się wielkim mesjanistycznym proroctwem. I znów odnajduje on w tej szczerej sztuce ludowego teatru kopalnię nowych form scenicznych.

6. Wyspiański *Wesele/The Wedding*. Reż./dir. Leokadia Serafinowicz, scen. Jan Bardyszak, Poznański Teatr Lalki i Aktora, 1969

Oczarowany tym maleńkim teatrem Wyspiański napisał „Wesele", „Wyzwolenie" i „Bolesława Śmiałego", dramaty, których kompozycja ma wyraźne podobieństwa z szopką. Ludzkie postaci skontaktował bezpośrednio z duchami, wprowadził i wyprowadzał je ze sceny parami, kazał im recytować swe myśli we wspaniałych rytmicznych wierszach, wymodelowanych na śpiewnych partiach libretta szopki. Mając jedenaście lat, Wyspiański sam zbudował ogromną szopkę, która imitowała architekturę Wawelu, w której wystawiał rozmaite tragedie rozwijające się wokół historii królewskiego zamku, które sam komponował. Być może już wtedy w chłopięcej duszy rodziła się idea Teatru-Wawelu, która w jego twórczości przyniosła wielorakie owoce[1]

Inspiracje szopkowe dotyczyły dwóch aspektów twórczości Wyspiańskiego. Po pierwsze struktury dramatycznej, po drugie symbolicznych funkcji przestrzeni scenicznej. Tekst szopkowy charakteryzuje się strukturą epizodyczną, która

pozwala na swobodną wymianę postaci odpowiednio do życzeń twórcy. W toku historii szopki epizody misteryjne zostały ograniczone w swej liczbie, a na ich miejsce przyszły nowe sceny świeckie, komiczne i satyryczne. Wyspiański podjął tę strukturę dającą możliwość swobodnej kompozycji motywów, która posłużyła mu przede wszystkim do stworzenia panoramy polskiego społeczeństwa i do przedstawienia jego moralnych i narodowych problemów. Skonfrontował postaci rzeczywiste, których modele wziął autor z krakowskiej rzeczywistości, z postaciami historycznymi, takimi jak np. Stańczyk, królewski błazen, czy z postaciami fantastycznymi i symbolicznymi, takimi jak Chochoł. Wszystkie te postaci pojawiały się w zasadzie parami, prowadząc dialogi, które powoli zbliżały wszystkich bohaterów do finalnej sceny grupowej.

Warto przypomnieć, że struktura epizodyczna dramatu znana była w dawnej Polsce. Teatr publiczny w Warszawie otworzyła w roku 1765 sztuka Józefa Bielawskiego *Natręci*, która posiadając niezwykle nikłą intrygę, stała się okazją do przedstawienia panoramy typów polskiej szlachty i mieszczaństwa.

Pisarze krajowi z pierwszej połowy dziewiętnastego wieku kontynuowali tego rodzaju pisarstwo. Wincenty Pol opublikował w roku 1841 panoramę postaci historycznych pod dość niespotykanym tytułem *Szajne Katarynka*. Wyrażenie to pochodziło od imienia małej lalki, towarzyszącej katarynce i noszącej nazwę Schöne Katherine. Pokazy tego rodzaju były powiązane z demonstracjami optycznych i satyrycznych portretów popularnych postaci wziętych z życia. Pol wykorzystał tę tradycję dla celów wychowawczych i patriotycznych.

Teofil Lenartowicz skorzystał w roku 1849 z tej samej struktury w tekście *Szopka. Poezya*, w którym umieścił wiele postaci z historii Polski, przedstawiając je w długiej paradzie jedną po drugiej. Wyspiański zatem nie był jedynym pisarzem, który korzystał z takiej struktury dramatu, ale był jedynym, który szopkowe parantele wykorzystał w sposób niezwykle twórczy. Szopka stanowiła punkt wyjścia do realizacji idei dramatu poetyckiego. Chociaż może nie warto zapominać, że korzystał z niej także z zamiarem satyrycznym. W tym zakresie nie różnił się od innych pisarzy modernistycznych.

Teatr lalek i lalka jako taka były źródłem romantycznej metafory, która służyła do pokazania zależności człowieka od losu, od władzy lub od innych ludzi. W tej sytuacji człowiek mógł być przedmiotem współczucia, ale także przedmiotem satyry, jeśli jego ograniczenia były spowodowane jego małością.

Maeterlinck okazywał współczucie ludziom (głównie kobietom), którzy byli marionetkami w rękach losu lub wobec śmierci. Z drugiej strony Schnitzler, widząc niedoskonałość człowieka na wszystkich polach jego działania, używał słowa marionetka jako obraźliwego epitetu.

Podobne podejście znajdziemy w *Weselu*, co jego pierwsi krytycy zauważyli natychmiast. Dostrzegli strukturalne inspiracje szopki, ale interpretowali je w rozmaity sposób. Przede wszystkim jako odwołanie do wartości narodowych i do polskiej tradycji. I dopiero nieco później dostrzegli, że w fakcie tym może kryć się pewna zniewaga polskiego społeczeństwa, zważywszy na ludowość i infantylność, więc marginalność szopki w kulturze warstw wykształconych[2].

Szopka jako miniaturowy teatr prowokuje także inne, mniej symboliczne skojarzenia. Wiemy, że Gordon Craig znał miniaturowy teatr z papieru popularny w dziewiętnastym wieku. Ten miniaturowy teatr był dla niego inspiracją do zbudowania sceny modelowej, w której, w miniaturze, przygotowywał swoje słynne przedstawienia. Interesujące, że również Wyspiański zetknął się z miniaturowym domowym teatrzykiem, przy czym nie używał w nim płaskich papierowych figur, ale trójwymiarowych lalek.

Z początku nie był to jego własny teatr modelowy. Znajdował się on w domu Kazimierza Ehrenberga wraz z wydanymi przez „Biblioteczkę Bensdorffa", przypisanymi do niego tekstami takimi jak *Zbójcy, Dziewica Orleańska, Fra Diavolo* i *Hugenoci*. Młody Ehrenberg zapraszał Stanisława Wyspiańskiego, by oglądał przedstawienia, ale mały Staś zamiast patrzeć, sam wolał władać figurkami, co Ehrenberg potwierdził we wspomnieniach:

Staś nigdy jeszcze nie był w teatrze. Zaproszony przez nas, oglądał ciekawie „gmach teatralny", badał niedyskretnie wbrew naszemu sprzeciwowi – sekrety naszych kulisów przed rozpoczęciem przedstawienia, zasiadł wreszcie przed kurtyną, oparłszy się łokciem o stół i ująwszy twarz w piąstki rąk. Zdaje się, że pokazywaliśmy mu „Zbójców"[1].

Kiedy przedstawienie zostało zakończone, Staś zapragnął, by teraz jego koledzy stali się widzami, a on sam chciał wystąpić jako artysta:

Na upartych nie ma lekarstwa, więc ustąpiliśmy. Jakież jednak było nasze zdumienie i oburzenie, kiedy po podniesieniu kurtyny ujrzeliśmy na scenie razem złączone figurki z wszystkich pudełek: Joannę d'Arc z Fra Diavolem, Franza Moora pomiędzy Hugenotami czy czymś innym takim i kiedy zamiast poważnego tekstu skrótów Bensdorffa usłyszeliśmy – własną improwizację Stasia jakichś fantastycznych dialogów! Nie mogliśmy wtedy przeczuć, że mamy przed sobą przyszłego twórcę arcydzieł, w których pomieszane z różnych światów postacie będą wywierały kiedyś w teatrze tak potężne wrażenie[4].

Mamy również dowody poświadczające, że Wyspiański sam wykonał szopkę, o czym na wstępie dowiedzieliśmy się z tekstu Leona Schillera. Jako jedenastoletni chłopiec Wyspiański rzeczywiście sporządził szopkę, której używał do różnych przedstawień, jak to wynika ze wspomnień Zenona Parvi:

W rok później, pamiętam, zbudował na święta Bożego Narodzenia własnoręcznie, bez wszelkiej pomocy ogromnych rozmiarów szopkę. Ale co za szopkę? Nie z kartonów wyciętą stajenkę Betleemską ani o cerkiewnych kształtach szopkę spod Panny Marii. Szopka zbudowana przez niego była to Szopka-Wawel, Szopka-Panteon. Na górnej części był biblijny teren szopki, stajenka, do której polscy królowie i polscy pasterze spieszą „powitać Pana", dolna część urządzona była jak scena, do której figurkami własnego rysunku wygrywał późniejszy autor „Wyzwolenia" przeróżne tragedie. A rzecz i akcja tych komponowanych przez niego widowisk były zawsze na Wawelu, bohaterami sztuk prawie zawsze polskie postacie historyczne[5].

Szopka Wyspiańskiego miała niezwykły kształt, mianowicie jej ściany imitowały mury Wawelu z cegieł, chociaż dach pokryty był słomą. Zdziwiło to także jego nauczyciela, Wincentego Łabudę, który zapytał Stasia, dlaczego zdecydował się na taki anachronizm. Ten zaś odpowiedział:

Widzi pan, ja sobie tak pomyślałem, gdy to miałem robić, Pan Jezus urodził się i dla nas Polaków. A że był królem nad królami, umieściłem narodzenie jego na zamku królewskim. Że zaś był ubogim, dałem dach na zamku ze słomy[6].

Dziecięce doświadczenia mogły silnie zapaść w jego pamięć. Ale nawet w tej dziecięcej interpretacji motywów Narodzenia na Wawelu możemy znaleźć interesujące podejście do rzeczy i obrazów, znanych z codziennego życia, jak słoma czy zamek królewski, które w szopce objawiły swą gotowość do symbolicznych konotacji.

Symboliczne odczytanie obrazów i pojęć jest sprawą zasadniczą dla

zrozumiania treściowej substancji *Wesela*. Wiejska chałupa rozumiana jako szopa (szopka jest jej deminutiwem) mogła w jego ujęciu oznaczać cały kraj, Polskę. Obrazy historycznych figur, będących znakiem pamięci, obsesji i kompleksów niektórych bohaterów sztuki, mogły wyrażać także pamięć, obsesje i kompleksy całego narodu. Chochoł, ożywiony przez poezję, mógłby być rozumiany jako symbol polskiej historycznej świadomości i pamięci, które jednak nie aktywizowały Polaków, lecz były hamulcem w ich narodowych dążeniach. A to jak wiemy było przedmiotem satyry Wyspiańskiego.

Zachowanie Gospodarza, który oddał złoty róg pod opiekę młodemu Jaśkowi i tak spowodował utratę tegoż rogu, mogło być symbolem braku odpowiedzialności polskiej inteligencji w wypełnianiu narodowej misji. Sens symboliczny ma także ostatnia scena, w której wszystkie postaci uczestniczące w spisku, niezdolne do działania, tańczą zahipnotyzowane przez muzykę Chochoła.

Wkrótce po premierze *Wesela* w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie (1901) pojawiły się pierwsze realizacje tej sztuki w teatrze lalek. Pierwszy wystawił ją Teatr Kukiełek Mariana Dienstla, który jak wiemy powstał w Warszawie w roku 1910 pod wpływem doświadczeń Teatru Marionetek Artystów Monachijskich. Nic więc dziwnego, że również w wypadku *Wesela* wybrał on wersję operową z muzyką Karola Roztworowskiego. W rzeczy samej nie był to pełny tekst, ale *Karola Roztworowskiego sceny z opery Wesele do słów Wyspiańskiego* jak głosił afisz z 12 grudnia 1910 roku. Nie mamy szczegółowej relacji z tego przedstawienia, lecz biorąc pod uwagę styl przedstawień Teatru Kukiełek, możemy się domyślać, że Marian Dienstl zastosował marionetki, które poruszały się zgodnie z arami, śpiewanymi w kulisach przez profesjonalnych śpiewaków operowych.

Całkowicie inne podejście do tematu zademonstrowali artyści z Laboratorium „Art et Action", działającego w Paryżu od roku 1914. Édouard Autant i Louise Lara oraz ich współpracownicy korzystali z modernistycznego repertuaru, zderzając go z różnorodnymi środkami wyrazu, a w tym także z lalkami. Swoimi poszukiwaniami objęli także *Wesele* Wyspiańskiego i wystawili je w roku 1923 w scenografii i z lalkami Akakii. W dziele Wyspiańskiego starali się znaleźć jakieś uniwersalne sensy i zaadaptowali je odpowiednio, prowokując czasem zdziwienie tych polskich widzów, którzy przypadkowo znaleźli się w Paryżu w czasie przedstawień. Przede wszystkim uwolnili *Wesele* z jego prawdziwości, z jego powiązań z polskim folklorem, a przedstawili je jako dzieło czystego symbolizmu.

Ilustr. S. Wyspiański *Wesele/The Wedding*, rez. dir. Ewa Marcinkówna, scen. Rajmund Grzelecki. Teatr Lalek Rabcio, Rabka, 1991

Aby dzieło uczynić bardziej zrozumiałym, poprosili polskiego krytyka, A. Potockiego, o skomentowanie go dla publiczności zebranej na premierze. Uczynił on to w następujący sposób:

„Wesele" przedstawia wypadek hamletyzmu kolektywnego. Jednostka lub naród znajdują się w stanie hamletycznym, kiedy nie rozpoznają swoich obowiązków płynących z idei, którymi stale żyją, albo wówczas, kiedy ich marzenie o czynie nie może się przekształcić w decyzję czynu[1].

Naturalnie krytycy francuscy i prawdopodobnie widzowie poszukiwali przyczyn tego hamletyzmu i dla wielu, mimo wspomnianych wyżej starań inscenizatorów, miał on charakter czysto polski, jak to możemy wyczytać z recenzji „L'Intransigeant":

Poznaliśmy treść „Wesela". Jest nią owo bezustanne i tajemnicze sprzysiężenie polskie, które – kiedy nadchodzi właściwa godzina – nie może działać, ponieważ sprzysiężonym brak męstwa i decyzji".

Nic nie można poradzić na taką generalizację, która nie całkiem była trafna, jak wiele innych uogólnień nie tylko w obrębie sztuki. Polacy dziewiętnastego wieku byli nawet nazbyt szybcy w działaniu, a stan narodowego hamletyzmu miał jednostkowy i w zasadzie polityczny wymiar w analizie postawy bohatera romantycznego dramatu Juliusza Słowackiego pt. *Kordian*. Satyra Wyspiańskiego korzystała z szerszych horyzontów, była bardziej głęboka, dotykała podstawowych i chyba „postromantycznych" cech Polaków. Hamletyzm był jedną z nich, ale w innym sensie niż to przedstawił Potocki. To właśnie dlatego *Wesele* nie straci-

to swojego znaczenia i aktualności w naszych czasach.

Autant i Lara mieli rację, szukając uniwersalnych znaczeń *Wesela*. Wykazali wiele wrażliwości i szacunku dla intencji autora. Mimo tego, że zmienili pewne myśli Wyspiańskiego, stworzyli piękne symboliczne przedstawienie dzięki decyzji połączenia działań ludzkich i lalkowych. Pierwszy akt w wiejskiej izbie przedstawiony został przez aktorów w strojach z białego papieru. W następnym akcie zostali oni przekształceni w figury z tego samego niemal kartonowego materiału, które jako takie weszły w kontakt z „osobami dramatu", to znaczy zjawami fantastycznymi i historycznymi alegoriami, przedstawiającymi stan ich umysłu. Pozostali oni w takim kształcie również w trzecim i w czwartym akcie, jak i też w finałowej scenie, w której zostali zahipnotyzowani przez Chochoła, figurę fantastyczną interpretowaną wizualnie z wielką swobodą przez Akakię. Wśród nich działała tylko jedna postać ludzka – żywy aktor – Jasiek, który utracił złoty róg i nie mógł zbudzić swoich zaczarowanych rodaków do zamierzonej akcji. Z pomocą tej właśnie interpretacji *Wesela* Autant i Lara zademonstrowali działania teatru różnych środków wyrazu, w których celowa dystrybucja zadań służy poetyckim i symbolicznym efektom i które, nawiasem mówiąc, weszły do powszechnej praktyki na całym świecie.

Było rzeczą naturalną, że *Wesele* wystawiano częściej w teatrze aktorskim a nie lalkowym. Dość często jednak lalki lub inne nieosobowe środki wchodziły do przedstawień dramatycznych. Fakt ten łączymy z twórczością Adama Kiliana, scenografa teatru lalek, zapraszanego często do teatrów aktorskich. Jego inwencja twórcza wzbogaciła w sposób znamienny dzieje wystawień *Wesela*.

Pracując z Józefem Grudą (reżyser) nad realizacją tej sztuki w Teatrze Dramatycznym w Szczecinie (1963), Kilian zaproponował wykorzystanie przezroczy z portretów Jana Matejki jako wyobrażenia historycznych zjaw. W *Weselu* realizowanym z Adamem Hanuszkiewiczem w Teatrze Powszechnym w Warszawie (1963) umieścił akcję sztuki w powiększonej konstrukcji szopki krakowskiej z jej wszystkimi technicznymi urządzeniami, jak ruszający się krąg dla tańczących lalek – w tym wypadku wykorzystanych przez tańczących aktorów. Kilian zdecydował również o tym, że historyczne zjawy pojawiały się jako wieże szopki, poprzez ich obrót w odpowiedniej chwili.

Symboliczne znaczenia tej koncepcji było oczywiste. To właśnie wieże-postaci dominowały zarówno nad miejscem działań, jak i nad bohaterami sztuki. Chochoł był „osobno stojącą" wielką lalką, tak wielką jak budynek szopkowy. O jego funkcji mówił mi sam Adam Kilian: *Ten wielki Chochoł jest personifikacja polskiego głupstwa, które stara się wpłynąć na nas i nas zdominować*[9]. I tak plastyk-inscenizator, szczęśliwie dla Polaków, wydzielił Chochoła z grupy uczestników wesela, zdejmując z nich wszelkie winy, stawali się oni bowiem ofiarami jakiejś magicznej, abstrakcyjnej siły.

W naszych czasach funkcja Chochoła jako przyczynku do stanu „polskiej duszy" z każdym rokiem staje się coraz ważniejsza. Problem ten zajmował wyobraźnię twórców *Wesela* w Poznańskim Teatrze Lalek: Leokadię Serafinowicz (reżyseria) i Jana Berdyszaka (scenografia) w roku 1969.

Odeszli oni znacznie od realizmu Wyspiańskiego (izba w wiejskiej chacie) i ludowego symbolizmu Kiliana (szopka jako miejsce akcji). Jako scenę zaproponowali teatralną kurtynę z perforacjami ukształtowanymi jak ludzkie figury – jako granicę między życiem realnym i wyobrażonym.

Lalki miały kostiumy z folklorystycznymi wyróżnikami, jak słoma jako tworzywo, przemieszane z typowym krakowskim ornamentem. I niewątpliwe przedstawiały uczestników wesela. Były pokazywane ponad niskim parawanem (otwartym na dole, by ujawnić nogi aktorów). Zjawy w drugim akcie to aktorzy bez specjalnych kostiumów, z wyjątkiem Błazna. Chochoł pojawiał się spoza sceny, ale w końcowej scenie siedział w zwielokrotnionej liczbie w audytorium pomiędzy widzami. W finale nie grał wcale na skrzypcach. To tylko anonimowy, niewidzialny chór śpiewał końcową, hipnotyczną pieśń. Czy był to głos społeczeństwa polskiego lat sześćdziesiątych? Czy w dalszym ciągu było to zachocholone społeczeństwo? To temu aspektowi sprawy Błażej Kusztelski poświęcił swój trafny komentarz:

Chochoł się rodzi jakoby pośród całego grona weselników, w ich wyobraźni, z ich myśli, z tej samej co oni materii – słomy, która sypie się delikatnie z zebranych wkoło postaci – kukieł. Rodzi się tam symbolicznie, bo jako materia, tylko ze względów czysto technicznych zjawia się z boku sceny (już pod koniec I aktu). Przerasta wnet lalki, zyskując wymiar ponadludzki. Jest zatem zbiorową sugestią, nastrojem owej misteryjnej nocy, która udzieli się wszystkim, spotęgowaniem i hiperbolizacją owej „chochołowej natury", a więc ich – osób z „Wesela" i naszej, czyli widzów natury. Ten Chochoł przemawia też głosem wszystkich uczestników wesela. Schodzi na widownię, okazując się teraz wymiarem równym każdemu z widzów – chochołów[10].

Wesele ciągle zachowuje swoją wagę. Jest w dalszym ciągu wystawiane, chociaż rzadko korzysta się z instrumentarium teatru nieosobowego dla symbolicznego wydobycia jego sensów. Jest sprawą jasną, że jego wartość dla współczesnego teatru kryje się w szansach coraz to nowej analizy polskiego charakteru i „polskiej duszy", ciągle jeszcze wsłuchanych w muzykę Chochoła. Opowieść o jeszcze jednej „polskiej konspiracji" nie ma już żadnego sensu. Interesuje nas bowiem nie tyle konspiracyjna, ile rzeczywista obecność chochołów.

Przypisy:

1. Leon de Schildenfeld Schiller, *The New Theatre in Poland. Stanisław Wyspiański*, „The Mask" A Quarterly Illustrated Journal of the Art of Theatre, Vol. two, Florence 1909–1910, p. 27.
2. Zob. Ewa Miodońska-Brookes, *Sami swoi, polska szopa. W kręgu kontekstów kulturowych „Wesela" Wyspiańskiego*, W: *Dramat i teatr narodów słowiańskich w XX wieku*, Polska Akademia Nauk Ossolineum, Wrocław 1979, s. 26.
3. Kazimierz Ehrenberg, *Pierwsze przedstawienie Wyspiańskiego*, W: Leon Płoszewski (red.), *Wyspiański w oczach współczesnych*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1971, t. I, s. 251.
4. *Ibidem*, s. 252.
5. Zenon Parvi, *Ze wspomnień o Wyspiańskim*, W: Leon Płoszewski, *op. cit.*, s. 29–30.
6. Wincenty Łabuda, *Z dzieciństwa Stanisława Wyspiańskiego*, W: Leon Płoszewski, *op. cit.*, s. 108.
7. Michel Corvin, *Le Théâtre de recherche entre les deux guerres. Le laboratoire art et action. L'Age d'Homme, La Cité* (b.m., b.d.), s. 76.
8. Marie-Antoinette Allevy-Viala, *„Wesele" w laboratorium teatru „Art et Action" w Paryżu*, „Pamiętnik Teatralny" 1958, nr 3–4, s. 498.
9. Rozmowa z Adamem Kilianem 22 marca 1996, zapisana przez autora.
10. Błażej Kusztelski, *Słoma, słoma, słoma*, „Nurt", 1969, nr 6.

PUPPET AND THE WORK OF STANISŁAW WYSPIAŃSKI

Henryk Jurkowski

Stanisław Wyspiański, painter, poet and dramatist has been the most original representative of the Polish modernism, which in our country was called *Młoda Polska* (Young Poland) or neoromanticism. "Young Poland" continued in some extent program of the great romantic poets concerned with fight of Polish nation for its independence, even if some of the modern artists opposed to romantic political ideas.

Wyspiański was born in Cracow, that is in South Poland being in the second part of the nineteenth the part of Austro-Hungarian Monarchy. Austrian occupation was the most liberal in comparison with Prussian or Russian rule in the Western and Eastern part of Poland. That was the reason why the free expression of Polish national feelings was possible in *Galicja* (South Poland) and unthinkable in Great Poland under Prussia and so called Polish Kingdom under Russia.

And so when at the end of the nineteenth century the Polish population of Great Poland was engaged in fight for its national identity against the Prussian germanisation policy, when the Poles occupied by Russia continued the positivist programme of economical and social development with important participation of the realist type of literature, the Cracow circle of artists enjoyed some liberty in their activities. The Cracow scholars and artists were well informed about all new western novelties in science and art.

Wyspiański was a reformer in all fields of art he executed. Certainly he knew the new trends of western art due to his long visits to Paris. He used them as inspiration but at the same time he transformed them completely according to the Polish tradition and the needs of his visions.

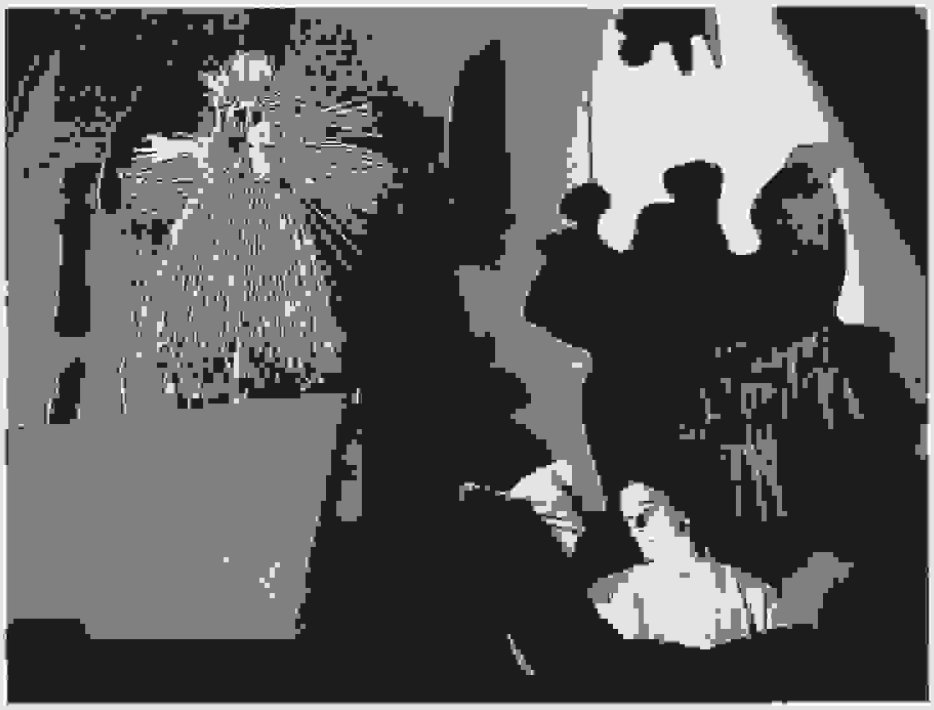
In his drama Wyspiański proved to be modernist by withdrawing from the tradition of the "well tailored play", joining poets such as Mallarmé and drama writers such as Maeterlinck in their attempt to present "the state of human soul". In principle he turned away from the Aristotelian drama and applied the poetic structure to his most important plays, in which the association of real and fantastic images serve him to expression of needed atmosphere and to transmission of his messages. He used in his drama allegories and symbols, he made alive dreams and obsessions, he animated figures from paintings and tapestry, he played with illusion, reminding audiences of their theatrical surrounding. His work was equally modernist as some ideas of Maeterlinck or Craig, although as a most talented artists he went his own way.

This way was marked by the Polish national problems and Polish folk tradition. Wyspiański opposed in his dramas to the romantic political ideas, represented by the poet Adam Mickiewicz. He analyzed the national sensitivity concerning the fight for independence arriving to the most critical view of the Polish society. His satirical attitude towards his countrymen was presented in his famous drama *Wesele* (Wedding) from 1901, based on the real event, but having more general parabolical significance.

The influenced of the folk tradition on Wyspiański's work was already noticed by many writers and commentators. I take liberty to present here the long quotation, published in "The Mask" in 1909 by Leon Schiller, the great Polish director in the first part of our century:

The most forcible influence, however, on the dramatic composition of Wyspiański was exerted by the "Crib" (szopka) an ambulant puppet show giving its spectacles in the villages and towns at Christmas—tide. This tiny theatre is to a certain extent the synthesis of popular art. Its structure prescribed traditionally combines in itself the intricately ornamented architecture of village churches or even of Wawel with a stage in correct style.

The text of the spectacles both sung and spoken, which arose as an abridgement of the old Mystery Plays, is composed of favourite carols, pastorals, dit-



Fot. Grażyna Wyszomirska

S. Wyspiański *Wesele/The Wedding*, reż./dir. Leokadia Serafinowicz, scen. Jan Bułdyszak, Poznański Teatr Lalki i Aktora, 1969

Stanisław Wyspiański (1869- 1907), autoportret/self-portrait

ties and patriotic verses. On the tiny stage move in pairs the most popular folk types together with the heros of legend and history, together with spirits bright and dark streaming to Bethlehem and praising the New Born in recitatives, airs and dance.

So here again Wyspiański meets with a theatre showing the very age and body of the time, with the theatre that unites by an unbreakable thread the earthly stage, with the world of spirits, legend with history, which unwittingly perhaps and simply, touches national problems and whose drama terminates in a great Messianic prophecy. And again he finds in this sincere art of popular production a real mine of new scenic forms.

Under the charm of this tiny theatre Wyspiański creates "The Wedding", "Deliverance" and "Boleslas the Bold", dramas whose composition has a decided resemblance to that of "The Crib". He places human figures in direct contact with spirits, makes them enter and exit by pairs and recite his thought in wonderful verse-songs, modelled on the melic parts of the "Crib" libretto. At the age of eleven Wyspiański built himself a Crib of immense size imitating architecturally the Castle of Wawel, in which he played many of different tragedies spun round the history of the royal burg with the help of figures which he had himself composed. Perhaps already then was germinating in the boyish soul the idea of the Theatre-Wawel which in his productiveness brought forth manifold fruits[1].

The *szopka* inspirations touched two aspects of Wyspiański work. First it influenced its dramatic structure and second it helped to find its symbolic space. *Szopka* has had the episodic dramatic structure, which allows to exchange characters or scenes according to the wish of their maker. In course of its history the mystery episodes used to be limited in number and the new profane, comical or satirical short scenes were added. Wyspiański took this structure as the one allowing the free composition of motives, which served him to make a panorama of Polish society and the moral and national preoccupations of their representatives. The fantastic figures such as Capsheaf or historical figures from the past such as Stańczyk the King's Fool, confronted with the real character, which had their model in real life in Cracow of that time served to this purpose. All these characters appeared mainly as duets, having their dialogues (sometimes trialogues) which led the presentation to the final group scene.

I am tempted to emphasize that this kind of the episodic structure, was known in Poland in official and popular spectacular art. The activities of the public scene in 1765 was open by the play *Natręci* (Intruders) by Józef Bielawski which having a weak plot permitted however to present on the stage a panorama of Polish gentry and middle class characters.

The Polish writers from the first part of nineteenth century continued this type of works. Wincenty Pol published in 1841 the panorama of historical characters under the unusual title *Szajne Katarynka*. This expression was a distortion of a name of small puppets accompanying the barrel-organ called *Schöne Katherine* or *Charmante Cathrine* and sometimes linked with optical demonstrations very often of popular personalities with some satirical accent. Pol exploited this tradition for the patriotic, educative purpose.

Teofil Lenartowicz used the same structure in 1849 in his text *Szopka. Poezya* (Shopka. Poetry), which was peopled with figures from Polish history, presented in the long parade, one after another. So Wyspiański was not unique that used the episodic dramatic structure, but it is true that he used accentuating its parallel with szopka in the most creative way. He used it as an existing model for his poetic concept of drama. But let us not forget that he exploit it also for the sake of his satirical ideas. In this respect he was not different to others modernist writers.

The puppet theatre and puppet itself were the source of the romantic metaphor which served to show dependence of people from the fate, state power or other people. In this situation human might be an object of compassion but on the other hand an object of satire if his misfortune was caused by his meanness.

Maeterlinck had a pity for the people who were marionettes if confronted with their destiny, with death. Schnitzler however seeing the imperfection of people in all fields used the word puppet as an insulting invective.

The similar thing happened in case of *Wedding*. The critics discovered immediately the *szopka* inspiration of the dramatic structure and took it from different point of view. First as reference to something national of Polish tradition or secondly as an offence to the Polish society, which was presented in parallel to *szopka* that is something unimportant, being itself a trifle[2].

Szopka as a miniature theatre provokes also interesting association. We know that also Gordon Craig knew a sort of miniature model theatre, which was the toy theatre. Toy theatre inspired him to built the model stage preparing his famous productions. It is interesting to know that Wyspiański met also the miniature home theatre, although he did not use within it flat paper figures but tridimentional puppets.

