TEATR LALEK

Nr 1/72/2003

ISSN 0239-667X

CYRK

PIOTR TOMASZUK

DEKAMERON

wg G. Boccaccia

TEATR BANIALUKA IM. JERZEGO ZITZMANA BIELSKO-BIAŁA

TEATR LALEK

Nr 1/72/2003

TEATR MISTERYJNY/MYSTERY THEATRE

Okrucieństwo w nurcie religijnego teatru lalek/Cruelty in the Religious Current of the Puppet Theatre – Konrad Dworakowski 2/7

RECENZJE/REVIEWS

O *Spowiedzi w drewnie*/On *Spowiedź w drewnie* – Maria Schejbal 11/12

Lustereczko, powiedz przecie… /Mirror, Mirror on the Wall… – Leszek Karczewski 13/14

Kłopoty z tradycją/Problems with Tradition – Henryk Jurkowski 15/17

Turlajgroszek szuka nowego/Turlajgroszek in Search of Novelties – Janusz Legoń 18/19

Rozum w ogonku, czyli prawdy najprostsze /Sensibility in a Tiny Tail, or the Simplest Truths – Justyna Hofman 21/22

Na gorąco/On-the-spot – Marek Waszkiel 23

FESTIWALE/FESTIVALS

Wyszehradzka Bystrica – festiwal jutra?/The Visegrad Bystrica—a Festival of Tomorrow – Lucyna Kozień 26/27

Różność/Diversity – Zuzanna Głowacka 29/30

TEATR STACJA SZAMOCIN

Widok z nieczynnego dworca/A View from a Defunct Railway Station – Magdalena Mijalska 33/35

Z AUTORSKIEJ SZUFLADY/FROM THE AUTHOR'S DRAWER

Kruk/The Raven – Edmund Wojnarowski 37/40

Szkic małej sztuki dla marionetek/Sketch for Small Play for Marionnettes – Edward Gordon Craig 43/44

PRO ARTE

Od szopkarza do lalkarza/From a Szopka Performer to a Puppeteer – Wiesław Hejno 45/46

Na okładce/On the cover:
Ubogi książę/The Poor Prince, Teatr Lalki i Aktora, Łomża 2002.
Projekt Adama Kiliana – laureata Nagrody Prezydenta RP za 2002
Design by Adam Kilian, winner of the Award of the President of the Republic of Poland for 2002

Wewnętrzna strona okładki/Inside front cover:
Cyrk Dekameron, Piotr Tomaszuk, Teatr Banialuka, Bielsko-Biała.
Plakat/poster Ewa Pietrzyk

Okrucieństwo w nurcie religijnego teatru lalek

Konrad Dworakowski

Okrucieństwo, choć zdefiniowane po raz pierwszy dopiero przez Senekę (notabene wychowawcę jednego z najokrutniejszych rzymskich cezarów – Nerona) w dziele *De Clementia,* jako „skłonność umysłu do surowości", jako „zaciętość serca w wyznaczaniu kary", towarzyszy człowiekowi od początków jego istnienia. Uwarunkowane przez kulturę, historię i cywilizację towarzyszy najważniejszym wydarzeniom na naszym globie. Najbardziej spektakularne akty okrucieństwa zostały utrwalone przez dawnych pisarzy, kronikarzy i myślicieli. Przekazane przez ewangelistów stały się przedmiotem kultu i wierzeń. Paradoksalnie nauka największej miłości zawiera się w znaku ukrzyżowanego człowieka, okrucieństwo zapisało się więc jako nieodłączna część wielu religii, szczególnie chrześcijańskich, jako najważniejszy z ich symboli. I tu pojawia się pierwsze ze źródeł okrucieństwa w teatrze – okrucieństwo w służbie religii.

Przez wieki istnienia teatru twórcy nauczyli się wykorzystywać je jako narzędzie wywołujące wśród publiczności żądane emocje: poruszenie, śmiech, współczucie i grozę. Obrazowanie aktów okrucieństwa w teatrze misteryjnym zapewne służyło wzbudzaniu współczucia i wywoływaniu głębszych przeżyć i emocji związanych z Męką Pańską, utrwalaniu więzi między kościołem i wiernymi poprzez odwołanie się do wrażliwości widzów. Wielokrotnie autorzy stawali przed trudnym zadaniem przedstawienia męczeńskiej śmierci, okaleczenia czy egzekucji (stałych biblijnych wątków) w inscenizacjach z udziałem żywych aktorów, których niedoskonałość polegała na tym, że odczuwali i cierpieli podobnie jak przedstawiani przez nich bohaterowie. Dlatego też w inscenizacjach, zwłaszcza wczesnych tekstów, posługiwano się okrucieństwem głównie w sferze werbalnej.

Wielu autorów nie zadowoliło się jednak mało efektownym opisem męki, chciało pokazywać cierpienie w sposób fizyczny, bardziej dosadny. Im pomocą służyły lalki, figury i wypchane pałuby, niemo poddające się okrucieństwu jak męczennicy, wyręczając w tej roli żywego aktora, niezdolnego poświęcić się bez reszty odgrywanej przez siebie postaci.

Przykłady zastępowania aktora lalką lub też jej wykorzystania odnajdujemy w średniowiecznych misteriach wielkanocnych, a zwłaszcza w rozbudowanych przedstawieniach cyklicznych, odgrywanych od Kwietnej Niedzieli po dzień Zmartwychwstania. Jednym z lepiej zachowanych, tym bardziej ciekawym, że z licznymi uwagami autorskimi, jest *Dialogus pro feria quinta ante Parasceuen.* Jedna z jego części przedstawia dość naturalistyczną i stosunkowo długą scenę biczowania Chrystusa, która różni się tym od innych znanych, że odbywa się na oczach widzów, co może znaczyć, że Chrystus nie był żywym aktorem.

Cykl ten zawiera także nieznane dotychczas *mise en scène* Wieczerzy Pańskiej, a także trzy sceny katowskie, to jest biczowania, ucięcia rąk i powieszenia, które zdradzają osobliwe upodobanie autora do okrucieństwa. W prologu autor wyznaje, że Judasza chce ze szczególną plastycznością wystawić. Co zapewne podbijało emocje siedemnastowiecznej publiczności.

Tradycja teatru liturgicznego i misteryjnego, a wraz z nią także umiłowane przez bezimiennego autora cyklu akty okrucieństwa leżą u źródeł działań parateatralnych związanych z wydarzeniami Wielkiej Nocy, z użyciem figur. Męka Pańska do dziś inscenizowana jest w wielu miejscach na świecie, m.in. w Kalwarii Zebrzydowskiej. Przykład ten oddaje ducha naszej kultury i bliski jest idei teatru. Misterium jest bowiem inscenizowane, Chrystus to specjalnie wynajęty aktor, a przebieg wydarzeń reżyserowany i symboliczny.

W niektórych rejonach Polski znany jest przykład rytualnego okrucieństwa związany ze świętami Wielkiej Nocy i teatrem. Tym bardziej ciekawy, że z udziałem dzieci, które biorą na siebie rolę oprawców. To akt rozliczenia Judasza z jego niecnej zdrady, który po dziś dzień cieszy się ogromną popularnością wśród gawiedzi Próchnika, tak miejscowej, jak i przyjezdnej. Oto Judasz przytłoczony ciężarem swej winy, obwiesiwszy się na drzewie w Wielki Piątek, doczekał na gałęzi Wielkiej Soboty rano. Kukła, wypełniona trocinami i słomą, z przytroczoną u boku sakiewką z trzydziestoma srebrnikami, oczekuje swej pośmiertnej kaźni na sznurze przy głównej ulicy. Rytuał dowodzi, że nie tylko dusza judaszowa nie zazna spokoju w piekle, ale i ciało nie zazna go na ziemi, bo oto zjawia się wymiar sprawiedliwości, głos ludu zaklęty w drobnych, niewinnych rękach dzieci. Wypchana pałuba kłuta nierzadko zaostrzonymi kijami, zdjęta z gałęzi odbywa pierwszy odcinek swej strasznej podróży. Sąd na schodach przed bramą kościoła dobitnie świadczy o randze wydarzenia i niezawisłości instytucji. Nasączony alkoholem sędzia, w sobie tylko znanym języku wydaje wyrok. Wszyscy jednak rozumieją: trzydzieści kijów, po jednym za każdego srebrnika. Dostaje ich oczywiście znacznie więcej, jakby na zapas, na przyszłość. Ciągnięty wokół rynku na sznurze otrzymuje kolejną porcję kopniaków i kuksańców. W drodze nad rzekę traci formę i rozpada się na kilka części. Każda z nich jest jednak skrupulat-

FOT. J. WITALIŃSKI

Scena z misterium w Kalwarii Zebrzydowskiej. Drugi Upadek Chrystusa pod Krzyżem/Scene from a mystery play in Kalwaria Zebrzydowska. The Second Fall of Christ beneath the Cross

nie zbierana, gdy otrzyma swoją porcję ognia, wyląduje w wodzie; tu Judasz odetchnie. W przyszłym roku odrodzi się jak wątroba Prometeusza.

Według dostępnych źródeł początki tych rytuałów sięgają średniowiecza. Stanisław Windakiewicz, powołując się na niemieckie archiwa z 1493 roku, mówi o istnieniu w obrzędach wielkanocnych manekina judaszowego, który zapewne obecny był także i w Polsce. Opisany wcześniej obrzęd, widziany przeze mnie w Próchniku, ma swój ekwiwalent w opisywanym przez niego zwyczaju z Brzezin, gdzie *robią Judasza małego jak dziecko i w koszulkę ubierają; następnie trzymają go w kościele przez Wielką Środę i Wielki Czwartek i z nim jak z żywym aktorem, na jednej ławce podczas nabożeństwa siadają. Wreszcie w Wielki Piątek [...] pod chórem umieszczają, a po jutrzni obwożą trzy razy za wielkim ołtarzem, a następnie na drzewie cmentarnem zawieszają, albo Żydom do sieni, wracając do domu wrzucają*. Według Windakiewicza obrzęd ten zamienił się w zabawę za czasów Stanisława Augusta, ale zwyczaj *włóczenia bałwana judaszowego* po ulicach jest zapewne rozwinięciem i echem działań teatralnych związanych z misteriami przedstawianymi w kościołach lub też poza nimi, ale na zlecenie władz kościelnych.

Zwyczaj *włóczenia bałwana judaszowego* po ulicach nie jest jedynym przykładem obrzędu teatralnego wywiedzionego z tradycji teatru liturgicznego. Już w 1402 roku Władysław Jagiełło był świadkiem uroczystości Wniebowstąpienia w farze poznańskiej, gdzie figurę Chrystusa unoszono ku górze, a zaraz potem ze szczytów świątyni zrzucono diabła w postaci smoka. Z opisu Piotra Skargi wynika, że jeszcze w końcu XVI wieku był praktykowany. Z tego źródła wiemy też, że zrzucona z wieży figura diabła włóczona była po krakowskim rynku, podobnie jak to się działo z Judaszem, choć obydwu obrzędów mieszać nie należy.

Bez wątpienia najobszerniejszy materiał dramaturgiczny w teatrze misteryjnym dotyczy wydarzeń od Niedzieli Palmowej przez Wielki Czwartek, Wielki Piątek aż do Wielkiej Soboty, ale znane są także liczne teksty i inscenizacje misteriów na Boże Narodzenie. W związku z włączonymi do nich z czasem scenami herodowymi, także interesujące w aspekcie okrucieństwa. W tym też kontekście źródłem wiedzy na temat dawnego teatru mogą być mirakle, czyli żywoty świętych, moralitety, dewocje i oficja. W kazaniach Skargi, między innymi, odnajdujemy świadectwo, jak były przedstawiane. *O Ścięciu św. Jana Chrzciciela* wiemy, że *gdy je okazuią: żywemu człowieku misę pod szyję przyprawuią: a on umarłym się pokazuie, a w rzeczy samey żywym iest i zdrowym*. W innej wersji tego dramatu, noszącej tytuł *Depozyt łask i miłości Boskiej św. Jan Chrzciciel*, z 1700 roku, w scenie siódmej aktu czwartego następuje owo opisane przez Skargę *spectaculum, kiedy niewinnemu na okropnym klocu ucinają głowę*, którą w akcie ostatnim herodowa służba wnosi na półmisku, a goście wszyscy na ten widok uciekają od stołu.

We Francji widowisko to grane było od roku 1462, we Włoszech wielokrotnie począwszy od 1473, w Niemczech zaś dopiero w XVI wieku. W Polsce grano je jeszcze na początku XIX wieku. Bezimienny sprawozdawca uczynił nam wielką przyjemność, opisując *Ścięcie św. Jana* w teatrze jezuickim w Połocku. Opisuje on bowiem scenę kluczową dla dramatu, to znaczy moment dekapitacji. *Leżący długo student z zakrytą głową, udający tułów św. Jana, zasnął i chrapać począł, a rozweselona głowa drugiego ucznia opodal z desek wytknięta i udająca głowę tego męczennika, głośno śmiać się poczęła.* Można by ten cytat pominąć, traktując go li tylko jako anegdotę, jednak anegdota ta daje nam pogląd na to, w jaki sposób szukano możliwości przedstawiania skomplikowanych

dla żywego aktora zadań. Autorzy widowiska osiągnęli efekt iście lalkowy.

Z materiałów dogłębnie omówionych przez Stanisława Windakiewicza i Henryka Jurkowskiego wiemy, że lalki miały swój udział we wszystkich tych przejawach działalności teatralnej. Uczestniczyły one w misteriach w dwojaki sposób. Zastępowały człowieka, tak jak w scenach obwieszenia Judasza, albo też samodzielnie odgrywały całość akcji w teatrach automatów lub też w pokazach lalek animowanych.

Jeśli przyjmiemy za badaczami, że teatr lalek w Polsce istniał jeszcze przed wiekiem osiemnastym, traktując zebrane przez nich świadectwa jako dowód na jego obecność w nurcie teatru religijnego, możemy zaryzykować hipotezę, że podobnie jak w Europie lalkowe sceny okrucieństwa istniały także stosunkowo wcześnie. Informacje o pierwszych lalkach występujących w europejskim kościele pochodzą z przełomu XV i XVI w. Teatry wędrownych lalkarzy podróżujące po Europie z wyodrębnioną z liturgii kościelnej *Pasją* czy też hiszpańskie teatry mechaniczne, zwane *retablo*, przedstawiające jednocześnie narodziny Chrystusa i wydarzenia pasyjne, mogą posłużyć jako powód do przypuszczeń, że lalkarze dawnych wieków wykorzystywali możliwości lalki, w tym szczególnie jej właściwości odróżniające ją od żywych aktorów (możliwość destrukcji, posłuszeństwo i wielokrotność użytku), do pokazywania scen, które znamy z misteriów.

Teatr lalek dawnych wieków wykształcił swój własny rodzaj misterium, niezależny od nurtu żywego aktora, posługujący się jednak tymi samymi wątkami. W misterium pasyjnym zachowała się narracyjna forma przedstawienia, co sugeruje, że lalki w niemy sposób odgrywały sceny, również te okrutne, ale precyzyjnych opisów tych scen nie znamy. Można jednak się domyślać, że odgrywały je w sposób dość realistyczny. Trudno uwierzyć, że mogłyby być one w jakiś sposób upoetyzowane, zważywszy na siermiężność figur prezentujących te widowiska i odbiorców, do których były adresowane.

Dialogus de Passione, reż./direction K. Dejmek, scen./stage design J. Polewka. Teatr Narodowy, Warszawa (1998)

FOT. W. PLEWIŃSKI

Więcej wiemy o misterium na Boże Narodzenie, które okazało się bardziej atrakcyjne od misterium pasyjnego. W nim także mamy spektakularne pokazy okrucieństwa, a za przykład niech nam posłuży belgijski teatr z Liége, który w bożonarodzeniowym misterium prezentuje scenę rzezi niewiniątek, w skrócie przedstawiającą się mniej więcej tak: do domu popularnego bohatera teatru belgijskiego Tchantchésa z rozkazu Heroda przychodzą żołnierze i wśród mieszkańców Liége dokonują rzezi niewiniątek. Tak to opisuje Henryk Jurkowski: *Sceny makabryczne, okrutne, rozgrywają się przy irracjonalnej akceptacji zdarzeń lub kompletnym braku ich zrozumienia. [...] Zamordowane dzieci padają pokotem na ziemię*. Efekt potęguje wielkość marionetek, które, jak przypuszcza cytowany autor, mogły być *chevaliers*, lalkami z innej sztuki. Stosy pomordowanych dzieci lub rycerzy często zapełniają scenkę teatru z Liége. Ofiary opuszczają scenę też w sposób dość osobliwy i podsycający efekt okrucieństwa.

Czas, a także konkurencja w postaci *commedii dell'arte* i opery spowodowały, że misterium lalkowe musiało rozsze-

rzyć swoje zainteresowania o nowe tematy. Napór tematów świeckich, wypierający wątki misteryjne, zadecydował ostatecznie o wprowadzeniu do misteriów lalkowych wątków ze Starego Testamentu. Wśród nich największą popularność w renesansowej Europie zdobyły tematy: Judyta i Holofernes, ścięcie męczennicy Doroty, dzieje syna marnotrawnego oraz kuszenie św. Antoniego. Wraz z nimi na scenach misteriów lalkowych pojawiło się także okrucieństwo. Historia Judyty i Holofernesa, którą grywano w jezuickich kolegiach, po raz pierwszy w Polsce pojawia się w 1596 roku w Kaliszu, ale znany nam opis Vernona Lee odnosi się do przedstawienia z wieku XVIII. Judyta zabijała Holofernesa, wyzwalając swój lud. Jego odcięta głowa naprawdę oddzielała się od ciała, z niej zaś wysuwały się pasma czerwonej wełny w sposób bardzo naturalistyczny i przez to niezwykle przerażający.

Ścięcie dziewicy Doroty również musiało być efektowne, skoro publiczność Hamburga domagała się powtórzenia sceny egzekucji. Najwyraźniej publiczność łaknąca krwi, spragniona mocnych wrażeń wywołanych brutalnością, lubowała się w tego typu przeżyciach. By pragnieniom tym stało się zadość, dyrektor teatru dokonał ponownie tego aktu okrucieństwa, nałożywszy uprzednio głowę na jej drewniany korpus.

Podobnie jak misteria dramatyczne, misterium lalkowe poszerzyło obszar swych zainteresowań tematycznych, wprowadzając najpierw wątki starotestamentowe, a potem także świeckie, co wpłynęło między innymi na kształt szopki, która z tego misterium się wywodzi. Zarówno polska szopka, jak i jej młodszy brat – ukraiński wertep, obficie korzystają z osiągnięć misterium lalkowego i akty okrucieństwa dotyczą głównie wątków herodowych i biblijnych. W aktach III i IV *Szopki Krakowskiej* odnajdujemy scenę rzezi niewiniątek i najbardziej widowiskową scenę dekapitacji, w której Śmierć kosą odcina głowę Heroda, tryumfalnie wołając:

Przez rozkaz Boski
Łeb ścięty królewski
/Śmierć wychodzi, król Heród z uciętą głową rzuca się po ziemi, wpada Dyabeł i żga króla widłami/.

Obydwie sceny odznaczają się okrucieństwem, jednak różnią się motywacją, nie ma bowiem przyzwolenia na akt rzezi niemowląt, przy czym ścięcie Heroda jest nie tylko pożądane, ale jest też elementem humorystycznym.

Z różnych opisów, między innymi z opisu Józefa Ignacego Kraszewskiego, dowiadujemy się o czymś, co wprawdzie ma dalekie związki z misterium lalkowym i nurtem religijnym, co jednak porównać można z szopką, to znaczy o „Baranim Kożuszku". *W roku 1794 „Barani Kożuszek" siadywał gdzieś u krakowskiej bramy, na kolanach trzymając małą gilotynkę, a za pazuchą mając spory zapas lalek, poubieranych tak, że łatwo było przyczepić imiona* – tak to iście teatralne zjawisko opisuje Kraszewski. Porównanie „Baraniego Kożuszka" z szopką prowokuje zapewne analogia, która tkwi w czynności, jaką wykonywał przedstawiający, dziś może powiedzielibyśmy happener. Gilotynowanie przypomina przecież szopkową dekapitację Heroda. „Baraniego Kożuszka" od francuskiego „Grand Guignola" i „Szopki Zielonego Balonika" dzieli wprawdzie cały wiek, jednak jego działalność łączy kilka nurtów, od tych nadających gilotynie funkcję nadprzyrodzoną, po te, w których społeczne niezadowolenie znajduje swe ujście w śmiechu i teatralnym kamuflażu. Ten lalkarz z czasów insurekcji kościuszkowskiej w swym programie łączył przede wszystkim polską tradycję moralitetową z publicystyką i zwyczajami wywiedzionymi z okresu Wielkiej Rewolucji Francuskiej.

Dialogus de Passione, na zdjęciu/in the photo: Michał Pawlicki (Caiphas)

FOT. W. PLEWIŃSKI

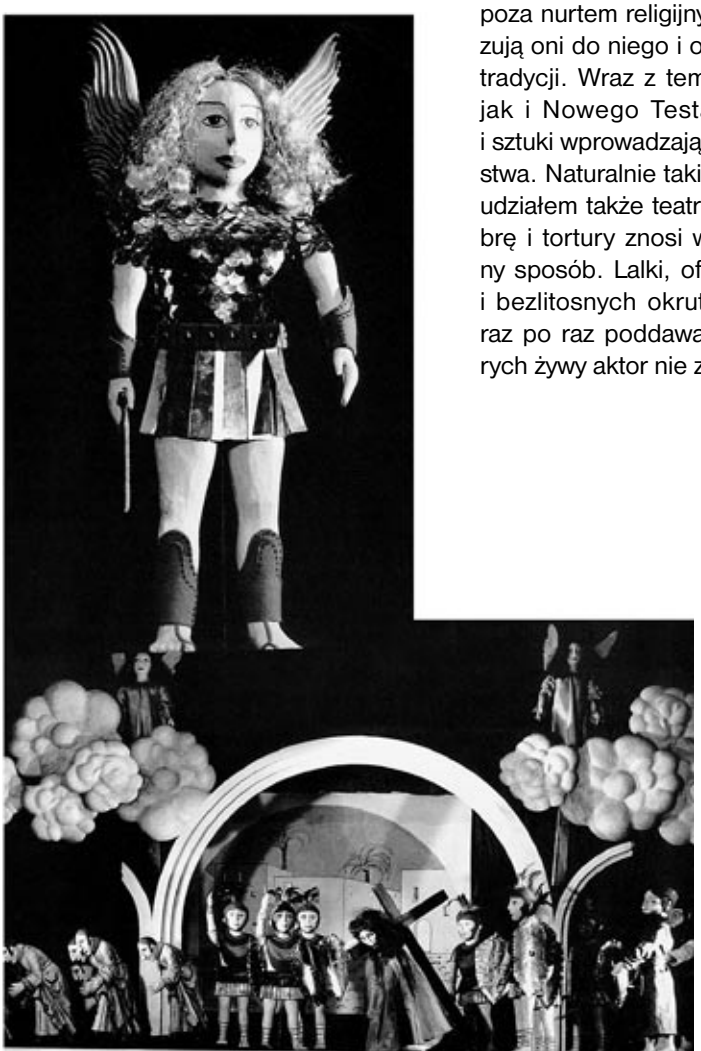
Wiek XX rozpowszechnia niezliczoną ilość nurtów teatralnych. Ta różnorodność dotyczy także teatru lalek. Wśród nich są i takie, które nie tracą więzi z tradycjami teatru misteryjnego. Jeden z ciekawszych tekstów zapisanych dla misterium lalkowego stworzył zagorzały antyklerykał i fascynat teatru lalek Michel de Ghelderode. Przesiadując w knajpkach starej brukselskiej dzielnicy Marolles, wspomagając kolejnymi sznapsami grzybiejącą pamięć marionetkarzy, zrekonstruował on widowisko pasyjne, które po latach niebytu wróciło do teatru. *Pasja – Misterium Męki Naszego Pana Jezusa Chrystusa – ze wszystkimi swoimi osobami przywrócona do teatru marionetek według ludowego widowiska* to sztuka okrutna nie tylko z pochodzenia. Wątek judaszowy, któremu autor poświęca wiele swej cennej dramaturgicznej uwagi, jest majstersztykiem w dziedzinie okrutnej drwiny i cynizmu Ghelderodego. W rekonstrukcji, której trudno odmówić autorskiego polotu i współczesnego myślenia, Judasz podbechtywany przez swą rozsierdzoną żonę, megierę i pijaczkę, sprzedaje Jezusa dla marnych trzydziestu franków (!). Nie sprzeniewierzając się ewangelistom, autor doprowadza Judasza na gałąź, gdzie zdrajca przyjaźnie żegna się ze światem, bo „jak się raz jest nieboszczykiem, to na zawsze". Do dyndającego podchodzi nienasycona okrucieństwem jego żona. Judasz wita ją konwencjonalnym „mości Judaszowo" i choć jest bardzo zajęty umieraniem, wywala jej jeszcze język. Ta, widząc ślubnego na drzewie, ani myśli go ratować, bierze kij i zaczyna go okładać. Dopiero gdy rozwali mu „tę żydowińską skorupę", Judasz woła: „Umieram!" i rzeczywiście wydaje ostatnie tchnienie. Nie jest to bynajmniej scena małżeńskiej idylli, trudno jej się zresztą spodziewać, nastroje sielankowe Ghelderode traktuje w najlepszym wypadku tak, jak bohaterki jego sztuk traktują swych mężów.

Wiek dwudziesty chętnie sięga po wątki biblijne lub też traktuje Pismo Święte jako inspirację. Motyw Męki Pańskiej jest wyjątkowo popularny. Kazimierz Dejmek w *Dialogus de Passione,* wystawianym w 1975 w łódzkim Teatrze Nowym, wykorzystuje lalkę, by osiągnąć najwyższy realizm w scenach, które z założenia nie mogły być wykonane przez aktora żywego. Figura Chrystusa, inspirowana przydrożnymi świątkami, jest niemym uczestnikiem sądu, bez słowa skargi przyjmuje cierniem ukoronowanie, poddaje się biczowaniu i ukrzyżowaniu. Efekt porażający – prawdziwe łańcuchy, prawdziwe uderzenia i sypiące się drzazgi. Metafora i poezja w zupełnie realistycznych scenach.

Choć Jerzy Grotowski, podobnie zresztą jak Dejmek, nie był związany z teatrem lalek (koneksje artystyczne tego twórcy to raczej „Teatr okrucieństwa" Antoina Artauda czy poszukiwania Petera Brooka), to jako kontekst teatr jego może być przydatny w naszych rozważaniach. W *Akropolis* według Stanisława Wyspiańskiego wystawionym w Teatrze Laboratorium 13 Rzędów on także wykorzystuje figurę Chrystusa. Spektakl ten bardzo obrazowo omawia Ludwik Flaszen: *Umęczona gromada, której przewodzi Pieśniarz, odnajduje swego Zbawiciela. Kim jest ów Zbawiciel rozpaczliwie poszukujących? Trupem. Cielistosiną, sponiewieraną kukłą bez głowy, przypominającą wychudłe obozowe zwłoki. [...] Tłum wpatrzony weń w religijnym porywie, rusza gęsiego za swym przewodnikiem. [...] Orszak ten podobny jest do religijnych zbiorowisk średniowiecza, pochodów biczowników, pogrążonych w ekstazie religijnej taneczników. [...] Pieśniarz wydając w ciszy modlitewny krzyk, otwiera właz skrzyni – i wchodzi do środka, wciągnąwszy za sobą kukłę Zbawiciela. Pozostali [...] kolejno za nim podążają pogrążeni w transie. [...] Radosny szał znalazł swój koniec – w piecu krematoryjnym.*

Josef Krofta, znakomity reżyser czeskiego teatru lalek, także sięga po motywy biblijne, także wykorzystuje figurę Chrystusa i okrucieństwo związane z wątkami Pisma Świętego. W przedstawieniu *Wieża Babel*, pośród wielu znaków i metafor odnoszących się do historii człowieczeństwa, używa także symbolu Ukrzyżowanego Zbawiciela. Różnojęzycznych aktorów biorących udział w tym quasi-religijnym widowisku łączy wspólne działanie, w którym zdzierają z krzyża Jezusa, a jego członków używają do symbolicznej bitwy.

Okrucieństwo zapisane w Biblii realizuje się współcześnie nie tylko w kontekście Wielkanocy i Bożego Narodzenia. Zarówno Stary, jak i Nowy Testament obfitują w akty okrucieństwa, by wymienić tu tylko te najbardziej spektakularne i popularne, jak rzeź niewiniątek czy zabicie Abla przez brata – Kaina. Podobnie jak wątki mityczne, te również stały się częstym kontekstem dla wielu dzieł literackich, a co za tym idzie, miały swoje następstwa w teatrze. Dotyczy to zarówno teatru dla dorosłych, jak i dla dzieci. Dla wielu twórców inspiracje biblijne stały się kanwą ich twórczości literackiej, teatralnej i filmowej, źródłem motywów malarskich i muzycznych. Tworząc poza nurtem religijnym, w istocie nawiązują oni do niego i odwołują się do jego tradycji. Wraz z tematami tak Starego, jak i Nowego Testamentu do kultury i sztuki wprowadzają elementy okrucieństwa. Naturalnie taki stan rzeczy stał się udziałem także teatru lalek, który makabrę i tortury znosi w bardzo specyficzny sposób. Lalki, ofiary bezwzględnych i bezlitosnych okrutników animatorów, raz po raz poddawane są mękom, których żywy aktor nie zniesie. ■



Pasja Misterium Męki
Passion Mystery Play,
reż./direction W. Hejno.
Wrocławski Teatr Lalek

Konrad Dworakowski

Cruelty in the Religious Current of the Puppet Theatre

Although defined for the first time by Seneca (nota bene, the teacher of Nero, one of the most cruel of all Roman caesars) in his *De Clementia* as an "inclination of the mind towards severity" and as an "obstinacy of the heart in meting punishment", cruelty accompanies man from the beginning of his existence. Determined by culture, history and civilisation it coincides with the foremost events on our globe. The most spectacular acts of cruelty have been recorded by writers, chroniclers and thinkers. Transmitted by the evangelists they became the object of a religious cult and beliefs. Paradoxically, teachings about supreme love are contained within the emblem of a crucified man, and cruelty has become an inseparable part and prominent symbol of numerous religions, particularly Christianity. One of the primary sources of cruelty in the theatre is cruelty in the service of religion.

For centuries, authors have learned how to exploit cruelty as an instrument producing desired emotions in the audience: perturbation, laughter, compassion and horror. The depiction of acts of cruelty in the mystery theatre was probably intended to stimulate affinity and to generate more profound experiences and emotions associated with the Lord's Passion as well as the consolidation of ties between the Church and the faithful by referring to the sensitivity of the audience. Upon numerous occasions, authors faced the difficult task of showing martyrdom, mutilation or executions (constant Biblical motifs) in presentations with live actors, whose imperfection consisted of the fact that they felt and suffered identically as the *dramatis personae* played by them. This is the reason why assorted stagings, particularly of early texts, resorted primarily to verbal cruelty.

Dialogus de Passione,
proj./project by Jan Polewka

Multiple authors were dissatisfied with unspectacular descriptions of suffering, which they wished to show in a more graphic physical manner. They were assisted by puppets, figures and stuffed mannequins portraying martyrs; silently succumbing to cruelty they replaced the living actor incapable of sacrificing himself for the sake of a scenic character.

The substitution of the actor by means of a puppet or the use of the latter are to be found in mediaeval Easter mystery plays and especially in expanded cyclic spectacles performed from Palm Sunday to the day of the Resurrection. One of the best preserved is *Dialogus pro feria quinta ante Parasceuen*, a particularly interesting example since it contains numerous comments by the author. A rather naturalistic and relatively long scene of the flagellation of Christ, occurring in one of the parts of the play, differs from other known depictions of this type due to the fact that it was enacted in front of an audience; this could mean that Christ was not played by an actor.

The same cycle contains the heretofore unknown *mise en scène* of the Last Supper as well as three torture scenes, namely, flagellation, the cutting off of hands, and hanging, which disclose the author's peculiar taste and predilection for atrocity. In the prologue, the author confessed that he would like to portray Judas with particular attention to details, a longing which certainly stirred the emotions of the seventeenth-century audience.

The tradition of the liturgical and mystery theatre, together with the penchant of the anonymous author for acts of cruelty, comprise the source of para-theatrical undertakings employing figures and connected with Easter. Up to this very day, the Lord's Passion is staged in numerous localities all other the world, including Kalwaria Zebrzydowska. The latter example reflects the spirit of our culture and is close to the idea of the theatre. The mystery play is presented, Christ is a specially hired actor, and the symbolic course of events is directed.

Examples of ritual cruelty associated with the Easter holiday and the theatre are found in certain regions of Poland. Such performances are even more interesting considering that the participants of the spectacles include children, who play the roles of the oppressors. A presentation of the settling of accounts with Judas for his vile betrayal continues to enjoy enormous popularity among the local population of Próchnik and visitors. Judas, encumbered by the burden of his guilt, hung himself on Good Friday and remained hanging until the morning of Good Saturday. Strung up in the main street, the puppet, stuffed with straw and wood shavings and with a sack with thirty silver coins strapped to his side, awaits his posthumous agony. The whole ritual proves that not only will the spirit of Judas be deprived of peace in Hell but that his

body will suffer on Earth—now that justice has appeared together with the voice of the people enchanted in the innocent hands of the children. The stuffed mannequin, pierced with sharpened sticks and taken off the branch, traverses the first part of its terrible journey. The trial held on the stairs leading to the church gate testifies to the rank of the event and the independence of the institution. The inebriated judge issues a sentence in a language known only to him. Nonetheless, everyone understands that he has in mind thirty lashes corresponding to each silver coin. Naturally, Judas receives many more such blows which seem to be dealt with the future in mind. Dragged around the market square, he is once again kicked and struck. On the way to the river, the puppet falls apart, but each of its fragments is scrupulously collected. After it is set on fire it lands in water where it will finally rest. Next year, Judas will revive in the manner of Prometheus' liver.

Available sources demonstrate that the beginnings of those rituals date back to the Middle Ages. Stanisław Windakiewicz, who referred to German archives from 1493, mentions the presence a Judas mannequin who was probably used also in Polish Easter rituals. The above described ritual, which I saw in Próchnik, has an equivalent in the customs from Brzeziny, described by Windakiewicz: *Judas is fashioned in the figure of a small child dressed in a smock; he is then kept in the local church throughout Good Wednesday and Good Thursday, and placed on a bench, in the company of an actor, to attend Holy Mass. Finally, on Good Friday [...] he is stood next to the choir, and after matins carried three times around the great altar and hung on a tree growing in the local cemetery or, on the way home, thrown into the entrance hall of a Jewish home.* Windakiewicz maintains that this ritual turned into a game played already during the reign of Stanisław August, but the custom of dragging the Judas mannequin in the streets is probably an echo and an expansion of theatrical activity associated with mystery plays performed in churches or outdoors, albeit upon the orders of Church authorities.

The custom of *hauling the Judas mannequin* is not the only example of a theatrical rite derived from the tradition of the liturgical theatre. Already in 1402 Władysław Jagiełło witnessed the ceremony of Ascension held in the Poznań cathedral, where the figure of Christ was lifted upwards and that of the devil, fashioned in the form of a dragon, immediately cast down from the church roof. A description by Piotr Skarga shows that this custom was practised as late as the end of the sixteenth century. The same source mentions that a figure of the devil flung from a tower was dragged around the market square in the manner of Judas, although both rites should not be treated as identical.