It was not his own model theatre but the one in the Kazimierz Ehrenberg's home with the texts from Bensdorff's bibliotheque such as *Robbers*, *Orlean Virgin*, *Fra Diavolo* and *Huguenots*. The young Ehrenberg invited **Stanisław**

Wyspiański to be a spectator of one of the show but young Stash rather then to look at the stage preferred to perform himself:

Stash never was in the theatre. Being invited by us, looked with interest at the "theatrical building", examined without discretion--ignoring our opposition—the secrets of our wings before the start of the performance, he sat finally in front of the curtain, he leaned on elbows against the table and took his face between his fists. It seems that we have shown him the "Robbers"[4].

The show finished, Stash wanted now his colleagues to be the audience and he himself wished to give the performance:

There is no medicine for the stubbornness, so we consented. But to our surprise and to our disgust we saw after the rise of the curtain that the figures from all boxes were mixed up: Jeanne D'Arc with Fra Diavolo, Franz Moor with Huguenots or something similar. Besides in the place of the serious although shortened texts by Bensdorff we heard the Stash's own improvisation of some sort of the fantastic dialogues! At that time we could not foresee, that we have in front of us the future creator of master works."

Of course we have also evidences on the *szopka* made by Wyspiański himself as mentioned by Schiller. As a eleven years old boy Wyspiański manufactured the *szopka*, which he used later for his different performances as we learn from the memories of Zenon Parvi:

I remember that a year later he constructed himself without any outer help for the Christmas Holidays a szopka of the large size. But what kind of szopka was this? It was neither the Bethlehem stable cut from cardboard nor an orthodox shaped szopka bought in front of the Virgin Maria Church. The szopka manufactured by him was the Szopka-Wawel, the Szopka-Pantheon. In its upper part there was biblical szopka territory, the stable to which Polish kings and Polish Shepherds hurried to "welcome the Lord", the below part was arranged as a stage, where the future author of „Wyzwolenie" (Deliverance) using figures designed by himself to perform the different tragedies. And the themes and actions of spectacles invented by him took place always in Wawel, and the characters of plays were the Polish historical figures[5].

The *szopka* as we see had the unusual shape namely its wall imitated the Wawel Castle constructed from bricks but its roof was covered with straw. Interrogated by his teacher, Wincenty Lebuda, who was surprised by this anachronism, Wyspiański answered:

You see, sir, I did it deliberately, because I think that Jesus Christ was born for us, Poles, also. Since he was the king over all other kings, I placed his nativity in the royal castle. Since he was poor, I made the roof of the castle from the straw"

The experience from childhood could imprint strongly on his memory. But even in his childish interpretation of his motives in presentation the Nativity in the Wawel Castle we can find an interesting approach of using some images (castle, straw) in the symbolic way.

The symbolic use of images and notions became characteristic and important in the *Wedding*. The country cottage as a *szopa* (*szopka* is its diminutive), which may mean also whole country, Poland. The historical figures which are memories, obsession and complexes of some characters, but may be they are also memory, obsession and complex of all nation. The Capsheaf, enlivened by poetry may be taken as a symbol of Polish historical memory in general, which—and this is the object of Wyspiański's satire—did not activized Poles but made them petrified in their national endeavours. The Householder (who represented intelligentsia) giving the golden horn of leadership to the young peasant Jashko ordering him to take care of it in fact caused its loss, might be the symbol of the Polish intelligentsia lack of responsibility to fulfil its national mission. In the same symbolic way functioned the last scene when the all characters, members of conspiracy, danced hypnotised by the music of Capsheaf playing violin, not able to any action.

Soon the *Wedding* appeared attractive for the puppet theatres. The first was *Teatr Kukiełek* run by Marian Dienstl in Warsaw from 1910. Dienstl in his practice followed the example of the *Münchner Künstler Puppentheater* and its musical repertory. No surprise that also in the case of the *Wedding* he chose its opera version with the music by Karol Roztworowski. In fact it was not full text presented on stage but *Karol Roztworowski's scenes from operas "Wedding" to text by Wyspiański*. We have not a clear rapport of its production but taking in consideration the general style of *Teatr Kukiełek* we can guess that it employed the string puppets as characters which move to the arias sung in the wings by professional opera singers.

Quite different approach to the subject showed the artists running the *Laboratoire "Art et Action"* in Paris from 1914. Édouard Autant and Louise Lara tried with their associates the modern repertory interpreting it with different means of expression, puppets including. They decided on the *Wedding* by Wyspiański and produced it in 1923, and took Akakia as its designer. They tried to find

S. Wyspiański *Wesele/The Wedding*, Teatr/Theatre „Art et Action", Paryż/Paris 1923

in it the universal meaning and so they adapted the text to surprise of the those Polish spectators who were in Paris at the time of its performances. They liberated it from its authenticity, its links with the Polish folklore and presented it as a pure symbolic work.

To make the play more understandable they asked A. Potocki, to comment its theme in front of the first night audience. He did it as follows:

"The Wedding" presents the case of a hamletism collective. An individual or a nation are in the state hamletic when they did not recognize their duties originating from ideas they live with, or when their dream of action is not transformed in the wish of action[1].

Of course the critics and probably audiences looked for origins of this hamletism and for many it had still the Polish character as we can read in the criticism from *L'Intransigeant*.

We learned the contents of the "Wedding". It concerns this incessant and mysterious Polish conspiracy, which—when the right hour arrives—cannot act, because conspirators have no courage and decision [2].

We cannot help to such generalization, which is wrong as many opinions of this kind also in other fields. Poles of nineteenth century were even to quick to act, and the state of national hamletism were typical more for some poets such as Juliusz Słowacki in his famous drama *Kordian* than for the Polish youth. The Wyspiański satire was wider and more profound, touching essential elements of the Polish soul in general. Hamletism was a part of it and it had another meaning that the one presented by Potocki. That is why the *Wedding* did not loose its importance and its topicality in our time.

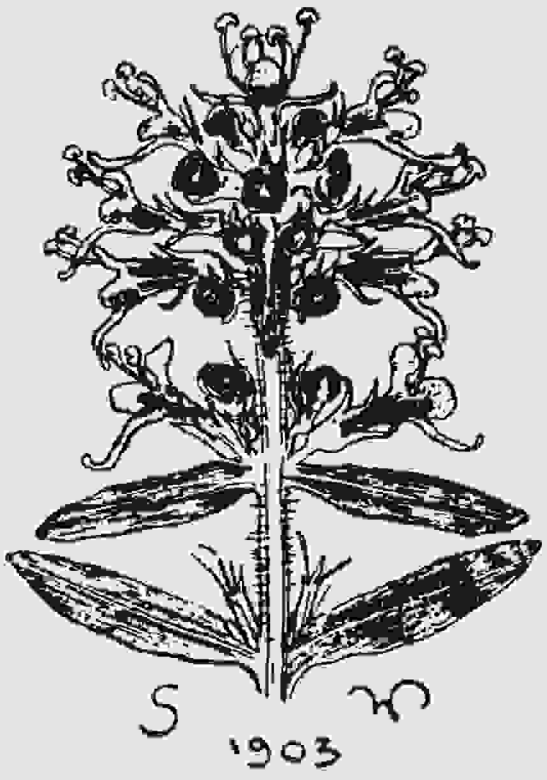
On the other hand Autant and Lara were right to look for the universal meanings. They show a lot of sensitivity and respect for the author's intention. In spite of some changing of the Wyspiański ideas, they produced beautiful symbolic show thanks to the clever partition of the roles to humans and to puppets. The first act in the peasant house was performed by actors in the white paper chasubles. In the next act they transformed into marionettes of the same cardboard-paper material which met the "drama figures" that is all fantastic phantoms, historical allegories of their state of mind. They remained in this form also in the third and four act and in the final scene in which they were hypnotized by Capsheaf, here the fantastic figure of a free visual interpretation by Akakia. Among them only one character as alive actor—Jashek, who lost the golden horn and could not awake his bewitched countrymen to their action. Through this interpretation of the *Wedding* Autant and Lara showed the way for the multimedia theatre how to distribute the roles for the poetic and symbolic effects, which nowadays is in practice all over the world.

It is true that the *Wedding* was more often presented in the actor then in the puppet theatres. Many times however the puppetry or impersonal elements enter into the drama performances. We connect this fact with activities of Adam Kilian the puppet theatre designers, invited often to work in actor theatre. His invention enriched the history of the *Wedding* stage productions.

In the *Wedding* produced with Józef Gruda in Szczecin Drama Theatre (1963) he proposed the use the slides of portraits made by famous historical painter Jan Matejko as a representation of the historical phantoms. In the "Wedding" produced with Adam Hanuszkiewicz in Teatr Powszechny in Warsaw (1983) he placed the action of the play within enlarged Cracow *szopka* construction (let us remember sort of a church in miniature) with all technical implements such as moving circle for the dancing puppets—in this case used for dancing actors. He also decided to present the historical phantoms as the *szopka's* towers when they turned around. It had the symbolic meaning as it was clear from the picture that they were dominating both—the place and Poles living within it. The Capsheaf was the large puppet as high as the szopka on stage. As Kilian says, *the large Capsheaf is a personified foolishness of Poles, which tries to influenced us and to dominate us*. Kilian, fortunately for Poles, separated Capsheaf figure from the participants of the wedding, that made them less guilty as the victim of an abstract power[3].

Dziad/Old Beggar. S. Wyspiański *Wesele/The Wedding*, reż./dir. Ewa Marciniakowa, scen. Raimund Strzałecki, Teatr Lalek Rabcio, Racibórz, 1994

WESELE



NAPISAŁ STANISŁAW WYSPIAŃSKI

Okładka *Wesela* zaprojektowana przez Wyspiańskiego
The cover of the first edition of *The Wedding* designed by Wyspiański

It seems that in our time (when the Polish state was newly established in 1918) the problem of "conspiracy" in the *Wedding* became less important than the state of Polish soul in general, represented symbolically by Capsheeaf. This was the preoccupation of Leokadia Serafinowicz (director) and Jan Berdyszak (designer) while producing the *Wedding* in the Poznan Puppet Theatre in 1969. They went away from Wyspiański's realism (house in the village) and Kilian folkloric symbolism (*szopka* as place of action). They proposed on stage a theatrical curtain, with perforations shaped as human figures, as a boarder between real life and imagine life.

The puppets had often folkloric costumes with some parts of straw and represented the participants of the wedding. They were presented over the half screen (open below to show legs of the players). The phantoms in the second act were presented by real actors without any characteristic costume with exception of the Fool. The Capsheaf appeared from behind the scene and in the final scene was seated in the auditorium among spectators. He did not play a violin at the end. He was silent as the audience was. And only the anonymous invisible coral sings the final hypnotic song. Was it sung by the contemporary society represented by spectators? Are we still capsheafed? In this respect the most interesting was Błażej Kusztelski's comment:

The Capsheaf is born, as it seems, among the whole group of wedding participants, from their imagination, from their thoughts, from the same mattery they are made of—from the straw, which falls delicately down from all puppet-characters gathered around. It is born symbolically because as a material it is there from the end of the first act. It rises over puppets, receiving the superhuman size. Capsheaf is the result of the collective suggestion, the result of an atmosphere of this mysterious night, which reached everybody due to its powerful and hyperbolic expression of the "Capsheaf nature", thus the nature of the wedding participants and the nature of ourselves. This Capsheaf speaks in the name of all wedding's participants. It went even to the audience room, where he looks like all the other "capsheafed" spectators[10].

The *Wedding* has preserved its importance to our time. It becomes clear that its attractiveness for the contemporary theatre lays in analysis of Polish character and of Polish soul, perhaps symbolized by the Capsheaf. The story of one more plot in "the Polish conspiracy" became for us a secondary frame. The *Wedding* is also tempting as the theatrical material which offer unusual richness of possible interpretations of symbols applied by Wyspiański especially in the theatre applying manifold means of expressions.

edited by Penny Francis

Endnotes

1. Leon de Schildenfeld Schiller, *The New Theatre in Poland. Stanisław Wyspiański* "The Mask", A Quarterly Illustrated Journal of the Art of Theatre Vol. two. Florence 1909–1910, p. 27
2. See Ewa Miodońska-Brookes, *Sami swoi, polska szopa... W kręgu kontekstów kulturowych „Wesela" Wyspiańskiego* (Everybody native. This is Polish shopa... In the circle of the cultural context of the "Wedding" by Wyspiański), In: *Dramat i teatr narodów słowiańskich w XX wieku* (Drama and theatre of the Slavonic nations in the twenty century). Polska Akademia Nauk Ossolineum, Wrocław 1979, p. 26
3. Kazimierz Ehrenberg, *Pierwsze przedstawienie Wyspiańskiego* (The first performance by Wyspiański). In: Leon Płoszewski (ed.), *Wyspiański w oczach współczesnych* (Wyspiański in the eyes of his contemporaries). Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1971, p. 252
4. *Ibidem*.
5. Zenon Parvi, *Ze wspomnień o Wyspiańskim* (From reminiscences about Wyspiański). In: *Leon Płoszewski, op. cit.*, p. 29–30
6. Wincenty Lubuda, *Z dzieciństwa Stanisława Wyspiańskiego* (From childhood of Stanisław Wyspiański). Leon Płoszewski, *op. cit.*, p. 106
7. Michel Corvin, *Le Théâtre de recherche entre les deux guerres. Le laboratoire art et action* (The theatre of researching between two wars. The laboratory art et action). *L'Age d'Homme. La Cité* (No place, no year), p. 76
8. Marie-Antoinette Allevy-Vilié, *„Wesele" w laboratorium teatru „Art et Action" w Paryżu* (The "Wedding" in the laboratory theatre "Art et Action" in Paris). "Pamiętnik Teatralny" 1958, no 3-4, p. 498
9. Discussion with Adam Kilian on 22 March 1996, recorded by the author of this essay
10. Błażej Kusztelski *Słoma, słoma, słoma, słoma* (Straw, straw, straw, straw). „Num" 1969, no 6

Romans w oknie

Wojciech Olejnik

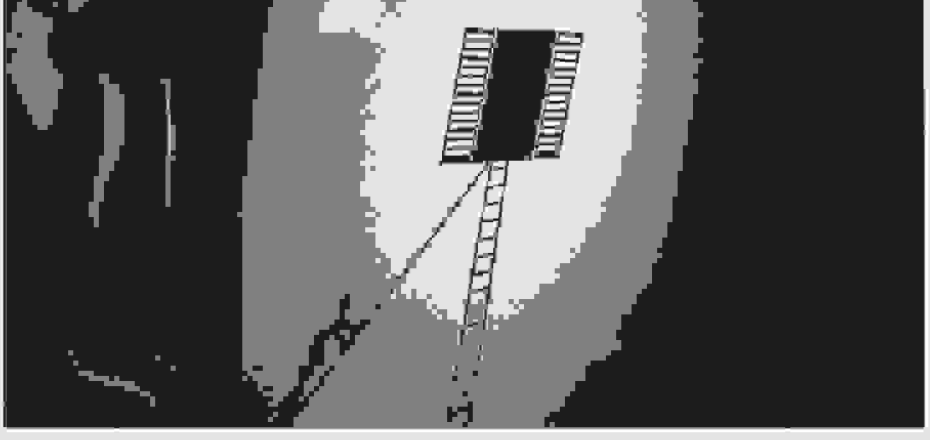
Sztuka Federica Garcii Lorki *Romans Perlimplina i Belisy* opatrzona została przez autora podtytułem *Rycina erotyczna w trzech obrazach*. Pomijając ilość obrazów, owo określenie „rycina erotyczna" wydaje mi się najbardziej przystające do wyreżyserowanego przez Krzysztofa Zemłę przedstawienia Teatru Okno. Konsekwentnie zastosowano tu jednolitą konwencję – teatru cieni. A że dzieje się wszystko na niewielkim prostokątnym ekranie, jakby w antyramie, słowo rycina odnieść można przede wszystkim do ogólnego obrazu przedstawienia.

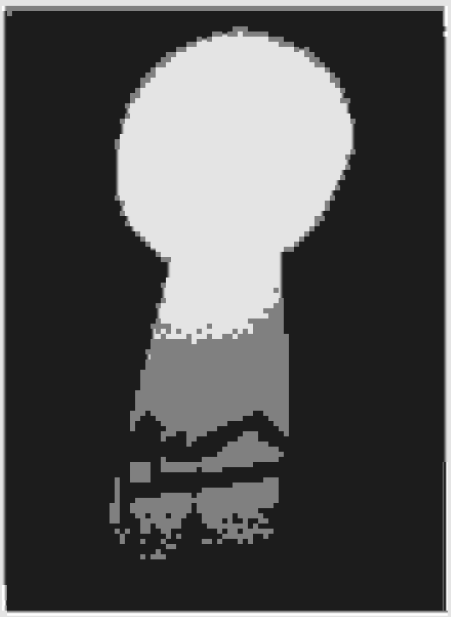
Całkiem słuszne będzie też skojarzenie z filmem animowanym. Nie tylko za sprawą ekranu. Akcja rozgrywa się bowiem w kilku planach - od ogólnego aż do zbliżenia detalu. Tak jakby była opowiadana różnymi ujęciami kamery. Tu nasze oko podąża, jak w kinie, za spojrzeniem twórców. W pierwszym obrazie zatytułowanym *Oświadczyny* reżyser ustawia naprzeciw siebie dwa hiszpańskie domy. Na balkonie tego po lewej stronie ekranu pojawi się służąca Markolfa przed jej pan Perlimplin, zaś nieco później vis-a-vis – Belisa wraz z matką. Postacie potraktowane konturowo, ustawiona profilem. Prosta scena, więc i proste środki. W tym generalnie czarno-białym „filmie" dwa razy w pierwszej scenie pojawi się kolor. Najpierw przez dołożenie kawałka czerwonego filtra spłonie rumieńcem twarz Markolfy. Potem w ręku Belisy ukaże się niebieski wachlarz, by oddać ruchem wzbierające emocje swej właścicielki. Następny obraz, nazwany *Noc poślubna*, rozpoczyna się od jednolitej czerni ekranu, w której stopniowo uchyla się jasna szpara. To niby odsłanianie kurtyny, niby rozbieranie, za chwilę przybierze kształt wielkiej dziurki od klucza. Klucz się wysunie, a w dziurce pokaże się wielkie, rozglądające się niebieskie oko. Zaraz potem i drugie. Para oczu ustawia się i w poziomie, i w pionie, chcąc wyłowić jak najwięcej z tego, co ma miejsce za drzwiami. Przybliża się i oddala, a przez utratę ostrości mętnieje, mąci się pod wpływem ujrzanych obrazów. Kiedy znika, okaże się, co zobaczyła lub co chciała zobaczyć Markolfa – niczym odbicie w źrenicy oka (tak ma się to w proporcjach) pokaże się w dziurce maluśkie łóżko z oddającą się erotycznej ekstazie Belisą.

W kolejnej sekwencji tego obrazu przenosimy się już do pokoju Belisy. Widzimy z początku jedynie ramę łóżka i dwie stopy, poprzez które za chwilę zostanie odsłonięty stan podniecenia Belisy; w zabawnej korelacji z falliczną (przede wszystkim w skojarzeniach) ornamentyką łóżkowej ramy.

Noc poślubna i następny obraz, *Przebudzenie* odsłaniają nam kolejny walor tego przedstawienia - wykorzystanie wielofunkcyjności przedmiotu. Oto do okna pokoju Belisy przystawiona zostaje drabina, po której wchodzi kochanek. Za moment obok pojawia się druga, zaraz trzecia. Po tej jednak już nie wdrapuje się pojedynczy mężczyzna, ale wjeżdża po niej, jak po torze górskiej kolejki cały wagon facetów. Drabiny te zostaną użyte raz jeszcze, kiedy skomentują rolę Perlimplina w zdarzeniach poślubnej nocy – ułożą się nad jego głową w okazałe poroże. I to w momencie, kiedy zakochał się on na dobre w poślubionej Belisie. W ostatnich obrazach przedstawienia najistotniejsza staje się czerwień peleryny ukochanego Belisy, Perlimplin w tajemnicy przed małżonką śle do niej, za pośrednictwem swej sługi, miłosne listy od tajemniczego kochanka w czerwonej pelerynie, jest nim on sam. Belisa zaś zakochuje się w tajemniczym nieznajomym. Do odczytania listu raz jedyny w przedstawieniu użyto naturalnego płomienia świecy, przez co ten właśnie akt stał się najbardziej intymny. Ukazana przy użyciu czerwonego filtra peleryna w tle postaci bardziej oddaje stan jej uczuć płomienność miłości niż samą intrygę. W scenie finałowej zaś pozwoli parze bohaterów umrzeć i niejako rozpłynąć się w ogniu uczucia. Użycie cieni pozwoliło tu na osiągnięcie bardzo poetyckiego, metaforycznego efektu i mocnego spuentowania całego przedstawienia. Odniosłem wrażenie, że realizatorom przedstawienia udało się stosunkowo prostymi środkami oddać intencje autora, zgrabnie manewrując między groteską a liryką. A że przy tym wykazali się poczuciem humoru, dobrym plastycznym smakiem i pomysłowością, można to przedsięwzięcie Teatru Okno zaliczyć do artystycznych sukcesów. ■

Romans Perlimplina i Belisy. Federico García Lorca. Reż. i scen. Krzysztof Zemła. Teatr Okno. Premiera 2000.





Romance in a Window

Wojciech Olejnik

Federico Garcia Lorca's play *The Romance of Perlimplin and Belisa* was given the sub-heading *An Erotic Lithograph in Three Pictures* by the author. With the omission of the number of the pictures, the label "erotic lithograph" fits the production of the Okno Theater directed by Krzysztof Zamło perfectly. The consequent convention of the shadow theater means that everything takes place on a small rectangular screen, in some sort of an anti-frame, so the word "lithograph" could be referred to an overall impression of the production.

Equally justified seems an association with a cartoon movie. It is not so much the matter of the screen, it is rather the fact that the action is viewed from different perspectives, with zoom-ins and zoom-outs. Just as if the story was told with different takes of a movie camera. In both cases the viewers watch the scenes with the artist's eyes.

The first picture, titled *The Proposal*, presents two Spanish houses standing in front of each other. Markolfa, the servant and her master, Perlimplin, will appear on the left side of the screen on a balcony, a while later the spectator will see Belisa and her mother. The characters profiles are depicted with brave contour lines. The scene is simple, so are the means of expression. In this generally black and white movie the color will appear in the first scene twice. First, a piece of a red filter will make Markolfa blush. Then, movements of a blue fan will express Belisa's rising emotions.

The next picture, dubbed *The Wedding Night*, begins with a completely black screen, in which a light crack is gradually growing. This process, which is like both curtain raising and undressing, will soon take form of a large keyhole. The key will slip out, and a huge, blue, curious eye will appear in the keyhole. Pretty soon, the second eye will make its entrance. The pair of eyes is changing positions from horizontal to vertical to get the best possible view of what is taking place behind the door. It is getting closer and then further, it is losing sharpness, fading, becoming disturbed under the influence of the images it is watching. When it disappears we will know what Markolfa saw or simply wanted to see there. Like a reflection in an iris of an eye (in such proportions): a small bed with Belisa in erotic ecstasy.

In the next sequence of this picture we are stepping into Belisa's bedroom. All that we can see at the beginning is the frame of the bed and a pair of feet, which will in a moment express Belisa's excitement in an amusing game with the phallic ornamentation of the bed frame (mostly by way of associations).

The Wedding Night and the following picture, *The Awakening*, reveal another value of the spectacle—the same objects being used for various purposes. For example, a lover sets a ladder to Belisa's window to climb up to her room. In a moment we will see another ladder beside the first, and then yet another one. But the third ladder is not climbed by a single man, instead a whole train of men drives in. The same ladders will later be used as a commentary of Perlimplin's role in the events—they will form erotic horns above his head, the attribute of every cheated husband. And this happens at the very same moment the poor man falls in love with his wife for good.

The red coat of Belisa's admirer is essential in the last pictures of the spectacle. Perlimplin is secretly sending his wife love letters (natural candle light used only for reading them makes the act very intimate) from a secret admirer in a red coat. Perlimplin himself is the admirer, naturally. And Belisa falls in love with the mysterious stranger. The red coat, represented by a red filter in the background behind the character rather reflects his feelings, his burning love, its role in the plot itself is secondary. In the final scene it will enable the couple to die and disappear in the flames of love. Shadow theater technique furnished this scene with a very poetic, metaphorical affect which served as a strong point in the whole spectacle.

I had the impression that the producers managed to express the author's intentions in a very simple way, skillfully manouvering between the grotesque and the poetic. And, since they showed a great sense of humor, good visual taste and creativity, we ought to count this production of the Okno Theater an artistic success. ■

The Romance of Perlimplin and Belisa, Federico Garcia Lorca. Direction and scenography: Krzysztof Zamło. Teatr Okno, Poznań 2010.

W drodze do baśni

Aleksandra Rembowska

Zawsze, kiedy w repertuarze teatrów pojawia się jednocześnie ta sama sztuka, stawiamy pytanie o przyczynę nagłego, często nieoczekiwanego nią zainteresowania. Mówimy o modzie na nowego autora, niekiedy znajdujemy nawet socjologiczne czy historyczne uzasadnienie tematu.

Jak wytłumaczyć sceniczne przypomnienie niemal w jednej chwili baśni Andersena? Zaledwie dwa tygodnie dzieliły od siebie premiery *Dzikich łabędzi* w adaptacji Kazimiery Jeżewskiej w teatrach – Arlekin w Łodzi i Animacji w Poznaniu. Chyba nie warto się głowić i szukać jasnych, racjonalnych przyczyn takiego wyboru w czasie czy w ludziach. Przyjąć należy po prostu, że teatr w przeciwieństwie do telewizji, z jej straszącymi po nocach maluchów kreskówkami, o zawiłej fabule i odrażających obrazkach, szuka prostych historii i klarownej dla nich formy. Wydaje się, że w *Dzikich łabędziach* powracają właśnie owe niemodne tematy, takie jak bezinteresowna miłość, wierność, poświęcenie, a granica między dobrem i złem jest wyraźnie poprowadzona. Baśnie Andersena podobnie jak baśnie braci Grimm wiedy, gdy nikt po nie nie sięga i kiedy sięgają po nie wszyscy, i tak stoją poza modą.

Poza modą jest też przedstawienie Stanisława Ochmańskiego i Jadwigi Mydlarskiej-Kowal zrealizowane w łódzkim Arlekinie, 44 lata po tym jak po raz pierwszy spod ręki Henryka Ryla łabędzie „wyfrunęły z tej sceny w świat". Historia jest opowiedziana „po bożemu", przy pomocy wzruszających urodą kukieł o wyrazistych, surowych rysach twarzy, niekiedy jakby chropawych, groteskowo zdeformowanych (Królowa), ukazanych w intensywnej czerwieni, bieli, zieleni. Na scenie wyrastają rozświetlane od środka lub z zewnątrz kolumny, które w zależności od miejsca akcji są drzewami w lesie albo wspierają zamkowe sklepienia. Ich ażurowe, lśniące sylwetki narzucają obrazom wertykalny porządek, „otwierają" scenę ku górze, dodają jej powietrza. Przed sceną wyrastają pokrzywy, które zdają się powtarzać rytm kolumn. Strzelistość, a nawet „gotyckość" niektórych elementów dekoracji (tron, świecznik) nadaje przestrzeni zamkowej hieratyczności. Prostota rozwiązań w scenografii, jej ascetyczność nie tylko pozwalają na lepsze wydobycie i podkreślenie kształtów barwnych postaci, ale, co najważniejsze, pozostawiają miejsce dla wyobraźni małego i dużego widza. Owo niedopowiedzenie wpisane w uniwersalną przestrzeń, którą publiczność ma sposobność sama „wypełnić", modelować, dokomponować, nazwać po swojemu, wydaje się w teatrze nie do przecenienia.

W poznańskiej realizacji Janusza Ryla-Krystianowskiego, choć odnalazłam sceny i pomysły dużej urody, jak choćby ten z zamkiem otulonym schodami otwierającymi się i zamykającymi się dla przybyszów niczym przyjazne i wrogie ramiona, brakowało mi czasem konsekwencji w ich przeprowadzeniu. Łączenie dwóch planów, a właściwie ich wzajemne przenikanie – lalkowego w oddali i „żywego" w zbliżeniu – przypominało filmowy zabieg przysuwania i odsuwania kamerą postaci i miejsc akcji. Ciekawy chwyt, mający na celu, jak sądzę, ukonkretnienie, pełniejsze uchwycenie wzajemnych relacji między bohaterami nie powiódł się do końca z przyczyn technicznych. Podmiana planów nie zawsze następowała płynnie, co psuło wcześniej wypracowaną (w planie lalkowym) iluzję. Szkoda, bo w lalkach „pod dwiema postaciami" kryła się tajemnica czekająca na rozwiązanie. Zdawała się intrygująca, a nawet niepokojąca, gdy lalki o twarzach-maskach przemieniały się w ludzi także w maskach, przerażająco pozbawionych wyrazu, zimnych, nieczułych, w kostiumach z wpisaną w nie symetrią kolorów i motywów, o ruchach zgeometryzowanych i sztucznych. Czekałam na pełniejsze podkreślenie tej przemiany -nie przemiany, bolesnej przez to, że niespełnionej. Owszem, pojawienie się w ostatniej scenie Elzy i Królewicza bez masek miało mówić o nich – prawdziwych i uczciwych – i reszcie kłamliwego świata; ale to pojawienie nie było wystarczająco czytelne, wyraziste, by unieść ciężar ukrytego w plastycznych obrazach przesłania.

Co jednak ważne w przypadku obu przedstawień? Samo sięgnięcie po baśń Andersena, co raz jeszcze mocno podkreślam, nadanie jej za każdym razem osobnej wymowy i kształtu, próba, nawet nie do końca udana, postawienia własnego pytania o wrażliwość na los innych i możliwość przemiany duszy, jest dowodem na niezmienną mądrość i piękno zapisane w baśni. Także dowodem na mądry teatr. ■

Fot. Waldemar Wołek

Dzikie łabędzie, Kazimiery Jeżewskiej wg H. Ch. Andersena. Reż. Stanisław Ochmański, lalki i kostiumy Jadwiga Mydlarska-Kowal, dek. Aleksander Maksymiak, muz. Kazimierz Dębicki. Teatr Lalek Arlekin, Łódź 2000. (Na fotografiach obok).

Dzikie łabędzie, Kazimiery Jeżewskiej wg H. Ch. Andersena. Oprac. tekstu Katarzyna Gryglewska i Tadeusz Pajdała. Insc. i reż. Janusz Ryl-Krystianowski, scen. Izabela Kolka, muz. Robert Łuczak. Teatr Animacji, Poznań, 2000. (Fot. na sąsiedniej stronie).

On the Path Towards the Fairy Tale

Aleksandra Rembowska

Ref. Przegląd / Adam Bednarek

Whenever the repertoire of assorted theatres comes to feature the same play we are inclined ask about the reason for this sudden and frequently unexpected interest. There is a tendency to speak about a fashion for a new author, and sometimes we even discover the sociological or historical justifications for the given theme.

How is one to explain the almost simultaneous stagings of a fairy tale by H. Ch. Andersen? Only a fortnight separated the premieres of *Dzikie Łabędzie* (Wild Swans), adapted by Kazimiera Jezewska, at the Arlekin Theatre in Łódź and the Animation Theatre in Poznań. It is probably not worthwhile to rack one's brains or to seek rational and lucid reasons for such a choice – by pointing to a certain time or people. We should simply accept the fact that in contrast to television bedtime cartoons, which frighten children with complicated plots and rather repulsive images, the theatre seeks simple stories and a lucid form. Apparently, *Wild Swans* is reviving such unfashionable motifs as unselfish love, loyalty, and sacrifice, and delineating a distinct boundary between good and evil. The tales by Andersen, like those by the brothers Grimm, remain beyond fashion both when no one is reading them and when everyone is reaching out for them.