Indubitably, the most expansive dramatic material in the mystery theatre relates to events spanning from Palm Sunday, Good Thursday and Good Friday to Good Saturday, although numerous mystery play texts and performances were intended for Christmas. Inserted scenes with Herod render those plays equally interesting from the viewpoint of elements of cruelty. In this context too the sources of our knowledge about the theatre of the past could encompass miracle plays, i.e. lives of saints, morality plays, devotions and officia. Sermons by Skarga contain evidence about the manner in which such plays were staged. We learn that in *Ścięcie św. Jana Chrzciciela* (The Decapitation of St. John the Baptist) *a bowl is placed underneath the neck of a living person who is shown as dead, although he remains healthy and alive*. In another version of the same drama, described by Skarga and entitled *Depozyt łask i miłości Boskiej św. Jan Chrzciciel* (St. John the Baptist, a Depository of Divine Mercy and Love. 1700), scene VII of act IV contains a *spectaculum in which an innocent man has his head cut off on a terrible block*, with the head being carried on a platter by Herod's servants, a sight which forces guests gathered at the table to flee.

In France this spectacle was performed from 1462, in Italy it was shown upon numerous occasions from 1473, in Germany it was not staged until the sixteenth century, and in Poland it was still played as late as the beginning of the nineteenth century. An anonymous author of an account provided us with an opportunity to learn about *Ścięcie św. Jana* (The Decapitation of St. John), shown in a Jesuit theatre in Połock, by describing the crucial scene, i. e. the moment of decapitation: *A student lying for a long time with a covered head, and pretending to be the headless body of St. John, fell asleep and began to snore, while an amused student, whose head protruded from nearby boards masquerading as the head of the martyr, began to laugh loudly*. This quotation could be ignored and treated merely as an anecdote, but it provides insight about the way in which methods were sought to present tasks formidable for a living actor. As a result, the authors of this particular spectacle attained a thoroughly puppet-theatre effect.

Material carefully discussed by Stanisław Windakiewicz and Henryk Jurkowski shows that puppets took part in all symptoms of theatrical activity. In mystery plays they appeared in dual roles: as substitutes for actors in such scenes as the hanging of Judas, while in theatres of automata or at puppet displays they presented the whole plot on their own. If, following the example of researchers, we accept that in Poland the puppet theatre existed already prior to the eighteenth century, and treat the collected evidence as proof of its presence in the current of the religious theatre then we may risk the hypothesis that as in the rest of Europe here too puppet-theatre scenes of cruelty appeared relatively early. Information about the first use of puppets in European churches dates back to the turn of the fifteenth century. The theatres of itinerant puppeteers travelling across Europe with the Passion, extracted from liturgy, or Spanish mechanical theatres, known as retablo, which presented simultaneously the birth and Passion of Christ, could serve as proof that the puppeteers of bygone centuries made use of the potential of the puppet and especially features which distinguished it from the living actor (destructibility, obedience, and multiple use) in order to show scenes familiar from mystery plays.

During past centuries, the puppet theatre developed its own type of the mystery play, independent of the living actor current, but employing the same motifs. The Passion mystery play retained the narrative form of the spectacle, thus suggesting that mute puppets performed all the scenes, including the cruel ones, although we are not acquainted with precise descriptions. Presumably, such scenes were enacted rather realistically. It is difficult to believe that they could have been rendered poetical considering the primitive features of the figures and the audience to which the spectacle was addressed.

We know more about the Christmas mystery play which proved to be more attractive than the Passion mystery. Here too we come across spectacular displays of cruelty as evidenced by the Belgian theatre from Liége whose Nativity

Historyja o Chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim/Story of the Lord's Glorious Resurrection, reż./direction K. Rościszewski. Olsztyński Teatr Lalek

FOT. ARCH.

mystery play features the Massacre of the Innocents: the house of Tchantché, a popular hero of the Belgian theatre, is invaded by soldiers acting upon the order of Herod, who slaughter the inhabitants of Liége. This is the way Henryk Jurkowski described the staging: *Macabre, cruel scenes performed with irrational acceptance or a complete lack of understanding of the events. [...] The murdered children fall to the ground in a windrow*. The effect is enhanced by the size of the marionettes who, the cited author presumes, could be chevaliers, puppets from another play. Piles of dead children or knights frequently fill the stage of the Liége theatre. The victims leave the stage in a manner which additionally intensifies the effect of cruelty.

The flow of time and the rivalry of commedia dell'arte and the opera forced the puppet mystery play to include new themes. The pressure exerted by secular themes, which ousted mystery motifs, ultimately decided about the introduction of Old Testament motifs. The most popular in Renaissance Europe were the themes of Judith and Holofernes, the decapitation of the martyr Dorothy, the story of the Prodigal Son, and the temptation of St. Anthony, accompanied by the presence of cruelty. In Poland the story of Judith and Holofernes, performed in Jesuit colleges, appeared in Kalisz in 1599, although a description by Vernon Lee refers to a spectacle from the eighteenth century. Judith murdered Holofernes in order to liberate her people. The staging showed how the cut-off head was severed from the body, with strands of red wool tumbling in a highly naturalistic and thus terrifying manner.

The decapitation of the Virgin Dorothy must have also been impressive considering that the audience in Hamburg demanded a repetition of the execution scene. Quite clearly, an audience lusting for blood and intense thrills produced by brutality harboured a proclivity for this type of experiences. In order to meet its needs and repeat the act of cruelty the director of the theatre replaced the head upon its wooden torso.

Similarly as its dramatic counterparts the puppet mystery play expanded the area of its interests by first introducing Old Testament motifs and then secular ones, which influenced, i. a. the shape of the *szopka* derived from the mystery play. Both the Polish *szopka* and its younger brother, the Ukrainian *vertep*, made copious use of the accomplishments of the puppet mystery play; acts of cruelty pertain predominantly to Biblical and Herod motifs. The third and fourth acts of the *Cracow Szopka* contain the scene of the Massacre of the Innocents and a most spectacular decapitation in which Death cuts off Herod's head with a scythe, crying out triumphantly:

By divine order
The royal head is cut off
(exit Death, King Herod twitches on the ground, enter the Devil to poke the king with a pitchfork).

Both scenes disclose cruelty but their motivation differs since the Massacre of the Innocents is rejected while the beheading of Herod is not only highly desired but assumes the form of a humorous element.

Different descriptions, including the one provided by Józef Ignacy Kraszewski, mention "Sheepskin Coat", distantly related to the puppet mystery play and the religious current but comparable to the *szopka*. *In 1794 "Sheepskin Coat" used to sit by one of the Cracow town gates with a small guillotine on his lap and a large stock of puppets dressed in a way which made it easy to give them different names*—wrote Kraszewski about this truly theatrical phenomenon. The comparison of "Sheepskin Coat" to the szopka is probably provoked by a certain analogy found in the activity of the performer or, to use contemporary terminology, the happener. After all, the guillotine executions bring to mind the decapitation of Herod in the Nativity szopka. True, a century separates "Sheepskin Coat" from the French "Grand Guignol" and "Szopka Zielonego Balonika" (The Green Balloon Szopka), but his performance combines several currents, from those granting the guillotine supernatural functions to those in which social dissatisfaction is articulated by means of laughter and theatrical camouflage. This puppeteer from the period of the Kościuszko Insurrection merged

the Polish tradition of morality plays with political journalism and customs derived from the era of the French Revolution.

The twentieth century inaugurated an innumerable number of theatrical currents, whose diversity pertains also to the puppet theatre. The assorted trends include examples which had not lost their links with the traditions of the mystery theatre. One of the most interesting texts for the puppet mystery theatre was written by Michel de Ghelderode, an avidly anticlerical author enthralled with the puppet theatre. This habitué of bars in the old Brussels district of Marolles revived the withering memory of marionette puppeteers with successive glasses of schnapps in order to reconstruct a Passion spectacle which returned to the theatre after many years of absence. The cruelty of *The Passion—the Mystery of the Passion of Our Lord Jesus Christ Restored to the Marionette Theatre with All of Its Characters according to a Folk Spectacle stems* not only from its origin. The Judas motif, to which the author devoted much of his valuable dramatic attention, is a masterpiece of the cruel mockery and cynicism represented by Ghelderode. In this reconstruction, whose esprit and contemporary approach are undeniable, Judas, incited by his irate wife, a drunken hag, sells Jesus for a paltry 30 franks (!). In the footsteps of the the evangelists, the author leads Judas to the branch on which the traitor bids a friendly farewell to the world since "once one is dead it is forever". The insatiably cruel wife approaches her dangling husband. Judas greets her with a conventional phrase and, although he is extremely busy dying, sticks out his tongue. Seeing her husband on the tree she does not even contemplate saving him but takes a stick and begins to pound him. Only when she finally breaks "his Jewish crust" Judas cries out "I am dying" and really breathes his last. This is by no means a scene of marital bliss, and it would be difficult to expect otherwise considering that Ghelderode handles all lyrical moods at best in the same way in which the heroines of his plays treat their husbands.

The twentieth century readily resorted to Biblical motifs or regarded the Gospel as a source of inspiration. The motif of the Lord's Passion was particularly popular. In the 1975 staging of *Dialogus de Passione* by Kazimierz Dejmek in the Nowy Theatre in Łódz the puppet was used to attain utmost realism in those scenes whose performance from the very onset was envisaged as impossible for an actor. The figure of Christ, inspired by roadside figurines of saints, is a mute participant of the trial who accepts the crown of thorns without a single word of complaint and subjects himself to the flagellation and crucifixion. The ensuing effect is horrifying—real chains, real blows, and splinters flying in the air. Metaphor and poetry in thoroughly realistic scenes.

Similarly to Dejmek Jerzy Grotowski was not connected with the puppet theatre, and his artistic associations were rather with Antoin Artaud's "theatre of cruelty" or the quests pursued by Peter Brook, but his theatre could be useful as a context for our reflections. In *Acropolis* after Stanisław Wyspiański, featured in the Laboratorium 13 Rzędów Theatre, Grotowski also used the figure of Christ. In this spectacle, picturesquely described by Ludwik Flaszen, *the tormented group, led by the Singer, discovers its Saviour. Who is the Redeemer of those who seek him so desperately? A corpse. A livid, maltreated, headless mannequin resembling the emaciated cadaver of a death camp inmate [...]. The crowd worshipping him in religious fervour moves single file, led by a guide. [...] This procession resembles mediaeval religious gatherings, the processions of flagellants and dancers immersed in religious ecstasy. [...] Amidst silence the singer emits a cry of prayer, lifts the cover of a coffer and enters it, pulling in the puppet of the Saviour. The others [...], submerged in a trance, follow him one by one [...]. The finale of joyous ecstasy is the crematorium furnace.*

Wieża Babel/The Tower of Babel,
reż./direction J. Krofta. Divadlo Drak

Josef Krofta, the excellent Czech puppet theatre director, also reached for Biblical motifs and made use of the figure of Christ and the cruelty associated with the Gospel. In *The Tower of Babel* he employed the symbol of the Crucified Saviour together with a multitude of other signs and metaphors referring to the history of mankind. The multilingual actors taking part in this quasi-religious spectacle jointly tear the body of Jesus off the cross and use his members for waging a symbolic battle.

At present, cruelty inscribed into the Bible is realised not only in the context of Easter and Christmas. Both the Old and New Testament abound with acts of cruelty, to mention only the most spectacular and popular ones such as the Massacre of the Innocents or the murder of Abel by his brother Cain. Just as in the case of mythical motifs these too have become a frequent context for numerous literary works, and thus are reflected in the theatre, both the one addressed to adults and in spectacles intended for children. Many authors treat Biblical inspiration as a canvas for their literary, theatrical and cinematic works, and as a source of motifs in painting and music. While remaining outside the religious current, they refer to it and its tradition by introducing elements of cruelty together with themes borrowed from the Old and New Testament. Naturally, this state of things is encountered also in the puppet theatre, which tackles the macabre and torture in a very specific manner. The puppets—victims of ruthless and cruel puppeteers—are subjected to torment which no living actor could bear. ■

O *Spowiedzi w drewnie*

Maria Schejbal

Spowiedź w drewnie Jana Wilkowskiego – odwołująca się do postaci i dzieła legendarnego Jędrzeja Wowry – to tekst-samograj. Napisany znakomitym, żywym językiem, po góralsku barwny, bardzo dowcipny i dynamiczny, pełen kapitalnych dialogów, głęboko mądry. Tekst, w którym chodzi o coś ważnego. *Spowiedź w drewnie* – spektakl wyreżyserowany przez Stanisława Ochmańskiego w Teatrze Lalek Rabcio nie przeszkadza tekstowi Wilkowskiego zaistnieć na scenie. W przedstawieniu słowo zdecydowanie dominuje nad inscenizacyjną formą i obrazem.

Scenografia jest prosta i oszczędna. Niewielki podest z zydelkiem i parawan. Cały świat Jaśka. A w nim rzeźby – święci i święte, Matka Boska i Chrystus Frasobliwy, najważniejszy protagonista głównego bohatera. Postacie z drewna, ale mówiące i czujące jak ludzie w złości, smutku, niepewności, w pretensjach do świata, a przede wszystkim do swojego twórcy. Jasiek – artysta niespełniony, bezradny wobec ograniczeń własnego talentu – rozmawia z Bogiem, któremu też nieobca jest ułomność i niedoskonałość. Ich dialog to główna płaszczyzna dziejącego się na scenie dramatu. *Rychło bede?* – pyta Jaśka Chrystus, wyznaczając klimat i charakter tej niezwykłej rozmowy. W rękach rzeźbiarza Bóg nie jest abstrakcyjny, lecz konkretny, bliski ludzkich spraw. Bóg tu i teraz, a nie gdzieś i kiedyś. Brak Mu nie tylko nogi, którą trzeba dostrugać, ale i pełni istnienia – od człowieka zależy Jego los. *Jak cie zrobie, to bees. Co ci tak wartko?* – odpowiada Jasiek. I decyduje: *Frasobliwy bees*. Człowiek z krwi i kości, w białej koszuli i w portkach z parzenicami – wobec niepozornej drewnianej figurki.

I Bóg, i człowiek, a z nimi wszyscy święci mówią tym samym językiem. W słowach dosadnych, zabarwionych emocjami uzewnętrzniają się charaktery. Najbardziej wyrazista jest św. Genowefa – kłótliwa, pyskata i „w gorącej wodzie kąpana", pokrzykująca na samego Pana Jezusa. W interpretacji Ireny Józefiak święta zaznacza swoją obecność na scenie żywiołową witalnością i niepohamowanym temperamentem. Także Chrystus Pawła Stojowskiego jest postacią wyraźnie określoną, budowaną konsekwentnie i sportretowaną w odcieniach nastroju, w różnorakich tonach bosko-ludzkiej osobowości.

Rzeźby-lalki mają – każda własny – rodzajowy wyraz, charakterystyczną twarz, szczegół atrybutu. Tworzą – według pomysłu Jadwigi Mydlarskiej-Kowal – barwną plastyczną społeczność. Przemawiając, gdy przychodzi ich kolej, zachowują właściwą drewnianemu klockowi statyczność. Nie ma w spektaklu animacyjnych niespodzianek ani zaskakujących konceptów ruchu czy działania. Postacie – czyniąc wiele hałasu – żyją przede wszystkim w słowie – w celnym komentarzu i zapalczywych oskarżeniach. Wszystkie razem domagają się sądu nad człowiekiem, który nadał im cielesny kształt – koślawy, śmieszny, kaleki. Za Jaśka odprawiają spowiedź, świadcząc o jego winie swoimi niedostatkami – wystruganą zbyt długą lub za krótką ręką i kształtem konia, który wygląda jak krowa. Pośród licznych, utrwalonych w drewnie grzechów rzeźbiarza jest też wyciągnięta z dna skrzyni Kukaśka – całkiem naga, budząca w świętych największe zgorszenie. *Bo ona... ta Kukaśka znaczy, jak sła drogom, to sie tak piyknie giena. Pomyślałek se: Żeby to takom wyciąć! Jak sie rusa, idzie, biedrami gibo* – tłumaczy się Jasiek Chrystusowi. Kukaśka – nieodwołalnie nieruchoma, zamknięta raz na zawsze w niedoskonałym kształcie – jest zaprzeczeniem pragnień i śmiałych wizji artysty. Świątkarz umiera ze świadomością niespełnienia i niemożności. Finał zwiastuje, nieco melodramatycznie, kobieca postać w bieli – symbolicznym gestem zamknięcia umarłemu powiek, maską śmierci na twarzy.

Perspektywa śmierci, wobec której rozgrywa się wielki ludzki dramat, nie jest w przedstawieniu przekonująca, nie znajduje wiarygodnego uzasadnienia. Postaci Jaśka granej przez Piotra Serafina brakuje wysokiej skali uczuć – pasji, autentycznego cierpienia, rozpaczy. Bez nich spektakl jest przede wszystkim rodzajową, humorystyczną opowieścią ze smutnym zakończeniem. To może najpoważniejsza słabość widowiska, które toczy się sprawnie, pozwala skupić uwagę na słowie, ale nie radzi sobie – w planie scenicznego konkretu – z powagą i ciężarem pytań postawionych przez Jana Wilkowskiego. ■

Spowiedź w drewnie, Jan Wilkowski. Reżyseria Stanisław Ochmański, scenografia Jadwiga Mydlarska-Kowal, muzyka Sławomir Czarnecki. Teatr Lalek Rabcio, Rabka. Premiera sierpień 2002.

On *Spowiedź w drewnie*

Maria Schejbal

Jan Wilkowski's *Spowiedź w drewnie* (Confession in Wood) about the person and works of the legendary Jędrzej Wowra is a "sure-fire hit". The text—written in brisk dialect, colourful in the highlander fashion, extremely witty and dynamic, brimming with excellent dialogues and profoundly wise—is concerned with something important. The spectacle directed by Stanisław Ochmański in the Rabcio Puppet Theatre does not interfere with the text's presence on stage. The word dominates over staging form and imagery.

The stage design is simple and spare. A small landing with a chair and a screen comprises Jasiek's whole world with its saints, Madonna and Christ the Sorrowful, the most important protagonist of the main hero. Figures made of wood speak and experience human emotions—sadness, anger, uncertainty and complaints addressed to the world and, primarily, to their creator. Jasiek, an unfulfilled artist helpless in the face of the limitations of his talent, talks to God who is also familiar with imperfection and deformity. Their dialogue comprises the prime foundation of the enacted drama. *Will I be ready soon?*—asks Christ, determining the climate and character of this extraordinary conversation. In the hands of the sculptor God is not abstract but concrete and close to human issues. God is here and now, and not somewhere and at some time. He lacks not only a leg, still to be carved, but also complete existence—His fate depends on man. *You'll be once I make You. Why are You in such a hurry*?—answers Jasiek, and decides: *You 'll be Sorrowful*. The contrast between a man of flesh and blood, wearing a white shirt and the embroidered trousers of a highlander, and a humble wooden figurine.