The Arlekin Theatre in Łódź presents another piece situated outside the realm of fashion, and prepared by Stanisław Ochmański and Jadwiga Mydlarska-Kowal forty four years after Henryk Ryl enabled the swans to "swoop from this stage into the world". The story is told with the assistance of poignantly attractive puppets with roughly-hewn, distinctive facial features, sometimes as if uneven or grotesquely-deformed (the Queen), and portrayed in intensive red, white and green. The stage is filled with columns illuminated from the inside or the outside; depending on the plot, they are either forest trees or support for the castle ceilings. Their azure, glistening silhouettes impose a vertical order upon the images, and "open up" the stage, rendering it more spacious. The nettles growing in front of the stage appear to echo the rhythm of the columns. The soaring loftiness or even "Gothic" character of certain elements of the setting (the throne, a candlestick) grant hieratic features to the castle. The simplicity of the solutions applied in the ascetic stage design not only make it possible to extract and better emphasise the shapes of the colourful figures but, most important, leave room for the imagination of the viewer, both young and older. In the theatre, this reticence, inscribed into a universal space which the audience have an opportunity to "fill", model, compose, and name by themselves, appears to be an invaluable asset.

I found that the Poznań realisation proposed by Janusz Ryl-Krystianowski at times lacked consistence in arranging scenes and pursuing brilliant conceptions, such as the one of the castle embraced by stairs which open and close as if they were human arms, friendly or hostile towards newcomers. A combination of two levels, or actually their mutual penetration—the puppet level in the background and the actors level close up—recalled the cinematic use of the camera in order to render figures and places of action nearer or more distant. This interesting play, which in my opinion intended to render things "concrete" and to capture more fully the mutual relations between the heroes, proved unsuccessful for technical reasons. This "substitution" of levels was not always accomplished fluidly, thus ruining the earlier devised illusion (at the puppet level). A pity, since the puppets, "in both forms", concealed a mystery waiting to be unravelled. It was both intriguing and upsetting when the puppets, displaying faces-masks, changed into masked people, devoid of all expression, cold, and insensitive, wearing costumes containing an inscribed symmetry of colours and motifs, and performing geometrical and artificial movements. I anticipated a more complete accentuation of this transformation-non-transformation, painful in its non-fulfilment. True, the appearance in the last scene of the unmasked Elsa and the Prince was supposed to characterise them as genuine and honest in contrast to the deceitful world, but their presence was insufficiently legible or expressive to carry the burden of the message concealed in the images.

What is most important in both spectacles? The answer lies in the fact that the authors chose a story by Andersen, each time endowed with a distinct message and shape; another relevant feature is the attempt, even if not quite successful, to pose one's own question about sensitivity to the fate of others and the possibility of transforming the soul—proof of the invariable wisdom and beauty inscribed within the fairy tale, and testimony of a wise theatre. ■

Dzikie Łabędzie (Wild Swans) by Kazimiera Jezewska after H. Ch. Andersen. Director Stanisław Ochmański, puppets and costumes Jadwiga Mydlarska-Kowal, decorations Aleksander Maksymiak, music Krzesimir Dębski. The Arlekin Puppet Theatre in Łódź, 2000. (Photo on previous page)

Dzikie Łabędzie by Kazimiera Jezewska after H. Ch. Andersen. Text Katarzyna Grajewska and Tadeusz Pajdak, staging and direction Janusz Ryl-Krystianowski, stage design Izabela Kopka, music Robert Łuczak. The Animation Theatre in Poznań, 2000. (Photo above)

Biegnijcie do szopki

Bogdan Widera

Niemal dokładnie w dwa lata po prapremierze w Polskim Teatrze dla Dzieci „Imagination" w Londynie oraz emisji wersji słuchowiskowej w Radiu Katowice, w Śląskim Teatrze Lalki i Aktora „Ateneum" odbyła się premiera sztuki Edmunda Wojnarowskiego *Biegnijcie do szopki* w reżyserii Krystiana Kobyłki, który wcześniej wyreżyserował także przedstawienie londyńskie.

Sztuka Wojnarowskiego, opatrzona podtytułem *Kolędariusz na Boże Narodzenie i Trzech Króli*, jest idealną wprost propozycją repertuarową dla teatrów właśnie na okres świąteczny. Można ją realizować w tradycyjnej szopkowej konwencji z kolędnikiem, Aniołem i Diabłem, można też wprowadzać dodatkowe postacie – Żyda, Heltmana itd., można wreszcie zbudować wieloobsadowy spektakl, w którym na scenie pojawia się w żywym planie *wszystkie dramatis personae* Heród z żoną, Śmierć itd., łącznie ze Świętą Rodziną w stajence. A możliwe jest to dlatego, że sztuka Wojnarowskiego jest teatralną partyturą pozostawiającą realizatorom dużą swobodę i stwarzającą im pole do własnej interpretacji. Tekst, który ukazał się drukiem, jest zresztą poprzedzony odautorską uwagą: *Niech ten scenariusz z wykorzystaniem hazeologii jasełkowej będzie pomocą dla kolędników oraz jasełkarzy. A także inspiracją dla tych, co szukają pretekstu do pokazania szopki w teatrze, teatrzyku czy też na estradzie.* Widziałem katowicką premierę, wcześniej poznałem słuchowiskową wersję i na tej podstawie mogę powiedzieć, że zachęcem przez autora twórcy rzeczywiście traktują tekst sztuki bardziej jako impuls do budowy własnej szopki niż zamknięte dzieło, które ma być przeniesione co do litery na scenę.

W swoich sztukach dla teatrów lalkowych Wojnarowski już od dawna stara się zawrzeć „dwa w jednym". Po pierwsze pisze więc tekst dla dzieci, nie zapominając o wymogach teatru – tworzy zatem prostą historyjkę, w której dużo się dzieje, z jasnym przesłaniem. W słowie jednak ukryta jest jeszcze warstwa druga – dla dorosłych (i to nie wszystkich, raczej dla koneserów), zawierająca ulubione zabawy autora ze znakami, konwencjami literackimi i teatralnymi, odniesieniami do baśni, mitu, nawet – filozofii. Ponieważ te swoje igraszki intelektualne autor uprawia jakby mimochodem, nie przeszkadzają one młodym widzom w odbiorze fabuły, cieszą za to odbiorcę starszego, zwłaszcza że towarzyszy im przewrotny często humor. Także w swojej szopce autor ucieka od jakiejkolwiek cepeliady. Nie podrabia ludowej poezji jasełkowej (tam, gdzie to uzasadnione, cytuje kolędnicze teksty wprost), bawi się natomiast konwencją, wprowadzając do szopkowych dialogów anachronizmy, odwołując się do literatury (m.in. Herod cytuje *Hamleta*. Śmierć wspomina swoją rozmowę, i to po polsku, z mistrzem Polikarpem), pojawiają się w tekście modne dziś pojęcia, np. „relatywizm moralny" czy „wartości chrześcijańskie", z których wyzuty był oczywiście obrzydliwy morderca niewiniątek.

W wersji radiowej Antoni Gryzik wyeksponował właśnie elementy intelektualnej zabawy – odpowiednio ustawił aktorów i wykorzystał techniczne możliwości współczesnego radia, reszta natomiast, czyli właściwe jasełka, mieszaninę folkloru, ale jednak i pierwiastków religijnych umieścił – jak cytat z teatralnych realizacji szopek – w swoistym dźwiękowym cudzysłowie. Było to interesujące, ale i trochę irytujące, ponieważ wyglądało trochę tak, jakby reżyser nieustannie zwracał uwagę słuchaczowi: *O, tu autor zabawia się symboliką. A tu robi aluzję.* Zupełnie inaczej potraktował *Biegnijcie do szopki* Krystian Kobyłka. Można powiedzieć, że zbudował swoje przedstawienie trochę wbrew tekstowi, zamiast refleksyjne rozważania bowiem i satyryczne wstawki opakował tak starannie, jakby to były choinkowe prezenty. Starannie i pięknie – w polskie kolędy i prawdziwie świąteczną muzykę Pawła Sikory, ciepłą, niemal domową scenografię Andrzeja Czyczyły i utrzymane w poetyce przydrożnych, wiejskich świątków lalki, które wyrzeźbił Bogdan Cygan. To „opakowanie" przyczyniło się do powstania niezwykle nastrojowego widowiska, pełnego poezji, momentami wzruszającego (zwłaszcza widzów starszych, którzy albo sami kolędowali, albo też pamiętali kolędników nawiedzających ich domy w świątecznym czasie).

W inscenizacji K. Kobyłki scena jest izbą, w której centralne miejsce zajmuje odświętnie nakryty stół. W tej przestrzeni poruszają się aktorzy-Kolędnicy. Towarzyszą im aktorzy-Muzykanci, zajmujący – wraz ze swym niezwykłym, bo składającym się z autentycznych ludowych instrumentów, wyposażeniem – prawą część sceny-izby. Sam stół jest także sceną, na której występują lalki z szopki. W miarę rozwoju akcji uwagę widzów przyciągają raz aktorzy-Kolędnicy raz – lalki, innym razem aktorzy-Muzykanci, nie tylko zresztą muzyka, ale i samym procesem wydobywania dźwięków ze swoich grających przedmiotów (Zaryzykuję stwierdzenie, że instrumenty też były swego rodzaju animowanymi lalkami). Te trzy plany widowiska zostały połączone przez reżysera w bardzo harmonijną całość, a przenoszenie akcji z jednego planu na inny odbywało się praktycznie niezauważalnie. Przemyślana koncepcja, dobra robota inscenizatorska. Lalki były właściwie wyrzeźbionymi w drewnie figurkami. Animacja takich rzeźb jest trudnym zadaniem aktorskim, jednak Kolędnicy z katowickiego teatru – Bogusława Jaremowicz, Mirosław Kotowicz i Marek Wit – bardzo dobrze z nim sobie poradzili. Na wielkie uznanie zasłużyła także pozostała dwójka aktorów, Aleksandra Zawalska i Piotr Januszewski – Muzykanci, i to naprawdę grający, w dodatku na instrumentach ludowych. Można sobie wyobrazić, ile pracy włożyli w ćwiczenia aktorzy, aby akcji towarzyszyć mogła żywa muzyka.

Bardzo dobre przedstawienie, trafiające do widza. Myślę, że pozostanie jeszcze przez wiele lat w świątecznym repertuarze „Ateneum".

Biegnijcie do szopki, Edmund Wojnarowski. Reż. Krystian Kobyłka, scen. Andrzej Czyczyła, muz. Paweł Sikora, Śląski Teatr Lalki i Aktora „Ateneum" Katowice 2001.

Run to the szopka

Bogdan Widera

Almost two years after the premiere at the "Imagination" Polish Children's Theatre in London and the broadcast version of the spectacle presented by Radio Katowice, the "Ateneum" Silesian Puppet and Actor Theatre staged *Biegnijcie do szopki* (Run to the szopka) by Edmund Wojnarowski, directed by Krystian Kobyłko, who earlier prepared the London spectacle.

The play, subtitled *Kolędariusz na Boże Narodzenie i Trzech Króli* (A Carol Collection for Christmas and Epiphany), is an ideal repertoire proposal for the holiday season. It can be realised in the traditional Nativity creche convention, and include the Carol Singer, the Angel and the Devil, it is also possible to introduce additional figures—the Jew, the Hetman, etc. or to construct a large-cast spectacle, in which all the *dramatis personae*—Herod and his wife, Death, and others—will appear on stage together with the Holy Family in the manger. All those options are rendered feasible by the fact that Wojnarowski's play is a theatrical score, leaving the realisers considerable freedom and offering a foundation for their own interpretations.

Na zdjęciu/In the photo: Marek Wit, Mirosław Kotowicz. Fot. W. Jama

The published text is preceded by the author's comments: *May this scenario, which makes use of phraseology typical for Nativity plays, assist the carol singers and the performers. May it also be an inspiration for those who seek a pretext for showing a Nativity creche in a theatre, be it large or small, or simply on a stage.* Having seen the Katowice premiere, and earlier heard the radio broadcast, I infer that the creators, encouraged by the author, treat the text of the play more as an impulse for building their own visions than as a closed work, to be transferred literally onto the stage.

In his plays intended for the puppet theatre Wojnarowski tries to contain "two in one". First and foremost, he writes texts addressed to children, without forgetting the requirements of the theatre—and thus creates a simple story, in which much happens and a lucid message is contained. The word, however, conceals a second stratum—addressed to adults (and even then rather to connoisseurs), and involving the author's favourite games played with signs, literary and theatrical conventions, as well as references to fables, myths, and even philosophy. Since Wojnarowski appears to pursue his intellectual games causally, they do not disturb the reception of the plot by the young spectators, and delight the older audience, especially since such games are accompanied by often perverse humour. In his Nativity fable, Wojnarowski evades all sorts of "folksiness". He does not imitate the poetry of the creche (and whenever justified, he quotes the original texts outright), but plays with convention, introducing into the dialogue anachronisms and references to literature (for example, Herod quotes *Hamlet*, while Death recalls its conversation, held in Polish, with Master Polikarp). The text mentions the currently fashionable concepts of "moral relativism" or "Christian values", of which the abominable slayer of innocents was obviously deprived.

In the radio version, Antoni Gryzik accentuated elements of an intellectual game—he prepared the actors suitably and made use of the technical potential of contemporary broadcasting. The rest, in other words, the Nativity play itself, a mixture of folklore and religious elements, was conceived as a *sui generis* quotation from theatrical realisations. This interesting approach becomes slightly irritating, producing the impression that the author is incessantly drawing the listeners' attention: *Look, at this point the author is toying with symbolism. And here he alludes.* Krystian Kobyłka suggested an entirely different treatment of *Run to the szopka*. One could say that he built his spectacle slightly contrary to the text, carefully packaging humorous reflections and satirical inserts as if they were Christmas gifts. Kobyłka used Polish carols, deliberately seasonal music by Paweł Sikora, a warm and almost homey stage design by Andrzej Czyczyło, and puppets carved by Bogdan Cygan according to the poetics of roadside figurines of saints. This "packaging" contributed to producing an extremely atmospheric spectacle, brimming with poetry and, at times, moving (especially for the older spectators, who used to sing Christmas carols themselves in the past or recall the carollers visiting their homes during the holiday season).

In the *mise en scene* proposed by Kobyłka the stage becomes a cottage interior, in which the central place is occupied by a festively set table. This space is intended for the actors-Carol Singers, accompanied by the actors-Musicians, who, together with their unusual outfitting comprising authentic musical instruments, stand to the right of the stage. The table itself serves as a stage for the puppets. As the plot develops, the attention of the audience is drawn either to the Carol Singers, the puppets, or the Musicians, not only on account of the music but also the process by which sounds are produced from the instruments (I will hazard the opinion that the instruments too were used as "animated puppets"). The director blended the three levels of the spectacle into an extremely harmonious whole, and the transference of the plot from one level to another is, for all practical purposes, invisible, an example of a well-devised conception and good staging. The puppets are actually figurines carved in wood, whose animation might have posed a difficult task for the actors, but is in fact tackled successfully by the Carol Singers from the Katowice Theatre—Bogusława Jaremowicz, Mirosław Kotowicz and Marek Wit. Great praise is due to the remaining two performers—Aleksandra Zawolska and Piotr Janiszewski as the Musicians who really play the folk instruments. We can only imagine how hard they must have worked to ensure that the plot might be accompanied by live music.

This excellent spectacle appeals to the audience. I believe that it will be a permanent part of the Christmas repertoire at the "Ateneum" for years to come. ■

Biegnijcie do szopki (Run to the szopka) by Edmund Wojnarowski. Director Zbigniew Kobyłka, stage design Andrzej Czyczyło, music Paweł Sikora. The Ateneum Silesian Puppet and Actor Theatre, Katowice, 2001

Na skrzydłach Kulmowej

Anna Bocian

W lubelskim Teatrze Andersena powstał niezwykły spektakl – ni to poetycki musical, ni liryczny kabaret. Tyleż rozdokazywany, co z odrobiną cierpienia pod przepiękną skórką. Dużo w nim było poezji, tej oczywistej – płynącej z wierszy Joanny Kulmowej, wybranych z całej jej twórczości oraz tej scenicznej – kapryśnej, która czasem jest, a czasem za nic, żadnymi wołami nie da się przyciągnąć.

Ale nie takie numery z mistrzem metafory w teatrze lalek, reżyserem spektaklu Włodzimierzem Fełenczakiem. Sztuki Kulmowej wystawiał już wcześniej, a tym razem *pyszczki wierszy* beneficjentki (był to powód zaproszenia Joanny Kulmowej wraz z przyjaciółmi do Lublina jesienią ubiegłego roku) upieścił specjalnie i z szacunkiem.

Można powiedzieć, że Fełenczak zrobił przedstawienie rekapitulacyjne. Zawarło się w nim to, co jest warunkiem istnienia poezji – pewien rodzaj nieobliczalnej niefrasobliwości autorki wierszy (*być albo nie być, serce wybrać nie śmie. I muszę być i nie być jednocześnie*) oraz jej bezwzględna powaga wobec sytuacji ostatecznych (*nie będę jestem, będę byłam*). Wraz z rozwojem spektaklu odkrywały się i inne ważne dla poetki tematy, ale zawsze poprzez rzucanie mimochodem żarty. Niby było o deszczu, latarniu, psie, butach i parasolu, ale okazywało się, że parasole rozmnażają się na cmentarzach, czas rozdziawia buta, pies uczy pana dostrzegać niezauważalne na co dzień piękno i łatwiej latać, będąc szłapą niż wbrew pozorom... chodzić po ziemi. Przez scenę przeirruwały wspomnienia – westchnienia o rodzinnych sprzętach, ulicach z dzieciństwa, czasie zastygłym w konfiturach, smutku polsko-żydowskich korzeni i życiu niczym płaszcz od podszewki podszytym duchem jak powietrzem, z biegiem lat coraz bardziej dziurawym.

Jasne było, że tekst stanowił podstawę spektaklu, choć pojawianie się refleksyjnych akcentów i przybywanie ich w miarę jego rozwoju niepokoiło osoby nawykłe do przeliczania powagi poruszanych kwestii na spadek sprzedaży biletów. Teatr lalkowy niespodziewanie okazał się teatrem spraw ważkich, czyli dla widza dorośleszego – ale właściwie czym jest dorosłość? I kiedy się budzi? Tego żaden księgowy w swoich papierach nie odnotuje.

Mimo minorowego gruntowania udało się Fełenczakowi utrzymać spektakl w nastroju rozbawionej niepoczytalności. Niezobowiązujące rozmowy na fundamentalne tematy, to najkrótsza recenzja stylu *Skrzydlatej Joanny*. Sympatyczna postać ze sztuki Kulmowej *Wio, Leokadio*, została przez Fełenczaka zmultiplikowana, i to jeszcze dorożkarskiej szkapie dodało skrzydeł, choć wcześniej sama z siebie i tak już cierpiała na niepohamowaną skłonność do latania. Zresztą, skrzydła były obecne w przedstawieniu ciągle, jeżeli nie w rzeczywistości – doprawione huśtawce – to w podtekstach. Zaś trzy śpiewające Leokadie bezceremonialnie zabierały widzów do Kulmowego nieba, więc przyjemności były i cieszyły prawie nieustannie.

Przedstawienie miało w sobie wdzięk mód łagodzących szarzyznę lat pięćdziesiątych – czy to w strojach wyjściowo wyelegantowanych szkap, czy w muzyce z dużego oddalenia nawiązującej do chodliwych wówczas melodii. Czarowność snutych historyjek podtrzymywali Jarosław Koziara – poprzez scenografię w kolorach słodkich snów oraz Gabriel Menel, który wyławiał je w swojej muzyce. W tym sensie spektakl był bardzo spójny, bo również został świetnie zaśpiewany i zagrany. Trzy Leokadie: Ilona Zgiet, Wioletta Tomica i Roma Drozdowna, a także Zbigniew Litwińczuk jako uosobienia ról męskich, stworzyli tło dla aller ego poetki – Mani Perkowskiej, która przypominała zanikającą dziś sztukę recytacji.

Jedynym mankamentem *Skrzydlatej Joanny* mogły być zakłócenia (na szczęście rzadkie) na styku gestu i słowa, w których zabrakło zbliżenia między zwyczajnością a niezwyczajnością, charakterystycznego dla narodzin niespodziewanych metafor. Jednak, parafrazując słowa samej poetki, jeżeli historia nie kończy się całkiem dobrze – to pomyśl sobie, że to jeszcze nie koniec. I tym można zakończyć analizowanie artystycznych aspektów *Skrzydlatej Joanny* wg Kulmowej, której ulubionym zajęciem jest sprowadzania marzeń na ziemię, ale przecież nigdy, przenigdy siłą. ■

Fot. Andrzej Rozek

Skrzydlata Joanna. Musical poetycki według tekstów Joanny Kulmowej. Scenariusz i reż. Włodzimierz Fełenczak, scen. Jarosław Koziara, muz. Gabriel Menel. Teatr im. H. Ch. Andersena Lublin 2000

On the Wings of Kulmowa

Anna Bocian

Na zdjęciu (od lewej) w photo from left: Ilona Zgiet, Wioletta Tomica, Roma Drozdowna

The H. Ch. Andersen Theatre in Lublin has produced an extraordinary spectacle—part poetic musical and part literary cabaret. A playful romp, but with a dose of suffering concealed beneath a beautiful surface. The show brims with poetry, either selections from works by Joanna Kulmowa, or the stage variety of capricious poetry, which sometimes exists but simply cannot be forced to appear on other occasions.

Włodzimierz Felenczak, the director of the spectacle and master of the metaphor in the puppet theatre, has successfully tackled quite a few such challenges. Felenczak staged Kulmowa's plays in the past, this time, he caresses the *snouts of the poems* with particular respect (the poet's benefit, held in the autumn of last year, was the reason for inviting her, together with friends, to Lublin).

The director proposes a recapitulation encompassing everything that forms a condition for the existence of poetry—the author's unpredictable lighthearted-ness (*To be or no to be, the heart does not dare to choose. I am forced to be and—simultaneously—not to be*) and her ruthless seriousness as regards ultimate situations (*I shall not be 'I am', I shall be 'I was'*). In the course of the spectacle we discover other motifs important for the poet, but always disclosed by means of casually made jokes: at first glance, they deal with rain, flying, dogs, shoes and an umbrella, but it becomes apparent that umbrellas multiply in cemeteries, that the shoe gapes due to the passage of time, that the dog teaches his master how to notice beauty ignored in everyday life, and that, contrary to appearances, a horse finds it easier to fly than... to walk on the ground. Recollections-longings for old household utensils, childhood streets, time petrified in homemade jam, the sadness of Polish-Jewish roots, and life resembling a worn topcoat, with a ghostly underpinning of air, floated across the stage.

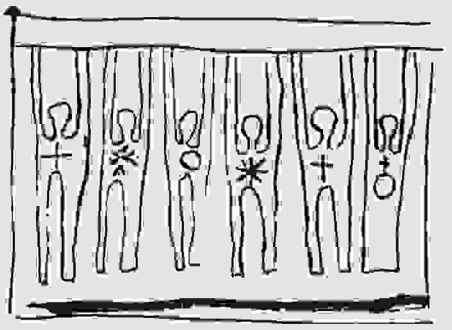
It became clear that the spectacle is based on the text, although the appearance of reflective accents and their increase during the show upset persons accustomed to viewing the gravity of discussed questions in terms of declining ticket sales. A puppet theatre unexpectedly proved to be a theatre of significant issues, in other words, those addressed to the adult audience. But exactly what is adulthood? When does it arise? This is something which no accountant records in his documents.

Despite a rather pessimistic point of departure, Felenczak manages to maintain a mood of hilarious irresponsibility. Non-obligatory conversations about fundamental themes—this seems to be the briefest review of the style represented by *Skrzydlata Joanna* (Bewinged Joanna). The director expanded the affable character from Kulmowa's play *Wio, Leokadio* (Giddy up, Leokadia) by adding wings to the titular cab horse, although earlier it had already suffered from an uncontrollable inclination to fly. Wings are constantly present in the spectacle, if not in reality—attached to a swing—then in the subtext. The three singing Leokadias unceremoniously invite the spectators to Kulmowa's heaven, offering almost endless amusement.

The spectacle has all the charm of the fashions that alleviated the sombre, grey 1950s—displayed either in the costumes worn by the elegant horses or in distant musical references to popular melodies of the period. The appeal of the spun stories is sustained by Jarosław Koziara's stage design, maintained in the colours of sweet dreams, and by Gabriel Menel who extracted it in his music. The excellently sung and acted spectacle is extremely cohesive. The three Leokadias: Ilona Zgiet, Wioletta Tomica and Roma Drozdowna, together with Zbigniew Lewiczuk as a personification of the male characters, create a backdrop for Maria Perkowska, the poet's *alter ego*, who recalls the already vanishing art of recitation.

The only fault of *Bewinged Joanna* could lie in the disturbances (fortunately, very rare) along the borderline between the gesture and the word, which lacked the rapprochement between ordinariness and extraordinariness characteristic for the emergence of unexpected metaphors. Nevertheless, paraphrasing the words of the poet herself, if a story does not end happily you only need to imagine that this is not really the finale. This conviction could also close our analysis of the artistic aspects of *Bewinged Joanna vel* Kulmowa, whose favourite occupation is bringing dreams down to earth, although never by resorting to force. ■

Skrzydlata Joanna. Musical poetycki według tekstów Joanny Kulmowej (Bewinged Joanna. A Poetic Musical to Texts by Joanna Kulmowa). Script and direction by Włodzimierz Felenczak, stage design Jarosław Koziara, music Gabriel Menel. The H. Ch. Andersen Theatre, Lublin, 2000.



Żeby lalkarz był lalkarzem

Trupy uczone (2)

Klemens Krzyżagórski

Henryk Jurkowski, zanim został pisarzem politycznym, prowadził wojnę z wrocławskimi psychologami. Oto jak ją opisuje: Psycholodzy z Uniwersytetu Wrocławskiego przebadali kandydatów na Wydział Lalkarski PWST. W efekcie: komisja egzaminacyjna „z reguły odrzucała wszystkich introwertyków, akceptując ekstrawertyków. Próbowałem tłumaczyć, że tylko introwertyk może mieć ochotę posłużenia się jakimś substytutem w wypowiedzi artystycznej. Oczywiście, przegrałem na całej linii..." (*Moje nauki w krakowsko-wrocławskiej szkole*).

Proszę, żeby przyjąć mnie w tej wojnie pod sztandar Henryka Jurkowskiego. Ale, jak przystało na człowieka zaciężnego, wpierw będę usiłował pojąć o co się ona toczy – o jakie kategorie pojęciowe – i co z naszego zwycięstwa będzie miało szkolnictwo i teatry lalkowe.

Pojęcie „ekstrawertyk" jest, jak wiadomo, autorstwa Carla G. Junga i zostało wyłożone m.in. w jego rozprawie *Problem typowych postaw w estetyce* (*Archetypy i symbole*). Ekstrawertyk jest to mianowicie taki typ, u którego przeważa ciekawość i gotowość akceptacji elementów świata zewnętrznego; istnienie ludzi i rzeczy, zdarzeń i problemów zewnętrznych – obchodzi go, cieszy, smuci. Tłumacząc to na język widowiska lalkowego, ekstrawertyk, to aktor, który zleconą mu przez reżysera rolę psa przyjmie z zaciekawieniem i bez grymasów. On bowiem potrafi w ten obiekt (w psa) „wczuć się" (termin Lippsa i Worringera), dać mu „estetyczne uduchowienie" (termin Jodla) i na jego rzecz „w y z b y ć s i ę s i e b i e" (spacja u Junga).

Pisałem kiedyś o reżyserze, który skarżył się na aktora grającego psa: – „On mi w tej roli wcale nie szczeka; on robi tylko hau-hau." Ten aktor, to był pewnie leser albo introwertyk. Bo pracowity ekstrawertyk tak dalece „wyzbyłby się siebie" na rzecz psa, tak się bez reszty z tą rolą zidentyfikował, że jego postać sceniczna szczekałaby w sposób zadawalający. Dlatego nie dziw, że reżyserzy, zasiadający w komisjach egzaminujących kandydatów na lalkarzy, lubią ekstrawertyków.

Pojęcie „introwertyk" pochodzi również z typologii Junga. Jest to mianowicie taki osobnik, który odczuwa „duchowy lęk przestrzeni" (Worringer), jest zapatrzony w swoje wnętrze psychiczne i często zakłopotany własnym *ja*, niechętnie ujawniający je w interakcji z innymi ludźmi. On, podobnie jak ekstrawertyk, gotów jest „wyzbyć się siebie", ale najchętniej zrobiłby to na rzecz „abstrakcji" (na przykład tego, co transcendentne) albo komunikat o swoim *ja* zawarłby w osobiście stworzonych figurach.

Dzieje się to na przykład tak, jak w propozycji Antonina Artaud: „Każde prawdziwe uczucie jest w rzeczywistości nieprzetłumaczalne. Wyrazić je to zdradzić. Lecz można je przetłumaczyć, u k r y w a j ą c. Prawdziwy obraz skrywa to, co manifestuje. [...] Dlatego obraz, alegoria, figura, która maskuje to, co pragnie objawić, więcej ma znaczenia dla umysłu niż jasność, przyniesiona przez słowną analizę" (*Teatr i jego sobowtór*). Tak więc introwertyk, jeśli ma pożyć w zespole aktorskim, powinien znaleźć się w procedurze, którą Jacob Moreno nazwał „psychiatrią szekspirowską". Polega ona na tym, że aktor introwertyczny otrzymuje tworzywo, z którego buduje – i, jak to przed chwilą czytaliśmy u Artaud, równocześnie maskuje – „obraz własnej osoby", wyzwalając w ten sposób swoją „uciśnioną podświadomość" (za: G. i C. Czapów, *Psychodrama*).

Tym tworzywem mogą być postaci i sceny wielkiej dramy elżbietańskiej, ale sądzę, że przydadzą się tu również archetypiczne konstrukcje i postaci klasyki baśniowej. Krótko mówiąc: jeśli introwertyk sądzi, że ma pieskie ja, może sobie użyć, wyrażając je i ukrywając kreacją psa w widowisku lalkowym. Ale pod jednym warunkiem – że to on wymyśli formę tego psa i osobiście go zbuduje. Lalka psa, wymyślona, skonstruowana, uformowana i zagrana przez aktora – introwertyka nie będzie robiła leniwie „hau-hau"; ona nas swym szczekaniem, zarazem – przerazi i wyzwoli z lęku. Rozczuli do łez. Zabawi na śmierć. Dlatego szkoła, która nie uczy sztuki widzenia, wyobrażania sobie, obmyślania, rysowania, konstruowania i osobistego budowania lalki – nie powinna nazywać się lalkarską.

Po tych wszystkich żartach powiedzmy więc wreszcie serio, o co toczy się ta wojna. Nie z psychologami ona jest. Nie o Jungowskie kategorie pojęciowe w niej chodzi. Jest to wojna o to, co w latach 1967-1970 usiłowaliśmy realizować we wrocławskim Studium Aktorskim Teatrów Lalkowych: ażeby w programie nauczania przyszłych lalkarzy była teoria widzenia i technika wyobraźni; tworzenie wizji lalki, anatomia lalki; i to najważniejsze – praktyczna, sprawdzona egzaminami umiejętność jej budowy. Jest to więc wojna o zasobną, nowocześnie wyposażoną pracownię techniczną w szkole albo o taką symbiozę szkoły z teatrem, by pracownia mogła być wspólna. Wojna o klucz do tej pracowni. O taki program jej zaludnienia, by pobierali w niej naukę i nabywali umiejętności studenci, którzy z lalkarstwa rzeczywiście chcą sobie stworzyć profesję i sposób na życie.

Przed piętnastoma laty wojnę tę można było prowadzić pod sztandarem Henryka Jurkowskiego. Jurkowski we właściwym czasie wyrzekł się bowiem zgubnego zaciekawienia fanaberiami lalkarzy, którzy gremialnie, lecz niedbale wdrapywali się na scenę „teatru totalnego", i w 1985 roku przystał na ideę: „Lalkarze do lalek!!!". Opowiedział wówczas w Białymstoku, że Albrecht Roser swoje nauczanie lalkarstwa zaczyna od budowy lalki. Uczniowie wpierw pracują nad konstrukcją marionetki, a to sprawia, że staje się ona ich osobistym wytworem, zostaje nacechowana emocjonalnie, zdobywa część ich artystycznych kompeten-

cji – „uzyskuje status organiczny". Podobnie kształcą studentów katedry lalkarskie uniwersytetów w Storrs i Los Angeles, gdzie połączone jest w jedno – „wywarzanie lalki z jej animacją". Henryk Jurkowski postulował więc wówczas, żeby i u nas w rekrutacji studentów lalkarstwa" brać pod uwagę [ich] zdolności manualne, animatorskie i plastyczne", a w nauczaniu „przyjąć zasadę, że lalkarz sam tworzy swoje lalki i podwoić albo i potroić godziny zajęć w pracowni lalkarskiej". Albowiem – „by uratować profesję, trzeba skoncentrować się na sprawach warsztatowych i w nich osiągnąć doskonałość" (*Jeszcze o kształceniu aktorów lalkarzy*).