Both God and man speak the same language, as do all the saints. Their characters are revealed in pithy and emotion-tinged words. The most distinctive is St. Genevieve—quarrelsome, cheeky and hot-tempered, who tends to shout at the Lord Jesus. Interpreted by Irena Józefiak, this saint marks her presence on stage by means of spontaneous vitality and an unrestrained temperament. Christ played by Paweł Stojowski is another vividly defined character, consistently constructed and portrayed in assorted shades of moods and various tones of a divine-human personality. The sculptures-puppets possess unique expressions, characteristic faces and detailed features. In accordance with the conception devised by Jadwiga Mydlarska-Kowal they constitute a colourful community. Speaking in turn they disclose static qualities suitable for a wooden block. The spectacle does not contain any surprises nor astonishing concepts of movement or activity. The extremely noisy *dramatis personae* live predominantly within the word, apt commentaries and fervent accusations. First and foremost, they all call for putting on trial the man who has granted them their corporeal shape—comical, deformed and handicapped. They confess in the name of Jasiek and testify to his guilt by demonstrating their defects—an excessively long or short hand, carved by him, or a horse whose shape resembles that of a cow. The numerous sins committed by the sculptor, and rendered indelible in wood, include the totally naked figure of Kukaśka, extracted from the bottom of a chest and the source of greatest outrage among the saints. *Whenever Kukaśka walked down the path, swaying gracefully, I thought how good it would be to carve such a figure ! The way she moves, swinging her hips*—Jasiek explains himself to Christ. Kukaśka—irreversibly immobile and enclosed once and for all in her imperfect shape—is a contradiction of the longings and bold visions cherished by the artist, who dies aware of non-fulfillment and artistic impotence. The finale is announced slightly dramatically by a female figure swathed in white, the symbolic gesture of closing the eyes of the deceased, and the death mask on his face.

The perspective of death, before which the great human drama is enacted, remains unconvincing and unreliably justified. The character of Jasiek played by Piotr Serafin lacks the wide scale of emotions—passion, authentic suffering, despair—without which the spectacle remains predominantly a generic humorous story with a sad ending. This is probably the largest fault of the production, which otherwise runs a smooth course and allows the spectator to concentrate his attention on the word, but is incapable of tackling the gravity of the questions posed by Jan Wilkowski. ■

Spowiedź w drewnie (Confession in Wood) by Jan Wilkowski. Direction Stanisław Ochmański, stage design Jadwiga Mydlarska-Kowal, music Sławomir Czarnecki. The Rabcio Puppet Theatre, Rabka. Premiere August 2002.

Lustereczko, powiedz przecie…

Leszek Karczewski

W Teatrze Lalek Arlekin w Łodzi Waldemar Wolański zainscenizował przewrotnie *Jezioro łabędzie* Piotra Czajkowskiego.

Rzecz odbywa się w replice dziewiętnastowiecznej sceny – majstersztyku pomysłu scenograficznego Joanny Braun. Pozór antykwaryzmu nawet na moment nie zostaje zachwiany: płoną żyrandole, rozjaśniając detale pysznej architektury. Wodzony system zmian dekoracji połączono z półprospektem – taflą jeziora. Światła rampy osłonięto stylowymi „muszlami", z których największa, umiejscowiona centralnie, kryje budkę suflera. Za nią otwiera się kanał orkiestrowy, całość zaś osnuwają romantyczne dymy. I dopiero one – niezminiaturyzowane – uświadamiają, że iluzja przepychu tworzona jest przez maleńką makietę.

Scena wzniesiona na scenie wspomaga centralny dla inscenizacji chwyt teatru w teatrze (smak wzmacnia lalkowa proweniencja obu). Wyjściowy koncept – i *Vorgeschichte* spektaklu – jest jak następuje: lalki, gwiazdy innych tytułów, zebrały się, żeby wystawić *Jezioro łabędzie*. Niestety, nie tylko taniec jest im obcy; nierzadko nie staje również kultury osobistej. Zamiast intrygi widz jest świadkiem nieustannych dyskusji, podważania zasadności takiego czy innego rozdania ról, wzajemnych dąsów, słowem – przedstawienia warsztatowego.

Wraz z uchyleniem linearnie prowadzonej akcji szkatułkowa struktura widowiska traci przejrzystość: świat sztuki ramowej przenika do wewnętrznej fikcji. A czyni to na dwa sposoby. Po pierwsze, Waldemar Wolański zaproponował wiele niespodzianek, opartych na anachronizmie. Czarnoksiężnik Merlin prowadzi narrację prologu z głębin zwierciadła niczym telewizyjny prelegent przed spektaklem Teatru Telewizji. (Aluzja nie dotyka jedynie planu wizualnego: i mag z arturiańskiej legendy, i teatrolog w TV to echa *Merry Old England*). Namolny chochlik Euzebiusz bywa raperem; strój i maniery Kopciuszka wskazują raczej na gwiazdkę pop.

Po drugie, obiektywne słabości zespołu zostają przekute w walor komiczny, co ma swoje odbicie zarówno w decyzjach obsadowych, jak i w rozwichrzeniu libretta. Odetta (kreowana przez Cinderellę – gwieździe pop należy się angielski pseudonim) zostaje przemieniona w niemego łabędzia przez Rotbarta (który, siejąc postrach, funkcjonuje na obu planach, teatralnym i fikcyjnym). Jednak już czarnym łabędziem – Odylią – okazuje się to chochlik, to sam zły czarownik. Lecz to nie Książę Zygfryd, grany przez zjadanego nerwicą wodnika Szuwarka, ulega jego wdziękom, tylko królowa-matka, notabene w młodości będąca Śpiącą Królewną. Żywione uczucie – podstępnie udane – każe jej dać się zakląć w złotą rybkę, żeby mocą trzech życzeń mogła przywrócić ład światu baśni.

Pomimo to ocalone zostają zaledwie strzępy oryginalnego libretta, w czym można odnaleźć kolejny reżyserski – anachroniczny – prztyczek w nos. We współczesnym teatrze wzorcowa choreografia *Jeziora łabędziego* Mariusa Petipy i Lwa Iwanowa z 1895 r. jest dziełem, z którym dyskutują na przykład seksualnie wyzwolone zespoły baletowe od Petersburga po Broadway. Cechą wspólną tych i wszelkich ekstrawagancji jest fakt, że punkt ciężkości przesuwają na sens fabuły, przyznając muzyce Piotra Czajkowskiego funkcję ledwie ilustracyjną. Zaś podobna fascynacja opowieścią, a nie całością dzieła teatralnego, ma swoje korzenie w teatrze XIX w. – stąd zapewne decyzja o osadzeniu „dziania się" na takiej scenie.

Waldemar Wolański jednak „rewaloryzuje" suitę Czajkowskiego, dopisawszy do jej fraz słowa i zmieniwszy balet w wodewil. O kabaretowym wymiarze widowiska decydują dodatkowo „warunki zewnętrzne" aktorów. Arię bohaterską na polowaniu wykonuje suchotniczy Szuwarek. Kaczka posiada nóżki „do środka", Żabka zaś nóżki „na zewnątrz" (co nie przeszkadza obu paniom paradować w paczkach i baletkach). Wiecznie spóźniony Biały Królik (z *Alicji*…) jest inspicjentem. Stuletni sen Merlina zmienił się w chroniczną śpiączkę, przytępiającą dodatkowo jego magiczne umiejętności. *Corps de ballet* wreszcie tworzą wodne ważki, dysponujące całym kontyngentem nóżek, dzięki czemu wdzięk zostaje zmultiplikowany…

Nieustanne zawodzenie oczekiwań widza sprzeczną z nimi niespodzianką możliwe jest dzięki niezwykłej sprawności animacyjnej aktorów. Akcja rozgrywana jest w dwóch głębokich planach – pierwszy sięga aż do proscenium, a nawet kanału orkiestry, koniec drugiego wyznacza prospekt. W tym układzie przestrzennym jednocześnie prowadzonych jest osiem marionetek, często w skomplikowanych układach choreograficznych, m.in. obrotach i krążeniu ósemkami pomiędzy partnerami. Zniewolenie iluzją jest tak absolutne, że w scenach magicznej lewitacji, zapomniawszy o nitkach, bezradnie rozglądamy się za trickiem, który umożliwia uniesienie się postaci nad deski sceny!

Jezioro łabędzie Teatru Lalek Arlekin w Łodzi zdumiewa „piętrowym" przesytem: warsztatowe przedstawienie baletu, śpiewanego przez lalki grające inne lalki na scenie z XIX w. Zmienione w absurd libretto obnaża cytatomanię współczesnych teatralnych -izmów, ukazując je w krzywym zwierciadle, czego sygnałem jest otwierająca spektakl przemowa Merlina z lustra. Chwyt teatru w teatrze pozwala dostrzec w satyrycznym zwierciadle *Jeziora...* łabędzi już chyba śpiew konwencji spektaklu-worka, która, eksplodując pomysłami, nie jest zdolna unieść nawet dobrze znanej baśni. Czy adresaci odnajdą swoje odbicie w tafli spektaklu Waldemara Wolańskiego? ■

Jezioro łabędzie. Reżyseria i teksty piosenek Waldemar Wolański, scenografia Joanna Braun, muzyka Piotr Czajkowski. Scena Marionetkowa Teatru Lalek Arlekin, Łódź. Premiera wrzesień 2002.

Mirror, Mirror on the Wall…

Leszek Karczewski

The Arlekin Puppet Theatre in Łódź showed Waldemar Wolański's perverse staging of *Swan Lake* by Peter Tchaikovsky. The plot is enacted in a replica of a nineteenth-century stage, a masterpiece devised by the stage designer Joanna Braun. Not even for a single moment is the antiquarian illusion undermined: blazing chandeliers cast light on superb architectural details. The system of changing the sets has been combined with a semi-prospect—the surface of a lake. The footlights are concealed by period "shells" of which the largest, centrally placed one disguises the prompter's box, beyond which opens up the orchestra pit; the whole arrangement is enveloped in romantic smoke. It is the latter, the only non-miniaturised element, which makes us aware of the fact that the illusion of opulence has been created with a tiny model.

A stage built on the stage supports the trick of a theatre within a theatre, of central significance for the staging (the overall effect is enhanced by the puppet-theatre provenance of both). The initial concept and *Vorgeschichte* of the spectacle is as follows: puppets, the stars of other plays, have gathered to produce *Swan Lake*. Unfortunately, dancing skills are not the only thing they lack; the same can be said about their personal habits. Instead of witnessing a theatrical plot the spectator watches endless discussions, attempts to question the purposefulness of the casting, and sulking demeanours, in other words, a workshop spectacle. The abrogation of the linear plot means that the box-like structure of the spectacle has lost its clarity and the world of the play permeates inner fiction. It does so in two ways: first, Waldemar Wolański proposed a number of startling surprises based on anachronism. Merlin, the sorcerer narrates the prologue from the innermost depths of a mirror, in the manner of an expert introducing a Television Theatre spectacle (the illusion concerns not only the visual aspect: both the magician from the Arthurian legend and the expert on the theatre are echoes of *Merry Old England*). The irritating pixie Euzebiusz is a rapper, while the costume and manners of Cinderella resemble those of a pop starlet.

Second, the objective flaws of the ensemble become transposed into comical virtues, a procedure reflected both in the casting and the disarray of the libretto. Odette (played by Cinderella—after all, a pop star simply has to have an English pseudonym) is transformed into a mute swan by Rotbart (an intimidating figure who appears both on the theatrical and fictional level). The black swan Odille proves to be either an imp or an evil sorcerer, who casts a spell not on Prince Siegfried, played by the neurotic water sprite Szuwarek, but on the queen-mother, a Sleeping Beauty in her youth. Affection—deviously feigned—forces her to become enchanted into a goldfish which by means of three wishes could restore order in the fairy-tale land.

Despite the above efforts only fragments of the original libretto have been preserved, reflecting the director's consecutive anachronistic fillip. In the contemporary theatre the exemplary choreography of *Swan Lake* by Marius Petipa and Lev Ivanov from 1895 is the subject of discussions conducted, for instance, by sexually liberated ballet groups from St. Petersburg to Broadway. The joint feature of all those extravagant approaches consists of shifting the centre of gravity to the meaning of the plot, thus granting Tchaikovsky's score a barely illustrative function. A similar fascination with the story and not the whole theatrical work is enrooted in the nineteenth-century theatre—hence probably the decision to present the "happenings" on a period stage.

Waldemar Wolański, however, "revalorised" the Tchaikovsky suite by adding words to its cantilene phrases and changing ballet into vaudeville. The cabaret aspect is additionally determined by the "physical attributes" of the actors. The heroic aria performed during the hunt has been assigned to the wheezing Szuwarek. The Duck points her toes inwards and the Frog—outwards (which does not prevent both ladies from parading in bal-

let shoes). The eternally late White Rabbit (from *Alice*…) is the prompter. The century-long slumber of Merlin turns into a chronic coma, additionally dulling his magical skills. Finally, the *corps de ballet* is composed of dragonflies with a whole row of tiny legs at their disposal, thus multiplying their charm…

The constant disappointment of the expectations of the audience, a feat accomplished by resorting to jolts, is rendered possible by the extraordinary adroitness of the actors. The plot is presented on two levels—the first reaches all the way to the proscenium and even the orchestra pit, and the end of the second one is delineated by the prospect. In this spatial configuration the director has installed eight simultaneously controlled marionettes, often involved in complicated choreography, including twirls and tracing the figure eight between partners. The captivating illusion is so absolute that in scenes of magical levitation we forget about the strings and search for the tricks that enable the characters to ascend above the stage.

The Arlekin Puppet Theatre version of *Swan Lake* discloses an astounding "multi-storey" opulence: this is a ballet sung by puppets playing the parts of other puppets on a nineteenth-century stage. The libretto, rendered absurd, ridicules the quotation mania of contemporary theatrical "-isms", shown in a crooked mirror, as indicated by Merlin's opening speech. The trick of a theatre within a theatre allows us to behold in the satirical mirror of *Swan Lake* a swan song of the convention of the all-embracing spectacle whose form, bursting with ideas, is no longer able to carry even a well-known tale. Will the addressees discover their own reflection in Waldemar Wolański's production? ■

Swan Lake. Direction and texts of songs Waldemar Wolański, stage design Joanna Braun, music Peter Tchaikovsky. The marionette stage at the Arlekin Puppet Theatre. Premiere September 2002.

Kłopoty z tradycją

Henryk Jurkowski

Mają je wszyscy na całym świecie. Z jednej strony chcemy ją szanować i ocalić od zapomnienia, z drugiej pragniemy nadążać – wraz z nią - za przemianami życia, które niesie czas. Dotyczy to również tradycji lalkarskiej: ningyo joruri, lalek sycylijskich, pałub Toonów z Brukseli, naszej szopki. Na rozwiązanie dylematu są różne recepty. Japoński reżyser Tange posunął się do komicznego ujęcia tematów bunraku, stosując lalki z czytelnego, „nowoczesnego", gazetowego materiału. Ostatni Toone – Jose Geal sięgnął po nowy repertuar – zamiast *Pasji* i opowieści rycerskich wystawia utwory muzyczne Georges'a Bizeta (*Carmen*) i Erica Satiego (*Genevieve de Brabant*). Bracia Giuseppe i Fortunato Pasqualino, prowadzący jedyny teatr pupi siciliani w Rzymie w latach siedemdziesiątych, chcieli również odświeżyć swój repertuar, zachowując rycerskie lalki, ale wprowadzając je do innych, dawnych historii, jak na przykład do opowieści o Don Kichocie.

Oczywiście pamiętamy starą praktykę wpisywania nowych treści i znaczeń w dawne tradycyjne struktury. Pamiętamy o rewolucyjnym Pietruszce i o strajkującym czerwonym Kasperle. Punch w battle-dressie w czasie drugiej wojny światowej stawał się partne-

FOT. ARCH.

rem brytyjskiego premiera, z tym że nad Churchillem miał tę przewagę, że mógł antycypować na scenie zwycięstwo nad Hitlerem. Nie było to jednak działanie na rzecz żywotności tradycji, a tylko jej eksploatacja dla doraźnych celów.

Podobną techniką posłużył się Jan Wilkowski, ale w innym zupełnie celu – Wilkowski chciał kultywować tradycję żywą. Sądził bowiem, że szopka jest *theatrum mundi*, czyli odbiciem świata, tego, w którym żyją nie tylko twórcy, ale i widzowie szopki. A zatem powinna być nieustająco aktualizowana. Dlatego zamiast Krakowiaków i Górali do swego przedstawienia *Kolędnicy na ulicy* z lat sześćdziesiątych wprowadził wiele postaci z ówczesnego życia, m.in. niezwykle popularną milicjantkę Lolę (rzekoma elegancja w dyrygowaniu ruchem na skrzyżowaniach) oraz Bażanta (bezideowca, naśladującego amerykańską modę). I było to słuszne, szczególnie że Bażant, w przykrótkich spodniach i kolorowych skarpetkach, był radosnym przerywnikiem w monotonii socjalistycznego życia. Zastanawiające jednak, że w późniejszych latach w szopce kolędowej nikt nie powtórzył jego doświadczenia.

Ostatnio taką próbę odnowienia tradycji podjął Mimmo Cuticchio, mistrz lalek sycylijskich i tradycyjnych rycerskich opowieści. Wystąpił on na festiwalu „Zdarzenia" w Tczewie na początku września, a następnie pokazał swe przedstawienie w Warszawie i w Chorzowie. Prezentacji patronował Instytut Włoski, z czego można by wnioskować, że Cuticchio otrzymał oficjalne *imprimatur*.

Przedstawienie Associazione Figli d'Arte Cuticchio zostało zaanonsowane jako *Don Giovanni All'Opera dei Pupi* z muzyką Mozarta i librettem Lorenzo da Pontego. Pierwszy człon tego anonsu – Don Giovanni w Lalkach Sycylijskich – mógł zapowiadać swobodną interpretację tematu, ale wskazanie na Mozarta i da Pontego było zaprzeczeniem takiej licencji. I tak afisz widowiska informował od razu o wszystkich trudnościach, jakie stanęły przed jego realizatorami.

W czasie mego ostatniego pobytu we Włoszech, przed kilkoma laty, widziałem Mimma Cuticchia na trawnikach miasta Pizy, jak zebranym spacerowiczom opowiadał przygody rycerzy Karola Wielkiego, posługując się słowem, co oczywiste, i właściwymi do tego celu rekwizytami. Od pierwszych scen *Don Giovanniego* rozumiałem więc, że Mimmo pragnie dramat Mozarta i da Pontego nagiąć do własnych przyzwyczajeń i przekształcić go w opowieść, czyli w praktykowaną przez niego „cantastorię".

Mimmo Cuticchio

FOT. ARCH.

Zadbał przy tym o podwójną publiczność. W parawanowym teatrzyku w głębi sceny umieścił lalki jako widzów, dając im szansę na plebejskie, ludowe zachowanie, z przeciwnej ich strony, na widowni, miał nas – zwyczajną ludzką publiczność. Znak teatralizacji zdarzeń – czytaliśmy to bez trudu.

Mimmo przywołuje na scenę swym opowiadaniem postaci dramatu, które jako lalki poddają się animacji widocznych aktorów – manipulatorów. To nowość w stosunku do ukrywających się zazwyczaj animatorów pupi siciliani. Akcja odbiega też od scenariusza da Pontego, muzykę Mozarta słyszymy w małych fragmentach. Na pierwszy plan wysuwają się pojedynki Don Giovanniego z braćmi Donny Anny. Oglądamy więc wielki balet rycerski, a w nim autentyczne lalki sycylijskie, ujawniające swe techniczne zdolności w walce i w umieraniu. Rozumiemy więc, że to jest punkt kulminacyjny sztuki. To teraz odbywa się zapowiadane spotkanie znanego archetypu (Don Juana) z lalkami sycylijskimi. Przedstawienie Mimma Cuticchia jest zatem subiektywną, lalkarską interpretacją tematu. Można by nawet powiedzieć, że wielki temat kulturowy został wprzęgnięty w służbę pupi siciliani, chociaż kończy się, zgodnie z morałem sztuki, na cmentarzu, gdzie Don Giovanni otrzyma należną mu karę w piekle.

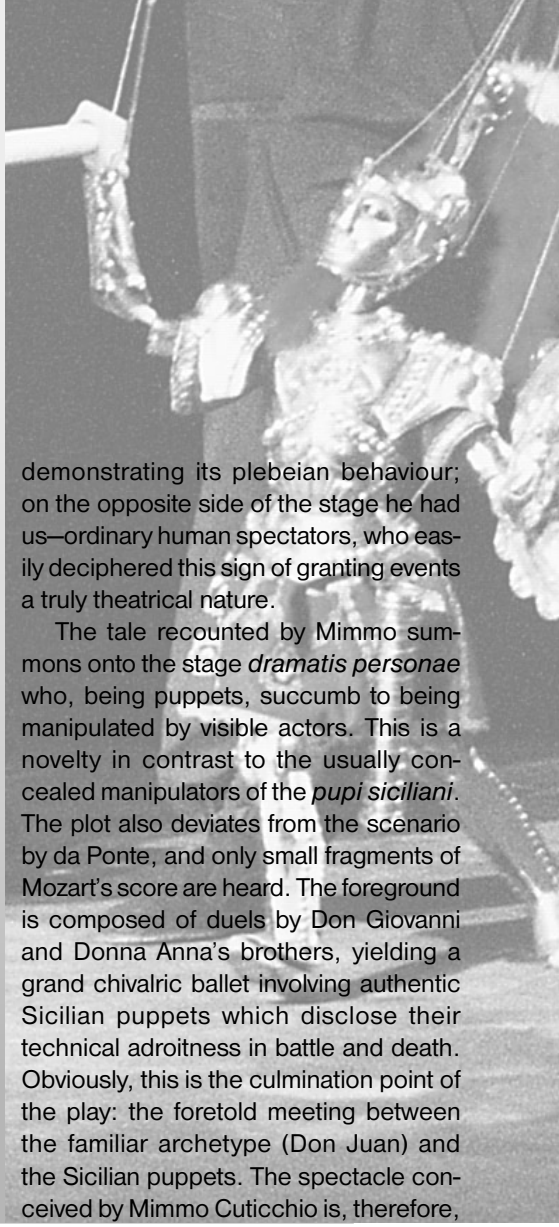
Widzimy przy tym, że Cuticchio idzie inną nieco drogą niż bracia Pasqualino z Rzymu. Nie ogranicza się do literackiej kompilacji postaci i wątków, ale stosuje „kompilację" dobrze znanych teatralnych chwytów. Przyznać trzeba, że nikt dotąd nie zdobył się na podobny pomysł i odwagę. Ale i tym razem te zabiegi nie wniosły ani nowych sensów, ani nowej energii do szacownej i szeroko wielbionej tradycji.

A zatem? Zatem – czekamy na następne podejście. ■

Don Giovanni. Libretto Lorenzo da Ponte, muzyka Wolfgang Amadeusz Mozart, adaptacja i reżyseria Mimmo Cuticchio. Teatro Biondo Stabile di Palermo. Prezentacja w Teatrze Małym w Warszawie, wrzesień 2002.

Problems with Tradition

Henryk Jurkowski



Everyone all over the world has them. On the one hand, we wish to respect tradition and salvage it from oblivion; on the other hand, we want to keep up with the changes brought by the passage of time. This holds true also for puppetry tradition: *ningyo joruri*, Sicilian puppets, the Toone squabs from Brussels, and our Polish *szopka*. A solution to the dilemma is offered in assorted prescriptions. The Japanese director Tange resorted to a comic interpretation of *bunraku* themes by using puppets made of newspapers—a legible, "modern" material. The most recent Toone—Jose Geal, reached for a new repertoire, and instead of the *Passion* and tales of knights he stages musical compositions by Georges Bizet (*Carmen*) and Eric Satie (*Genevieve de Brabant)*. The brothers Giuseppe and Fortunato Pasqualino, the sole representatives of the *pupi siciliani* theatre in Rome during the 1970s, also intended to refurbish their repertoire; while retaining puppets depicting knights they introduced them into different, older tales, such as the one about Don Quixote.

Naturally, we all remember the practice of inserting new contents and meanings into traditional structures: a revolutionary Petrushka and a Red Kasperle on strike. Punch wearing a World War II battle-dress became a partner of the British Prime Minister, although in contrast to Churchill he could anticipate victory over Hitler by enacting it on stage. The aim of such ventures, however, was not to support the vitality of tradition but merely its exploitation for current motives.

A similar technique was applied by Jan Wilkowski, albeit for a totally different purpose: Wilkowski wished to cultivate living tradition. He was of the opinion that the *szopka*, conceived as *theatrum mundi*, is a reflection of the world not only of the creators but also of the spectators. In other words, the *szopka* should be incessantly brought up to date. For this reason, in his spectacle *Kolędnicy na ulicy* (Street Carollers) he replaced the Cracovians and the Highlanders with figures typical for the 1960s, including the extremely popular female militia officer Lola (celebrated for her supposedly graceful directing of traffic at street crossings) and Bażant (an imitator of American fashion, devoid of all ideological motives). This was the right thing to do, especially considering that Bażant, in his too-short trousers and garishly colourful socks, was a joyful interlude in the monotony of life under socialism. On the other hand, it is quite astonishing that in subsequent years no one has ever repeated this experiment in the Christmas carol *szopka*.

A more recent attempt at reviving tradition was made by Mimmo Cuticchio, master of Sicilian puppets and traditional tales about knights. He appeared at the "Events" festival in Tczew at the beginning of September and then in Warsaw and Chorzów. Since the spectacles were patronised by the Italian Institute we may presume that Cuticchio had received an official *imprimatur*.

The Associazione Figli d'Arte Cuticchio production was advertised as *Don Giovanni All'Opera dei Pupi*, with music by Mozart and a libretto by Lorenzo da Ponte. The first part of this announcement—Don Giovanni featured by Sicilian puppets—could be a promise of an unhampered interpretation of the theme, but mention of Mozart and da Ponte negates such license. In this manner, the poster instantly informed about all the difficulties faced by the realisers.

During my last stay in Italy several years ago I saw how Mimmo Cuticchio told the adventures of the knights of Charlemagne to strollers on the lawns of Piza; he resorted, naturally, to the word and suitable props. From the very first scenes of *Don Giovanni* I understood that Mimmo wished to adapt the drama by Mozart and da Ponte to his own habits and to transform it into a tale, in other words, his favourite *cantastoria.*

With this purpose in mind he secured a double audience. A screen theatre contained an audience composed of puppets, situated in back of the stage and provided with an opportunity for demonstrating its plebeian behaviour; on the opposite side of the stage he had us—ordinary human spectators, who easily deciphered this sign of granting events a truly theatrical nature.

The tale recounted by Mimmo summons onto the stage *dramatis personae* who, being puppets, succumb to being manipulated by visible actors. This is a novelty in contrast to the usually concealed manipulators of the *pupi siciliani*. The plot also deviates from the scenario by da Ponte, and only small fragments of Mozart's score are heard. The foreground is composed of duels by Don Giovanni and Donna Anna's brothers, yielding a grand chivalric ballet involving authentic Sicilian puppets which disclose their technical adroitness in battle and death. Obviously, this is the culmination point of the play: the foretold meeting between the familiar archetype (Don Juan) and the Sicilian puppets. The spectacle conceived by Mimmo Cuticchio is, therefore, a subjective, puppet-theatre interpretation of the theme. One could even say that a great cultural theme has been harnessed by the *pupi siciliani* although it ends, in accordance with the moral of the play, at a cemetery where Don Giovanni receives his due punishment in Hell.

Cuticchio followed a route slightly different from the one chosen by the brothers Pasqualino. He does not limit himself to a literary compilation of figures and motifs but employs a "compilation" of well-known theatrical tricks. Admittedly, no one has so far attempted a similar conception or has had the courage to do so. This time too, however, these endeavours had not introduced new meaning or verve into the much respected and admired tradition.

What now? We wait for the next approach.

■

Don Giovanni. Libretto Lorenzo da Ponte, music Wolfgang Amadeus Mozart, staging and direction Mimmo Cuticchio. Teatro Biondo Stabile di Palermo. Presentation—The Mały Theatre in Warsaw, September 2002.

Turlajgroszek szuka nowego

Janusz Legoń

FOT. ARCH.

Zapowiedź zrealizowania przez Piotra Tomaszuka przedstawienia opartego na *Dekameronie* Boccaccia rozpaliła ciekawość. Twórca, który w swoich najważniejszych dokonaniach czerpał obficie ze skarbnicy ludowej duchowości mieszkańców pogranicza polsko-białoruskiego, zachwycał moralitetową klarownością struktury scenicznego świata – co odczytał z tego cyklu nowel, będącego kwintesencją humanistycznej radości życia i użycia? Artysta zainteresowany dotąd Grą o niezmiennych Regułach, odkrywanych i doświadczanych przez Każdego w przestrzeni pomiędzy niebem i piekłem, grzechem i zasługą – co odnalazł w tych włoskich historiach, w których Zabawa składa się z sekwencji zmyślnych Forteli prowadzących do udanej schadzki lub pomagających miłosną przygodę zatuszować przed rodzicami czy prawowitym małżonkiem?

Tę ciekawość pobudzał fakt, że poprzednie przedstawienia Tomaszuka w Banialuce, *Ofiarę Wilgefortis* i *Jabłoneczkę*, można było traktować jako zapowiedzi nowego etapu w jego dorobku. Z jednej strony *Ofiara,* w której wypracowany wcześniej język teatralny posłużył do spenetrowania nowej problematyki (a raczej pogłębienia dotychczasowej: zjawisko świętości, przeżycie mistyczne, relacje między społecznością a religią oglądamy w tym spektaklu z zadziwiającej u Tomaszuka, niemal heretyckiej perspektywy). Z drugiej – estetyzm *Jabłoneczki*, będącej igraniem pomysłami, beztroską zabawą teatrem, w swoim bogactwie zbliżającą się do barokowego nadmiaru, niemal przesłaniającego prostą historyjkę dla dzieci…

Przedstawienie *Cyrk Dekameron* sytuuje się gdzieś na skrzyżowaniu tych tendencji.

Nie jest to adaptacja *Dekameronu*. Dwie nowele, *Słowik* oraz *Podwójne oszustwo*, posłużyły za kanwę zaledwie dwóch scen tego autorskiego scenariusza, ujętych w ramę widowiska Cyrku Dekameron, kierowanego przez wielo-znaczną postać Twórcy Automatów (Piotr Tomaszewski).

Główną atrakcją tego cyrku jest Satyr (Rafał Gąsowski) – najważniejsza postać całego spektaklu. Najpierw, jako członek cyrkowej trupy, stosując jarmarczne tricki, odgaduje imiona osób ukochanych przez wybranych widzów, wreszcie zabiera nas w podróż: *Magiczne to zwierzę zabiera w podróż każdego, kto ukochane imię pomyśli lub na głos wypowie*. Za pierwszym razem, chociaż Satyr chciałby odwiedzić piekło bądź niebo (opisywane w konwencji Sądu Ostatecznego), trafiamy do Lasu Piniowego, gdzie rozpoczyna się odgrywana przez „cyrkowców" pogodna sekwencja oparta na *Słowiku*. Miłość między Fionettą (Alicja Rapsiewicz) a Nostalgiem (Ziemowit Paszkowski) dzięki sprytnemu kłamstewku spełnia się erotycznie (co aktorzy zabawnie unaoczniają widzom w jednoznacznej, a zarazem subtelnej etiudzie z drążkiem). Satyr uczestniczy w tej scenie w roli Wuja Valbony zainteresowanego swoją wychowanicą, Twórca Automatów gra matkę Fionetty…

Kolejna scena rozpoczyna się znowu od dialogu z widownią, po którym cyrk prezentuje historię opartą na *Podwójnym oszustwie.* Lagenfuria (Małgorzata Król), śpiewaczka dorodna – o wdzięku kobiet z filmów Felliniego – lecz pozbawiona talentu wokalnego, zaniedbywana przez męża (którego gra Satyr), przyjmuje karła Piccola (Konrad Ignatowski) i *rycerza niedwornego wielce*, zwanego Słoniem (w tej roli Twórca Automatów). Kiedy jednak małżonek powraca niespodzianie z „łowów", Lagenfuria za pomocą zgrabnego fortelu pomaga obu kochankom uwolnić się z opresji, nie wzbudzając jego podejrzeń. Ta scena, mniej błyskotliwa niż poprzednia, kończy „jasną" część przedstawienia.

Następna – swobodniej oparta na Boccacciu (mówi się np. o Verdianie karmicielce węży, która pojawia się w X noweli piątego dnia *Dekameronu*) historia garbatej Orgety (Lucyna Sypniewska) zaniedbywanej przez *samcołożnika*, ponurego Perva (Włodzimierz Pohl), a pocieszanej przez Satyra – stanowi pomost do końcowej sekwencji, kiedy gasną światełka na rampie podkreślające dotąd cyrkowy cudzysłów scenicznej opowieści, a scena przekształca się w pandemonium.

Orgia, w której biorą udział wszystkie dotychczas występujące osoby, ilustrowana muzyką inspirowaną twórczością grupy Rammstein, jest ekwiwalentem dionizyjskiego misterium (uczestnicy odurzają się, wciągając coś do nosa przez długie rurki, jak menady puszczają się w zawrotny taniec), a zarazem współczesnej imprezy, która mogłaby odbywać się w jakimś wielkim mieście (w dyskotece techno lub narkomelinie). Ta pozorna apoteoza Satyra pozbawiona jest erotyzmu tak pogodnie obecnego we wcześniejszych scenach. Każda z postaci istnieje tu osobno, zajęta tylko sobą. Scena orgii jest znakiem pustki. Znakiem końca. Dlatego Pervo, używając staroświeckiej maszyny do szycia Singer, *farbą siną na skórze kłuje* wszystkim werset z Apokalipsy św. Jana (Ap 6, 8), zapowiadający przyjście czwartego jeźdźca – Śmierci.

Aż wreszcie Satyr umiera. Twórca Automatów wkracza jako Śmierć. Co prawda w finale Satyr odrodzi się w młodym ciele, nie zaciera to jednak pesymistycznej wymowy całości.

To przedstawienie odwołuje się do zmysłów i intuicji. Uwodzi efektownością scenografii (Jan Zavarský) i kostiumów (Evá Farkašová) – obfitych w cytaty z europejskiego imaginarium, od antyku po chromowane błyskotki współczesno-

Turlajgroszek in Search of Novelties

Janusz Legoń

The announcement of a new spectacle by Piotr Tomaszuk, based on Boccaccio's *The Decameron*, stirred our curiosity. What could an artist, who up to now has borrowed extensively from the treasury of the spirituality of the inhabitants of the Polish-Belorussian borderland, and whose best works were admired for the morality-play clarity of the structure of the world shown on stage—have deciphered from a series of novels considered to be the quintessence of humanistic joie de vivre and sensual pleasures? What could an artist, heretofore interested in a Game with invariable Rules, discovered and experienced by Everyman within the space between heaven and hell, sin and virtue—have discovered in Italian stories in which Frolic is composed of a sequence of clever Tricks leading to a successful rendezvous or assisting in the concealment of a love affair from parents or legitimate spouse?

This curiosity was additionally stimulated by the fact that Tomaszuk's previous spectacles in the Banialuka Theatre: *Ofiara Wilgefortis* (The Sacrifice of Wilgefortis) and *Jabłoneczka* (The Apple Tree Maiden) could be treated as a foretaste of a new stage in his oeuvre. On the one hand, there is *Ofiara...* in which earlier devised theatrical language served the exploration of new problems (or rather a more profound examination of heretofore problems: we observe the phenomenon of sanctity, mystical experience, and the relations between community and religion from an astonishing and almost heretical perspective). On the other hand, there are the aesthetic qualities of *Jabłoneczka*, a caper involving ideas, a carefree game played with the theatre, whose lavishness is close to Baroque excess and almost obliterates the simple story addressed to children…

The spectacle entitled *Cyrk Dekameron* (The Decameron Circus) is situated somewhere on the crossroads of those tendencies.