Idea wyrażona hasłem „Lalkarze do lalek!!!" została u nas sformułowana w dobie zniewolenia: w czasach okołomarcowych (Wrocław, luty 1967) oraz w stanie postwojennym (Białystok, czerwiec 1985). W dobie obecnej projekt „Żeby lalkarz był lalkarzem!!!" trzeba motywować w duchu liberalizmu i z poszanowaniem praw człowieka, albowiem chodzi w nim o to, by aktorzy teatru lalek, wszyscy ci ekstrawertycy i introwertycy – żeby byli oni lalkarskim środowiskiem twórczym.

Lalkarskie środowisko twórcze to ludzie, którzy tworzą lalki i tworzą lalkami.

Gdzie uczyć? Jak?

W polskich teatrach lalek pracowała w sezonie 1998/99 dość liczna zbiorowość aktorów starszych. Osób, które przekroczyły 56 lat życia było wówczas 16 (w teatrach państwowych – 6, w komunalnych – 8, w prywatnych – 2). Życząc im i nam, widzom, by ich dojrzały kunszt aktorski długo jeszcze mógł nas wspólnie cieszyć, musimy jednak zauważyć, że dekada 2001–2010 będzie okresem stopniowego rozstawania się tej kategorii wiekowej ze sceną.

W sezonie 1998/99 pracowało w teatrach 73 aktorów, którzy urodzili się w przedziale czasu 1944–1953. W tym w teatrach państwowych – 30, w komunalnych – 40, w prywatnych – 3 osoby. W dekadzie 2001–2010 będą oni stopniowo nabywali prawo do emerytury i zapewne większość z prawa tego skorzysta, pozostając w bardziej luźnych związkach z teatrami (umowa o udział w konkretnym widowisku, nagłe zastępstwa etc.).

Tak więc stałe, etatowe aktorskie środowiska twórcze teatrów stracą w latach 2001–2010 co najmniej 89 artystów. Kto ich zastąpi? Oczywiście – absolwenci trzech współczesnych szkół lalkarskich. Ale – czy na pewno?

Aby odpowiedzieć na to pytanie należy obliczyć, osobno dla każdego z dotychczasowych roczników absolwentów każdej z istniejących szkół, coś, co można by nazwać wskaźnikiem użyteczności cechowej szkoły lalkarskiej. Można to zrobić takim wzorem:

$$Wn = [x \cdot (y - b)] \cdot 100$$

gdzie n to większa niż 5 i mniejsza niż 25 liczba lat następnych po roku ukończenia studiów przez badaną grupę absolwentów; x to liczba czynnych zawodowo w lalkarstwie absolwentów badanego rocznika; y – b to liczba ogółu absolwentów badanego rocznika, pomniejszona o osoby zmarłe lub dotknięte inwalidztwem.

Wykonanie takiego obliczenia dla każdej ze szkół, sporządzenie następnie analizy porównawczej i prognozy wskaźników globalnych będzie możliwe, gdy wszystkie szkoły zaczną interesować się losami życiowymi swoich absolwentów, ich grup wiekowych i poszczególnych ludzi (co zresztą powinno być wpisane w kodeks przyzwoitości uczelni artystycznej). Ale interesują się tylko niektóre. Dlaczego? Bo niewiedza niekoniecznie jest rezultatem lenistwa i nonszalancji wobec rezultatów własnej pracy pedagogicznej – bywa ona powodowana odruchem samozachowawczym. Wyobraźmy sobie bowiem szkołę lalkarską, której wskaźnik użyteczności cechowej (Wn) wynosi równo 10% lub mniej. To znaczy, że, owszem, jakiś pomylony jej absolwent, co dziesiąty, co piętnasty z roku, zabłąka się czasem do teatru lalek, ale najchętniej szłoby się stamtąd na *Hamleta*, albo gdzie oczy ponoszą i skąd powieje kasą. Czy komunikat, że szkoła ta tak jest kierowana i tak sposobi do życia zawodowego swoich studentów, nie powinien znaleźć się w jej nazwie i na dyplomach absolwentów? No, a skoro nazwa będzie inna, to zapewne kto inny będzie tam kierował i nauczał?

Tak więc znaleźliśmy się w sytuacji, w której możemy posłużyć się jedynie prymitywnym rachunkiem symulacyjnym, opartym na szacunku liczby absolwentów, którzy p r a w d o p o d o b n i e w latach 2001–2010 trafią do teatrów lalek i przynajmniej na kilka lat w nich pozostaną.

Przybliżony w taki sposób wskaźnik użyteczności cechowej szkół obecnie istniejących wynosi:

- Białostocki Wydział Lalkarski (Wydział Sztuki Lalkarskiej) – 43% absolwentów,
- Będziński Studium Aktorskie TL – 40% absolwentów,
- Wrocławski Wydział Lalkarski – 12% absolwentów.

Ponieważ Będzin dyplomuje co dwa lata grupę słuchaczy (rocznik), a Białystok i Wrocław – corocznie, możemy spodziewać się, że z tych trzech szkół trafią w latach 2001–2010 do teatrów lalek: z Białegostoku – 63 osoby, z Będzina – 28 osób z Wrocławia – 20 osób. Łącznie angaże absolwentów istniejących dziś uczelni będą w teatrach lalek lat 2001–2010 wynosić nieco ponad 100 osób. Pokrywa to z niewielką nadwyżką ten ubytek, który w teatrach powstanie w wyniku starzenia się zespołów aktorskich. Ale w symulacji tej pominęliśmy nie oszacowane ubytki, które w sposób naturalny powstają w grupach aktorów młodszych, biologiczne (inwalidztwo lub przedwczesna śmierć), biologiczno-społeczne (zawodowstwo w dziedzinie prokreacji) i społeczno-polityczne (wybranie zawodowstwa w polityce, samorządności etc.).

Myślę więc, że jesteśmy w tej prognozie niemal „na styk", pozbawieni marginesu bezpieczeństwa. Margines taki mogłoby stworzyć powstanie nowej przyteatralnej placówki dydaktycznej. A to dlatego, że zespolone z teatrem bodaj

Teatr	B	W
1. BIAŁOSTOCKI TEATR LALEK	16	-
2. TEATR BAJ POMORSKI, Toruń	10	2
3. TEATR LALKA, Warszawa	11	-
4. PAŃSTWOWY TEATR LALKI I MASKI GROTESKA, Kraków	5	5
5. TEATR ANIMACJI, Poznań	6	2
6. TEATR LALKI I AKTORA IM. H. CH. ANDERSENA, Lublin	10	-
7. WROCŁAWSKI TEATR LALEK	-	10
8. TEATR BANIALUKA, Bielsko-Biała	6	3
9. TEATR LALEK PLECIUGA, Szczecin	5	3
10. OPOLSKI TEATR LALKI I AKTORA IM. A. SMOLKI	3	4
Razem	**74**	**29**

Rynek pracy lalkarskiej 10 teatrów lalkowych, które w sezonie 1998/99 zatrudniały co najmniej 7 absolwentów akademickich fakultetów lalkarskich. **B** – Akademia Teatralna, Wydział Sztuki Lalkarskiej (Białystok), **W** – Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna, Wydział Lalkarski (Wrocław)

Źródło: odpowiedzi 38 teatrów na pytania ankiety „Teatr lalek – środowisko twórcze", sierpień 1998

unią personalną studium to nie tylko najtańszy, więc najłatwiejszy do stworzenia sposób kształcenia lalkarzy, ale również najbardziej, z punktu widzenia interesów cechu, sposób efektywny. Przypomnijmy bowiem, że z 15 absolwentów wrocławskiego SATL – do teatrów lalek zaangażowało się po dyplomie 14 osób, a dzisiaj, po trzydziestu latach, gra w nich sześcioro absolwentów tego studium, dwoje naucza zawodu w lalkarskich uczelniach artystycznych, jeden kieruje dużym teatrem lalkowym. Warta zauważenia i refleksji jest również cechowa efektywność będzińskiego Studium Aktorskiego Teatrów Lalkowych.

Sądzę jednak, że przyteatralne studia lalkarskie musiałyby być jakoś skojarzone z uczelnią akademicką, mieć dość bogaty program i nieco wydłużony czas nauczania oraz uzyskać takie umocowanie prawne, by ich słuchacze mieli wszystkie prawa studentów wyższych szkół zawodowych, łącznie np. z otrzymywanymi tam tytułami licencjatów.

Oczywiście, będzie to kłopotliwe i może jest niekonieczne? Bo przecież osobowe potrzeby teatrów lalek i produkcję lalkarzy w uczelniach lalkarskich można zbilansować w sposób najprostszy: zwiększając użyteczność cechową tych uczelni. Nauczając w nich takich studentów, i tak ich nauczając, żeby po dyplomach znaleźli się oni w lalkarskim środowisku twórczym. Tylko, że to wymagałoby zgody senatów, rad wydziałów, dziekanów, kierowników, a zwłaszcza wszystkich uczelnianych dydaktyków na to, że lalkarskie środowisko twórcze to ludzie, którzy tworzą i – l a l k i, i – l a l k a m i. Ludzie czyniący własnymi rękami dzieło sztuki – r ę k o d z i e l n i c y.

Obawiam się jednak, że dydaktycy w szkołach lalkarskich, aspirujący do ról nauczycieli teatru totalnego, nigdy się na taką degradację nie zgodzą i dlatego, zamiast leczyć szkoły – przyjdzie chyba je mnożyć. ■

May the Puppeteer by a Puppeteer

Klemens Krzyżagórski

Learned Troupes (2)

Before becoming a political essayist, Henryk Jurkowski conducted a war with the Wrocław psychologists. This is how he describes it, "As a rule, Wrocław University psychologists conducted tests on applicants to the State Higher School of the Theater's (PWST) Puppetry Faculty. In effect the examination commission usually rejected all the introverts, and accepting the extroverts. I tried to explain that only an introvert can wish to use a substitute in an artistic expression. I lost the argument with whole kit and caboodle" (*Moje nauki w krakowsko-wrocławskiej szkole*).

Please, let me join Henryk Jurkowski's colors. But as is fitting for a recruit, I shall try to understand what it is about, what are the conceptual categories and what will the puppet schools and theaters gain by our victory. The term extrovert was, as we know, coined by Carl G. Jung. It was elucidated, among others, in his dissertation, "The Program of Typical Attitudes in Aesthetics" (*Archetypes and Symbols*). An extrovert is a type where curiosity and ready acceptance of elements of the external world, human existence and the existence of objects, events and external problems, are uppermost, they concern him, afford joy and sadness. To put it into the language of puppetry performances, an extrovert is an actor who will accept with interest and without fuss a role of dog assigned by the director for he can identify with (a term used by Lipps and Worringer) an object (the dog), invest it with an aesthetic spirituality (Jodl's term) and g e t r i d o f h i m s e l f (as spaced by Jung).

I wrote one time about a director who complained about an actor playing a dog–"He does not bark for me in that role, he only says–bow-wow." That actor must have been a lesser or an introvert. An extrovert would "get rid of himself" so completely on behalf of the dog, he would identify to such lengths that his stage character would bark satisfactorily. No wonder then that stage directors on the examination committee of puppetry applicants prefer extroverts.

The term introvert is also a Jung type. He is a person who has a "spiritual fear of open places" (Worringer), he is focused on his inner psyche and often bothered with his ego, unwilling to reveal it in an interaction with other people. Like the extrovert, he too is ready to "get rid of himself," but would be most willing to give it up on behalf of "an abstraction" (of something that is transcendental, for instance), or convey his ego through personally created figures.

It happens, for example, as in Antonin Artaud's proposals: "No true emotion can be in fact translated. To express it is to betray. But it can be translated by c o n c e a l i n g it. A true image conceals what it manifests... That is why an image, allegory, figure, which masks what it wishes to reveal, has more meaning for the mind, that clarity provided by a verbal analysis" (*The Theater and Its Counterpart*). Consequently an introvert, if he is to exist in an ensemble of actors, should find himself in a process which Jacob Moreno called "Shakespearean psychiatry." That is, the introvert actor who receives a material, builds and, as we have seen in Artaud's quote a moment ago, masks at the same time, "the image of his own person" thus liberating his "suppressed subconscious" (after G. and C. Czapów *Psychodrama*).

This material may be characters and scenes of a great Elizabethan tragedy, although I also feel that archetypal structures and characters of fairy tale classics would be useful here. In brief, if an introvert feels that he has a dog ego, he can let go by expressing and hiding it by creating a dog in a puppet performance. But under one condition: that it was he who had conceived the form of that dog and will build it personally. The puppet of the dog, conceived, constructed, shaped and performed by the actor-introvert, will not give a listless "bow-wow" it will terrify and liberate us from fear with its bark. It will move us to tears, make us choke with laughter. That is why a school that **does**

not teach the art of seeing, of imagining, conceiving, constructing and of building the puppet with one's own hands, should not be called a school of puppetry.

After all these facetious statements, let us seriously consider what is this war waged about? It is not waged with psychologists. Nor are Jung's conceptual categories at issue here. At issue in this war was what we tried to realize in 1967–70 at the Wrocław Puppet Theater Actor Studio (SATL): that the curriculum for future puppeteers contain a theory of seeing and techniques of the imagination, the creation of a vision of a puppet, the anatomy of puppet and what is most important, the ability of building a puppet in the practical sense, tested in a examination. It is therefore a battle for a technical workshop well-furnished with modern equipment or for a symbiosis of school and theater where the workshop could be shared by the two. A battle for the key to that workshop. A fight for a program of habitation for students, who truly wish to create a profession and way of life in puppetry, letting them get an education and acquire skills in it.

Fifteen years ago that war could be waged under Henryk Jurkowski's colors. For Jurkowski renounced at the proper time the disastrous interest in the whims of puppeteers, who scrambled as one man but rather sloppily on the stage "of the total theater." In 1985 he accepted the idea "Puppeteers to the Puppets!" He spoke at that time in Białystok about Albrecht Roser who began his teaching of puppetry with the construction of the puppet. The students worked at first on the construction of marionettes thus making it their personal product; it bore an emotional imprint, it acquired a portion of their artistic competence–"it gains an organic status." Puppetry faculties of universities of Storrs and Los Angeles follow a similar curriculum for their students, where "the puppet is produced together with animation." Henryk Jurkowski postulated at the time that the recruitment of students of puppetry "should take under consideration (their) manual skills, animation and plastic abilities" and in teaching should "adopt the principle that a puppeteer creates his puppet himself, and then double or triple the hours assigned to the puppet workshop." For "in order to sustain the profession, it is necessary to concentrate on the workshop and achieve perfection there" (*Jeszcze o kształceniu aktorów lalkarzy*).

The idea contained in the slogan "Puppeteers to the Puppets!" was formulated in our country about March (Wrocław, February 1967) in a period of the nation's subjugation and during the years after martial law (Białystok, June 1985). Today, the idea "that the puppeteer be a puppeteer" must be motivated in the spirit of liberalism and with respect for human rights, for the point is that the puppet theater actors, all of them–the extroverts and the introverts–should represent a creative force in puppetry.

The puppet theater artists are creative people who create puppets and create with puppets.

Theatre	B	W
1. BIAŁOSTOCKI TEATR LALEK	16	-
2. TEATR BAJ POMORSKI, Toruń	10	2
3. TEATR LALKA, Warszawa	11	-
4. PAŃSTWOWY TEATR LALKI I MASKI GROTESKA, Kraków	5	5
5. TEATR ANIMACJI, Poznań	8	2
6. TEATR LALKI I AKTORA IM. H. CH. ANDERSENA, Lublin	10	-
7. WROCŁAWSKI TEATR LALEK	-	10
8. TEATR BANIALUKA, Bielsko-Biała	6	3
9. TEATR LALEK PLECIUGA, Szczecin	5	3
10. OPOLSKI TEATR LALKI I AKTORA IM. A. SMOLKI	3	4
Total	**74**	**29**

The Puppeteer's Employment Market: 10 puppet theatres which employed at least 7 graduates of puppetry faculties in the season 1998/99

B – Academy of the Theatre, Department of Puppetry Art (Białystok); W – State Higher School of the Theatre, Puppetry Department (Wrocław). Source: responses of the 38 theatres that answered the questionnaire "Puppet Theatres–the Artistic Community", August 1999

Teach Where? Teach How?

A fairly large number of older actors worked in the Polish puppet theaters in the 1998/99 season. There were 16 actors over the age 56: state theaters–6, community theaters–8, private companies–2. Wishing them and us, our audience, that their mature artistry as actors continue to give us joy for many long years, we must note that the decade of 2001–2010 will witness the gradual departure of this age group from the stage.

In the 1998/99 season, 73 actors had been born in 1944–1953. Of these 30 were members of state theaters, 40 of community theaters and 3 of private companies. In the decade of 2001-2010 they will become gradually ripe for retirement and most quite certainly remain in loose contact with theaters (under contract to appear in specific plays, as a sudden replacement etc.).

Thus companies with actors on their payrolls will lose at least 89 artists in 2001–2010. Who will replace them? Graduates, of course, of the three contemporary schools of puppetry. But is that certain? To answer that question, it is necessary to sum up the number that graduated annually over the past years from every existing school. This could be an indicator of the contribution of the puppet school to their guild. It can be expressed as follows:

$$Wn = [\, x \cdot (y - b)] \quad 100$$

where n is a number above 5 and less than 25 that follow after graduation by the group of graduates under consideration; x stands for the number of active puppetry graduates of the year under consideration; $y–b$ is the total number of graduates of the year under consideration less the number who had died or become disabled.

It will be possible to carry out this calculation for each school, and then draw up a comparative analysis and a prognosis of comprehensive indicators, only when all the schools begin to take an interest in what happens to their graduates, their age groups and individual people (this should be included in the code of decency in every school of art). But only a few show this interest. Why? Lack of knowledge is not always a result of dilly-dallying and unconcern for the results of the teaching program. It is caused at times by desire for self-preservation. Let us imagine of school of puppetry which index of usefulness to the guild (Wn) is equal to or less than 10%. That means that some misguided graduate, every tenth, every fifteenth of that year, may stray into a puppet theater at times, although the performance would be to go from there for a Hamlet or where one's eyes would carry one, or follow the scent of cash. Should not a notice stating that a school is conducted and prepares for a profession in such and such a manner not be found in its title and on the graduate diploma? Since, however, the title is different then someone else will surely direct it and teach.

We thus find ourselves in a situation where we can use only the most primiti-

ve calculated simulation based on an estimated number of graduates who will p r o b a b l y find their way to the puppet theaters in 2001–2010 and will remain there for at least a couple of years.

The estimations of a thus obtained indicator of the usefulness to the guild of the now existing schools is:

- Białystok Puppetry Faculty (Faculty of Puppetry Art)–43% of the graduates,
- The Będzin Puppet Theater Actors Studio–40% of the graduates,
- The Wrocław Puppetry Faculty–12% graduates.

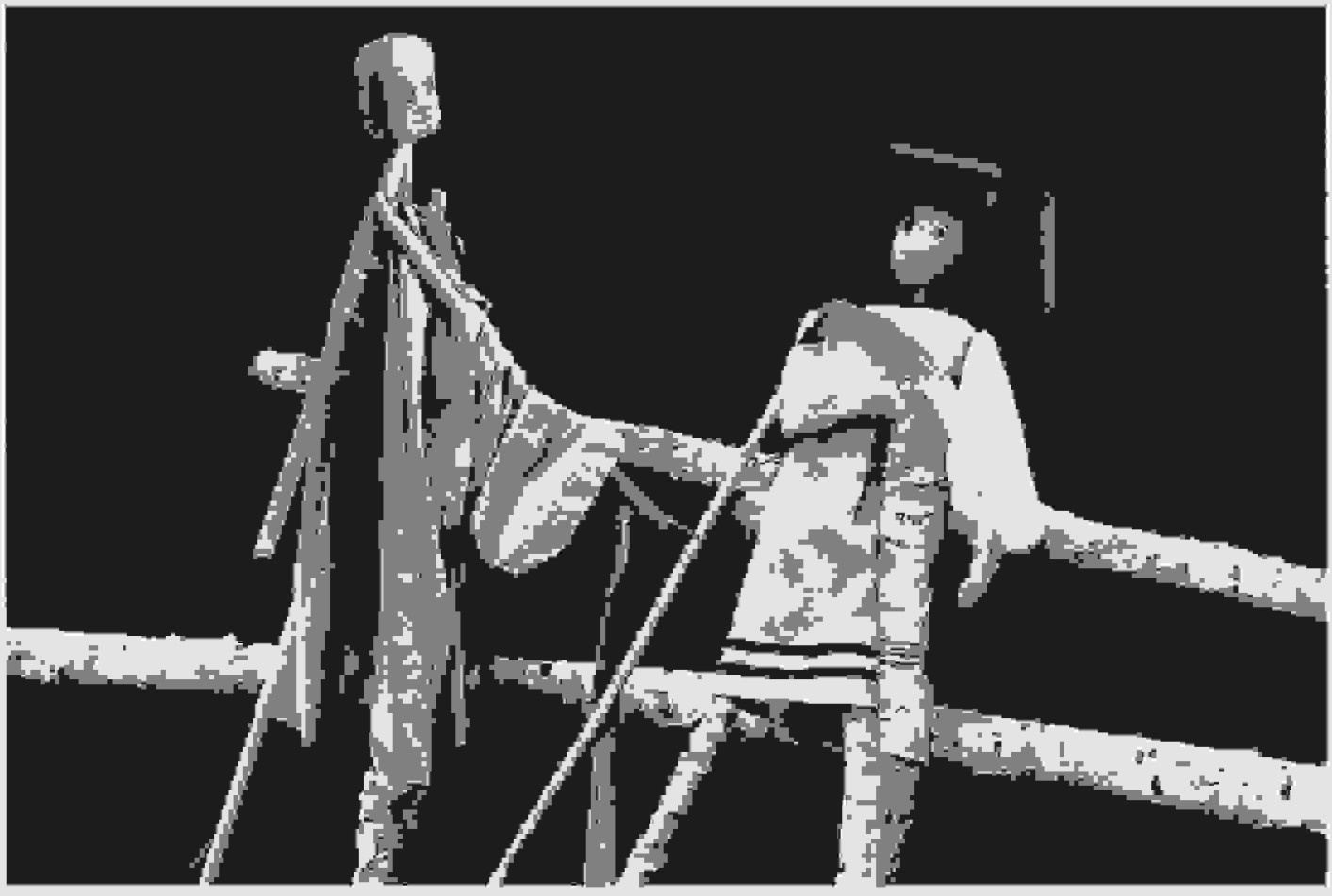
However, since Będzin hands out diplomas once every two years to its students (years), while Białystok and Wrocław graduate students every year, we can expect that the number of graduates from the three schools who will become members of puppet theaters in 2001–2010 will equal: 63 from Białystok, 24 from Będzin and 20 from Wrocław. A total of more than 100 of the graduates will receive contracts in 2001–2010 from the theaters. That will cover with a few extra the loss incurred by the theaters due to the aging of the ensembles of actors. But in our estimate we did not include the estimated loss that occurs as a natural process among groups of younger actors: biological (disability or premature death), biological/social (professionalism in the area of procreation), and socio-political (a chosen profession in politics, self-government, etc.).

I believe that we are approximately on par in this prognosis without a margin of danger. That margin could produce a new didactic institution at the theaters. That is because a studio united with the theater by sharing its personnel, is not only the most economical, hence easiest way to establish a teaching method of puppeteers, but also the most effective from the point of interests of the guild. We may only mention that of the 15 graduates of the Wrocław SATL, 14 joined the puppet theater after graduation and today, after thirty years, six graduates of that studio are acting in the theater, two are teaching in the profession at schools of art, one is managing director of a major puppet theater. Also worthy of attention and consideration is the benefit to the guild of the Będzin Puppet Theater Actors Studio.

However, I feel that the theater puppet studios would have to be coordinated with the program of an academic school: offer a fairly extensive program and a somewhat longer period of attendance, furthermore the students should have a legally established provision on the strength of which the students would be insured the rights that hold for all students of professional academies together with the licenses granted there.

This may be troublesome, and it may be inescapable. The personnel needs of the puppet theater can be offset by the production of puppeteers by the puppetry schools simply by raising the level of benefits they contribute to the guild. That means that the students admitted and the teaching methods of these schools would qualify the graduates and secure their membership in the community of puppet artists. However, the school senates, the faculty committees, the deans and the directors, but especially the teaching staffs of the schools, would have to accept the fact that puppet artists are people who create p u p p e t s a n d w i t h p u p p e t s. That they are people who create works of art with their own hands – that they are c r a f t s m e n.

I fear, however, that teachers of puppetry schools, who aspire to the role of teachers of a total theater, will never accept such a degradation. Therefore, instead of curing the ills of the schools it will come to setting up more of them. ■



O Medyku Feliksie (Of Medic Felikie) Piotr Tomaszuk według/after G. Morcinek. Reż./dir. P. Tomaszuk, scen. R. Strasiecki
Białostocki Teatr Lalek (prace warsztatowa/a workshop project)

Dotknąć i ziemi i sacrum

Z Krzysztofem Rauem rozmawia Lucyna Kozień

Lucyna Kozień: *Nasza rozmowa jest kontynuacją dyskusji „Teatru Lalek" na temat kształcenia studentów lalkarstwa. Kogo kształcić – aktora czy lalkarza?*

Krzysztof Rau: Ta dyskusja ciągle powraca, bo to jest naprawdę podstawowe pytanie czy kształcić aktora i wyposażyć go w dodatkowe umiejętności poruszania lalek czy też kształcić lalkarza, czyli człowieka, który żyje w świecie innego teatru. Bo jednak jest to świat innego teatru. Z istoty swojej łączy różne tworzywa – plastykę i ruch z muzyką i słowem. Aktor teatru lalek, pozostając aktorem...

LK: *Najlepiej dobrym aktorem...*

KR: Oczywiście, że najlepiej dobrym aktorem, przede wszystkim powinien być kreatorem, demiurgiem. Lalkarz powinien być też interpretatorem przedstawianego na scenie świata i w swojej teatralnej kreacji winien posługiwać się środkami zaliczanymi dzisiaj do obszaru nazywanego teatrem lalek.

LK: *Istnieje też dość rozpowszechniona tęsknota do kształcenia lalkarzy w rozumieniu sprawnych animatorów lalek, swego rodzaju rzemieślników terminujących u swego nauczyciela-mistrza.*

KR: Nie, nie, to nie tak. Chyba, że mówisz o dość odległej przeszłości, o teatrze Henryka Ryla czy Josefa Skupy. Zakładając szkołę białostocką, rozmawialiśmy z Janem Wilkowskim o tym, jak powinniśmy kształcić młodych ludzi. Dla jakiego teatru. Czy dla teatru wyobrażonego przez nas...

LK: *Czyli takiego teatru Jana Wilkowskiego i Krzysztofa Rau, jaki mógłby przy udziale wykształconych przez was młodych ludzi powstać w przyszłości...*

KR: Właśnie, dla takiego teatru przyszłości wymyślonego przez mistrzów, nawet nazywaliśmy ten teatr „teatrem totalnych środków". Czy może powinniśmy kształcić dla teatru, jaki istnieje wokół nas, w naszej polskiej lalkarskiej teraźniejszości?

LK: *Nie wyobrażam sobie, abyście z Wilkowskim zdecydowali się dopasowywać kształcenie w szkole do „średniej artystycznej" wyprowadzonej ze stanu polskiego lalkarstwa. Mam nawet wątpliwości, czy taką średnią dałoby się w ogóle wyprowadzić...*

KR: To prawda, ale musieliśmy przez moment to rozważyć, bo takie oczekiwania próbowali artykułować niektórzy dyrektorzy teatrów. Wybór był prosty. Oczywiście doszliśmy do wniosku, że będziemy kształcić dla teatru naszej wyobraźni. I to było bardzo ważne – to kształcenie dla teatru wyobrażonego przez nas. Kształcenie aktorów takiego teatru, ale i artystów takiego teatru. Teatru totalnych środków, wśród których sztukom plastycznym, nie lekceważąc słowa i muzyki, oddawaliśmy pierwszeństwo. Dlatego w Białymstoku bardzo był eksponowany przedmiot, stąd brały się próby tworzenia quasi-lalki z człowieka i elementów plastycznych połączonych z nim – to już nie był człowiek, ale nie była to też czysta lalka. Stąd brały się przeróżne próby teatru rąk, które stały się początkiem choćby takiego spektaklu jak *Gianni, Jan, Johann...* Teatru 3/4 Zusno. Ale w pewnym momencie uświadomiliśmy sobie, że nasze założenie jest absurdalne. Że jeśli będziemy chcieli uczyć studentów teatru wedle naszej wyobraźni, to będzie to teatr przeszłości, a nie przyszłości. Że nie możemy kształcić młodych ludzi dla żadnego konkretnego teatru, na pewno nie dla tego istniejącego wokół nas, ale tak samo nie dla tego wymyślonego przez nas na jakąś tam przyszłość. Naszą wspólną ze studentami artystyczną przyszłość.

LK: *Ale jakiś punkt odniesienia musieliście znaleźć, bo przecież nie da się tworzyć żadnej rzeczywistości bez jakiś odniesień, bez budowania ciągłości, czy też przeciwstawienia się utrwalonym sposobom myślenia i działania.*

KR: To prawda. Doszliśmy do tego, że niech ten nasz teatr wyobrażony, otwierający się na jakąś dającą się wyobrazić przyszłość, będzie tym punktem odniesienia. Doszliśmy z Wilkowskim do wniosku, że powinniśmy bardziej zaufać studentom i ograniczyć naszą rolę do towarzyszenia im w ich własnych poszukiwaniach twórczych, w ich poszukiwaniach własnego miejsca w teatrze. Jeśli mają być nie tylko aktorami, ale i artystami tego teatru. Mówiliśmy im więc: szukajcie własnego miejsca w teatrze, a my wam pokażemy cudowność teatralnej lalki. I wyposażymy was w to, co już w nim było i może wspólnie okryjemy coś nowego. Coś co będzie można nazwać otwarciem na nowy teatr.

LK: *Na nowy teatr lalek, jak rozumiem.*

KR: Oczywiście na nowy teatr lalek, czyli taki teatr, w którym mieszczą się na równych prawach lalka teatralna, maska, przedmiot i inne znaki z obszaru sztuki wizualnej, i oczywiście aktor i jego słowo. Dzisiejszy teatr lalek ma język dużo bogatszy niż kiedyś. Pokazanie młodym ludziom możliwości środków lalkarskich dla budowania teatralnej ekspresji stało się naszym celem. Tak samo ważnym jak towarzyszenie studentom w rozwijaniu ich wrażliwości, wyobraźni. Ale potrzebę takiego właśnie kształcenia uświadomiliśmy sobie dopiero na drodze doświadczenia, w wyniku bezpośrednich kontaktów ze studentami.

LK: *Jednak takie pojmowanie kształcenia nawiązuje wyraźnie do dawnych relacji mistrz-uczeń, do bardzo indywidualnego sposobu „nauczania". Rodzi się wszak pytanie, czy wśród nauczycieli akademickich znajdziemy osobowości mogące sprostać takim zadaniom. Podobno brakuje indywidualności wśród akademickiej kadry. Rzeczywiście ich nie ma, czy może źle szukamy?*

KR: Ja myślę, że źle szukamy. Dzisiaj do szkoły można zaprosić na wykłady bądź warsztaty naprawdę każdego, a to otwarcie na świat i na myślenie inne od naszego jest konieczne. Polskie szkoły nie mogą studentom proponować wyłącznie lekcji, lecz muszą się przestawić na bardzo rozbudowany system warsztatów i to warsztatów prowadzonych już od pierwszego roku. „Profesor wizytujący", wędrujący od uczelni do uczelni to dzisiaj żadna nowość. Podobnie jak i inny sposób zdobywania wiedzy i doświadczenia, czyli studenci wędrujący po świecie i odbywający warsztaty w różnych ośrodkach i u różnych artystów. Oni dokumentują swoje artystyczne wykształcenie nie dyplomem magistra sztuki lecz stażowymi potwierdzeniami swojej teatralnej drogi.

LK: *Wędrowanie od zawsze było istotą lalkarskiej profesji.*

KR: To przecież nowe impulsy twórcze, lepsza możliwość zbudowania w sobie

bardzo własnego, osobistego widzenia teatru. A zasiedzenie w sztuce jest straszne. Ostatni festiwal w Bielsku-Białej najlepiej pokazał, że sztuka, uprawianie teatru, jest sprawą bardzo osobistą. Najlepsze spektakle były kameralnymi prezentacjami, indywidualnymi wypowiedziami solistów lub niewielkich grup teatralnych. Buchty a Loutki z Czech, Dondoro z Japonii, Mossoux-Bonte z Belgii, La Conica z Barcelony, Michael Vogel ze Stuttgartu, Mikropodium Andreasa Lenarta z Budapesztu, The Givzozat Royalty z Izraela – niezależnie od tego jak bardzo podobali się publiczności, są wszyscy nie tylko aktorami, ale i artystami teatru.

LK: *Z nimi zderzyły się wielkie zespoły z Serbii i Białorusi.*

KR: Z dobrymi przecież przedstawieniami. Ale jakże te przedstawienia były różne od tych małych spektakli, w których artyści kontaktowali się z nami w sposób ogromnie osobisty! I właśnie taką potrzebę osobistego traktowania teatru, taką potrzebę znalezienia się naprawdę w człowieczej przestrzeni, dotknięcia i ziemi, i sacrum, powinno się budować w aktorach już od szkoły poczawszy.

LK: *Tylko że najpierw trzeba studentów otworzyć na siebie samych i na świat wokół, wyzwolić albo więcej wykształcić w nich siłę indywidualności i inność spojrzenia.*

KR: Jeśli studenci w trakcie nauki będą się spotykać z wieloma osobowościami, z których każda przecież jest indywidualnością, to łatwiej im będzie poszukać również swojego własnego miejsca w tym świecie i mówić nam coś ważnego, i naprawdę od siebie. A jeśli nasi młodzi artyści w szkole zdobędą nie tylko świadomość, ale również warsztat i umiejętność korzystania z form przypisanych teatrowi lalek, to co się stanie z tym kapitałem tak naprawdę nikt nie wie, ale chyba można liczyć, że spośród tak kształconych młodych ludzi wyrosną twórcy, którzy znajdą swoje ważne miejsce w teatrze.

LK: *Może trudno o realizację takiego programu w obowiązującym modelu kształcenia.*

KR: Wydaje mi się, że anachronizmem jest uprawianie w szkole głównie regularnych lekcji teatru. W 1989 roku zdecydowałem się w Białymstoku na przyjęcie funkcji opiekuna artystycznego roku, zastrzegając sobie prawo zmodyfikowania programu i wprowadzenia innego sposobu uczenia. Lekcje, w tradycyjnym rozumieniu, były tylko na pierwszym roku, i był to ostry profesjonalny trening. Ale równolegle zaczęło się już budowanie pierwszych małych wypowiedzi w działaniach z przedmiotem. Na II roku studenci przygotowywali mnóstwo małych, pointujących się etiud i małych spektakli; odbywały się też lekcje, ale jako zajęcia towarzyszące artystycznym działaniom. Na III roku powstawały już duże spektakle, takie jak na przykład *Caprichos* wg Goi, pierwsza wersja *Parad* i kilka przez studentów przygotowanych inscenizacji lalkowych pod okiem i ręką Barbary Muszyńskiej. Ale było też i proseminarium reżyserskie – po to, by każdy mógł zbudować swój spektakl, przynajmniej w przebiegu myślowym, koncepcyjnym, nawet gdyby nie miał się zmaterializować na scenie. Dawało to studentom możliwość przejścia przez proces kreacji własnego spektaklu i okazję spojrzenia na spektakl „od zewnątrz". Przecież aktor lalkarz tym między innymi różni się od aktora dramatu, że musi umieć spojrzeć na to, co robi niejako od zewnątrz, z niezbędnego dystansu. Na IV roku były dyplomy, i indywidualne i zbiorowe, bardzo udane. Rok ten odnosił swoje wielkie sukcesy, m.in. na przeglądzie dyplomów szkół teatralnych w Łodzi, gdzie *Parady* białostockie zdystansowały wszystkie szkoły. Po tym fakcie lalkarze zostali wyrzuceni z konkursu. Był to cudowny czas mojego uważnego towarzyszenia studentom w ich twórczości, i wspólnego z młodzieżą przeżywania radości płynącej z samego faktu teatralnej kreacji. Towarzyszyłem tym młodym ludziom na wszystkich etapach pracy, byliśmy ze sobą i blisko siebie cały czas.

LK: *A potem? Jakie drogi wybrali?*

KR: Ludzie ci znaleźli swoje miejsce w teatrze. Są po pierwsze w teatrze lalek, a po drugie są świetnymi aktorami. Tak samo jak świetnymi aktorami są absolwenci pierwszych i kolejnych roczników białostockiego wydziału. Czy to w zespołach BTL-u, poznańskiego Teatru Animacji, toruńskiego Baja, szczecińskiej Pleciugi, olsztyńskiego Kapturka Czerwonego, łódzkiego Arlekina, czy wielu teatrów z offu, że wymienię tu tylko Kompanię Teatr z *Ferdydurke*, Zusno czy Wierszalin. Jak pokazują statystyki Klemensa Krzyżagórskiego, duża część absolwentów białostockiego wydziału stała się, po skończeniu uczelni, lalkarzami. Część absolwentów i to nie tylko ci, co dość licznie wyemigrowali za granicę, znajduje się poza lalkami. Pracują często w telewizjach i w publicznej, i w komercyjnych, zajmując także odpowiedzialne stanowiska, podobnie w rozgłośniach radiowych. Prowadzą agencje reklamy, czy grają, i to najczęściej z powodzeniem, w filmach i na scenach teatrów dramatycznych bądź muzycznych.

Kształciliśmy, a może kształtowaliśmy ludzi, i artystów – otwartych, wrażliwych. Pomagaliśmy im wyzwalać wyobraźnię i wyzwalać się ze swoich własnych, wewnętrznych zniewoleń. A także budować wiarę w to, że warto kreować swój świat po to, żeby z innymi o tym świecie mówić.

Fot. Piotr Zieliński

Ivan, Jan, Johan, John, Juan, Ivan, Jean, Teatr 3/4 Zusno

LK: *Jednak dzisiaj wielu absolwentów lalkarstwa ucieka z teatru lalek – nie odkryli w sobie tej szczególnej pasji. A może, to dość powszechna opinia, do szkoły trafili przypadkowo, z powodu braku lepszego pomysłu na życie.*

KR: Do szkoły przychodzą ludzie z różnymi motywacjami. Mogą to być na przykład motywacje wynikające ze związków teatralno-rodzinnych – zdarzały się w szkole nawet trzecie pokolenia lalkarzy. Są osoby wywodzące się z amatorskiego teatru, tak jak to było z Barbarą Muszyńską, która z pełną świadomością wybrała lalkarstwo, bo chciała tworzyć w takim teatrze. Dzisiaj z wielkim powodzeniem kształci młodszych kolegów. Jest trochę osób z motywacjami pedagogicznymi, którzy chcieli z tego właśnie powodu spróbować teatru, jest też trochę takich, którzy nie ośmielają się otworzyć wysokich drzwi ze zbyt wysoko, jak dla nich, umieszczoną klamką w szkole dramatycznej. I są tacy, którzy dwa-trzy razy nie dostali się do takiej szkoły, więc niekiedy nawet nieco sfrustrowani, przystali do lalkarzy. I teraz z tych różnych ludzi, różnie motywowanych, znajdujących się w różnych stanach emocjonalnych, z tego zlepku różnych świadomości szkoła musi zbudować zespół będący w stanie rozpocząć wspólną twórczość artystyczną. Bowiem szkoła powinna być twórczością artystyczną. Ale przecież różnice mogą budować siłę zespołu, nie muszą wcale osłabiać jego możliwości. To nie ma być grupa jednolicie myśląca, ale zespół, który chce wspólnie robić określony teatr. Pod kierunkiem towarzyszącym im nauczycieli i przy zaangażowaniu wszystkich.

Tak jak to było w pionierskim okresie szkoły białostockiej, kiedy nauczyciele przebywali ze studentami poza grafikiem zajęć, także w soboty, niedziele, dni wolne – kiedy tylko była taka potrzeba. Studenci wiedzieli, że zawsze mogą się zwrócić do wykładowcy z prośbą o indywidualne spotkanie.

Jeśli nauczyciele traktują swoje zadania serio, a nie odrabiają lekcji, jeśli oddają siebie studentom i są stale z nimi, to można mówić o wspólnym budowaniu jakiejś rzeczywistości.

LK: *Zatem, istotą szkoły powinno być...*

KR: ...towarzyszenie młodym w znalezieniu ich własnej drogi teatralnej. Ja nie określam dla jakiego teatru mamy kształcić tego aktora. Chcę go jednak wyposażyć we wszystkie środki teatru lalek i chcę w nim zbudować wiarę, że lalka jest teatralnie atrakcyjna. I chcę go namówić, by stał się artystą teatru, demiurgiem, twórcą, który będzie tworzył nie tylko role, nie tylko postaci, ale cały swój świat. Swój świat, swoje otoczenie. Będzie w nim żył jako aktor, jako reżyser lub wspólnie z reżyserem budował spektakl, będzie też poszukiwał zawsze płaszczyzny dla prawdziwego, ważnego dla obu stron, spotkania z ludźmi siedzącymi na widowni.

LK: *Czy taka wizja pracy z przyszłymi artystami jest dzisiaj możliwa do zrealizowania?*

KR: Jestem przekonany, że tak. To tylko kwestia ludzi, którzy by rozumieli w ten sposób teatr i chcieli uczyć studentów, towarzysząc im w ich poszukiwaniu siebie i teatru dla siebie. ■

To Touch the Earth and the Sacrum

Krzysztof Rau
interviewed by Lucyna Kozień

Lucyna Kozień: *Our conversation continues the discussion originally conducted by "The Puppet Theatre" and dealing with training students. Who are we to teach—an actor or a puppeteer?*

Krzysztof Rau: We seem to be reverting to this discussion constantly since it poses a truly fundamental question: whether to train the actor and outfit him with the additional skills of setting puppets into motion, or to teach a puppet master, in other words, a person inhabiting the world of quite another theatre. After all, this really is the world of another theatre, which by its very essence combines assorted material—the plastic arts and motion with music and the word. As an actor, the puppet theatre actor remains...

LK: *Preferably, a good actor...*

KR: Naturally, it would be best if he were a good actor, predominantly a creator, a demiurge. A puppeteer should also be an interpreter of the world shown on stage, and in his theatrical creation apply means which today are regarded as a fragment of a domain known as the puppet theatre.

LK: *A rather universal trend aims at training puppeteers conceived as efficient animators of puppets, sui generis craftsmen-apprentices, taught by their master.*

KR: No, this is not quite the case, unless you are speaking about the rather distant past and the theatre of Henryk Ryl or Josef Skupa. While founding the Białystok school I talked with Jan Wilkowski about ways of teaching young people and the sort of a theatre for which they were to be trained. Was this supposed to be the theatre which we envisaged...

LK: *In other words, a Jan Wilkowski and Krzysztof Rau theatre, to be created thanks to the participation of young people instructed by you...*

KR: Exactly, do we have in mind a theatre of the future, which we even described as the "theatre of total measures", devised by masters, or should we teach mindful of the needs of the Polish contemporary theatre...?

LK: *I cannot imagine that Wilkowski and you could decide to adapt instruction to an "artistic average" derived from the state of the existing Polish puppet theatre. I even doubt whether such a deduction is feasible...*

KR: True, but for a single moment we were compelled to consider such an eventuality in view of the fact that certain theatre directors were trying to articulate such expectations. The choice was simple. At the time, we regarded the sort of theatre which we conceived as very important. Obviously, we reached the con-

clusion that we would train for the purposes of the theatre which we had created in our imagination. This too became extremely relevant. We had in mind teaching not only actors, but also the artists of such a theatre, which was to become a theatre of total means; priority was to be ascribed to the plastic arts without, however, neglecting the word and music. This is the reason why in Białystok so much emphasis was placed on the object: our approach also led to the creating of a quasi-puppet out of man and assorted plastic elements combined with him—the outcome was no longer man and not yet pure puppet. Hence the assorted attempts at a theatre of hands, which initiated, among other things, the spectacle *Gianni, Jan, Johann*, staged by the Zusno 3/4 Theatre. At a certain moment, however, we became aware of the fact that our premise is simply absurd, and that as long as we would want to train students for a theatre of our imagination it would turn into a theatre of the past and not of the future. We realised that we could not teach young people for the sake of a concrete theatre, and certainly not for the prevalent one, but also not for the future-oriented theatre which we had devised upon the basis of an artistic future to be shared with our students.

LK: *Nonetheless, you must have found some sort of a reference point since it is, after all, impossible to create reality without references, without building a continuum or opposing the accepted modes of thinking and acting.*

KR: True. We agreed that the part of such a point of reference should be played by the theatre of our imagination, opened towards some sort of a conceivable future. Together with Wilkowski we inferred that we should trust our students more, and, if they are to become not only actors but also artists of the theatre, to limit our role to accompanying them in their creative quests for a place of their own in the theatre. We told them: search for such a place and we shall show you the wonders of the theatrical puppet. In addition, we shall supply you with all that the theatre already offers, and perhaps together we shall discover something new. Something, which could be described as an opening towards a new theatre.

LK: *I presume you mean a new puppet theatre.*

KR: Naturally, this would be a new puppet theatre, in other words, one which grants equal rights to the puppet, the mask, the object and other signs from the realm of the visual arts and, of course, to the actor and his word. The present-day puppet theatre has a language much richer than that of the past. Our purpose is to demonstrate to the young people the potential of puppet means used in building theatrical expression. This is just as important as guiding the students in the development of their sensitivity and imagination. Nevertheless, we became aware of the need for such training only as a result of experience and direct contacts with the students.

LK: *But such a comprehension of education clearly refers to the old relations between the master and the student, and to an extremely individual manner of "teaching". There immediately comes to mind the question as to whether we can find among academic teachers personalities capable of carrying out such a task. It is often said that the academic staff lacks true individualities. Are they really non-existent, or are we looking for them incorrectly?*

KR: I believe that we are searching badly. Today, it has become possible to invite simply everyone, either to give lectures or to conduct workshops, and such an openness towards the world and thinking different from ours is necessary. Polish academies cannot merely propose lessons to their students, but must adapt themselves to an extremely broad system of workshops involving students as early as in the first year. "Visiting professors", moving from one academy to another, are no longer a novelty. The same holds true for other ways of winning knowledge and experience, in other words, for students travelling around the world and attending workshops in assorted centres and with different artists. They document their artistic education not with an M. A. diploma, but with actual training obtained in the theatre.

LK: *An itinerant lifestyle was always the essence of the puppeteer profession.*

KR: We are dealing with new creative impulses and a better opportunity for building an extremely personal perception of the theatre. In art, inertia is ominous. The last festival held in Bielsko demonstrated best of all that art and the theatre constitute an extremely personal issue. The best spectacles were intimate presentations, individual statements by soloists or small theatrical troupes. Buchty a Loutki from the Czech Republic, Dondoro from Japan, Mossoux-Bonte from Belgium, La Conica from Barcelona, Michael Vogel from Stuttgart, Andreas Lenart's Mikropodium from Budapest, The Givzozet Royalty from Israel—all, regardless of how much the audience liked them, involved not mere actors but also artists of the theatre.

LK: *A confrontation with large ensembles from Serbia and Belarus*

KR: Which showed otherwise good spectacles, demonstrated that the latter differed immensely from their smaller counterparts, whose artists established a personal contact with the audience. It is precisely this need for a personal approach to the theatre, and for discovering oneself in human space—for touching both the Earth and the *sacrum*—which should be developed within actors as early as at the beginning of their academic training.

LK: *First, however, it is necessary to open up the students both towards themselves and the surrounding world, and to set free or produce outright strong personalities and a distinct perception.*

KR: If in the course of the training the students meet numerous personalities, each of whom is, after all, also an individuality, then they will find it much easier to seek their own place in the world and to say something important and truly personal. No one really knows what will happen with the capital gained by our young artists, taught not only awareness but also workshop skills and the ability to benefit from forms ascribed to the puppet theatre; nevertheless, we may count on the fact that thus educated they will also include creators who will find a prominent place in the theatre.

LK: *It could be difficult to realise such a curriculum within the binding model of education.*

KR: It seems to me that regular lessons are an anachronism. In 1989, I decided to accept the post of artistic consultant for a single group of students in Białystok, reserving for myself the right to modify the curriculum and to adopt a different manner of teaching. Traditionally conceived lessons were conducted only during the first year, and constituted a demanding professional training. At the same time, first statements in activity involving the object were being made. The second-year students prepared numerous etudes and small spectacles; lessons were continued, but only as an accompaniment to artistic endeavours. The third-year students were already presenting large spectacles, such as *Caprichos* after Goya, the first version of *Parady* (Parades), and several puppet stagings devised by them under the guidance of Barbara Muszyńska. A pro-seminary on directing enabled everyone to construct his own spectacle, at least in the realm of intellectual conceptions, even if it was

never to be staged. This opportunity made it possible for the students to complete the process of creating their own spectacle and to view it "from the outside." After all, the puppeteer differs from the dramatic actor in that he must be capable of seeing his work as if from the outside, at an indispensable distance. The fourth-year diploma works, both individual and group, proved to be extremely successful. The students enjoyed great recognition, i. a. at a review of diploma spectacles held in Łódź, where *Parady* outdistanced all the presentations proposed by other academies. As a result, the puppeteers were banned from the competition... During this wonderful phase I was able to accompany the students carefully in their creativity, and share the joy produced by the very fact of theatrical creation. I assisted those young people at every stage of their work, and we remained very close throughout the entire period.

LK: *What happened afterwards? What paths did they choose?*

KR: All of them have discovered their own place in the theatre. First and foremost, they are puppet theatre performers; then, they are excellent actors. The same holds true for the graduates of the first and successive years at the Białystok Academy, now working in the Białystok Puppet Theatre, the Animation Theatre in Poznań, the Baj Theatre in Toruń, the Pleciuga Theatre in Szczecin, the Kapturek Czerwony Theatre in Olsztyn, the Arlekin in Łódź and many "off" theatres, to mention only Kompania Teatr (*Ferdydurke*), Zusno or Wierszalin. The statistics prepared by Klemens Krzyżagórski demonstrate that a considerable part of the alumni of the Białystok department became puppeteers. Some of them, and this pertains not only to the rather large number of those who emigrated, are in television, both public and commercial, or hold responsible posts in radio stations. They also run advertisement agencies or perform, usually with success, in films and dramatic or music theatres.

We trained – or perhaps moulded open and sensitive people and artists, helping them to release their imagination and to liberate themselves from their own inner bondage. We also taught them how to believe that it is worthwhile to create one's own world in order to become capable of speaking about it with others.

LK: *Nonetheless, many graduates of the puppet department are leaving the puppet theatre, and have not discovered within themselves that special passion. Or perhaps, and this is a rather commonly-held view, they had found themselves at the Academy by chance, simply because they had no better designs for life.*

KR: The Academy attracts people with different motivations, for example, those stemming from theatrical-family relations—students have even included members of a third generation of puppeteers. Others originate from the amateur theatre, as in the case of Barbara Muszyńska, who intentionally selected the puppet theatre because she wanted to work in it. Today, she is successfully engaged in training her younger colleagues. Still other persons pursued pedagogical motivations, and for this reason wished to try out the theatre, or simply did not dare to attempt passing exams to, in their opinion, inaccessible drama schools. Some, having failed such exams twice or thrice, and possibly being slightly frustrated, decided to join the puppeteers. The school faces the task of constructing a group capable of inaugurating joint artistic creativity based upon all those different people, representing assorted motivations and emotional states and a combination of varied awareness. The school must be tantamount to artistic creativity. After all, such differences might contribute to the power of a troupe, and do not necessarily have to weaken its potential. This is not supposed to be a uniformly thinking group of people, but one which wishes to create a given theatre jointly, under the guidance of teachers and with the involvement of everyone, just as during the pioneering period of the Białystok Academy, when the teachers also stayed with the students on Saturdays, Sundays and days free from work, as long as was necessary. The students were well aware of the fact that they could

Fot. P. Sawicki

Parady (*Parades*), auth. Potocki, dir. Wiesław Czołpiński, scen. Ryszard Strzelecki, Białostocki Teatr Lalek, 1998

always turn to a lecturer with a request for individual counselling. If the teachers treat their tasks seriously and do not simply go by the numbers, if they are devoted to the students and are always at their side, then it is possible to speak about a joint construction of some sort of reality.

LK: *In other words, the essence of the school should entail...*

KR: ...accompanying young people engaged in discovering their own theatrical path. I do not define the sort of theatre for which we are to train this type of an actor. Nevertheless, I want to outfit him, or her with all the means at the disposal of the puppet theatre, and to kindle the belief that the puppet is attractive from the theatrical viewpoint. Furthermore, I wish to convince him, or her to become an artist of the theatre, a demiurge, a creator, who will not only build roles and characters, but also his entire world. In it, he will live as an actor or a director, or construe the spectacle together with the director; he will also search for genuine contact with members of the audience, important for both sides.

LK: *Is it possible to realise such a vision of work with future artists?*

KR: I am convinced that the answer is yes. It is only a question of finding people who would comprehend the theatre in this particular way, and who would like to teach students by guiding them in a search for themselves and their own theatre.

■

Panta rhei

Z Anną Proszkowską
rozmawia Arkadiusz Klucznik

Arkadiusz Klucznik: *Pani Aniu, znów, jak prawie co dzień, przyszło nam porozmawiać na temat wrocławskiej (i nie tylko) edukacji lalkarskiej. To temat, który niezwykle często pojawia się w naszych nie tylko prywatnych rozmowach.*
Anna Proszkowska: To tylko dowód, że nam naprawdę na tym zależy. A w tej rozmowie dwie strony: ty – wykładowca naszego wrocławskiego wydziału i jednocześnie absolwent obu wydziałów lalkarskich: białostockiego i wrocławskiego, i ja – wykładowca.
AK: *Z trzydziestoczteroletnim doświadczeniem!*
AP: No, no! Nie liczy się lat damie!... Ale to prawda, zaczynałam w SATL-u, a kończę teraz, za „twoich" czasów... Przez te trzydzieści cztery lata w szkole wrocławskiej zmieniło się właściwie wszystko. To co istnieje teraz, prawie w niczym nie przypomina dawnych czasów. Myślę, że wypracowaliśmy autonomię kształcenia w tym zawodzie i obaliliśmy twierdzenie, że aktor-lalkarz to aktor żywego planu z dodatkową umiejętnością poruszania przedmiotami, lalkami. Już samo to „poruszanie" się zmieniało.
AK: *Tak, tak... Najważniejsze, co usłyszałem kiedyś, jeszcze jako młody student wydziału wrocławskiego to to, że aktor lalkarz to aktor-artysta, który wypowiada się w zupełnie inny sposób, poprzez lalkę, przedmiot, formę plastyczną! (Tak jak np. tancerz wypowiada się przez taniec). To nie aktor dramatyczny z dodatkową umiejętnością animacji!*
AP: A sama sprawa animacji – nadawania życia, a nie „poruszania" – też zmieniła swój kształt. Dziś to też nie wystarczył Aktor lalkarz musi nie tylko ożywić to „coś" (lalkę, przedmiot), ale przede wszystkim stworzyć z tego bohatera, osobowość sceniczną wszystkimi dostępnymi środkami; również za pomocą daru animacji. Kiedyś Klemens Krzyzagórski powiedział, że aktor lalkarz nie może być tylko „nosicielem rzeczy pięknych"! Naczelną intencją, według mnie oczywiście, powinno być w pedagogice lalkarskiej kształcenie „aktora" równolegle z „aktorem-animatorem". Nasz student powinien umieć znaleźć się na scenie dramatycznej, ale powinien chcieć (!) być aktorem-lalkarzem.
AK: *Ale wróćmy do konkretów, do wrocławskiej edukacji. Wszystko zaczęło się do SATL-u.*
AP: Tak, na początku był SATL (jak to brzmi!), i na tym początku pracy ze studentami wszyscy staraliśmy się kopiować w szkole teatr. Taka droga wydawała nam się najwłaściwsza. Nie mieliśmy wcześniej do czynienia z żadnymi szkołami lalkarskimi, tylko z teatrem. Staraliśmy się więc wkładać studentów w kolejne sceny, fragmenty czy całe przedstawienia. Ale już wtedy miałam wrażenie, że nic o studentach nie wiem; jak więc mogę im pomóc. Nie potrafiłam się do nich dobrać. Chyba wszyscy staraliśmy się wtedy najszlachetniej kształcić w studencie rzemiosło.
AK: *Podobnie było też w pierwszych latach wydziału lalkarskiego PWST we Wrocławiu, w który pośrednio przekształcił się SATL?*
AP: Tak. Na jednej z rad pedagogicznych wypracowaliśmy nawet tak nieszczęśliwie szaloną regułę, że będziemy stopniowo wtajemniczać studenta w tajniki animacji. Zasada ta została jednak opacznie zrozumiana przez część moich kolegów; zdarzały się sytuacje, w których studentowi II roku pozwalano przy grze jawajką animować lalkę bez użycia rąk lalki. Część studentów przyszywała nawet dłonie lalek do ich kostiumu. (To brzmi teraz jak żart!). Toteż ci sami studenci na roku III doskonale radzili sobie w animacji lalki w ogóle bez używania jej rąk. Byli po prostu okaleczeni. To trwało dość długo, do początku lat osiemdziesiątych!
AK: *Na szczęście ten czas jest już „czasem przeszłym dokonanym"; mamy to za sobą. Mój rocznik studentów był właśnie takim, który stanął na granicy znaczącej reformy programu nauczania. Reformy, która do dziś wzbudza wiele emocji! Otóż zebrano wszystkie techniki parawanowe (kukła, jawajka, pacynka) i stworzono jeden przedmiot, na którym studenci, „nie rozmieniając się na drobne", mogli spróbować swych sił w tym, co chyba najważniejsze, w teatralnym dialogu, tworzeniu ról w większej całości scenicznej, prowadzeniu ich zgodnie z potrzebami dramaturgii przedstawienia. Nasz rocznik był ostatnim studiującym według starych zasad; następny szedł już nową drogą, a my spoglądaliśmy na nich z zazdrością. My mieliśmy mikrozadania w trzech technikach, oni – mogli popróbować swych sił w większej całości. A dodatkowo w nowym przedmiocie pojawiły się nowe techniki, dużo popularniejsze we współczesnym teatrze lalek: laki żyworękie, bunraku...*
AP: Jeśli pamiętasz, ja jako wykładowca jawajki trochę po cichu wprowadzałam te techniki. Tak czułam, że chyba w tę stronę...
AK: *Święta racja! Ale równolegle pozostawiono dwie inne techniki po staremu, przez cztery semestry: marionetkę i chyba ulubioną naszą technikę – maskę! Bo to niby ta sama technika, a jednak ile możliwości: od superekspresji maski zwierzęcej do statycznej w formie i nasyconej emocjami maski antycznej. A między tym maska groteskowa, antropomorficzna.*
AP: A marionetka? Ty wprowadziłeś ją w szkole w obszary Moliera i Beaumarchais'go. A sprawy materiału literackiego to sprawy pierwszorzędne! Na szczęście minęły też czasy, kiedy wydawało się nam, wykładowcom, że jakość literatury należy dozować wraz z kolejnymi latami kształcenia studenta. Wiele lat temu w naszej szkole uczyła aktorka Teatru Polskiego we Wrocławiu Maria Zbyszewska; pamiętasz ją jako żonę Pawlaka z trylogii Chęcińskiego. To ona właśnie „grzmiała" na nas lalkarzy, że student musi w szkole ćwiczyć tylko na dobrej, wartościowej literaturze, bo tylko na takim materiale jest w ogóle w stanie czegoś się nauczyć; nawet jeśli nie wykona zadań tak, jak aktor profesjonalny. Szkoła, na szczęście, to nie teatr. Teraz wydaje się to takie logiczne, ale wtedy... Z dzisiejszej perspektywy to, co wtedy robiliśmy, wydaje się szlachetną, ale niestety błędną drogą, to było nieudolne kopiowanie teatru w szkole. Dziś musimy nie tylko wykazać zdolności animacyjne studenta, ale również, a właściwie przede wszystkim rozbudzić w nim wyobraźnię teatralną, plastyczną, niezbędną do dalszej pracy, nauczyć obserwacji przedmiotu i umiejętności budzenia w nim życia (animacji), często również przewrócić ich „obiegowe", schematyczne myślenie, że „wąż od odkurzacza może być symbolem węża" (*śmiech*) – to dla nas śmieszne, ale jakże częste u pierwszaków... Student ma nie tylko sam uwierzyć w swoje możliwości nadawania życia, ale i prze-

konać do tego innych. Cykl moich zajęć nie zamyka się w ramie „kształcenie animacji" (poruszania przedmiotem): to ćwiczenia w kierunku zawodu lalkarza w ogóle, szukanie w sobie predyspozycji do bycia animatorem (nie „poruszaczem", ale „aktorem-ożywicielem") i kształcenie ich.

AK: *Na takie widzenie sprawy, jak wiem, złożyły się również Pani doświadczenia dydaktyczne na gruncie fińskim...*

AP: W ogromnej części! Wszystko zaczyna się od teatru plastycznego. Z tym, w swojej pracy, połączyłam własne przemyślenia metafizyczno-medytacyjne, mówiące nie tylko jak otworzyć człowieka wewnętrznie, ale jak człowiek ten może się pogłębiać, uduchowić. Łączyłam więc ćwiczenia, które sama wymyśliłam z ćwiczeniami, które podpatrywałam u innych, z ćwiczeniami, które same „wychodziły" w trakcie mojej pracy w Finlandii, ten właśnie okres należy do najbogatszych w dziedzinie mojej dydaktyki. (Tam zetknęłam się z zupełnie inną psychiką, delikatną jak mimoza, więc musiałam nauczyć się do nich trafiać). Wszystko to poukładało się w jakiś porządek (nienawidzę słowa: schemat!), drogę „na początku", czy mówiąc inaczej: program.

AK: *Mam wrażenie, że właśnie te programy są największym dorobkiem szkoły wrocławskiej. Jako asystent, a potem samodzielny wykładowca, zauważyłem, że student, często nie zdając sobie z tego sprawy, kierowany jest przez wykładowców-techników bardzo konkretną drogą. Oczywiście studenci współuczestniczą często (chciałoby się zawsze!) w tworzeniu tej wspólnej drogi, ale praca (nawet z owym marginesem swobody) zmierza do nieprzypadkowego celu!*

AP: A dodatkowo, przyznasz to sam, mimo że wy, młodzi pedagodzy, wychowywaliście się pod naszymi „skrzydłami" – nie powielacie naszych wzorów, programów i całe szczęście: „Panta rhei"!

AK: *Oj, nie powielamy... i często obrady po egzaminach bywają bardzo burzliwe.*

AP: Ale to tylko dowód, że nam wszystkim zależy! Warto tu wspomnieć o jeszcze jednej sprawie: koło naukowe! To przecież twój rok.

Fot. Adam Hawałej

Płaszcz (The Coat), M. Gogol, Reż./dir. Jerzy Frymer. Przedstawienie dyplomowe, diploma spectacle, Wydział Lalkarski we Wrocławiu

AK: *Koło naukowe zaczęło działać dużo wcześniej, ale to prawda, że na moim roku nastąpił wyjątkowy jego rozkwit. Właśnie wtedy powstała działająca do dziś „Klinika Lalek", która zapoczątkowała renesans przedstawień pozaszkolnych. Dzięki niej i obok niej powstało w ciągu czterech lat dziewięć (!) przedstawień, zawsze na „gruncie lalkarskim". To i miło, kiedy obecnie grupa studentów przygotowała warsztaty teatralne w Pucku, inna grupa stworzyła spektakl uliczny „Sabat". Serce rośnie!*

AP: Samodzielnego tworzenia przedstawienia teatralnego uczy specjalny przedmiot na czwartym roku – tzw. dyplom indywidualny. To coś specyficznego dla wrocławskiej szkoły. Zaczęło się od wprowadzonego w latach siedemdziesiątych przedmiotu „Aktor z lalką na estradzie". Estrada – to była ówczesna moda. Ale wraz z upływem czasu...