This is by no means an adaptation of *Decameron*. The novels: *The Nightingale* and *Double Deceit* have been employed as a backdrop for only two scenes in this auteur scenario, presented in the framework of a show given by the Decameron Circus, directed by the ambiguous Creator of Automatons (Piotr Tomaszewski).

The prime attraction of the Circus is the Satyr (Rafał Gąsowski)—the most important *dramatis persona*. First, as a member of the circus company he uses cheap tricks to guess the names of persons dear to select members of the audience; then, he invites us to join him in a journey: *This magical creature takes along everyone who thinks or utters aloud the name of his beloved*. First, we find ourselves in a Pine Forest where the Circus performers begin staging a lighthearted sequence based on *The Nightingale*, although the Satyr would have preferred to visit hell or heaven (described in the convention of the Last Judgment). The love affair between Fionetta (Alicja Rapsiewicz) and Nostalgio (Ziemowit Paszkowski) comes to an erotic climax thanks to a clever lie (wittily illustrated in an unambiguous but subtle etude employing a rod). In this

scene, the Satyr plays the role of Uncle Valbona, very much interested in his ward, while the Creator of Automatons enacts the part of Fionetta's mother.

The next scene also begins with a dialogue with the audience, after which the circus presents a tale based on *Double Deceit*. Lagenfuria (Małgorzata Król), a voluptuous singer whose charms bring to mind female characters in Fellini's films, totally devoid of vocal talent and neglected by her husband (played by the Satyr), welcomes the advances of the dwarf Piccolo (Konrad Ignatowski) and *a greatly unchivalrous knight* known as the Elephant (in this part the Creator of Automatons). When the husband unexpectedly returns from his "hunting expedition" Lagenfuria resorts to a clever stratagem which enables both lovers to flee without stirring his suspicion. This scene, slightly less sparkling than its predecessor and probably somewhat too long, ends the "lucid" part of the spectacle.

The following scene, much more loosely based on Boccaccio (mention is made of Verdiana, the snake feeder who in *Decameron* appears in the tenth novel of the fifth day), recounts the story of the hunchback Orgeta (Lucyna Sypniewska), ignored by the morose Pervo (Włodzimierz Pohl) and comforted by the Satyr; it also comprises a bridge leading to the final sequence in which the footlights grow dim, thus stressing the arbitrary, circus-like nature of the staged story, and usher in pandemonium.

The orgy involving all the heretofore *dramatis personae* is illustrated with music inspired by the Rammstein rock band, and constitutes an equivalent of a Dionysian mystery (the participants fall into a stupor by inhaling an undefined substance through long glass reeds and then, in the manner of maenads, twirl in an rousing dance) or a contemporary party held in a techno club or a drug den. This ostensible apotheosis of the Satyr is deprived of the eroticism omnipresent in the earlier lighthearted scenes. Each of the characters exists separately, and is interested only in himself. The orgy is a sign of emptiness, a symbol of an end. This is the reason why Pervo uses black and blue paint to inscribe on the skin of all the characters (using a needle from an old-fashioned Singer sewing machine) a verse from the Apocalypse of St. John (6, 8), foretelling the approach of the fourth rider—Death.

Ultimately, the Satyr dies, and Death, in the form of the Creator of Automatons, comes for him. True, in the finale, he revives in a young body, but this fact does not blur the pessimistic message of the scene.

The spectacle provokes our intuition and senses. The effective stage design (Jan Zavarský) and costumes (Evá Farkašová) brim with quotations from the European *imaginarium* spanning from antiquity to contemporary chrome gimmicks. This mixture of styles, whose common denominator appears to be the symbolic and painterly density of Bosch's *The Garden of Earthly Pleasures* and *The Last Judgment* or Brueghel's *Triumph of Death* and *Insane Greta*, is combined into an attractive, functional and cohesive whole, although the annoying presence of constructions made of metal pipes, and glimmering from the very outset of the spectacle, is not justified until the finale.

FOT. ARCH.

Cyrk Dekameron is an imposing treasure trove of conceptions and vivid imagery, but its excessive symbolic condemns the spectator to roam amongst hypotheses. Furthermore, the spectacle appears to be much more lucid in the above proposed, albeit rather lame description than seen directly, when it is easy to become lost in a thicket of cultural references and between particular levels of narration.

One of the interpretation conceptions deduced from the heretofore morality-play quests pursued by Tomaszuk, and thus possibly the most probable suggestion, points to a contrast between the joy of life, symbolised by Boccaccio's stories, together with a harmonious life that cannot be violated even by premarital or extramarital love, on the one hand, and the contemporary civilisation of death, in which Eros has been replaced by glass paraphernalia used for inhaling white powder, on the other hand. A variant of this interpretation would be to decipher the meanderings in the company of the Satyr as a search for the sources of the degeneration of our times: could it be that Tomaszuk perceived its primary reason in the joyful tumbling of the humanists of old?

Or should we treat *Cyrk Dekameron* as a lyrical statement (apparently indicated by the meta-theatrical sense of the circus framework): are we dealing with the personal reflections of an artist who still remembers the delights of youth but already fears the future?

If we were to derive the meaning of the spectacle from the cited myths and tradition then we might discern tension and secret links between Christianity and the cult of Dionysus (the book *Dziady* /Forefathers/ by Leszek Kolankiewicz could serve as a specific footnote), between the morality play and the circus, between the classics and culture dating from the epoch of the rebellion of the masses, etc.

Is it worth pursuing such conjectures? After all, we may just as well suspect that in this particular case the "semantic gesture of the director" consisted of throwing arbitrarily chosen ingredients into a witches' cauldron from *Macbeth* or *Kordian*, and then pulling out the spectacle.

"I, the master stretch out my hands"—and you keep on guessing? ■

Cyrk Dekameron (The Decameron Circus), Piotr Tomaszuk. Direction Piotr Tomaszuk, costumes Evá Farkašová, sets Jan Zavarský, music Piotr Nazaruk. The Banialuka Theatre, Bielsko-Biała. Premiere October 2002.

Rozum w ogonku, czyli prawdy najprostsze

Justyna Hofman

FOT. K. i A. BERNARD

Bajka o szczęściu Izabeli Degórskiej w wykonaniu Teatru Animacji z Poznania urzeka przede wszystkim prostotą. Ale nawet w tym niezwykle uproszczonym świecie panuje… głupota i nieumiejętność dostrzegania prawdziwych wartości, nawet tu wszystko jest na sprzedaż. Prosta wykładnia dzisiejszych czasów? Owszem, ale i pokazanie, że to nie tak, że nie tędy droga. Może, jeżeli dzieci będą wychowywane na takim teatrze, jako dorośli będą mądrzejsze i lepsze…? Zawsze jakaś szansa na to istnieje. Póki co, *rozum w ogonku* ma nie tylko mała Myszka, ale i bardzo dorosły Dziadek. I, aby zrozumieć prostą prawdę, że przyjaźń (i wiele innych rzeczy również) nie jest na sprzedaż, a szczęścia nie dają nawet najpiękniejsze błyskotki i cudeńka, lecz ludzie, trzeba przejść przez pewne doświadczenie. Dziadek frymarczy tym, co ma cennego, bo to ma. Sprytnie podbechtany przez Handlarza sprzedaje zwierzęcych przyjaciół za fajeczkę, kozik do strugania, srebrną tabakierkę. Na szczęście w bajce, jak to w bajce, wszystko jest odwracalne.

Za prostotą fabuły poszła prostota środków teatralnych. Scenografia Jacka Zagajewskiego to zielona łączka i chatka w oddali. Bardzo zabawnie ukazana jest perspektywa owej dali: na pierwszym planie wszystko jest większe. Ale lalki są już tylko w dwóch rozmiarach: przy chatce, bo daleko, malutkie; na pierwszym i drugim planie większe.

Spektakl ma dobre tempo, ładnie falujące nastroje, ciepły klimat, harmonijne przejścia od scenki do scenki, z których każda jest konsekwentnie wkomponowana w całość, ale i sama w sobie posiada urodę. Przy ogromnej oszczędności środków reżyserowi Januszowi Rylowi-Krystianowskiemu i zespołowi udało się osiągnąć pewne bogactwo wyrazu teatralnego. Powstał spójny, logiczny spektakl, w którym każdy element ma swoje miejsce, jak w układance z klocków lego. Bardzo konsekwentnie rozłożone akcenty skupiają uwagę na sprawach najważniejszych, ważnych i mniej ważnych, i reżyser niczym dyrygent przy pomocy batuty prowadzi tę teatralną „orkiestrę" czysto, wręcz klasycznie, chciałoby się powiedzieć.

Aktorzy… Ładna animacja, oszczędna, ładne operowanie głosem – to wrażenie ogólne. I nieco irytujący ton naiwniaczka, słyszalny zwłaszcza w głosie Dziadka (Grzegorz Ociepka). Aktor jakby nie mógł się zdecydować do końca, kim jest, więc tworzy ni to postać realną, ni jej karykaturę. Najsłabiej teatralnie wypadły moim zdaniem scenki aktorów z lalką. Myszka ze swoim *rozumem w ogonku* jest zabawna, ładnie prowadzona, ale w momencie, gdy aktorka, Mariola Ryl-Krystianowska, stoi z nią na scenie przed widownią, jakby nie bardzo wie, po co tę lalkę ma. To także grzech pozostałych: Kogucika Artura Romańskiego i Świnki Małgorzaty Binkowskiej. Natomiast bardzo ładna i mądra jest Śmierć – także w wykonaniu Marioli Ryl-Krystianowskiej. Ona jest tu z innego świata, jakby wręcz z innej bajki, wnosi ten powiew *memento mori*, ale w sposób będący łagodnym napomnieniem. To przecież dla dzieci… Już przez samą swą obecność, ale i bardzo ostry kontrast wobec całości, wobec prostoty fabuły i umowności tego całego teatrzyku – lekcji i przypowieści – tworzy pewien dramatyzm. To pani z kosą jest najważniejsza, to ona zawsze tkwi w tle naszego życia. Wreszcie Handlarz – diabeł kusiciel. Marcel Górnicki wyrysował swoją postać z całości tego teatru. Ustawił ją na mocnym skontrastowaniu z resztą postaci i aktorów, nawet z idyllicznym widoczkiem chatki i łączki. On jeden jest tu postacią dynamiczną, kuglarzem, który kusi, mami, czaruje i znika, gdy osiągnął cel. Cyniczny, zimny, bezduszny - kupuje i sprzedaje. Nic więcej. On jeden ma pomalowaną twarz – dlaczego? Znów pole do interpretacji, jakieś niedopowiedzenie. Elastyczność i cynizm postaci aktor świetnie rozegrał w sferze wystudiowanego aż do przesady gestu, pójściem wręcz w jakąś sztuczność – ale sztuczność profesjonalną – chwytliwych min, gestów, niuansów w operowaniu głosem.

Janusz Ryl-Krystianowski bardzo sprytnie zastawił w tej prostocie prawd i środków pewne pułapki na „myśli niepożądane" w świecie „dzisiaj", świecie spoza teatru, tym na zewnątrz. Wiadomo, że do teatru przyjdą dzieciaki z dorosłymi – niech i oni coś mądrego, choćby jakąś myśl, sugestię, refleksję wyniosą z tego przedstawienia. ■

Bajka o szczęściu, Izabela Degórska. Reżyseria Janusz Ryl-Krystianowski, scenografia Jacek Zagajewski, muzyka Robert Łuczak. Teatr Animacji, Poznań. Prezentacja 23 lutego 2003, Teatr Mały, Warszawa.

Sensibility in a Tiny Tail, or the Simplest Truths

Justyna Hofman

The ambience of *Bajka o szczęściu* (The Fable about Happiness) by Izabela Degórska and staged by the Animacja Theatre from Poznań, is one of enchanting simplicity. Nonetheless, even this extremely simplified world is ruled by... stupidity and the inability to perceive true values; even here everything is for sale. Is this a facile interpretation of our times? The answer is: yes, but the spectacle simultaneously demonstrates that this is not the road to follow. Perhaps our children, reared on plays such as these, will become wiser and better adults... There is always a chance that this might happen. Until that day comes, *sensibility in a tiny tail* belongs not only to the wee Mouse, but also to the much more grown-up Grandfather. Experience is indispensable in order to understand the simple truth that friendship (as well as many other things) is not for sale, and that happiness cannot be found in even the most magnificent trinkets and baubles, but must be sought in people. Grandfather barters his precious possessions because that is all he has. Cleverly persuaded by the Trader, he sells his animal friends in return for a pipe, a penknife and a silver snuff box. Fortunately, in the manner of a true fable, everything is reversible.

The simplicity of the plot inspired equally simple theatrical measures. The stage design by Jacek Zagajewski is composed of a green meadow and a cottage seen in the distance. Perspective is shown in a hilarious manner: everything in the foreground is larger. The puppets, however, come in only two sizes: next to the faraway cottage they are tiny, and in the foreground and background they are bigger.

The spectacle has an excellent pace, nicely fluctuating moods, a cozy atmosphere, and harmonious transitions from scene to scene, each of which is incorporated into the whole, but still possesses a charm of its own. Despite the frugally applied means director Janusz Ryl-Krystianowski and his company managed to attain rich theatrical expression. The resultant production is cohesive and logical, and each element has a place of its own, as in a Lego construction. The consistently placed accents focus attention on a whole range of issues—from the most important to the less significant—and the director, in the manner of a conductor wielding his baton, extracts a pure and outright classical sound from this theatrical "orchestra".

The actors… The general impression is of admirable, sparing manipulation and an excellent use of voices. A slightly irritating tone of naiveté is discernible in the speech of the Grandfather (Grzegorz Ociepka). The actor apparently could not quite decide who he is to portray, and thus created a character partially realistic and partly caricature. The least successful were the scenes involving actors and puppets. The Mouse with its *sensibility in a tiny tail* is funny and well enacted, but the moment the actress, Mariola Ryl-Krystianowska, appears on the stage together with the puppet she seems to be unaware of the reason for holding it. The same sin was committed by others: the Cockerel, played by Artur Romański, and the Piglet—Małgorzata Bińkowska. On the other hand, Death, also performed by Mariola Ryl-Krystianowska, is presented attractively and wisely. This *dramatis persona* has arrived from a different world and an entirely different tale, and introduces a specific tinge of *memento mori*, albeit in the spirit of gentle admonition. After all, this is a show addressed to children… Already the presence of this particular character as well as its extremely sharp contrast with the entire spectacle, the artless plot and the puppet-theatre convention of a lesson and a parable, create a certain dramatic tension. This lady brandishing a scythe is preeminent; it is she who always remains embedded in the background of our lives. Finally, the Trader—the devilish tempter. Marcel Górnicki extracted him from the play by resorting to a strong contrast with the rest of the stage characters and actors, and even the idyllic view of the meadow and cottage. He alone is dynamic, a sorcerer who tempts, deceives, casts a spell and disappears once his aim is achieved. Cynical, cold and unfeeling, he buys and sells. Nothing more. Only he has a painted face—why? Another field for interpretation; once again something has been left unspoken. Flexibility and cynicism are masterfully enacted within the range of exaggerated gesture and by employing artificiality; this is, however, the professional artificiality of grimaces, gestures and vocal nuance.

In this ostensible simplicity of truths and measures Ryl-Krystianowski skillfully set certain traps for "undesirable thoughts" in the world of "today"—the outside world, the world beyond the theatre. We all know that the children in the audience will be accompanied by adults—may they too find wisdom, even if only a thought or its suggestion, and reflection. ■

Bajka o szczęściu (The Fable about Happiness) by Izabela Degórska. Direction Janusz Ryl-Krystianowski, stage design Jacek Zagajewski, music Robert Łuczak. The Animacja Theatre, Poznań. Presentation on 23 February 2003, the Mały Theatre, Warsaw.

Na gorąco On-the-spot

Marek Waszkiel

Merlin Czarodziej
Merlin the Sorcerer

Poważne traktowanie widza, szlachetny rodzaj ambicji całego teatralnego zespołu, swoista pasja i ustawiczne poszukiwania (repertuarowe, ale i inscenizacyjne) bez wątpienia wyróżniają Lalkę spośród wielu innych scen, choć bywają i tu spektakle lepsze i gorsze.

Nowe przedstawienie Wojciecha Szelachowskiego jest miejscami przejmujące, wydaje się jednak niedokończone. Powinno się odbywać w magicznym (arturiańskim) kręgu, a dzieje się w zwyczajnej teatralnej sali, przez której całą długość przerzucono jedynie pomost; wykorzystano wszelkie zakamarki architektoniczne foyer i widowni, nie zadbano jednak o ich „magiczną" aranżację; przy zachwycających kostiumach Jerzego Murawskiego niedosyt budzą elementy scenograficzne (zwłaszcza scena lasu); światło, które powinno być aktorem w tym przedstawieniu, czy to z powodów technicznych niedostatków, czy nieprecyzyjnego ustawiania się aktorów, bywa chybione; tekst, którego wszak słucha się z uwagą, plącze losy rycerzy okrągłego stołu w sennych projekcjach Rycerza Bez Imienia (bardzo dobry Piotr Tworek), sterowanych przez wróżkę Vivianę (znakomita w pierwszej części Aneta Harasimczuk), potem Merlina (kolejna dobra rola Michała Burbo).

Opowiedziana przez Szelachowskiego historia jest swoistym misterium, przypowieścią o ciągłych ludzkich wyborach pomiędzy siłą miecza i siłą miłości, rzecz jasna z wyraźnym wskazaniem na miłość. Nie mam jednak pewności, czy do wyrażenia tej prawdy arturiańskie legendy są najlepszym pretekstem. Wszak to miłość zniszczyła świat króla Artura. Trudne jest zadanie reżysera inscenizującego własny tekst. Przedstawienie wciąga jednak swoją magią. To teatr.