AK: *Wraz z upływem czasu bardzo wielu absolwentów próbuje robić teatr „własny" i „na własną rękę". Przedmiot ten musiał przejść metamorfozę, dziś ma uczyć jak się zabrać do niezależnego tworzenia własnego teatru. Jednocześnie dzięki niemu absolwent ma posag - spektakl, z którym może zaczynać swoją indywidualną drogę. A powstawały bardzo ciekawe przedstawienia! Poza tym, patrząc na współczesną Europę – tak właśnie wygląda tam lalkarstwo. A nasze zatroskania na przyszłość?*

AP: Bardzo niepokoi mnie problem, jak utrzymać rozbudzony na I roku entuzjazm i chęć do pracy na dalsze lata. Sam pedagog musi emanować takim entuzjazmem. Jeśli opada entuzjazm pedagoga, to samo dzieje się ze studentami. Oni bardzo pilnie obserwują, co dzieje się w szkole. Uwrażliwieni są bardzo na nastrój nauczyciela, na jego sposób prowadzenia zajęć: świetnie wyczuwają, kiedy jest zmęczony, czy nie w formie – niezadowoleni są z takich zajęć.

AK: *Dla mnie, jako reżysera teatru lalek, problemem jest to, że tak niewielu absolwentów obu wydziałów lalkarskich szuka pracy w instytucjonalnych teatrach, w których najczęściej pracuję. Trudno powiedzieć, czy to szkoła tak bardzo rozbudza oczekiwania w stosunku do teatrów, czy to, najzwyklej w świecie, teatry nie spełniają oczekiwań? To problem, przed którym stoi cała polska edukacja lalkarska.* ■

Panta rhei

Anna Proszkowska
interviewed by Arkadiusz Klucznik

Arkadiusz Klucznik: *Ann, we are to talk about the puppetry education in Wrocław (and not only in Wrocław), again. This theme appears in our private and professional conversations almost every day.*

Anna Proszkowska.: That only proves that we really care about it. And there are two parties in this conversation: you—a professor at our faculty in Wrocław and at the same time a person that graduated from two puppetry faculties—in Wrocław and Białystok. And I—a professor...

AK: *With thirty-four years of experience!*

AP: Come on! I'm a lady, you should not mention any numbers of that sort in my presence!... But it's true. I started my career at the SATL, and I'm going to finish it these days, in "your times"... During these thirty-four years in the Wrocław school almost everything has changed. What we've got here now does not resemble the old days at all. . I think we have managed to achieve autonomy of education in our field, and we've rendered false the notion that a puppeteer was a normal actor with some extra ability to manipulate objects called puppets. The "manipulating" itself has changed immensely.

AK: *That's right! I remember that the most important thing that I had heard when I was a young student in Wrocław was that an actor-puppeteer was an artist whose means of expression were completely different from those of a normal, dramatic actor. A puppeteer communicates with the audience using a three-dimensional object, the puppet, just like a dancer communicates with people just dancing. Puppeteers are certainly not dramatic actors with some additional skill of puppet animation!*

AP: And just look at the "animation" itself! Animating means making something alive. It's no longer the case of "manipulating". It is obvious that "manipulation" is not enough today! The actor of a puppet theatre has to make that "thing" (a puppet, an object) alive, and—most of all, he has to be able to create a hero, a character, a personality using all the means he's got including the gift of animation. Klemens Krzyżagorski once said that a puppeteer should not just carry "beautiful things"! The primary goal of the puppetry education is, I think, to produce "dramatic actors" that would at the same time be "actor-animators". Our student needs to be able to perform on a dramatic stage, but he should want (!) to act in puppet theatre.

AK: *But let's focus on the concrete situation of the puppetry education in Wrocław. It all began with the SATL.*

AP: At the beginning there was the SATL! (just listen how it sounds) and at this beginning we all tried to copy theatre. This path seemed the most appropriate to us, the teachers. We did not have anything to do with any puppetry schools before, only with theatres. So we tried to put the students into scenes, acts or even whole plays. But even back then I felt that I did not know much about my students, and therefore was not able to help them. I couldn't find a way to communicate with them. I guess we were all concentrating on the noble art of animation too much.

AK: *Did a similar attitude dominate during the first years of existence of the Puppetry Faculty at the PWST (the State Academy of Theatre) in Wrocław, into which the SATL evolved, so to speak?*

AP: Yes... At one of the teachers' meetings we even established a mad rule that we would be acquainting the students with the secrets of animating gradually. The rule was misunderstood by some of my colleagues. There occurred situations in which a student of the second year was not allowed to use the hands of a Java puppet while animating it. Some students even sewed the hands to the costume (It now sounds like a joke!) It was not amazing that some third year students could do "perfectly" without using the puppets' hands at all. They were simply crippled. This lasted a pretty long time; to the early 80's!

AK: *Fortunately, this period is over now. The students that I was studying with were the ones confronted with the meaningful change of the curriculum. The change I'm talking about is controversial in some circles to this day. All the "screen" techniques (the puppet on stick, the Java puppet, the glove-puppet) were put together into one course, at which students could try the most important thing—the theatrical dialog: creating roles in a larger dramatic context in accordance with the needs of a spectacle's dramaturgy. Our year was the last one taught according to the "old rules"; the next one was already "walking the new path", and we looked at it with envy. We had micro-tasks in three techniques, they could work on more challenging goals. In addition, the new course also included new techniques, much more popular in contemporary puppet theatre: live-hand puppets, bunraku...*

AP: As you may remember, I—as "the Java puppet teacher"—tried to introduce some of these techniques "illegally". . I felt that this was the way...

AK: *Absolutely! But, on the other hand, the two remaining techniques were taught in the old fashion. Plus we had four semesters of the marionette course, which included masks—our favourite technique! They were supposedly the same technique, but just look at the diversity of the mask: from an over-expressive animal mask to the static, yet very emotional mask of antiquity. And all that's in between: a grotesque mask, an anthropomorphic one.*

AP: And what about the marionette?... You've started to teach this technique on the masterpieces of Molière and Beaumarchais. And the choice of the literary material is one of the most important ones! What a relief that the times,we thought the quality of literature had to match the phase of the students' education had already passed. Many years ago there was an actress of the Polski Theatre in Wrocław in our school. Maria Zbyszewska; you remember her as Pawlak's wife from Chęciński's trilogy. She used to "scream" at us, puppeteers, that students should practice only on good, valuable literature, because only then was there a chance that they would learn something, even if they couldn't complete the task as skillfully as a professional actor. It now seems so perfectly logical to me, but back then... Looking at it from today's perspective, I see that what we were doing was noble, but nevertheless wrong. We tried to copy the real theatre. Today we not only have to teach our students to animate puppets, but most of all to develop their theatrical and visual imagination, indispensable in their work. We have to teach them how to observe objects and make them alive (animate them). We even have to get rid of some stereotypes in their thinking, that, for example,

"a hose of a vacuum cleaner may be a symbol of the snake" (laughter)—it seems funny to us, yet it's taken seriously by many freshmen. A student not only has to believe in his own ability to give life to a puppet, but he has to make others believe in it as well. My course is not simply about teaching animation (about manipulating an object); my goal is to shape the general professional attitude of every genuine puppeteer, to make my students seek their natural predispositions to be animators, to give life, so they can work on developing them...

AK: *I know that your views on this subject were influenced by your experiences of teaching in Finland.*

AP: That's right! It all begins with the concept of the visual theatre. I combined it with my own metaphysical meditations on how to release man's internal powers and then how to work on perfecting and "spiritualising" them. So I was combining exercises that I invented with the ones I learned while watching other workshops. Some exercises simply "came out" spontaneously while I was working with the Finns. The "Finnish period" of my career was, I think, the most fruitful. That was because I had to learn to deal with completely different people. The Finns are very delicate. All of these experiences just sort of started making sense: they turned into a programme.

AK: *I get the impression that these programmes are the most valuable capital of the school in Wrocław. As an assistant, and then as an autonomous teacher, I've noticed that students, quite often without being conscious of it, are directed by the teachers. Of course, some students do influence the process of their education, but even then, with this margin of freedom, it seems to me that their education unintentionally reaches some incontingent goal!*

AP: And in addition, you must agree, young teachers like yourself, who were raised by us—do not copy our ideas and programmes. And that is the way it should be: "Panta rhei"!

AK: *No, we don't copy them and our discussions are quite often very vigorous.*

AP: That only proves that we all care! There's another thing worth mentioning: the science circle! That was your.

AK: *The science circle was established much earlier, but it's true that it "flourished" when I was studying. That's when the "Puppet Clinic" was established. The "Clinic" caused a true renaissance of productions outside the school. During four school years nine (!) productions were realised, all of them had something to do with puppets... It's nice to see that a group of our students has now organised theatre workshops in Puck, and another group created a street spectacle called The Sabbath. It's quite impressive!*

AP: Yes, we even offer a special course that is to teach our students to create their own spectacles during the senior year—it's the so-called individual diploma. This is something that you will not come across elsewhere. It started with the actor with puppet on stage course in the 70's. That was the fad of the time. But as the time passed.

AK: *As the time passed, more students wanted to create their "own", "independent" theatre. The course had to evolve in that direction. It now teaches them how to deal with the problems of establishing such a theatre. Thanks to this course our graduates have also something to start with—an individual spectacle. And such spectacles are quite interesting! Besides, looking at contemporary Europe, one can see that this is what the puppet theatre looks like there. And what about our "worries" and problems?*

AP: I'm interested in the problem of how to keep the enthusiasm of the freshmen, their will to work, during the whole process of education. The teachers ought to have that enthusiasm too. If they are losing it, there's a good chance that the students will lose it as well. Students are very sensitive. If a teacher feels tired or is not in shape, they immediately notice it. And they don't like that.

AK: *I, as a puppet theatre director, am worried that so few of our graduates are looking for work in institutional theatres that I usually co-operate with. It's hard to say whether the school sets unrealistic standards for theatres or whether the theatres simply do not function properly... That, I think, is the problem that the whole Polish puppet education faces.* ■

Wakacje Smoka Bonawentury (The Vacations of Bonaventura the Dragon), Maciej Wojtyszko, Rez./dir. Krzysztof Rau
Przed Hawjenie (dyplomowe/diploma, perfecte – Wydział Lalkarski we Wrocławiu, 2000

Polemika

Anna Helman-Twardowska kontra Wiesław Hejno

W związku z artykułem *Mój głos* Wiesława Hejny („Teatr Lalek" nr 4/ 63/2000), pragnę sprostować podane w nim nieprawdziwe informacje o programie nauczania realizowanym na Wydziale Lalkarskim we Wrocławiu. Program ten jest zatwierdzany przez Radę Wydziału Lalkarskiego i wymaga jej jednoznacznego poparcia. Wiesław Hejno jest członkiem Rady od momentu powstania Wydziału Lalkarskiego, to jest od roku 1972. Zmiana, o której pisze, że została wprowadzona „w drugiej połowie lat osiemdziesiątych pod presją trojga nauczycieli i ówczesnej dziekan", była szeroko konsultowana z pedagogami-praktykami i studentami. Polegała na wprowadzeniu przedmiotu gra aktorska w planie lalkowym w miejsce trzech odrębnych technik – gry pacynką, gry jawajką i gry kuklą. Przedmioty te poprzednio były realizowane na roku II i III w wymiarze po 2 godz. w tygodniu na każdą technikę. Po zmianie odrębne techniki pozostały na roku II w takim samym wymiarze godzin – to jest 2 tygodniowo, a gra aktorska w planie lalkowym na roku III jest realizowana w wymiarze 6 godz. tygodniowo. Wprowadzenie zmiany było podyktowane umożliwieniem pedagogom prowadzącym ten przedmiot decydowania, jakimi lalkami - podkreślam lalkami, a nie bliżej nieokreślonymi formami plastycznymi - mają uczyć gry w ramach tego przedmiotu. Od ponad dziesięciu lat studenci uczą się grać na III roku lalkami mimicznymi, bunraku, jawajkami, kuklami, lalkami żyworękimi, lalkami, które nie mają swojej nazwy, ale zawsze są to lalki, mające głowę, korpus, ręce, czasem nogi; lalki wymagające precyzyjnego ruchu, często animowane przez dwu studentów. Zadania aktorskie, które studenci realizują od czasu wprowadzenia zmiany, są znacznie szersze i młodzież może nauczyć się więcej, ponieważ umożliwia to praca w większym wymiarze czasu. Pozwoliło to zbliżyć kształcenie studentów do zadań, jakie stawia aktorom współczesny teatr lalek, w którym klasyczna w swoim kształcie lalka nad parawanem pojawia się coraz rzadziej. Potwierdzeniem słuszności naszej decyzji było wprowadzenie podobnych zmian w programie nauczania na Wydziale Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku. W ciągu minionych dwunastu lat na Wydziale Lalkarskim dodane zostały 2 godziny tygodniowo na roku III w przedmiocie aktor z lalką na estradzie i również na III roku jedna godzina w tygodniu więcej w przedmiocie gra aktorska marionetką. Celem tych zmian było zachęcenie studentów do podejmowania próby wcześniejszego przygotowania indywidualnego dyplomu (w ramach przedmiotu aktor z lalką na estradzie) oraz możliwości specjalizowania się w grze solowej klasyczną marionetką. Kolejna zmiana programu, która miała miejsce przed trzema laty, to zmniejszenie o jedną godzinę w tygodniu (z 3 na 2) przedmiotu praca przed mikrofonem i przeniesienie go z IV roku na rok III (rytm realizacji przedstawień dyplomowych często kolidował z możliwością uczęszczania na planowe zajęcia).

W swoim artykule Wiesław Hejno przytacza nieprawdziwe liczby godzin przeznaczonych na dydaktykę w przedmiotach kształcenia kierunkowego na czterech latach studiów. Przedmioty te dotyczą zajęć praktycznych, a nie jak autor podaje teoretycznych. Są one realizowane w czasie 3.300 godzin, w tym przedmioty wyłącznie dotyczące gry lalkami i gry w masce na trzech latach studiów zajmują 750 godzin, budowa lalek 120 godzin i przedmiot aktor z lalką na estradzie, który prowadzi Wiesław Hejno, 90 godzin, a w założeniu tego przedmiotu jest gra lalką. Na roku IV studenci mają przeznaczone 720 godzin na realizację przedstawień dyplomowych. Pozostałe praktyczne przedmioty kształcenia kierunkowego, bez których trudno wyobrazić sobie dzisiaj kształcenie aktora, zostały wprowadzone co najmniej przed dwudziestoma laty.

Przedmioty teoretyczne, czyli przedmioty nauczania kierunkowego zajmują 480 godzin, a nauczania ogólnego 600 godzin. Łączna ilość godzin dydaktycznych na czterech latach studiów na Wydziale Lalkarskim we Wrocławiu wynosi 4.380 godzin.

Nie jest także prawdą, że w szkole brakuje lalek. Każdy z nauczycieli ma obowiązek zgłaszania do dziekana wydziału zapotrzebowania na lalki i maski, którymi realizuje program i takie lalki lub maski otrzymuje. Pracownia plastyczna systematycznie uzupełnia brakujące pomoce naukowe lub wykonuje w każdym roku akademickim przynajmniej jeden nowy komplet specjalnie zaprojektowanych lalek czy masek.

Każdy program nauczania wymaga modernizacji i nie może być realizowany w niezmienionym kształcie przez prawie trzydzieści lat, ponieważ kształcimy młodzież dla teatru, który podlega różnym zmianom. Nauczyciele muszą to uwzględniać i przygotowywać studentów do nowych zadań, z którymi spotkają się po ukończeniu studiów.

Anna Helman-Twardowska
Dziekan Wydziału Lalkarskiego
we Wrocławiu

O co idzie pani Twardowskiej?

Rozumiem, że poza podaniem nieprawdziwych informacji o programie nauczania i przytoczeniem nieprawdziwej (jakoby) liczby godzin wszystkie merytoryczne treści w tekście *Mój głos* nie wzbudzają wątpliwości pani dziekan Anny Helman-Twardowskiej. Pani Twardowska potwierdza fakt dokonania zmian w programie nauczania i podaje jego uzasadnianie. Nawiasem mówiąc, spośród lalek wyliczonych przez panią Twardowską przy okazji, szczególne zainteresowanie wzbudzają lalki, które nie mają swojej nazwy. Ciekawe, czy mają swój teatr, i oczywiście, w jaki sposób uczy się gry lalkami, które pionierskо objawiają się w szkole?

W czym zatem tkwi zarzucana moim słowom nieprawdziwość? Nie zgadzają się ilości godzin? Prawie każdego roku dokonuje się zmian korekcyjnych w planie studiów i nie w tym widzę sedno poruszanego przeze mnie problemu.

Proponuję jeszcze raz uważną lekturę tekstu i ewentualne odniesienie się do jego zawartości merytorycznej. Jakże obojętnie przechodzi pani Twardowska nad problemem wizerunku lalkarza! Czyżby ów wizerunek nie miał znaczenia dla przyszłości teatru zwanego lalkowym? Wszakże pani Helman jeszcze do niedawna była aktorką Wrocławskiego Teatru Lalek i miała okazję uczestniczyć w próbach przedstawień, na których podejmowano trud odpowiedzi na pytanie, kim jest współczesny lalkarz. Lecz w żadnym razie nie można tu mówić o uzyskaniu ostatecznych rozwiązań. Rozmowa o pewnych generaliach, jaką proponuję, może okazać się konieczna również wobec krążących pomysłów reorganizacji szkolnictwa teatralnego. Oby przebudzenie nie nastąpiło za późno!

Tekst pani Twardowskiej usiłuje być oskarżeniem, miast być polemiką lub głosem dyskusyjnym. Jako zabieg erystyczny być może odniesie nawet doraźny skutek emocjonalny. Co jednak będzie, kiedy emocje opadną i nadto okaże się, że zarzucana nieprawda jest prawdą? Czy wtedy zostanie przyjęta postawa Króla Ubu?

Wiesław Hejno

Polemic

Anna Helman-Twardowska contra Wiesław Hejno

In the article *My Voice* by Wiesław Hejno ("The Puppet Theater" no. 4/63/2000) there appeared some false information about the curriculum of the Puppetry Faculty in Wrocław that I would like to correct. The curriculum has to be approved by the Council of the Puppetry Faculty. Wiesław Hejno has been a member of the Council from the moment of establishment of the Puppetry Faculty in 1972. The change in the curriculum that, in Wiesław Hejno's words, was made "in the second half of the 80's under pressure from three teachers and the Dean", was in fact extensively consulted with the pedagogues and students. The change consisted in replacing three courses of separate techniques of animating glove puppets, puppets on sticks and the Java puppet by one course named puppet acting. The above-mentioned three courses were previously taught in the second and the third years, two hours per week being devoted to each technique. Since the change, the students have studied the separate techniques during the second year of their education, devoting two hours a week to each, just as before, whereas during the third year they take the puppet acting course, six hours a week. The change in the curriculum was made with the intention of enabling the pedagogues teaching the course to make their own decision as to which form of puppets they wanted to teach their students to animate. I would like to emphasise that we are talking about numerous forms of puppets, and not about some undefined visual forms. For more than a decade our students have, during the third year of their education, been studying the animation of mimic puppets, bunraku puppets, Java puppets, puppets on sticks, live-hand puppets, puppets that do not have a name but, nevertheless, are always puppets with heads, torsos, arms or legs, which demand precise movement, and often need to be animated by two students at once. The acting assignments which the students now have to complete are much broader, and the students have the opportunity to learn more, because they have more time to perfect a given technique. All of this makes the education of the students better adjusted to the tasks that the contemporary puppet theatre sets. Nowadays, the classical puppet animated from behind a screen does not appear as often as it used to.

The fact that similar changes have later been made at the Faculty of Puppet Art in Białystok proves that our decision was not a mistake. During the last twelve years at the Puppetry Faculty 2 hours a week were added to the actor with puppet on stage course (second year) and 1 hour a week to the marionette animation course (third year). These changes aimed at encouraging the students to start working on their individual diplomas (within the framework of the actor with puppet on stage course), and at enabling specialisation in solo acting with a classical marionette. Another improvement was made three years ago and concerned the shortening of the microphone workshop (from 3 hours a week to 2 hours a week) and moving it from the fourth year to the third, because the rhythm of the diploma productions often collided with these workshops.

In his article, Wiesław Hejno gives false information concerning the number of hours devoted to classes of a specialisation during the four-year education. The subjects are practical, and not, as the author says, theoretical. The above-mentioned courses take 3,300 hours, of which subjects strictly concerning acting with puppets and masks over the three years of education are given 750 hours, the construction of puppets takes 120 hours and the actor with puppet on stage course, lead by Wiesław Hejno, takes 90 hours. During the fourth year the students are given 720 hours for the preparation of their diploma productions. The remaining practical courses, without which it is hard to imagine the training of a contemporary actor were introduced at least twenty years ago. Theoretical subjects of specialized education take 480 hours, while 600 hours are devoted to the general education. The sum of hours on all courses delivered by the Puppetry Faculty in Wrocław during the four-year education is 4,380.

It is not true that the school is lacking puppets. Each teacher is obliged to inform the Dean about the puppets and masks needed for teaching, and such puppets or masks are delivered. Artisans from the school's workshops systematically produce the lacking teaching tools or make at least one new set of specially designed masks or puppets each academic year. Every curriculum needs modernisation, and should not be realised without any modifications for almost thirty years, because we are teaching youth for the theatre that undergoes different changes. Teachers must take this fact into the account and prepare the students for the new tasks they are likely to encounter after graduation.

Anna Helman–Twardowska
Dean of the Puppet Faculty
in Wrocław

What Is Ms. Twardowska's Point?

I understand that apart from untrue information concerning the curriculum and the (purportedly) wrong number of hours devoted to teaching, Dean Anna Helman-Twardowska does not question the contents of *My Voice*. Ms. Twardowska confirms the introduction of changes into the curriculum and offers a justification for this practice. On the margin, I find it particularly fascinating that certain puppets among those enumerated by the Dean do not have a name. It would be interesting to find out whether they too have a theatre of their own, and, obviously, to learn about the methods used for instructing the students how to perform with these mysterious puppets, which seem to have suddenly materialised in the school.

Where precisely does the falsehood, with which I am charged, lie? Is it in the number of hours? The courses are slightly altered almost every year, and I do not perceive those corrections to be the core of the dispute.

I propose that Ms. Twardowska rereads my text, and then makes eventual references to its actual contents. She seems to be so indifferent to the image of the puppeteer! Could it be that she considers it insignificant for the future of the puppet theatre? After all, until recently Ms. Helman was an actress at the Wrocław Puppet Theatre, where she had myried opportunities to take part in rehearsals of spectacles burdened with the task of seeking an answer to the question of the nature of the contemporary puppeteer. At this stage, it is simply impossible to speak about any sort of ultimate solutions. A discussion about certain general issues, which I propose, could prove necessary in view of the currently circulating opinions on the reorganisation of theatrical academies. May this awakening not come too late!

Ms. Twardowska tries to present her text as an accusation instead of a polemic or a voice in a discussion. As an eristic undertaking this approach may even produce an on-the-spot emotional effect. What will happen, however, when emotions subside and, in addition, it will become apparent that the imputed falsehood is the truth? Will it become necessary to assume a stand typical for Ubu Roi?

Wiesław Hejno

Lalkarz

Wiesław Hejno

Jest to skrót rozdziału szóstego przygotowanej do druku książki Wiesława Hejny pt. *Lalkarz*. Książka napisana jest w formie relacji Tomasza, alter ego autora, z rozmów z mistrzem teatru lalek Piotrem. Rozmowy te łączą w sobie opowieści o uczestnictwie lalek w niezwykłych, często magicznych zdarzeniach z ogólniejszymi rozważaniami o kulturze, teatrze i lalkarskiej profesji. Rozdział szósty został poświęcony obrazowi Boscha *Wesele w Kanie*, na którym możemy rozpoznać albo też domyślać się obecności teatru lalek. Zawiera przy tym jego oryginalną i śmiałą interpretację. Ze względu na objętość czasopisma poniższy tekst ograniczyliśmy do opisu obrazu, rozważań na jego temat i prób jego interpretacji.

[...] Na przykład zadziwiający pod pewnym względem jest jeden z obrazów Hieronima Boscha. Zapewne, Tomaszu, miałeś okazję przyjrzeć się bliżej skomplikowanej treści jego obrazów, w których wiele wątków nakłada się na siebie i wypływa jeden z drugiego. Pewien obraz Boscha posiada zupełnie wyjątkowe znaczenie. Mam na myśli malowidło pod nazwą *Wesele w Kanie* – Piotr mówiąc, parzył herbatę. [...]

Gnostycy ów obraz Boscha uważają za jeden z dowodów obalających prawdziwość cudu w Kanie. Powołują się przy tym na ogólną symbolikę przedstawionych na obrazie znaków, a zwłaszcza na tę część kompozycji, o której chcę mówić. Mniejsza o tę interpretację i spór w materii poznania. A także dwuznaczny sens oddawania czci pogańskim bożkom, umieszczonym na obrazie, podczas wesela w obecności Jezusa i Maryi. Zostawiamy zagadnienia idolatrii i gnozy specjalistom. Interesuje nas tylko część obrazu przedstawiająca postać człowieka współgrającego, poprzez demonstrację i opis, z szeregiem przedmiotów rozmieszczonych na kilku planach. Nie ulega wątpliwości, że Hieronim Bosch umieścił na wizerunku teatr odgrywany podczas obrzędów weselnych. I tylko to wzbudza nasze zainteresowanie.

W środkowej części obrazu przedstawił mały teatrzyk przedmiotów, tak to się dziś nazywa. Zastanawiający jest udział tego teatrzyku w uczcie weselnej jako części całego zdarzenia, czyli godów weselnych, oraz – chcemy, czy nie chcemy – cudu, który tam miał miejsce zgodnie z Ewangelią.

Rodzi się pytanie, po co Bosch wprowadził na wesele teatrzyk, w którym, jak widać, występują ludzie, lalki, zwierzęta i przedmioty? Słowo „występują" odnosi się do akcji, której nie znamy, ponieważ nie zachował się żaden jej ślad w postaci strzępka dramatu lub choćby opisu przedstawienia. Tutaj Bosch zostawił swobodę interpretacji oglądającym dzieło. Rozumie się, że niezależnie od zamiaru malarza i sensów, które tylko on znał, malując na płótnie odpowiednie znaki, we właściwych zestawieniach i kolejności, oglądający w swoim czasie odczytuje ich znaczenia przez pryzmat własnego doświadczenia i wiedzy. Dzisiaj, na przykład, pojmujemy funkcję przedmiotów symbolicznych w misterium magicznym w sposób czysto teoretyczny, na podstawie dawnych opisów przedmiotów magicznych. Kiedyś towarzyszył im związek emocjonalny maga i uczestniczących w obrzędzie. Po ukazaniu odpowiednich przedmiotów, a także po tym, że zostały pokazane w określonej kolejności, oczekiwano określonych skutków. Reguły magii wyraźnie wyznaczają zasady postępowania w poszczególnych wypadkach. Na obrazie Boscha jest to rodzaj prezentacji szeregu elementów, o charakterze demonstracyjnym, to znaczy ukazującej je w rytualnie czystym porządku. Występujące postaci dramatu – przedmioty mają swoje znaczenie. Postać człowieka z pałeczką w dłoni, w długiej białej szacie stojąca przed teatrzykiem objaśnia znaczenie i działanie poszczególnych elementów.

I jeszcze jedno trudne pytanie. Dlaczego Hieronim Bosch na weselu w Kanie ukazał taki rodzaj teatru i tego typu postaci? Kierował się znajomością podobnych teatrzyków działających w jego czasach, czy skorzystał z jakiegoś opisu przedstawiającego teatr sprzed tysiąca pięciuset lat? Czy był to zapis jedyny, który po namalowaniu sceny weselnej biesiady w Kanie Galilejskiej został zniszczony albo ukryty i do dziś nie odszukany? Bo co do trwałości formy tego typu widowiska teatru lalek, to spotykamy je również i dzisiaj. W każdym razie powód do wplecenia w obraz wątku teatralnego nie istniał w Ewangelii św. Jana. [...]

Oczywiście wszystko, co dotyczy teatru na tym obrazie, może być światopoglądowym, jak byśmy to dziś nazwali, wymysłem Boscha. Zarówno wnikanie w sprawy wiary, jak ukazywanie jej głębi, antynomii i ciągłości, rozumni artyści podejmują dla wzmocnienia wiary i odniesienia jej do zmieniającego się świata.

Mam tutaj kopię oryginału Boscha o wymiarach 93x72 cm, namalowanego olejnymi farbami na drewnie – powiedział Piotr, wyciągając z jednej z szuflad komody pakunek owinięty papierem.

W najdrobniejszych detalach równa się z oryginałem przechowywanym w Muzeum Boymans – van Beuningen w Rotterdamie! – dodał z nutką udawanej dumy, odwijając papier.

Oparł malowidło o ścianę, stawiając je na komodzie.

Przyjrzyj się – powiedział.

Zbliżyłem się do obrazu. Zobaczyłem postaci, mężczyzn i kobiety, siedzące w grupach przy stole, ustawionym pod kątem prostym. Służba wnosiła potrawy, które jednak nie należały do tych, jakie zwykle podaje się na początku biesiady. Na ich podstawie mimo to nie można było określić fazy wesela, ponieważ służba równie dobrze mogła na bieżąco sprzątać opróżnione półmiski, utrzymując stół cały czas w jednakowym porządku.

Na pierwszym planie, na podłodze, stały naczynia, obok kręciły się dwa psy. Ostrzyżony do połowy pudel i brązowo-biały pinczerek. Zupełnie z przodu, po prawej, mężczyzna napełniał jedno z naczyń wodą. Przez jej przeźroczystość widoczne były deski podłogi. Niektórzy uważają, iż wlewa on już przemienione wino. Tymczasem kolejność znamy odwrotną – wino przelewa się z dużych stągwi do mniejszych naczyń. Do stągwi dużych wlewało się wodę, tak mówi Pismo.

Służba wnosi niezwykłe potrawy: łabędzia, wyglądającego jakby był żywy, jakby przysiadł na chwilę w drodze i głowę dzikiej świni.

Posłuż się lupą, Tomaszu, by dokładnie zobaczyć ostatni plan! O, tu, pod gwiaździstym sklepieniem! Gdzie zwykle w bóżnicy usytuowany jest ołtarz. – Piotr podał mi szkło powiększające z uchwytem.

Cóż widzisz, Tomaszu? – spytał.

Pionowo ułożone klocki, na których stoją figurki i zapewne naczynia z olejkami. Obok stoi prawdopodobnie sprzedawca. Wskazuje pałeczką któryś z produktów i zachęca do kupna! – opisałem fragment malowidła i spojrzałem na Piotra.

Nie mogę wykluczyć słuszności twojej interpretacji. Tym bardziej, że przecież wśród weselników podobne rzeczy mogą znaleźć nabywców. Istnieje również inny, myślny pogląd, jakoby był to bufet! Ale zechciej, proszę, wysłuchać mojego rozumienia tej sceny. Ponieważ możemy pozostać tylko w kręgu domysłów.

Przyjmijmy, że ten człowiek, którego mianowałeś sprzedawcą, jest manipulatorem lub sprawcą podobnym do owego spotkanego przeze mnie na paryskiej ulicy. Załóżmy, że widzimy teatrzyk zbudowany z kilku (czterech) planów gry, które ty nazwałeś klockami. W rzeczywistości to są stopnie kamiennego ołtarza w bóżnicy. Tutaj wyglądają jak plany umieszczone jeden nad drugim. Na stopniach znajdują się figurki ludzi, dzbanów i przedmiotów w akcji, którą stojący z przodu człowiek objaśnia. Wtóruje mu mężczyzna grający na dudach. Wnikliwiej przyglądając się jego obliczu, można odnieść wrażenie, iż rysami przypomina jedną z twarzy kobiecych. Po całej tej fizjonomii rozlewa się uśmiech człowieka zaprawionego sporą dawką alkoholu. Ten obraz nie budzi twoich wątpliwości? – zapytał.