An earnest attitude towards the spectator, worthy ambition cherished by the whole theatrical company, *sui generis* passion and constant quests (repertoire and staging) indubitably distinguish the Lalka Theatre among many other stages, albeit it too features spectacles better and worse.

The new production by Wojciech Szelachowski is in places moving although it appears to be somewhat incomplete. It ought to take place within a magical (Arthurian) circle but instead it is presented in an ordinary theatrical hall crossed by a gangway. All the architectural nooks and crannies of the foyer and hall have been put to use but no care has been taken to ensure their "magical" arrangement. The splendid costumes by Jerzy Murawski are accompanied by unsatisfactory stage design (especially the scene in the forest); lighting which should be assigned a role on par with the actors is flawed either due to technical insufficiencies or the imprecise positioning of the actors, while the text, which the audience follows attentively, jumbles the story of the knights of the Round Table, told in the reverie projections of the Nameless Knight (the excellent Piotr Tworek), steered by the fairy Viviana (the splendid Aneta Harasimczuk in the first part of the play) and then Merlin (yet another good role of Michał Burbo).

The tale recounted by Szelachowski is a mystery play of sorts, a parable about constant human choices between the power of the sword and the power of love with, naturally, a distinct accent on love. I am not certain, however, whether the Arthurian legends are the best pretext for expressing this truth. After all, it was love which destroyed the world of King Arthur. A director staging his own text faces a particularly difficult task. Nevertheless, the magic of this spectacle ensnares. Such is the nature of the theatre.

FOT. K. PAJEWSKI

Merlin Czarodziej, czyli Jak rycerz bez imienia powoli doszedł do znaczenia/ Merlin the Sorcerer, or How the Nameless Knight Slowly Attained Significance, Wojciech Szelachowski. Reżyseria Wojciech Szelachowski, scenografia Jerzy Murawski, muzyka Krzysztof Dzierma. Teatr Lalka, Warszawa. Spektakl 29 listopada 2002.

Herakles niezwyciężony
Hercules the Invincible

Archaiczny i naiwny tekst Karwatowej i Jokiela chyba nie powinien być pretekstem do budowania współczesnego przedstawienia. Aktorzy lalkarze przypominają swoich kolegów sprzed lat, mocujących się z interpretacją tekstu, czasem wręcz z byciem na scenie. Wykorzystują środki aktorskie świadomie zapomniane

albo wręcz odrzucone: perlisty śmiech, chóralne recytacje, koturnową deklamację. Przedstawienie w gruncie rzeczy jest bardzo deklamatorskie, statyczne i ekspozycyjne. Reżyser ograniczył się do wymyślenia sytuacji przestrzenno-inscenizacyjnej i powierzenia scenografii Urszuli Kubicz-Fik. I to była bardzo celna decyzja. Urszula Kubicz-Fik wyrysowuje na czarnej scenie przy pomocy kilkudziesięciu metrów gustownie upiętej tkaniny w kolorze rdzawej czerwieni kształt greckiej wazy. Wracamy do epoki greckiego malarstwa czerwono-figuralnego. Wielkie pałuby bogów i lalki postaci ludzkich jakby ożywają z płaskich greckich rysunków. Jeśli rodzi się tu teatr, to bardzo ilustracyjny, choć bez wątpienia lalkowy. Sens całemu przedsięwzięciu może nadać atrakcyjny program edukacyjny, który Teatr Baj mógłby uruchomić przy okazji tej premiery. Bo jest to przecież wyprawa w antyk, o którym nie tylko dzieci nie wiedzą prawie nic.

The archaic and rather naive text by Karwatowa and Jokiel should have not been used as a pretext for devising a contemporary production. The puppeteers resemble their colleagues from the past, and struggle with the interpretation of the text and sometimes with merely being on stage. Full use is made of measures intentionally forgotten or outright rejected: tinkling laughter, choral recitation and stilted declamation. Basically, the spectacle is extremely declamatory, static and expository. The director restricted himself to conceiving a spatial-staging situation and entrusting the stage design to Urszula Kubicz-Fik—an extremely apt decision. Urszula Kubicz-Fik drew the shape of a Greek vase against the backdrop of a black stage with the assistance of metres of tastefully draped rust-coloured fabric—a return to the epoch of Greek red-figure painting. The looming figures of the deities and the puppets depicting human characters seem to have come alive straight out of flat Greek drawings. If this is the birth of a theatre then it is an extremely illustrative theatre although indubitably peopled by puppets. The whole undertaking might have been rendered more meaningful by introducing an attractive educational programme which the Baj Theatre could have initiated upon the occasion of the premiere. After all, the spectator is invited to an expedition into antiquity, an epoch which remains almost totally unknown not only to children.

Herakles niezwyciężony/Hercules the Invincible, Melania Karwatowa i Jacek Jokiel. Reżyseria Krzysztof Niesiołowski, scenografia Urszula Kubicz-Fik, muzyka Jerzy Derfel. Teatr Baj, Warszawa. Premiera listopad 2002.

Ubogi książę
The Poor Prince

Czyżby ożywał teatr lalek w klasycznej postaci? Premierowa familijna publiczność, z wielką przewagą dzieci, była oczarowana. Oklaski zabrzmiały wprawdzie skąpo, ale nikt po spektaklu nie ruszył się z sali. Trzeba było głośno powiedzieć, że to już koniec. Ochmański pociął wszak stary tekst *Świniopasa*, nie skończył sztuki happy endem, odrzucony Książę odjechał, a Księżniczka rozpoczęła jego poszukiwanie, bo wreszcie coś ważnego o sobie i życiu zrozumiała. Pewnie go odnajdzie, ale spektakl stawia otwarte pytanie. Więc i dydaktyzm w tym spektaklu mądry.

Ochmański z Kilianem sięgnęli do własnych lalkarskich początków. Zbudowali parawanową przestrzeń, w niej umieścili piękny pejzaż z drogą i lasem wiodącym do niewidocznego zamku; nad całością dominuje fiolet, morska zieleń i ciemny kolor niebieski, z pozoru nieco się gryzące, ale – o dziwo – wszystkie razem stanowią świetne tło dla lalek, filigranowych, niczym z porcelany, pełnych barw, wiotkich ruchomych kibici dworskich panien, kształtnych mężczyzn, poruszających się posuwiście, jakby w rytmie pozytywkowej muzyki. Wszystko to razem zaskakuje i zmusza do zamyślenia. Także aktorzy łomżyńscy, ukryci za parawanem, demonstrują, o dziwo, więcej zalet swojego warsztatu niż w niejednym spektaklu żywoplanowym: niezłą interpretację, sprawną animację lalek.

Nie jest to spektakl na specjalne okazje. Bywalców lalkowych scen z pewnością nie oczaruje, poszukiwaczy nowości – pewnie nawet zniechęci. Ilustrowana lalkami opowieść. Ale trudno jej odmówić nostalgicznej urody i swoistego piękna. Wątpić jednak można, czy tędy wiedzie droga do współczesnego lalkarstwa.

Are we witnessing a revival of the classical puppet theatre? The premiere audience, dominated by children, was enraptured. True, the applause seemed rather sparse but no one stirred from the seats after the spectacle—making it necessary to loudly announce its end. S. Ochmański minced the old text of *The Swineherd* and resigned from the happy end: the scorned Prince goes away and the Princess begins searching for him, because she has finally understood something of importance about herself and her life. She will probably find him but the spectacle poses an open question, and thus contains wise didacticism.

Together with A. Kilian Ochmański reverted to their debuts in the puppet theatre. Screens created space for a breathtaking landscape with a path and a forest leading to an invisible castle; the whole composition is dominated by an array of purple, sea green and dark blue, which at first glance are rather jarring but surprisingly comprise an excellent background for the puppets—the tiny, porcelain-like and colourful figurines of the slender ladies-in-waiting and the shapely men, gliding as if to the rhythm of music-box tunes. This remarkable effect compels the spectator to reflect. The actors of the Łomża theatre,

concealed behind the screen, demonstrate much more of their skills—fitting interpretation and adroit puppet manipulation—than in quite a number of spectacles in which they appeared without puppets.

This is by no means a special-occasion production. It will certainly not enchant connoisseurs and will probably even discourage those who seek novelties. On the other hand, it would be difficult to negate the nostalgic allure and specific beauty of the tale illustrated with puppets. We may doubt, however, whether this is the path towards contemporary puppetry.

Ubogi książę/The Poor Prince, Jadwiga Żylińska na podstawie ***Świniopasa*** Hansa Christiana Andersena. Reżyseria Stanisław Ochmański, scenografia Adam Kilian, muzyka Jerzy Dobrzański, aranżacja Bogdan Szczepański. Teatr Lalki i Aktora, Łomża. Premiera grudzień 2002.

Konik Garbusek
The Hunchback Pony

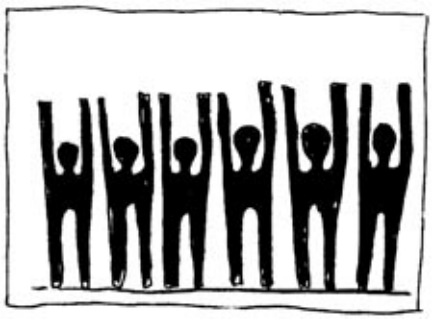
W poszukiwaniu dobrego kontaktu z publicznością teatry lalek rzadko sięgają do dawnych sztuk czy adaptacji. Większość z nich po prostu zwietrzała. Dotyczyć to może nawet baśni, zwłaszcza tych mocno osadzonych w konkretnych realiach, jak *Konik Garbusek* Jerszowa, jeśli realizatorzy nie znajdą sposobu, by ożywić tekst, znaleźć nowy kontekst jego brzmienia. Ta warstwa w spektaklu jeleniogórskim nie istnieje. Szkoda, bo przedstawienie musi stracić na atrakcyjności. Realizatorzy bez wątpienia skupili się na widowiskowości. I trzeba przyznać, że tu uzyskują efekt satysfakcjonujący. Wykorzystując technikę czarnego teatru, z reguły mocno przyćmione światło i nieco dymów, wprowadzają młodziutką publiczność w zdumienie, chwilami może nawet oczarowanie, jak w scenie z piórem żar-ptaka napotkanym w lesie. A jednak cały spektakl trudno byłoby obronić w kategoriach artystycznych, mimo że rozmaite jego elementy mają i rzemieślniczą solidność, i nawet urodę. Głównym powodem jest to, że w jeleniogórskim spektaklu nie ma dziania się, nie ma więc tego, co jest jakąś istotą teatru: coś na scenie staje się, tu i teraz. W *Koniku Garbusku* nic się nie staje, choć nie brakuje tu magicznych przedmiotów i całej baśniowej symboliki.

Całość spektaklu pomyślano jako śpiewaną balladę. Dwóch aktorów, z towarzyszeniem pięknych męskich chórów z taśmy, śpiewa balladę o Iwanie, jego braciach, koniku i carskich zachciankach, wystawiając głowy z bocznych okien-mansjonów zamykających scenę. Kolejne czterowierszowe zwrotki ballady, doprawdy piękne, wpadające w ucho i dobrze rozegrane, przedzielają obrazy ilustrujące przebieg zdarzeń. Niekiedy wystarczy tylko rozświetlenie okien, w których zwykle pojawiają się głowy aktorów narratorów i znany już motyw muzyczny; tekst komentarza zastępują kwestie wygłaszane przez bohaterów. Lalki, poruszane przez ukrytych za nimi i niewidocznych aktorów, zginają się, gestykulują, kiwają głowami, po czym gaśnie światło, dwie głowy śpiewają kolejną frazę, jawi się nowy obrazek itd., itd. Zasada ta sprawia, że poszczególni bohaterowie koncentrują się niemal na jednej czynności: czasem się śmieją, czasem płaczą, najczęściej perorują, wymachując rękami. O budowaniu roli nie ma co nawet myśleć, w poszczególnych obrazkach aktorom trudno niekiedy trafić w tembr głosu wykorzystywany w poprzedniej scenie. Pewnie taki typ spektakli cieszy się powodzeniem: bajka i jeszcze lalkowa. Poświadcza on jednak wyłącznie użyteczność teatru lalek, ze sztuką lalkarską ma niewiele wspólnego.

In their search for gratifying contact with the public puppet theatres rarely resort to old plays or their adaptations, the majority of which has simply become timeworn. This is even true of tales, especially those submerged in concrete reality, such as Yershov's *The Hunchback Pony,* unless the performers discover a way of enlivening the text and devise its new context. Unfortunately, the spectacle shown in Jelenia Góra has failed to do so. A pity, since as a result the production is doomed to be less attractive. Indubitably, its authors concentrated their attention on sheer spectacle qualities, a task which, admittedly, they fulfilled satisfactorily. By relying on the technique of the black theatre, with dim lights and some artificial smoke, they managed to astound and, at times, even enchant the young audience, as in the scene of the discovery of the Firebird feather in a forest. Nonetheless, it would be difficult to defend the spectacle in artistic categories despite the fact that its assorted elements disclose solid artistry and even unique beauty. The main reason lies in the fact that the production is static and lacks that particular component which is the very essence of the theatre: something has to occur on the stage, here and now. Nothing seems to happen in *The Hunchback Pony* although it does not lack magical objects and folk-tale symbolic.

The spectacle was conceived as a ballad: two actors, whose heads are seen in the side windows-mansions enclosing the stage, sing a ballad about Ivan, his brothers, the pony and the Tsar's whims, to the accompaniment of tape recordings of magnificent men's choirs. The consecutive four-verse stanzas of the ballad, well-performed and captivating, divide the tableaux illustrating the course of events. Sometimes, the sole motif of the illuminated windows, displaying the heads of the actors-narrators, and the already familiar musical motif, suffice; the text of the commentary is replaced by the lines said by the heroes. The puppets, set into motion by invisible actors hidden behind them, twist and turn, gesticulate and shake their heads; then, as the light dims the two heads sing another phrase to be followed by a new tableau, etc., etc. This principle explains why particular heroes concentrate on a single activity: they laugh, cry and, most frequently, perorate and wave their arms. There is simply no opportunity for constructing a role, and in particular scenes the actors even find it difficult to recreate the timbre used previously. Quite possibly, this type of a spectacle enjoys popularity: after all, we are dealing with a tale, which, better still, is enacted by puppets. It testifies exclusively to the usefulness of the puppet theatre but has very little in common with the true art of puppetry. ■

Konik Garbusek/The Hunchback Pony, Piotr Jerszow. Reżyseria Lidia Lisowicz, kształt plastyczny Dariusz Miliński, scenografia Lewan Mantidze, muzyka Agim Dżljilji. Scena Animacji, Teatr Jeleniogórski. Spektakl 5 stycznia 2003 w Teatrze Małym w Warszawie.



Bábkarská Bystrica

Wyszehradzka Bystrica – festiwal jutra?

Lucyna Kozień

Czarodzieje, magicy i komedianci, wieczni podróżnicy. Wiedzą wszystko o świecie i życiu. O tym, co przynosi nam podróż. Ich doświadczenie jest nieprzekazywalne. Wiedzą, jak je opisywać, abyśmy słuchali z zapartym tchem, tęsknili za tym, co niewyobrażalne. Wystarczy najmniejszy gest każdego z nich, a wszystko wkoło staje do góry nogami. W okamgnieniu wszystko, do czego przywykliśmy i co było akceptowaną normą, zmienia swą postać. Festiwal jest miejscem takiej podróży.

Festiwal – jak jeszcze dodaje Iveta Škripková, dyrektorka Bábkarskiej Bystricy – to swoisty pielgrzym wędrujący po starych szlakach, ale też wędrowiec otwarty na nowe sygnały i podniety. Z pewnością festiwal organizowany przez Bábkové divadlo na Rázcésti jest takim łącznikiem między tradycją a tym co nowe i twórcze w sztuce lalkarskiej. Odbywa się (w cyklu dwuletnim) już od 25 lat; najpierw jako przegląd narodowy (1977–1994), potem jako prezentacja słowackich teatrów lalek w konfrontacji z teatrami środkowej Europy. Lista uczestników festiwalu jest imponująca, a znajdują się na niej teatry i przedstawienia z dzisiejszej perspektywy tworzące historię światowego lalkarstwa.

Każdy, nawet najlepszy festiwal, musi jednak co jakiś czas zmieniać formułę, aby nie stać się martwym. Toteż pomysł na prezentację twórczości wyszehradzkiej „czwórki", niedługo po transformacji ustrojowej w tych krajach, wydawał

się nad wyraz szczęśliwy. Był swoistym przejawem myśli o zjednoczonej Europie i otwarciem na sztukę najbliższych sąsiadów.

Pierwsze edycje „festiwalu jutra" przyniosły żywo przyjmowane propozycje grup i teatrów niezależnych, nadających ton ówczesnym artystycznym poszukiwaniom. Z powodzeniem i przy niezmiennej aprobacie publiczności występowały więc w Bańskiej Bystrzycy: słowackie Divadlo Piki i Teatro Tatro; Buchty a Loutki i Divadlo Continuo z Czech; Teatr 3/4 Zusno, Towarzystwo Wierszalin i Unia – Teatr Niemożliwy z Polski, a z Węgier nowo powstające i profesjonalizujące się teatry lalkowe. Ton nadawała teatralna awangarda, ale starzy mistrzowie – jak np. Anton Anderle, Drak, teatry z Liberca, Pilzna, Ostrawy i wreszcie sami gospodarze – nowymi produkcjami potwierdzali swoją artystyczną klasę. Po fali entuzjazmu dla lalkarskich przemian nadchodzi jednak refleksja i dylemat: czy sama konfrontacja dokonań czterech krajów jest wystarczająco atrakcyjna, może stanowić o charakterze i odmienności festiwalu? W jaki sposób organizatorzy mogą zainspirować artystów teatru i co mogą wnieść do wspólnej – twórców – Europy?