Rzeczywiście widzę to, o czym mówisz! – potwierdziłem.

Co widzimy na poszczególnych planach, stopniach, czy inaczej je nazywając, poziomach gry? – Piotr skierował pytanie bardziej sam do siebie niż do mnie. [...]

Na pierwszym poziomie – opisywał Piotr malowidło – patrząc od naszej lewej do prawej, widać naczynie o lekko pękatym brzuścu, na nóżkach, bez szyjki, z wywiniętym obrzeżem, jednym uchem obrócone w naszą stronę. Obok figurka lisa na kuli – globusie? – opartej na trzech nóżkach. Święty ptak Egipcjan otrzepuje skrzydła lub wzbija się do lotu, ale nie można też wykluczyć, że ląduje. Na środku znajduje się biała półkolista forma, wyciągnięta nieco ku górze.

Dalej stoją dzbany. Dwa duże, jeden z dzióbkiem, i między nimi mały. A potem jeszcze jeden. Na pozostałych poziomach stoją inne sprzęty mistagoniczne mające uczestniczyć w akcie przemiany.

Podłużne, okrągłe naczynie. Dwie gołe figurki w ruchu . ? Dalej w prawo – zgarbiona sylwetka. Na jej plecach spoczywa kula z krzyżem. Za ową pracującą postacią widać stojący przy moździerzu dzban z dwoma uchami, przypominający panatenajską amforę.

Na kolejnym, trzecim poziomie dostrzec można jedno tylko naczynie w kształcie czółna stojące na podstawce po prawej stronie. Podobne widać na głównym planie obrazu w dłoni wytwornej damy, siedzącej za stołem weselnym z przodu, po prawej stronie. Dama pije zień, trzymając je delikatnie końcami palców prawej dłoni.

Na czwartym poziomie, w centrum, widnieje tylko krzak gąbki.

Nad całością, przywierdzony do gwiaździstego sklepienia, wisi ogromny dzwon, od którego spływają w dół muślinowe zasłony, porozsuwane na boki.

Zdaje mi się, że niczego nie pominąłem – zakończył Piotr wyszczególnianie elementów teatru, jak nazwał te partię obrazu *Wesele w Kanie*.

Mamy tu na ołtarzu w bóżnicy symbolicznie zabudowane trzy sfery, jeżeli obraz odczytujemy jako świadectwo gnozy semickiej lub cztery plany gry, jeśli zgodzimy się spojrzeć na dzieło z punktu widzenia czynności misteryjno-teatralnych albo też cztery stopnie rzeczywistości ziemskiej, gdybyśmy zechcieli być w zgodzie ze średniowieczną filozofią chrześcijańską.

Najniżej, na stopniu pierwszym – proste istnienie; wyżej, na drugim stopniu – istnienie obdarzone mocą wzrostu; jeszcze wyżej, na stopniu trzecim – istnienie wzbogacone o możliwość czucia. I najwyżej, na czwartym stopniu – byty charakteryzujące się wszystkimi tymi cechami, a nadto rozumem. Poszczególnym stopniom przypisane są wyjaśnienia, bardziej szczegółowe.

Zwykłym istnieniem objęte jest wszystko, najdobitniej symbolizuje je kamień, znajdujący się najniżej. Sam w sobie bywa wspaniały. Mieni się kolorami, imponuje twardością, daje schronienie w jaskiniach, grotach i wznoszonych budowlach, może być narzędziem. Ale tylko istnieje. Stopień wyżej – to co istnieje, rośnie, zmienia swą formę, jest w tym sensie w ruchu, łatwo zyskuje odmienność. Aby rosnąć, musi czerpać soki. Zmienia więc dokoła siebie środowisko. W jednym miejscu ubywa, by w innym pojawić się w nadmiarze. To z kolei powoduje przewartościowanie istniejącego stanu rzeczy i pociąga za sobą dalsze zmiany. Na trzecim stopniu dochodzi czucie. Wraz z czuciem rodzi się wrażliwość, dająca pole rozwoju zmysłom. Na bazie zmysłów rozwijają się władze duszy, dostarczając narzędzi i sposobów odbioru świata. A na czwartym, najwyższym poziomie, znajduje się rozum. Dzięki wyobraźni, wywodzącej się z rozumu, mą-

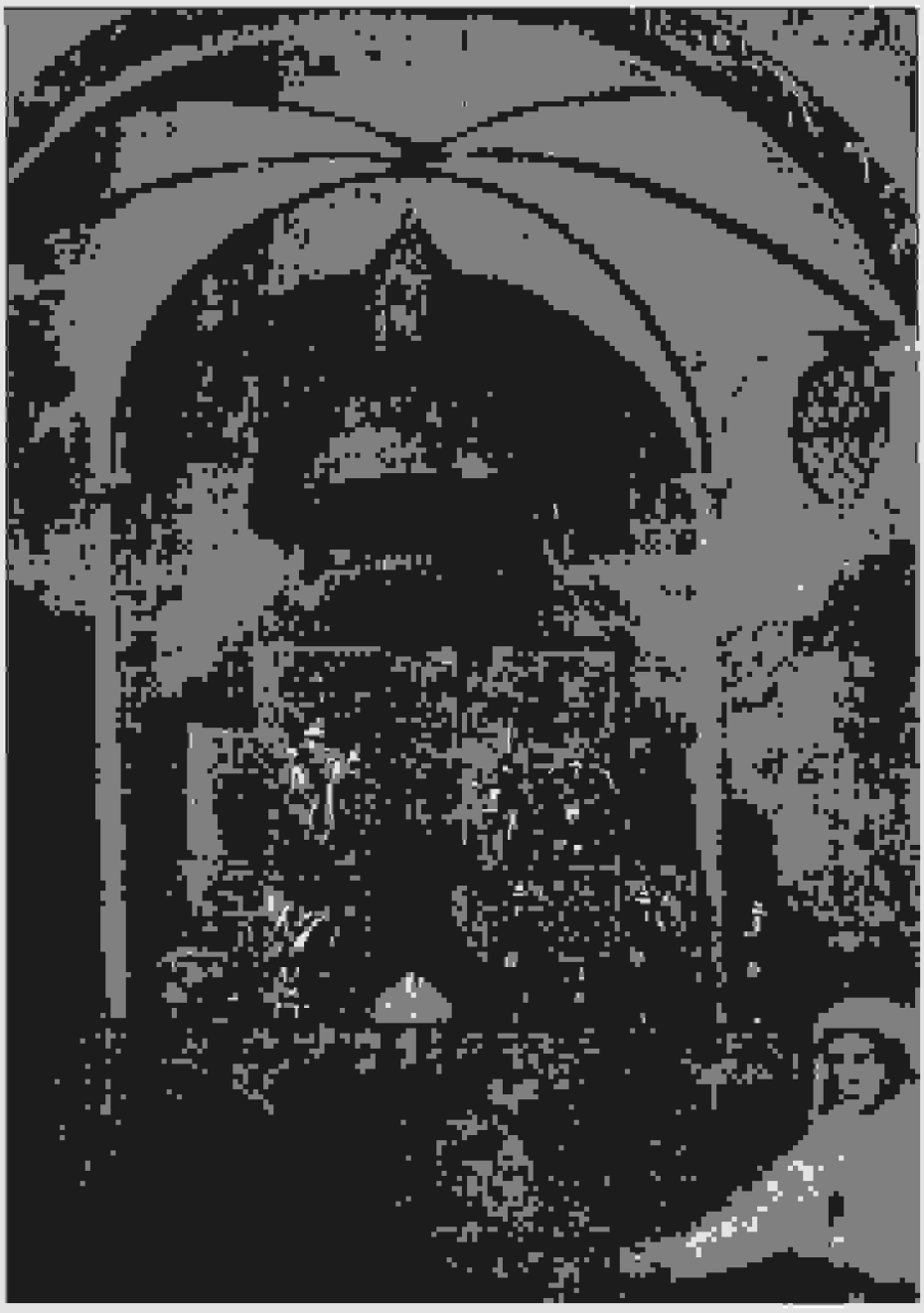
Lalkarz Wilkolaka Heiny jest dość dużym utworem narracyjnym, choć na dobrą sprawę składa się z wielu autonomicznych opowiadań. Opowiadania te łączy bohater narratora i jego słuchacza, którzy na własny sposób próbują objaśnić fenomen kulturowy lalki. I tak ostatecznie wkraczamy na teren filozofii literackiej pomieszanej z antropologią. . lalki i jej teatru. Takie podejście plasuje się bardzo dobrze we współczesnej wielonarracyjnej perspektywistyce.

Biorąc pod uwagę skrajnie sądy o teatrze lalek, akurat recepcję „lalki", czasem lekceważonej przez dorosłych, Heino wykreuje nie tylko pewien inert ducha, ale także daje dowody przeciwstawionego zaangażowania. Mówi o lalce w sposób poważny i odwołuje się do jej rozmaitych ról kulturowych – użytkowej, choć tylko literackiej, więc z pozoru fikcyjną, apologii i antropologii teatru lalek. Wykazuje przy tym ogromną wiedzę i co więcej intuicję. Będzie ona niezwykle użyteczna, wprowadzonych w kulturową problematykę lalki, będzie zachęcała tych, którzy nagle staną przed interpretacjami, jakich dotąd nie podejrzewali. Z punktu widzenia nauki o figuralnych przedstawieniach lalki ludzkich w kulturze i ich różnorodnych funkcjach prawa Heiny jest zaskakująca i niezwykle cenna.

Henryk Jurkowski

drości weń wpisanej, inteligencji, błyskotliwości i pomysłowości mamy nadzieję nie osuwać się życiowo na niższe poziomy.

Jest jeszcze inny rodzaj struktury obrazowanej przez czteropiętrową budowlę – przedstawiającą hierarchię nauk. Pierwsze piętro zamieszkują sztuki wyzwolone. Mam na myśli gramatykę, arytmetykę, geometrię na poziomie szkoły trywialnej, a stopień wyżej retorykę, dialektykę i astronomię. Marcius Capella zamknął sztuki wyzwolone w liczbie siedmiu, podzielił na dwie grupy i do drugiej włączył muzykę. Późniejszy podział wykluczył jednak muzykę z poziomu pierwszego, uznając jej wartość samoistną. W ten sposób muzyka otrzymała własny, drugi poziom. Mając na uwadze jej znaczenie, siłę oddziaływania, trudno nie zgodzić się z tym podziałem. Trzecie miejsce zajmują nauki moralne. Lokata to słuszna z wielu względów. Poczynając od roli kryterium w próbach prostego odróżnienia człowieka od wszelkich istot, których żadna moralność nie dotyczy, do roli kodyfikatora wzorca moralnego jako najważniejszego wyznacznika punktu odniesienia dla ludzkich zachowań. A dążenie do osiągnięcia czystości moralnej uważa się przecież za podstawową aktywność człowieka. Na czwartym miejscu usytuowana jest Teologia. Czymże byłoby nasze życie pozbawione celów najwyższych, idei, Boga? Nawet ci nie uznający Stwórcy, zamykający sens egzystencji własnej w obrębie rozumu i poznania, które jest według nich jedynym celem niekończącej się drogi, dostrzegają Siłę nadrzędną skupioną w nieograniczoności. Ta Siła, przerastając ich swym rozmiarem, potęgą i wiecznością, być może zastępuje im imię Boga. Bo przecież zjawisko i podłoże pozostają te same!



Jak widzisz, drogi Tomaszu, patrząc na malowidło Boscha od tej strony, możemy wyciągnąć wiele wniosków. Mnożymy też pytania. Co wiedział i pokazał Bosch na obrazie o zdarzeniu w Kanie Galilejskiej? Jaki udział w tym zdarzeniu które zakończyło się cudem, miał ów hierofant wskazujący pałeczką postaci swego teatru i objaśniający je z pewnością! Z naszego punktu widzenia był to pralaikarz! Z grona wielu działających w odległych czasach. Odeszli razem z obrzędami, rytuałem, któremu służyli [...]

Jak ci wiadomo, o cudzie w Kanie Galilejskie pisze tylko św. Jan. Odwołajmy się do słów jego Ewangelii:

„A gdy zabrakło wina, rzekła Matka Jezusowa do Niego: Wina nie mają. I rzecze Jej Jezus: Co mnie i Tobie niewiasto, do tego? Jeszcze nie przyszła godzina moja".

Tyle Ewangelia w przekładzie ks. Jakuba Wujka. Co było dalej, dowiedzieliśmy się, gdy przyszła pora. Po pewnym czasie Jezus kazał służbie napełnić stągwie i zanieść napój do spróbowania staroście weselnemu. Ten ocenił: „Każdy człowiek najpierw stawia dobre wino, a gdy sobie podpiją, wtedy podlejsze, ty zaś dobre wino zachowałeś aż do tego czasu!".

Słudzy zaś wiedzieli, że stągwie napełniają wodą. Woda w stągwiach została przemieniona w wino!

Ze słów św. Jana jasno wynika, że kto inny próbował wina ze stągwi, kto inny nalewał do nich wodę. Jedynie Jezus znał prawdę jednych i drugich.

Nie mam zamiaru kwestionować cudownej mocy Jezusa w tym akcie przemiany. Zastanawia mnie, co działo się w czasie pomiędzy słowami Maryi, Matki Jezusa, a odmową Jezusa uczynienia cudu natychmiast po jej słowach.

Wesele trwało w pełni. Wiadomo, że Jezus i Maryja zostali zaproszenie do zamożnej rodziny. Świadczy o tym między innymi, prócz bogatego wystroju komnaty, liczba stągwi kamiennych (sześć), z których każda mieściła po dwa, trzy, wiadra wody. (Inne źródła mówią o kilku wiadrach wody. Może to oznaczać większą ich liczbę). O zamożności domu świadczy też służba, stół, przykryty obrusem, zastawa złożona z naczyń szklanych – kielicha, półmisków i noża przy każdym biesiadniku. Osoby siedzące za stołem wyróżnia bogaty i wytworny strój.

Tradycyjnie Żydzi rozpoczynali wesela we środę i biesiadowali co najmniej do piątkowego wieczora. Wieńczyła weselny obrządek wielka uczta.

Trudno wyobrazić sobie brak umiejętności przewidzenia przez organizatorów

wesela, jakiej ilości wina potrzebują. Jednakże może goście w nadmiarze zaproszeni nazbyt szybko opróżnili domowe zapasy? Sądząc po minach niektórych biesiadników, mogło tak być w istocie. Osobnik przygrywający na dudach wygląda na wręcz spojonego! Wynika stąd, że teatr pod gwiaździstym sklepieniem w domu bogatego Kananejczyka rozstawiono na początku uroczystości weselnych. Po co?

Ku uciesze weselników! – odpowiedziałem mimowolnie. Dla ich rozrywki!

Pewnie tak – zgodził się Piotr – ku uciesze weselników... Dla kilku z nich mogła być to zwyczajna uczta weselna, na której pojawił się niezwykły teatr! A co mogło cieszyć weselników? Przedstawienie? O czym było przedstawienie? – pytał Piotr.

Tego nie wiemy! Św. Jan Ewangelista nie wspomina ani o teatrze, ani o treści przedstawienia – odrzekłem.

Otóż nie do końca masz rację – replikował Piotr. Na weselu zdarzył się cud! Wino zostało zamienione w wodę! Jedno przemieniono w drugie! Takie rzeczy nagminnie mają miejsce w teatrze! Cuda, niezwykłości, przemiany – ich środowiskiem jest teatr i ludzka psychika! Tam dzieją się sprawy, które opisane słowami lub przedstawione w obrazach z powrotem trafiają do nas jako odbiorców własnych wytworów! [...]

Piotr nie podważał świętych słów Ewangelii. Odnosił się do sceny odmalowanej na obrazie Boscha i w Ewangelii, usiłując połączyć słowo i obraz w całość. Taki zabieg do pewnego stopnia jest uprawniony, jeżeli nie narusza istoty wiary. A obrazoburczych zamiarów Piotr nie miał.

Jezus zwrócił się do Matki „Niewiasto" – wyjaśniał dalej swoje rozumienie zdarzenia. Egzegeci Pisma usprawiedliwiają Jezusa, starając się zwrócić uwagę na dostojne brzmienie użytego słowa. W tym wypadku, wydaje się, użytego nieadekwatnie. Znawcy Pisma wykluczają przy tym wyczuwalną w nim twardość i złość. Dlaczego Jezus nie użył ciepłego zwrotu „Matko"? Dziwi to w swobodnej, rodzinnej atmosferze wesela. W następnych słowach Jezus powiada: „Jeszcze nie przyszła godzina moja". Za wcześnie na dokonanie cudu! Jezus, zdradza w tej sytuacji zniecierpliwienie. Czym?

Czymś, co działo się na weselu, czy poza weselnym domem? Czyżby czynnik zewnętrzny wprawił Jezusa w zdenerwowanie, które mogło być bezpośrednią przyczyną zbyt oschłego odezwania się do Matki? [...]

Czy Jezus pił wino? Jeżeli tak, ile go wypił? Nie mamy na ten temat informacji, ale będąc na weselu, trudno pozostać abstynentem, jeżeli się jest młodym, zdrowym mężczyzną!

Natomiast co do ilości wypitego wina – też nie mamy informacji. Na pewno wiemy, że wina zabrakło. Stało w sześciu stągwiach. Przyjmijmy: były to wiadra kilkulitrowe, a do jednej stągwi wchodziło dwa i pół wiadra. Zwykle wiadro mieści od dziesięciu do piętnastu litrów. Przyjmijmy, że wiadro mieściło dziesięć litrów. Daje to dwadzieścia pięć litrów wina w jednej stągwi. Pomnożone przez sześć daje sumę sto pięćdziesiąt litrów wina. Wino mogło być słabe, najwyżej dziesięcioprocentowe. Jaka liczba weselników zadowoliła się tylomą litrami wina, w jakim czasie?

Trzeba by wiedzieć, jak długo trwało wesele? – dopowiedziałem pytaniem. Czy u zamożnego gospodarza mogło trwać krócej niż nakazywała tradycja? – zapytał Piotr. Przypominał inspektora policji z jakiegoś filmu kryminalnego, który, zestawiając fakty i hipotezy, usiłuje rozwiązać zagadkę.

Jeżeli wszyscy starali się dochować tradycji, a trudno wyobrazić sobie odstępstwo od niej, wesele powinno było trwać trzy dni! Żydzi w szabat świętowali.

Przyjmijmy hipotezę, którą postawiliśmy wcześniej. Jezus oglądał widowisko pokazywane na weselu w Kanie Galilejskiej, tak jak przedstawia to Hieronim Bosch! – zaproponował Piotr. [...]

Jeżeli tego nie zrobimy, nie wyjaśnimy sensu obrazu Boscha w interesującym nas kontekście! Uważam, że obraz może być jednym z dowodów poświadczających istnienie hierofanta. Ten z kolei jest swoistym protoplastą lalkarza. [...] Lalkarz, pokazując liczne światy ludzi uwikłanych i wytworzone przez nich rzeczy, głosi prawdę i ostrzega przed niebezpieczeństwem. Pokazuje drogi ominięcia pułapek i sposoby rozwiązania pęt. Być może w Kanie hierofant uzmysłowił gospodarzowi wesela, że kończą się zapasy wina. I dopiero na jego interwencję gospodarz zwrócił się do Maryi, ta zaś do Jezusa. W Ewangelii nic na ten temat nie ma, ale z obrazu Hieronima Boscha można wnosić podobny rozwój wypadków. [...]

Wszyscy czekali na cud, bowiem wina zabrakło – rzekł Piotr – wracając do obrazu Boscha. Hierofant w magicznym widowisku ukazywał przemianę – grę pomiędzy dzbanami, zapewne z wodą, i figurkami. Maryja, pierwsza spośród osób znajdujących się na weselu, z kobiecą troskliwością upomniała swego Syna. Po pewnym czasie woda w stągwiach zamieniła się w wino.

To, co mówisz, jest prawdopodobne, ale bardzo subiektywne – stwierdziłam.

Właściwie nie wiem, po co to powiedziałem. Wiadomo, iż każda interpretacja tego typu jest subiektywna. Obiektywnie mogłyby mówić kamienie, gdyby umiały.

Puppeteer

Wiesław Hejno

The presented text is an abbreviation of the sixth chapter of *Lalkarz* (Puppeteer), a book by Wiesław Hejno (in print). Written in the form of a report by Tomasz, the author's *alter ego*, it contains conversations held with Piotr, a puppet master. Accounts of the participation of puppets in extraordinary, often magical events are combined with more general reflections about culture, the theatre, and the profession of a puppeteer. The chapter discusses *The Wedding in Cana* by Hieronymus Bosch, a painting which shows the discernible or presumed presence of a puppet theatre. At the same time, the author of the book proposes an original and bold interpretation. Due to the restricted space available in our periodical we have limited ourselves to a description of the canvas, deliberations about its theme, and an attempted interpretation.

[...] By way of example, one of the paintings by Hieronymus Bosch appears to be astonishing in a certain respect. Tomasz, you certainly have had an opportunity to examine more closely the complicated contents of his canvases, in which myriad superimposed motifs influence one another. One of the works by Bosch possesses exceptional significance. I have in mind his *Wedding in Cana*—Piotr said, while brewing tea [...].

The gnostics consider this canvas to be yet another proof toppling the veracity of the miracle at Cana. While doing so, they refer to the general symbolic of the depicted signs, and especially that part of the composition which I would like to discuss. Never mind about this particular interpretation and the dispute concerning the matter of cognition. Or the ambiguous sense of worshipping pagan deities, shown in the painting and performed in

the course of the wedding in the presence of Jesus and Mary. Let us leave the problems of idolatry and gnosis to specialists. We are interested only in a fragment of the painting, which depicts a human figure that, *via* demonstration and description, harmonises with a number of objects situated at several levels. It appears indubitable that Hieronymus Bosch included in the composition a theatrical spectacle staged during the wedding ceremonies, and it is this particular aspect that is the exclusive object of our interest.

In the central part of the canvas Bosch installed a small theatre of objects, to give it its contemporary name. The role played by this theatre in the feast, conceived as a fragment of the whole event, in other words, the wedding and thus, *nolens volens*, the miracle which, according to the Gospel, occurred at the time, offers much food for thought.

Why did Bosch introduce into the wedding scene a theatre, whose performers, as can be seen, include people, puppets, animals, and objects? The word "perform" refers to the plot, which remains unknown to us since not a single trace has survived either in the form of a fragment of the drama or at least a description of the spectacle. Here, Bosch left unrestrained interpretation to the spectators. Naturally, regardless of the intentions of the painter and the meaning, known only to him, of the signs placed on the canvas in appropriate sequences and arrangements, the viewer deciphers their significance in his own time and through the prism of his own experience and knowledge. Today, for example, we comprehend the function of the symbolic objects in a magical mystery play in a purely theoretical manner, upon the basis of their old descriptions. In the past, they entailed an emotional bond between the magician and the participants of the ritual. The spectators anticipated certain effects of the display of suitable objects and their presentation in a given sequence. In certain cases, the rules of magic delineate the principles of conduct distinctly. In the canvas under examination this is a demonstrative presentation of a sequence of elements, i. e. shown in a ritually pure order. The occurring *personae dramatis*—the objects, have a certain meaning of their own. The figure holding a wand, dressed in a long, white robe, and standing in front of the theatre explains the sense and activity of particular elements.

Yet another difficult question: why did Hieronymus Bosch depict this particular type of theatre and figures at the wedding in Cana? Did the cause lie in his familiarity with similar theatres performing in his times, or did he resort to a description of a theatre 1 500 years old? Was this the only record, which after the execution of the scene of the wedding feast in Cana in Galilee was destroyed, or does it remain concealed and undiscovered up to this day? Today too we encounter the permanent form of this type of puppet spectacles. At any rate, the Gospel of St. John does not contain any reasons for introducing a theatrical motif into the painting [...].

Naturally, everything which pertains to the theatre in this canvas might be a world-outlook (to put it into modern terms) invention by Bosch. Sensible artists decide to delve into questions of the faith and engage themselves in the portrayal of its profundity, antinomy, and continuum for the purposes of strengthening the faith and its reference to the changing world.

Here is a copy of the Bosch original: 93 x 72 cm, oil on wood—Piotr said, extracting a package wrapped in paper from a commode drawer.

Even in minute details it equals the original in the Boymans-van Beuningen Museum in Rotterdam!—he added with a note of feigned pride, unwrapping the paper.

Then, he placed the painting on the chest of drawers, propping it against the wall.

Take a look—he suggested.

Approaching more closely, I noticed figures of men and women sitting in groups at a rectangularly standing table. The food is being brought in by servants, although it is not composed of the sort of dishes commonly served at the beginning of a feast. Nonetheless, upon this basis it is impossible to define the stage of the wedding, since the servants could have been clearing the emptied platters uninterruptedly, thus preserving an identical table setting.

In the foreground, two dogs, a half-clipped poodle and a brown-and-white griffon, play near plates standing on the floor. To the right of the immediate foreground, a man is filling with water one of the vessels, whose transparency discloses the floor boards. According to some opinions he is pouring the already transformed wine. The actual order of things, known to us, was the reverse—the wine was transferred from large vats to smaller vessels. The Gospel says that water was poured into six waterpots of stone.

The servants are shown offering unusual dishes, a lifelike swan, which seems merely to be resting, and the head of a wild boar.

Now, Tomasz, use a magnifying glass in order to see the background in greater detail! Right here, under the star speckled vault, where the altar usually stands in a synagogue—Piotr handed me a magnifying glass with a handhold.

What do you see, Tomasz?—he asked.

Vertically arranged blocks with figurines standing on them and possibly vessels holding oil. Next to them, a merchant points a wand at one of the displayed commodities in order to entice buyers—I described a fragment of the canvas, and glanced at Piotr.

Quite possibly your interpretation is correct, even more so considering that, after all, such items could have been purchased by the wedding guests. Another, quite mistaken opinion claims that this is a buffet! Nonetheless, be so kind as to

Lalka (The Puppet Master) by Wiesław Hejno is a rather copious narrative work, although for all practical purposes this composed of a sequence of autonomous stories, linked together by the narrator and his listener, who in their own fashion attempt to explain the cultural phenomenon of the puppet. Ultimately, we enter the terrain of literary fiction intermingled with... the anthropology of the puppet and its theatre. Such an approach fits well into the contemporary multi-meaning perception of reality.

Taking into consideration currently-held opinions about the puppet theatre and the reception of "the puppet", at times ignored by adult audiences, Hejno demonstrates not only a certain spiritual resilience but also evidence of blessed insanity. He treats the puppet in a grave manner, and by referring to its recorded cultural roles cultivates a *sui generis*, albeit only literary and thus seemingly fictitious, apology for and anthropology of the puppet theatre. At the same time, he discloses enormous knowledge and, even more so, intuition, which will delight readers introduced to the cultural aspects of the puppet and astonish those suddenly faced with interpretations whose existence they never even suspected. From the viewpoint of perceiving a science dealing with the figural depictions of human beings in culture, as well as their variegated functions, Hejno's exceptional study appears to be extremely valuable.

Henryk Jurkowski

listen to my version of this scene, since we can remain only within the sphere of suppositions.

Let us presume that this person, whom you have described as a salesman, is a manipulator or an author, similar to the one I met on a Parisian street. Let us also assume that we are looking at a small theatre constructed out of several (four) plans, which you have described as building blocks. In reality, these are the steps of a stone altar in a synagogue. In this case, they resemble plans arranged one on top of another. The steps contain figures of people, jugs, and assorted items involved in the plot explained by the person standing in the foreground. He is accompanied by a man playing the bagpipes. A closer examination of his face produces the impression that his features resemble one of the portrayed women. His whole physiognomy is illuminated with the smile of a person inebriated by a large dose of alcohol. Doesn't this canvas produce any doubts?—he asked.

True, I see that which you are describing!—I confirmed.

What is it that we perceive in particular plans, spheres, or to put it otherwise, levels of the play?—Piotr addressed this question more to himself than to me (...).

In the foreground—he went on describing the canvas—and looking from our left to our right, we see a vessel with a slightly rotund belly, supported on legs, without a neck, with a tucked up rim, and with one ear turned in our direction. The figurine of Ibis standing next to it is perched on a ball (a globe?), upheld by three legs. The holy bird of the Egyptians is either fluttering its wings or soaring into flight, although we cannot exclude the possibility that it is landing. In the centre stands a white semicircular form, slightly elongated upwards.

Further on, we have the jugs—two large ones, one of which has a lip, and between them a small pitcher, followed by yet another one. The remaining levels are occupied by other mystagogic utensils, which are to take part in the act of transformation.

An elongated, round vessel. Two naked figurines in motion... ? Further to the right—a bent silhouette carries on its back a globe, topped with a cross. Behind this toiling figure, a jug with two handles, resembling a panathenatic amphora, stands next to a mortar.

The third level contains only a single cymbiform vessel placed on a stand, shown to the right. A similar vessel is to be seen in the main plan of the canvas, held by an elegant lady sitting at the wedding table to the right of the composition. Drinking from the vessel, she holds it delicately with the fingertips of her right hand.

Finally, the central, fourth level has only a sponge bush.

An enormous bell, attached to the starry ceiling, is suspended above the entire composition, while muslin drapes, drawn to the sides, float downwards.

I think I have not missed anything—Piotr completed his enumeration of the elements of the theatre, a name he gave to this particular fragment of *The Wedding in Cana*.

The synagogue altar is composed of symbolically constructed three spheres, if we decipher the canvas as evidence of the Semitic gnosis, or four plans of a spectacle, if we choose to treat the composition from the viewpoint of theatrical-mystery activities; should we wish to observe mediaeval Christian philosophy, then we would discern the four degrees of earthly reality.

The first level corresponds to simple beings; the higher, second one—to beings endowed with the power to grow; higher still, the third step denotes beings enhanced with the possibility of feeling. At the paramount, fourth step the characteristic features of beings include all the previously listed traits, together with the intellect. Particular steps are ascribed more detailed explanations.

Ordinary being encompasses everything, and is symbolised most distinctly by stone, itself located the lowest of all. Magnificent in itself, it shimmers with colours, displays imposing hardness, provides shelter in caves, grottoes and erected buildings, and can serve as a tool. Nonetheless, it merely exists. A step higher, all that which exists grows, changes its form, and in this sense remains in motion, easily gaining variability. In order to grow it must draw life-giving juices. Hence, it alters its surrounding. It become reduced in one place in order to appear in excess in another. This process, in turn, re-evaluates the existing state of things, and generates further transformations. The third level adds emotion, accompanied by the emergence of a sensitivity that provides a field for the development of the senses. The sensual foundation leads to the development of the powers of the spirit, granting instruments and ways of perceiving the world. The fourth, supreme level contains the intellect. It is thanks to the imagination, stemming from the intellect, and the latter's inherent wisdom, intelligence, brilliance, and inventiveness that we hope not to descend to the lower levels.

There exists yet another type of structure portrayed by the four-storey edifice, presenting the hierarchy of science. The first storey is inhabited by the liberal arts. I have in mind grammar, arithmetic and geometry at the level of the *trivium*, and a step higher—rhetorics, dialectics and astronomy. Martius Capella enclosed the liberal arts in a total of seven, and then divided them into two groups, adding music to the second one. The subsequent division, however, recognised the independent value of music, and excluded it from the first level. In this way, music received its own, second level. Keeping in mind its significance and force of impact it would be difficult to disagree with such a division. Third place is occupied by the moral sciences. This too is a rank warranted for many reasons, starting with the role of the criterion in attempts at a simple differentiation of man from all the other beings to which morality does not pertain, and ending with the role of a codifier of a moral model, conceived as the most important indicator of the point of reference for human behaviour. After all, a striving towards the attainment of moral purity is considered to be man's fundamental activity. Fourth place is assigned to Theology. What would our life be if it were deprived of supreme goals, ideas, and God? Even those who do not acknowledge the Creator, and who enclose the sense of their own existence within the range of the intellect and cognition, which, according to them, is the sole goal of an endless path, perceive a supreme Force concentrated in infinity. This Force, which towers over them due to its dimension, power and eternity, could stand in for the name of God. After all, the phenomenon and foundation remain the same!

You see then, dear Tomasz, that by looking at the Bosch painting from this vantage point we may draw numerous conclusions. Let us, therefore, multiply our questions. What did Bosch know, and show in his canvas about the incident in Cana? What part was played in this event, which ended with a miracle, by the hierophant, who points his wand at the figures of his theatre and is undoubtedly engaged in explaining them? From our viewpoint, he was a pre-puppeteer! One of the many active in those distant times, who had departed together with the ritual and rites which they served (...).

As you know, only the Gospel according to St. John describes the miracle in Cana in Galilee:

"And the wine failing, the mother of Jesus saith to him: They have no wine.

And Jesus saith to her: Woman, what is that to me and to thee? My hour is not yet come".

Some time later, Jesus ordered the servants to fill the waterpots, and to carry the beverage to the chief steward of the feast to taste it. Having done so, the steward turned to the bridegroom: "Every man at first setteth forth good wine, and when men have well drunk, then that what is worse. But thou hast kept the good wine until now".

The servants were well aware of the fact that the waterpots were filled with water which had been changed into wine!

It clearly follows from the words of St. John that a different person tasted the wine from the waterpots and yet another poured the water into them. Only Jesus shared the truth known to those two men.

It is not my intention to question the miraculous power of Jesus in this particular act of transformation. I wonder what took place between the remark uttered by Mary and Jesus' refusal to perform a miracle immediately after her words.

The wedding was well under way. It is known that Jesus and Mary had been invited by a prosperous family. This fact is attested to by, among other things, by the lavish decorations of the interior as well as the number of stone waterpots (six), each of which contained two to three buckets of water. (Other sources mention several pails, which could simply denote a larger number). The wealth of the household is also evidenced by the presence of servants, the table covered with a cloth, and the setting, composed of glass vessels, a cup, platters and a knife for each guest. The persons sitting at the table are wearing rich and refined clothes.

Traditionally, the Jews started weddings on Wednesday and celebrated at least up to Friday evening. The crowning moment of the ceremony was the grand feast.

It would be difficult to imagine that the organisers of the wedding could have been incapable of foreseeing the exact amount of wine needed. On the other hand, perhaps the excessively large group of invited guests had exhausted the household supplies? Judging by some of the faces this could have been the case. The piper appears to be outright intoxicated! The theatre standing under the star strewn ceiling in the house of the rich inhabitant of Cana seems to have been installed at the very beginning of the wedding ceremony. What was its purpose?

— To entertain the wedding guests! —I replied unwittingly. For their pleasure!

You are probably right—Piotr agreed—for the enjoyment of the guests... For some of them this could have been an ordinary wedding feast at which an unusual theatre had suddenly appeared! What could have delighted them? A spectacle! What was the spectacle about?—Piotr inquired.

This is something we know nothing about. St. John the Evangelist does not mention either a theatre or the contents of a spectacle—I replied.

You're not totally right—Piotr responded. A miracle had occurred at the wedding! Water had been changed into wine! One had been transformed into another! It is customary for such things to take place in the theatre! Miracles, extraordinary events, changes—their environment is the theatre and the human psyche! This is the origin of things which, described in words or portrayed, return to us, the recipients of our own products! [...].

Piotr did not undermine the words of the Holy Gospel, but merely referred to the Biblical scene executed by Bosch, trying to combine word and image into an entity. Such an operation is, to a certain degree, legitimate as long as it does not violate the essence of the faith, and Piotr certainly did not harbour any iconoclastic intentions.

Jesus addressed his Mother as "Woman"—Piotr went on explaining his comprehension of the event. The exegetes of the Gospel excuse Jesus by trying to draw attention to the dignified sound of the word, which in this instance, however, appears to have been inadequate. Bible experts exclude the palpable anger and harshness. Why did Jesus not use the much warmer term "Mother"? This comes as a surprise in the unrestrained and truly family atmosphere of the wedding. In the following statement, Jesus says: "My hour is not yet come". It is still too early to perform the miracle! In this situation, Jesus betrays impatience. Why?

Did the reason lie in something that took place at the wedding or outside the house? Did some sort of an external factor make Jesus anxious, and become the direct cause of his excessively cold treatment of his Mother? [...]

Did Jesus drink the wine? And if so, then how much? We have no information on the subject, but it is rather difficult to remain a teetotaller at a wedding when one is a healthy young man!

There are no data about the amount of the drunk wine. We do know that it became insufficient. The wine was kept in six waterpots, each containing two and a half buckets; each bucket, in turn, held several litres. Usually, a bucket was filled with ten to fifteen litres. Let us assume that an average bucket contained ten litres; then a single waterpot could store 25 litres of wine. Multiplied by six, this gives a total of 150 litres. The wine could have been weak, at most with a 10% alcohol content. How many of the wedding guestcould have been served such a number of litres, and for how long?

We would have to know the duration of the wedding—I answered, thus posing yet another question. Could a wedding held by a wealthy host have lasted for a shorter time than was traditionally expected?—Piotr asked. He resembled a police inspector in a crime film, trying to solve a mystery by listing assorted facts and hypotheses.

If everyone tried to preserve tradition, and it is difficult to imagine any departure from it, then the wedding should have lasted three days! Afterwards, the Jews would celebrate the sabbath.

Let us accept the hypothesis which we proposed earlier: Jesus watched a spectacle shown at the wedding in Cana in Galilee just as Hieronymus Bosch depicted it!—Piotr suggested [...].

If we do not proceed on this assumption then we shall be unable to explain the meaning of the canvas in the context of interest to us! I believe that the painting might be one of the arguments testifying to the existence of a hierophant, who, in turn, is a prototype of the puppeteer. [...] By showing numerous worlds of people embroiled in them, and the objects produced by them, the puppet master proclaims the truth and warns against danger. He indicates paths for avoiding traps and demonstrates ways of freeing oneself from fetters. Quite possibly, the hierophant in Cana drew the host's attention to the fact that the supplies of wine were coming to an end. The Gospel makes no mention of this, but a similar course of events could be deduced from the painting by Hieronymus Bosch. [...]

Since there was no more wine left, everyone was expecting a miracle—Piotr declared, returning to the Bosch composition. In a magical spectacle, the hierophant showed transformation—a play involving jugs, probably full of water, and figurines. Mary was the first among the wedding guests to enjoin her Son, with truly womanly concern. Somewhat later, the contents of the waterpots changed into wine.

What you are saying is highly probable, but extremely subjective—I asserted.

Actually, I do not know why I said this at all. After all, we know that every interpretation of this sort is subjective. Only stones could speak objectively, if they were capable of doing so.

■

Juliusz Wolski

1926–2001

Jan Polewka i Andrzej Stalony-Dobrzański

Wszechstronny człowiek teatru – jeden z najwybitniejszych polskich aktorów lalkarzy, współtwórca teatru Groteska czasu Jaremów i najlepszych przedstawień tego okresu. Był jednak nie tylko aktorem, próbował wszystkiego i to z powodzeniem – jako autor sztuk, reżyser, a nawet fotograf i kompozytor teatralny. Był ponadto doświadczonym pedagogiem, który wykształcił kilka pokoleń aktorów-animatorów.

To dużo jak na jednego artystę – jego pasją i talentami można by obdzielić kilka osób. Lecz w tym właśnie był cały Wolski – nieustannie aktywny i poszukujący w każdej dziedzinie własnej wypowiedzi, a na co dzień pełen swady i poczucia humoru. I nawet w samym aktorstwie równie dobrze poruszał się w obszarze animacji lalek (co potrafił czynić mistrzowsko, w różnych warunkach scenicznych, nawet leżąc lub stając na głowie), jak też w teatrze maski; zarówno dużej, rodem z Mikulskiego, jak i półmasek z gatunku dell'arte. Zapewne to dlatego jego sztuka sceniczna najlepiej mogła spełniać się w Teatrze Lalki, Maski i Aktora Groteska.

Drugim miejscem, z którym Wolski związany był blisko przez kilka lat, jako aktor, reżyser i pedagog, był Teatr Dzieci Zagłębia w Będzinie.

Juliusz Wolski urodził się w roku 1926 w Goszycach koło Miechowa, w rodzinie ziemiańskiej. Jego dziad Wacław był inżynierem przemysłu naftowego, babka Maryla Wolska młodopolską poetką. Rodzina Wolskich była rozległa, współcześnie pokrewieństwo łączyło Juliusza także z rodziną Turowiczów i Janem Józefem Szczepańskim. W czasie okupacji młody Wolski kształcił się na tajnych kompletach, będąc równocześnie żołnierzem Armii Krajowej. Po wojnie rozpoczął studia na wydziale rolniczo-leśnym Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie. Wtedy rozpoczął także statystowanie w teatrach krakowskich, gdzie w roku 1949 poznał Władysława Jaremę i jako adept debiutował na scenie Groteski w słynnym *Cyrku Tarabumba*. Z Teatrem Groteska związany był ponad trzydzieści lat, i zagrał tamże blisko 100 ról. Pośród nich wyróżniły się szczególnie: rola bohatera tytułowego w *Męczeństwie Piotra Oheya* Mrożka, rola Ojca w *Kartotece* Różewicza, Krawca w *Płaszczu* Gogola czy Harpagona w *Skąpcu* Moliera.

Jako reżyser współpracował, oprócz Groteski i teatru w Będzinie, z teatrami w Łodzi, Bielsku-Białej, Katowicach i Gdańsku. Spośród sztuk lalkowych, których autorem był Wolski, największą popularność zyskała *Tajemnicza szuflada*, wystawiona ponad 60 razy w teatrach polskich i zagranicznych. Inne tytuły grane z powodzeniem nie tylko w Grotesce, to *Nasza ziemia*, *Zimowy gość*, *W górę rzeki*, *Cucurbita story* i *Hej, na smoka*.

Wolski pisał także teksty piosenek i tłumaczył sztuki na język esperanto, był zresztą poliglotą mówiącym biegle po angielsku, niemiecku, rosyjsku i ukraińsku.

A jednak w pamięci ludzi teatru Wolski, czyli po prostu Julek, pozostał najmocniej jako wyjątkowy człowiek – serdeczny, mądry i szlachetny kolega, jako autorytet i nauczyciel, szczególnie dla młodych adeptów sztuki lalkarskiej.

Był również powszechnie lubiany przez pracowników teatru, zespoły techniczne i pracownie; a już szczególnie przez koleżanki ujęte jego osobistym urokiem, nie szczędził im miłych słów i wierszyków – pisanych aliteracją, na każdą literę według inicjałów wybranki. Lubił zakulisowe życie teatru i fotografował je, portretując koleżanki i kolegów – w czym niewiele ustępował swemu przyjacielowi Wojciechowi Plewińskiemu.

Mówiąc najkrócej, Julek Wolski – renesansowy człowiek teatru. Mówiąc najserdeczniej – kochany Julek. Artysta i Przyjaciel, na którego można było zawsze liczyć, z którym można było grać w szachy, brydża i ping ponga, albo łowić ryby, czy też po prostu rozmawiać.

Niezastąpiony i niepowtarzalny Julek Wolski.

■

Tomasz Palusiak (Tom Thumb), Jerzy I. Zaborowski [illegible] (dir. Juliusz Wolski), [illegible] Jan Polewka
Teatr Groteska, Kraków, [illegible]

Juliusz Wolski

1926–2001

Jan Polewka and Andrzej Stalony-Dobrzański

A versatile man of the theatre—one of the most outstanding Polish puppeteers, co-founder of the Groteska theatre at the time of the Jaremas, and creator of the best spectacles from that period. Juliusz Wolski was not only an actor, but also a successful author of plays, a director, and even a photographer and composer working for the theatre. An experienced teacher of several generations of actors-animators, whose vast passion and talents could have sufficed for several persons. Always active, persuasively eloquent, and with a great sense of humour, Wolski sought his own forms of expression in every domain. As an actor, he was equally ingenious when dealing with puppet animation (which he performed in a truly masterly way under assorted stage conditions, even lying down or standing on his head) and working in the theatre of the mask—both large-scale, derived from the Mikulski tradition, or the dell'arte genre. This is probably the reason why his stage accomplishments were best displayed in the Groteska Puppet, Mask and Actor's Theatre. The second playhouse with which Wolski was closely associated for some years as an actor, director and teacher was the Theatre of the Children of the Coal Basin in Będzin.

Julius Wolski was born in 1926 in a landowner's family in Goszczyce, near Miechow. His grandfather, Wacław, was a petroleum industry engineer, and his grandmother, Maryla, was a celebrated poet of the Young Poland literary movement. The Wolski family was expansive, and Juliusz's contemporary relatives included the Turowicz family and Jan Józef Szczepański. During the occupation young Wolski attended clandestine university courses, while simultaneously serving in the Home Army. After the war he studied in the Agricultural-Forestry Department at the Jagiellonian University in Cracow. At the same time, he began performing walk-on parts in Cracow theatres; in 1949 he met Władysław Jarema and debuted in the famous production of *Cyrk Tarabumba* (The Tarabumba Circus), shown by Groteska. He remained a member of the Groteska Theatre for more than thirty years, playing almost a hundred roles, the most distinguished being the title part in *Męczeństwo Piotra Oheya* (The Martyrdom of Piotr Ohey) by Mrożek, the part of Father in *Kartoteka* (The File) by Różewicz, the tailor in *The Overcoat* by Gogol, or Harpagon in *Le Misanthrope* by Moliere. As a director, Julian Wolski collaborated, apart from Groteska and the theatre in Będzin, with theatres in Łodz, Bielsko-Biała, Katowice and Gdańsk.

The most popular play written by Julian Wolski for the puppet theatre was *Tajemnicza szuflada* (The Mysterious Drawer), shown more than sixty times in Poland and abroad. Other successful plays featured not only in Groteska included *Nasza ziemia* (Our Land), *Zimowy gość* (The Winter Guest), *W górę rzeki* (Up the River), *Cucurbita Story* and *Hej, ne smoka* (Dragons Beware). Wolski also wrote song lyrics and translated plays into Esperanto; as a polyglot, he spoke fluent English, German, Russian and Ukrainian.

People of the theatre remember Julian Wolski, or simply Julek, best of all as an exceptional person—kindhearted, wise and generous, as well as an authority and a teacher of young students fathoming the art of the puppet theatre. He was equally liked by the theatre staff, technicians and workshop crew; his female partners remained under Julek's special spell enhanced by affectionate words and alliterational poems, inspired by the initials of the addressee.

Wolski was fond of the behind-the-scenes life of the theatre, which he photographed, portraying his colleagues almost as well as his friend Wojciech Plewiński.

In a word, Julek Wolski was a truly Renaissance man of the theatre. Dear Julek, an Artist and a Friend, someone on whom we could always rely, with whom we could play chess, bridge or table tennis, go fishing or simply chat.

The irreplaceable and unique Julek Wolski.

Tajemnicza szuflada (*The Mysterious Drawer*), Juliusz Wolski. Reż./dir. J. Wolski, scen. Elżbieta Dyrzanowska. Teatr Groteska, Kraków, 1993.

Festiwale

■ Po raz siódmy odbyły się w Gliwicach (11-18 marca) **Dziecięce Spotkania Teatralne**, w których udział wzięły także teatry lalkowe: katowickie **Ateneum** z *Pinokiem* C. Collodiego w reż. P. Nosalką, **Teatr Rabcio** z Rabki z przedstawieniem *O krasnoludkach i sierotce Marysi* M. Konopnickiej w reż. A. Klucznika, krakowska **Groteska** z *Królem Maciusiem-Reformatorem* wg J. Korczaka w reż. P. Szumca, bielska **Banialuka** z widowiskiem *Mr. Scrooge* wg K. Dickensa w reż. M. Pecki oraz **Teatr Baj Pomorski** z Torunia z *Piękną i Bestią* W. Wolańskiego w reż. autora.

■ **Unia Teatr Niemożliwy** wzięła udział w tegorocznych Akademickich Spotkaniach Teatralnych **KLAMRA 2001**, prezentując na festiwalu spektakl „Toporland" w insc. W. Olejnika.

Niedziela z Andersenem

1 kwietnia w Teatrze im. Hansa Christiana Andersena w Lublinie odbyła się **Niedziela z Andersenem**. Uroczystości zorganizowano w urodziny patrona teatru oraz Międzynarodowy Dzień Książki Dziecka. Centralnym punktem święta była prapremiera *Księżniczki na ziarnku grochu* Andersena w reż. Konrada Dworakowskiego, scen. Andrzeja Dworakowskiego i z muz. Gabriela Meneta. Zorganizowano też spotkanie z autorami książek dla dzieci - Anną Onichimowską, Lilianą Bardijewską i Maciejem Wojtyszką - oraz kiermasz książek.

Nagrody

■ Najlepszym przedstawieniem roku w woj. śląskim w plebiscycie dziennikarzy i krytyków teatralnych wybrany został **spektakl Teatru Lalek Banialuka w Bielsku-Białej - *Mr. Scrooge*** w reż. Mariana Pecki, scen. Evy Farkasovej i Jana Zavarskyego, muz. Roberta Mankoveckyego.

■ Złotą Maskę za całokształt pracy twórczej otrzymał **Tadeusz Rudnicki**, aktor Opolskiego Teatru Lalek.

Teatry za granicą

■ W styczniu (9-10.01) **Wrocławski Teatr Lalek** uczestniczył w Międzynarodowym Festiwalu Sztuk Bożonarodzeniowych w Łucku na Ukrainie z przedstawieniami *Akropolis wrocławska. Szopka* H. Jurkowskiego w reż. W. Hejny oraz *Dialog krótki na święto Narodzenia Pana naszego Jezusa Chrystusa* w reż. W. Hejny.

■ W dniach 26-28 stycznia **Teatr Baj Pomorski** z Torunia gościł w Niemczech na Festiwalu Teatrów Lalek w Getyndze, gdzie prezentował przedstawienia *Historię Calineczki* w reż. J. Pietruski i *Don Kichot* w reż. O. Spisaka.

■ 22 marca **Unia Teatr Niemożliwy** wystąpiła na Figurentheater Stuttgart (Niemcy) z *Toporlandem* w insc. W. Olejnika, a 25 marca przedstawienie pokazywała w czeskiej Pradze, gdzie gościła na zaproszenie Instytutu Polskiego.

■ Od 29 marca do 1 kwietnia odbywały się w Nitrze (Słowacja) Spotkanie Teatrów Czwórki Wyszehradzkiej. Polskę reprezentowała **warszawska Lalka** ze spektaklem *Odyseja* wg Homera w reż. O. Spisaka i **bielska Banialuka** ze *Szkicami z Becketta* w reż. A. Maksymiaka.

Z wizytą u nas

30 stycznia gościł w Olsztyńskim Teatrze Lalek węgierski artysta **Janos Palyi** ze spektaklem *Laszlo Vitez i diabelski młyn*.

Jubileusze twórców

■ W grudniu 40-lecie pracy artystycznej obchodził **Tadeusz Rudnicki** - aktor i reżyser Opolskiego Teatru Lalek im. Alojzego Smolki.

■ W sezonie 2000/2001 40-lecie pracy artystycznej obchodziła aktorka Teatru Animacji w Poznaniu - **Bożena Trychanicz-Hoffmann**.

■ **Zbigniew Niecikowski** - aktor, reżyser i dyrektor szczecińskiej Pleciugi 1 stycznia obchodził jubileusz 20-lecia pracy artystycznej i 10-lecia sprawowania dyrekcji.

■ W styczniu 40-lecie pracy twórczej obchodził **Andrzej Ulrich**, aktor Teatru Lalek Pleciuga w Szczecinie.

■ W styczniu jubileusze pracy artystycznej święciły również aktorki toruńskiego Teatru Baj Pomorski: **Izabela Gordon-Sieńko** i **Barbara Rogalska**.

■ 18 lutego 90. rocznicę urodzin obchodziła **Natalia Gołębska** - reżyser, inscenizator i autorka sztuk lalkowych.

■ 3 kwietnia minęło 40-lecie pracy artystycznej **Jana Berdyszaka**, artysty plastyka, autora scenografii lalkowych, m.in. realizowanych na poznańskiej scenie lalkowej, a także **Wojciecha Wieczorkiewicza**, aktora, reżysera i pedagoga.

■ 15 kwietnia **Krzysztof Niesiołowski** reżyser i dyrektor Teatru Baj w Warszawie obchodził 55-lecie pracy artystycznej.

Nowości wydawnicze

■ W wydawnictwie Ezop, w serii *Książka z zebrą* ukazała się kolejna publikacja - ***Zielony wędrowiec*** **Liliany Bardijewskiej** z ilustracjami **Adama Kiliana**.

■ 7 kwietnia na Wydziale Lalkarskim PWST im. L. Solskiego we Wrocławiu odbyła się promocja drugiego tomu książki **Henryka Jurkowskiego *Antologia klasycznych tekstów teatrów lalek***.

Zmarli

1 kwietnia zmarł **Juliusz Wolski** (l. 75) - aktor, reżyser, autor sztuk, pedagog, w l. 1949-80 związany z krakowską Groteską, a w l. 1982-89 z Teatrem Dzieci Zagłębia w Będzinie.

Sprostowanie:

Alfred Ryl-Krystianowski zmarł 4 czerwca 2000 r. w wieku 90 lat (a nie jak mylnie podaliśmy - 80).

Festivals

■ The **Childrens' Theatre Meetings**, held for the seventh time in Gliwice (11-18 March), were also attended by the puppet theatres, the **Ateneum** from Katowice showed *Pinocchio* by C. Collodi, directed by P. Nosalek; **the Rabcio Theatre** from Rabka presented *Krasnoludki i sierotka Marysia* (The Dwarfs and the Orphan Marysia) by M. Konopnicka, directed by A. Klucznik, **Groteska** from Kraków featured *Król Macius -Reformator* (King Maciuś-the Reformer), after J. Korczak, directed by P. Szumiec; **the Banialuka Puppet Theatre** from Bielsko-Biała presented *Mr. Scrooge* based on the work of C. Dickens, directed by M. Pecko, and **the Baj Pomorski Theatre** from Toruń showed *Beauty and the Beast* by W. Wolański, directed by the author.

■ **The Impossible Theatre Union** took part in this year's **KLAMRA 2001** Academic Theatrical Meetings, at which it presented *Toporland*, staged by W. Olejnik.

Sunday with Andersen

On 1 April the Hans Christian Andersen Theatre in Lublin held a **Sunday with Andersen**, marking the anniversary of the birthday of the theatre's patron and International Childrens' Book Day. The focal point of the event was a premiere of *The Princess and the Pea* by Andersen, directed by Konrad Dworakowski, with stage design by An-

drzej Dworakowski and music by Gabriel Menet. The children met the authors of their favourite books—Anna Onichimowska, Liliana Bardijewska and Maciej Wojtyszko—and took part in a book fair.

Awards

■ The best spectacle shown in the voivodeship of Silesia, chosen in a plebiscite held by journalists and theatre critics, was ***Mr. Scrooge,*** staged by the **Banialuka Puppet Theatre in Bielsko-Biała**, directed by Marian Pecko, with stage design by Eva Farkasova and Jan Zavarsky and music by Robert Mankovecky.

■ A Golden Mask for creative accomplishments was presented to **Tadeusz Rudnicki**, actor at the Opole Puppet Theatre.

Theatres abroad

■ On 9-10 January the **Wrocław Puppet Theatre** took part in an International Festival of Nativity Plays held in Lutsk (Ukraine), where it presented *Akropolis wrocławska. Szopka* (The Wrocław Acropolis. A Nativity Play) by H. Jurkowski, directed by W. Hejno, and *Dialog krótki na święto Narodzenia Pana Naszego Jezusa Chrystusa* (A Short Dialogue for the Festivities of the Birth of Our Lord Jesus Christ), directed by W. Hejno.

■ The **Baj Pomorski Theatre from Toruń** was invited to the Puppet Theatre Festival held on 26-28 January in Göttingen, where it showed *Historia Calineczki* (The Story of Thumbelina), directed by J. Pietruska, and *Don Quixote*, directed by O. Spisak.

■ On 22 March Figurentheater Stuttgart featured *Toporland*, presented by **The Impossible Theatre Union**, and staged by W. Olejnik; the play was featured in Prague on 25 March upon the invitation of the Polish Institute.

■ A Meeting of the Theatres of the Vysehrad Four was held in Nitra (Slovakia) from 29 March to 1 April. Poland was represented by the **Lalka Theatre from Warsaw**, which showed *The Odyssey*, after Homer, directed by O. Spisak, and **the Banialuka Puppet Theatre from Bielsko-Biała**, which featured *Szkice z Becketta* (Sketches from Beckett), directed by A. Maksymiak.

Our guests

On 30 January the Hungarian artist **Janos Palyi** presented the spectacle *Laszlo Vitez i diabelski młyn* (Laszlo Vitez and the Devil's Mill) at the Puppet Theatre in Olsztyn.

Jubilees

■ In December, Tadeusz Rudnicki, actor and stage director of the Alojzy Smolka Opole Puppet Theater, observed the 40th anniversary of artistic work.

■ The 2000/2001 season saw **Bożena Trychanicz-Hoffmann**, actress at the Animation Theatre in Poznań, celebrated the fortieth anniversary of her work in the theatre.

■ On 1 January **Krzysztof Niecikowski**—actor, director and head of the Pleciuga Puppet Theatre in Szczecin—celebrated his twentieth anniversary in artistic work and his tenth year as head of the theatre.

■ In January **Andrzej Ulrich**, actor at the Pleciuga Puppet Theatre in Szczecin, celebrated the fortieth anniversary of his work in the theatre.

■ January also marked the jubilees of **Izabela Gordon-Sieńko** and **Barbara Rogalska**, actresses at the Baj Pomorski Theatre in Toruń.

■ On 18 February **Natalia Gołębska**—director and author of plays intended for the puppet theatre—celebrated her ninetieth birthday.

■ 3 April marked the fortieth anniversary of the debut of **Jan Berdyszak**, artist and author of stage design in the puppet theatres of Poznań, as well as **Wojciech Wieczorkiewicz**, actor, teacher and director.

■ On 15 April **Krzysztof Niesiołowski**, director and head of the Baj Theatre in Warsaw, celebrated his 55th anniversary in theatrical work.

New publications

■ ***Zielony wędrowiec*** (The Green Wanderer) by **Liliana Bardijewska**, with illustrations by **Adam Kilian**, appeared in the *Book with a zebra* series, from the Ezop publishing house.

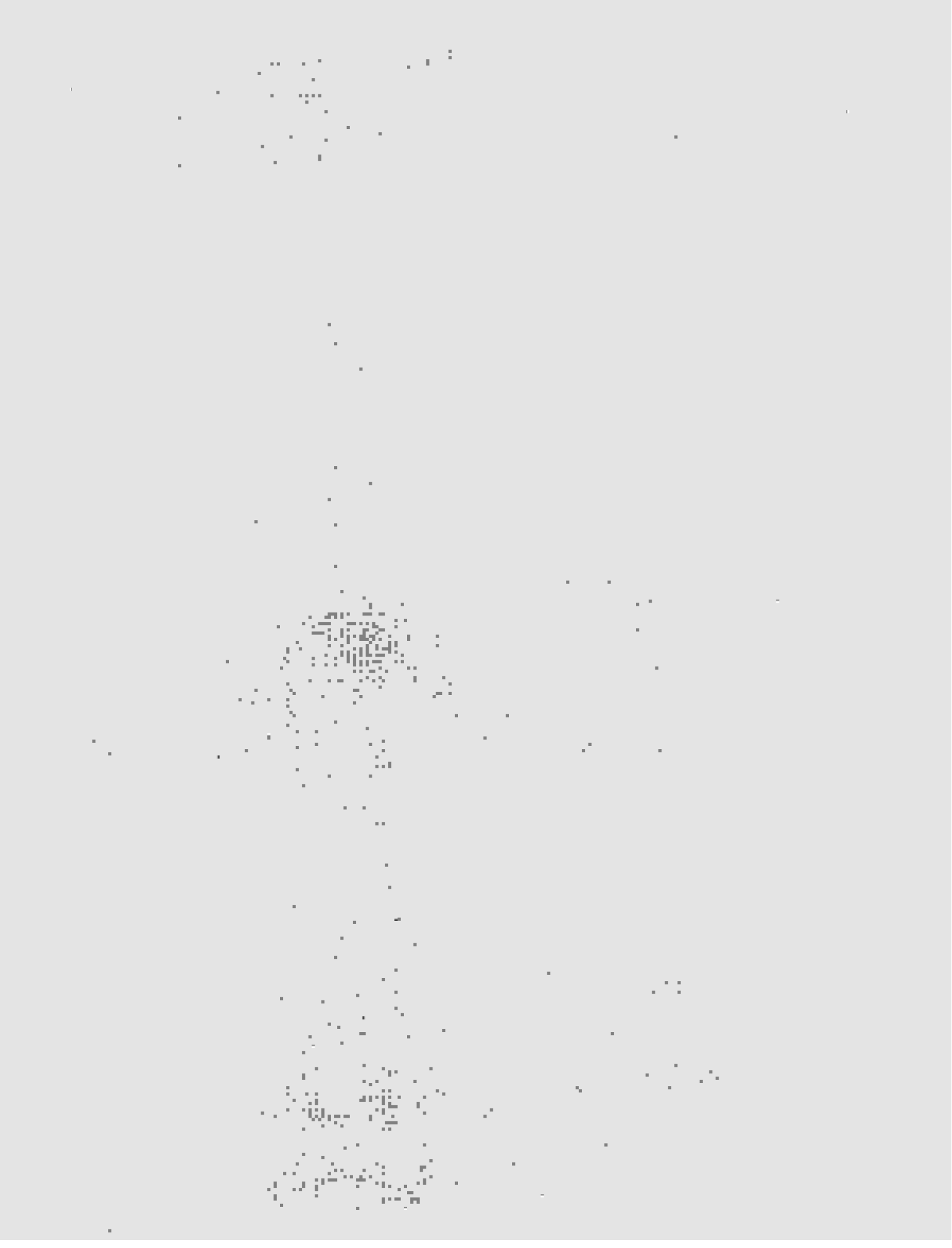
■ The second volume of **Henryk Jurkowski's *Antologia klasycznych tekstów teatrów lalek*** (An Anthology of Classical Texts for the Puppet Theatre) was presented on 7 April at the Puppet Theatre Department of the L. Solski State Academy in Wrocław.

In memoriam

Juliusz Wolski (aged 75) actor, director, playwright and teacher, in 1949-1980 linked with the Groteska Theatre in Kraków, and in 1982-1989—with the Theatre of the Children of the Coal Basin in Będzin, died on 1 April.

Correction:

Alfred Ryl-Krystianowski died on 4 June 2000 at the age of 90 (and not 80, as we informed mistakenly).

Zdjęcia na okładce/On the cover
Mr. Scrooge według/after Ch. Dickens, reż./dir. Marian Pecko Teatr Lalek Banialuka, Bielsko-Biała, 2001. Od lewej/On the left: Alicja Raciszewicz, Małgorzata Król-Sozańska

„Teatr Lalek" pod redakcją/Editorial staff: Lucyna Kozień
przy współpracy/with cooperation of Henryk Jurkowski, Agnieszka Koecher-Hensel
Tłumaczenie/Translations:
Aleksandra Chojnowska-Rodzińska, Katarzyna Cękalska, Jan Hensel, James Richards (redakcja angielska/English editor)
Współpraca redakcyjna, korekta/Editorial cooperation: Małgorzata Słonka, Janusz Legoń
Opracowanie graficzne/Designer: Katarzyna Kaliszuk, Ewa Pietrzyk
Wydawca/Editor: Polski Ośrodek Lalkarski POLUNIMA, 90-718 Łódź, ul. 1 Maja 2
Czasopismo finansowane przez
Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego/Magazine subsubsidized by the Ministry of Culture and National Heritage
Adres redakcji/Address: POLUNIMA, Łódź, ul. 1 Maja 2
Skład/Typesetting: Studio Cicero, Bielsko-Biała
Druk/Print: Augustana Bielsko-Biała
Nakład: 700 egz
ISSN 0239-667X