Widzów każdego festiwalu usatysfakcjonuje sama tylko prezentacja dobrych i bardzo dobrych przedstawień. Dla nas, ludzi teatru i uczestników wielu festiwali, to za mało. Dla nas każdy festiwal to nadzieja na twórcze kreacje, gotowość ponownego odkrywania świata, a nierzadko także wspólnego tworzenia, tworzenia czegoś nowego w lalkarskiej profesji. Od festiwali raczej nie oczekujemy przeglądu codziennej twórczości teatrów i diagnozy stanu lalkarstwa. Nie zadowala nas już oglądanie dobrych warsztatowo, a nawet rzemieślniczo doskonałych przedstawień. Racje bytu mają festiwale inspirujące twórczość i artystów. W tym sensie sam festiwal jawić się winien jako akt kreacji organizatorów-reżyserów. Zdają się to rozumieć twórcy Bańskiej Bystrzycy i wciąż szukają swojej drogi do przecież już wytyczonego celu – budowania wspólnej płaszczyzny do współpracy artystów „czwórki" w ramach wyszehradzkich projektów. Poszukiwania warunkują jednak nie tylko pomysły i wyobraźnia (tych Ivecie Škripkovej i Marianowi Pécko nie brakuje – pokazuje to ich teatralna twórczość), ale i finanse – rzecz bardziej niż kiedykolwiek niezbędna do realizacji wszelkich artystycznych zamierzeń. Najbliższa, jutrzejsza, edycja festiwalu

zapewne pokaże, czy Bábkarská Bystrica zaproponuje lalkarskiej Europie wspólny teatralny projekt. Jaki? To już sprawa koncepcji organizatorów.

Póki co jednak, nie mogę oprzeć się wrażeniu, że jeden z hipotetycznie możliwych międzynarodowych projektów został zaniechany. A może po prostu nie przyszedł organizatorom do głowy.

Oto nakładem Instytutu Teatralnego w Bratysławie ukazał się swoisty przewodnik po teatrze lalek krajów wyszehradzkiej „czwórki" – publikacja *Szamani, magowie, komedianci*, wydana z okazji 25-lecia festiwalu w Bańskiej Bystrzycy. Niezmierne cenna publikacja zawierająca szkice, eseje oraz wypowiedzi historyków teatru i krytyków teatralnych na temat współczesnego lalkarstwa w Słowacji, Czechach, Polsce i na Węgrzech. Książkę wydano w językach słowackim i angielskim, teoretycznie zatem może być czytana wszędzie. Szkoda jednak, że nie pomyślano o tym, by jednocześnie ukazać się mogła – w językach narodowych – także w Czechach, w Polsce i na Węgrzech. Taki wspólny międzynarodowy projekt miałby swój sens: wszak prawie nie ma, nie tylko w Polsce, książkowych publikacji prezentujących sztukę lalkarską.

A artykuły zamieszczone w książce są ważnym przyczynkiem do naszej wiedzy o lalkarstwie najbliższych sąsiadów. Publikacja – według słów redaktora całości Vladimira Predmerskiego – jest przewodnikiem po lalkarskich krajach uczestniczących w Bábkarskiej Bystricy w ramach wyszehradzkiej koncepcji. Daje obraz współczesnej sztuki lalkarskiej w Słowacji (teksty V. Predmerskiego, Dagmar Inštitorisovej, Andreja Navary), Czechach (Nina Maliková, Petr Pavlovský), w Polsce (Henryk Jurkowski) i na Węgrzech (István Nánay). Książka zawiera także szkic Françoisa Lazaro o teatrze francuskim i Philippe'a Foulquié o realizowanym w kierowanym przez niego Centrum w Marsylii interdyscyplinarnym projekcie La Friche la Belle de Mai. Ponadto zamieszczono w niej szkic Ivety Škripkovej na temat Bábkarskiej Bystricy, dokumentację festiwalu od 1994 roku oraz głosy Olgi Panovovej i Marka Waszkiela oceniające dotychczasowe edycje przeglądu. ■

The Visegrad Bystrica –a Festival of Tomorrow

Lucyna Kozień

Nie płacz Anno/Don't Cry, Anna, reż. direction M. Pécko. Bábkové divadlo na Rázcésti

Wizards, magicians and comedians, the eternal travellers. They know many things about the world, life and what the journey brings. Their experience is nontransferable. They know how to talk about it so that we listen and long for the unimaginable. The smallest gesture performed by one of them suffices for everything around us to turn upside down. All of a sudden, the things that we are used to and accepted become different. The festival is a place for this kind of journey.

Iveta Škripková, the director of Bábkarská Bystrica, adds that the Festival is not only a unique pilgrim wandering along old trails, but also a traveller open to new signals and stimuli. Certainly, the Festival organised by Bábkové Divadlo na Rázcesti comprises a liaison between tradition and all that which is new and creative in the art of puppetry. It has been taking place (in a two-year cycle) for the past 25 years; first, the Festival was a national survey (1977–1994) and then it became a presentation of Slovak puppet theatres confronted with their Central European counterparts. The impressive list of participants mentions theatres and spectacles which, from the present-day perspective, have created the history of world puppetry. Each festival, even the

best, must, from time to time change, its formula in order not to become moribund. This is why the conception of featuring the accomplishments of the Visegrad "Four" soon after the systemic transformations in those countries, seemed to be extremely fortunate. Moreover, it was a specific symptom of the conception of a united Europe and an opening to the art of closest neighbours.

The first editions of the "festival of tomorrow" brought enthusiastically received proposals made by independent groups and theatres, which granted a certain spirit to the artistic quests of the time. Banská Bystrica featured the Slovak Divadlo Piki and Teatro Tatro, Buchty a Loutki and Divadlo Continuo from the Czech Republic, the 3/4 Zusno Theatre, the Wierszalin Society and the Union-Impossible Theatre from Poland and the newly established puppet theatres from Hungary, which gradually achieved a professional status. The overall hue was granted by the avantgarde, although new productions by such old masters as Anton Anderle, Drak, the theatres from Liberec, Pilzen and Ostrava as well as the hosts themselves confirmed their artistic rank. A tide of enthusiasm for transformations within the puppet theatre was followed, however, by reflections and a dilemma: is the confrontation of the achievements of four countries sufficiently attractive to be decisive for the character and distinctness of the festival? In what manner could the organisers inspire representatives of the theatre, and what can they contribute to common Europe?

At every festival, spectators are pleased by the presentation of good and excellent productions. For us, people of the theatre and participants of numerous festivals, this is not enough. We envisage every festival as hope for true creativity as well as readiness for a rediscovery of the world and, frequently, a joint creation of something new in our profession. We do not expect festivals to offer a review of the everyday work of the theatre and a diagnosis of the state of the art of puppetry. We are no longer satisfied with seeing spectacles which represent a good workshop or even examples of perfect craftsmanship. Only festivals which inspire both creativity and artists can be ascribed a raison d'être. A festival should thus be a creative act of its organisers-directors. This truth seems to be recognised by the authors of the Banská Bystrica encounter, who continue to seek a path towards an already delineated target—the construction of a common basis for co-operation within the framework of the Visegrad projects. The search is, however, determined not only by conceptions and imagination (something which Iveta Škripkova and Marian Pécko certainly do not lack), but also by funds, which appear to be more than ever indispensable for the realisation of artistic endeavours. The coming edition of the festival will certainly show whether Bábkarská Bystrica will propose a joint project for the European puppet-theatre community. The nature of this project depends already on the conception devised by the organisers.

In the meanwhile, I cannot resist the impression that a hypothetically possible international project has been neglected, or simply did not occur to the organisers…

The Theatrical Institute in Bratislava issued a *sui generis* guidebook to the puppet theatre in the Visegrad "Four". The publication, entitled *Wizards, Magicians, Comedians*, appeared upon the 25th anniversary of the Banská Bystrica festival. This enormously valuable collection of sketches, essays and statements by historians of the theatre and theatre critics about contemporary puppetry in Slovakia, the Czech Republic, Poland and Hungary, was published in Slovak and English, and at least theoretically can be read everywhere. It is a pity that no one thought about issuing it simultaneously, and in appropriate languages, in the Czech Republic, Poland and Hungary. Such a joint international project would be useful: after all, publications presenting the art of puppetry are absent almost everywhere, not only in Poland.

The articles contained in the book enhance our knowledge about puppetry in countries nearest to us. The editor, Vladimir Predmerský, described the collection as a guide to all the participants at the Bábkarská Bystrica meeting, with descriptions of contemporary puppetry in Slovakia (texts by V. Predmerský, Dagmar Inštitorisová, Andrej Navara), the Czech Republic (Nina Maliková, Petr Pavlovský), Poland (Henryk Jurkowski) and Hungary (István Nánay). The book includes sketches by François Lazaro about the French theatre and Philippe Foulquié about the interdisciplinary La Friche la Belle de Mai project realised in the Marseilles Centre headed by him. Iveta Škripková wrote about Bábkarská Bystrica, and Olga Panavová and Marek Waszkiel assessed the heretofore editions of the review; the collection also presents a documentation of the Festival since 1994. ■

Figura Theaterfestival Baden

Różność

Zuzanna Głowacka

FOT. R. VOSS

Tajemnica Lenchen/The Secret of Lenchen

Międzynarodowy Figura Theaterfestival – biennale teatrów lalek, przedmiotów i cieni w Baden – odbywa się już od pięciu lat. Baden jest urokliwym średniowiecznym miasteczkiem położonym zaledwie 20 km od Zurichu (15 minut pociągiem) i to ono, a nie stolica elegancji, przepychu i nadmiaru, jest stolicą teatru lalek niemieckojęzycznej części Szwajcarii.

W naszej ostatniej rozmowie twórczyni i dyrektorka artystyczna festiwalu Arlette Richner zapytała: *Czy zauważyłaś jak bardzo wszystkie spektakle były inne?* Czy kluczem do budowania programu międzynarodowego festiwalu o ugruntowanej renomie może być po prostu „inność"? Okazuje się, że może, i to z dużym powodzeniem. Skoro od wielu lat na festiwalach lalkowych „lalka" w tradycyjnym znaczeniu nie bywa już kryterium doboru spektakli, i jedynym terminem, wobec którego jesteśmy mniej więcej zgodni, jest „animacja", droga musi konsekwentnie prowadzić właśnie przez „inność". „Figura" otwiera spojrzenia, nie ocenia (brak kategorii konkursowych), mówi, czym współczesny teatr lalek być może, a nie czym on nie jest. Oko „Figury" patrzy równie uważnie w przeszłość i przyszłość, i ta jednoczesność jest fascynująca.

Czasem na pierwszy rzut oka wybory wydają się szokujące. *Długa podróż do Villerville* Das Theater-Pack (Kölliken – Szwajcaria), opowiada (słowo to jest chyba najmniej adekwatnym ze wszystkich, jakich można użyć próbując opisać ten spektakl) o życiu (?), obłędzie (?), twórczości (?) Adolfa Wölfliego (1864–1930) – szwajcarskiego artysty, jednego z najznakomitszych przedstawicieli Brut Artu (sztuki ludzi chorych psychicznie). Przebrany w roboczy kostium Hansueli Trüb (uznawany za wybitnego twórcę i prekursora nowych trendów we współczesnym teatrze cieni) wprawia w ruch koła i pasy klinowe dziwnej maszynerii. Widzimy także cień małpy za ekranem, od czasu do czasu małpa je banana, aktor wykrzykuje niezrozumiałe, pozbawione logiki kwestie (może fragmenty pamiętników Adolfa Wölfliego) – to wszystko. Konsternacja i umęczenie były powszechną reakcją na ten spektakl: po co i dlaczego aż 70 minut?! Jednak wielu z nas długo będzie je pamiętać. Mnie na przykład wciąż tkwi w głowie obraz to kręcącej się w różnych tempach, to psującej się, skomplikowanej maszynerii.

Innym przykładem może być *Zwiedzanie z przewodnikiem w wieży miejskiej* Casa degli Alfieri (Asti, Włochy). Jest to interaktywna wystawa z obiektami – lalkami, które zwiedzający samodzielnie animują. Do 1984 w wieży miejskiej w Baden znajdowało się więzienie. Antonio Catelano, twórca wystawy, oprawił w złocone ramy napisy i rysunki, które więźniowie pozostawili na ścianach, podnosząc je w ten sposób do rangi dzieł sztuki. W innym pomieszczeniu (niegdyś celi) na ścianach wiszą zakupione w pobliskiej piekarni bochenki chleba, które odpowiednio nazwane nabierają cech istot żywych. Jest też salka z kołyską i płaczącym dzieckiem – jeśli chcemy je uspokoić, musimy je ukołysać do snu. Gdzie indziej znajdują się malunki przedstawiające zwierzęta, a obok lustra – zwiedzający może spróbować się do nich porównać, a nawet upodobnić. I tak dalej. Antonio Catelano bierze także na siebie funkcję intymnego przewodnika – wprowadza nas w duchowe życie wieży, zaczynając od malutkiego pomieszczenia, w którym uśpiony od kilkunastu lat Strażnik więzienia chrapie spokojnym snem.

Puppentheater der Stadt Halle, jeden z najlepszych teatrów lalkowych w Niemczech, pracuje, wykorzystując bardzo różne stylistyki i środki plastyczne. W Baden artyści z Halle zaprezentowali aż dwa spektakle, w obu główną męską rolę odegrał znakomity lalkarz Lars Frank. *Piękna i Bestia* to przedstawienie poetyckie, stylizowane na epokę, w której dzieje się baśń, a zarazem bardzo współcześnie i z dużą dozą humoru mówiące o relacji kobiety i mężczyzny. Głównym środkiem wyrazu są maski (wykonane przez dobrze u nas znanego i wielokrotnie już nagradzanego Michaela Vogla); w pamięć zapadają także przywołujące na myśl taniec niezwykle plastyczne układy choreograficzne. W *Tajemnicy Lenchen* aktorzy animują lalki wykonane z kartonów, umieszczone w także kartonowej, płaskiej makiecie mieszkania, grają miniaturowymi lalkami, a także własnym ciałem.

Królowa kolorów innego świetnego teatru z Niemiec – Theater Waidspeicher Erfurt – jest przedstawieniem o znaczeniu kolorów w świecie i życiu, zagranym w technice cieniowej. Świat przedstawienia tworzy się na oczach widzów. Animatorka – Eva Noell, której działania cały czas obserwujemy – maluje na foliach i kartkach papieru obrazy, które – dzięki rzutnikowi – oglądamy jednocześnie na półowalnym ekranie, podczas gdy ukryty za ekranem lalkarz Paul Olbrich animuje cieniową lalkę, a siedzący przed ekranem Tobias Rank, grając na pianinie, nadaje całości nastrój i rytm.

Intymność spektaklu rośnie, gdy oglądamy lalkarza w procesie kreacji. Kolejny

uczestnik, Norbert Götz z Schattentheater Bamberg (Niemcy), także animuje przed ekranem. Pozwalając nam śledzić swoje magiczne zabiegi, czyni nas uczestnikami cieniowego rytuału.

W *Wyspie skarbów,* według Stevensona, źródłem cienia mogą być: lalki trójwymiarowe, płaskie czarne silhouette, makiety domów, statków. Artysta trzyma w ręku halogenową lampę, zmienia kierunek i odległość padania światła, a tym samym obrazy pojawiające się na ekranach. Potrafi osiągać wrażenie trójwymiarowości cienia, wchodzi jakby w głąb przedmiotu. Jego spektakl jest także ciekawą grą polaryzacji świetlnych; kolorowe bywa często tło i części przedmiotów (piękna scena odbijającego się w oknach domu zachodu słońca). Dynamikę osiąga dzięki falowaniu ekranu (sztorm na morzu, po którym płynie statek) bądź miganiu światła. W spektaklach jest też miejsce na aktorskie działania – prowadzenie narracji bądź wcielanie się w którąś z postaci.

Równie intymne – tu poprzez grę aktora-lalkarza-postaci scenicznej z lalką i wobec lalki (lub wielu lalek) – były spektakle dwóch genialnych lalkarzy: Nevilla Trantera z Stuffed Puppet Theater (Amsterdam, Holandia) i Pavela Möller-Lücka z Theaterlaboratorium (Oldenburg, Niemcy). Pierwszy z nich w *Re: Frankenstein* zaprezentował wstrząsającą analizę związku nauki – humanizmu i rodziny, a drugi w *Królu Żab* lirycznie i dowcipnie opowiedział o dojrzewaniu, miłości oraz relacji ojca z synem.

W *Akwarium Herberta* Servaes Nelissen (Amsterdam, Holandia), wykorzystuje nie tylko swój talent aktorski do odgrywania dwóch postaci naraz, ale także bardzo umiejętnie i pomysłowo wplata w narrację teatr przedmiotów. Artyści z Liestal w Szwajcarii (Tokkel-Bühne Figurentheater) w spektaklu *Gawain i szpetna kobieta* animują drewniane figury, które jak pierwsze, surowe idole są pozbawione możliwości ruchu, a *Vladimir-Show* (Kolypan, Szwajcaria), jest w całości oparty na animacji „sklepowych" zabawek, m.in. disnejowskiej Pocahontas, Tarzana, Różowej Pantery, lalek Barbie itd. Inny artysta, Gerhard Honegger pokazał jak działa prawdziwa Laterna Magica, zachwycił i rozśmieszył sztuczkami sprzed 200 lat.

„Figurze" nie zabrakło także wieńczącej klamry i postawionego na koniec znaku zapytania. W *D.A.V.E.* Klausa Obermaiera/Chrisa Haringa z Wiednia (Austria) deformacji ulega ludzkie ciało. Połączone z ruchem-tańcem projekcje wideo zmieniają wymiar ciała. Na oczach widzów ulega ono niemożliwym (a może właśnie już – z punktu widzenia nauki – możliwym) transformacjom. Ostatnia scena. Oklaski. Na scenie stoi tancerz, Chris Haring oraz twórca pomysłu, wideo i kompozycji – Klaus Obermaier. Z początku powoli zaczynają obracać się w miejscu, obroty przechodzą w wirowanie i nagle obaj zamieniają się miejscami: Chris jest Klausem, a Klaus Chrisem.

Co jest prawdą, a co tylko złudzeniem?

Dokąd idzie teatr lalek? ■

FOT. A. SPICHOLE

Zwiedzanie z przewodnikiem w wieży miejskiej / A Guided Tour—Visiting a Town Tower

Figura Theaterfestival Baden

Diversity

Zuzanna Głowacka

The "Figura" Theatrical Festival—an international biennial of the puppet, object and shadow theatre—is held in Baden for already five years. It is the charming mediaeval town of Baden, and not Zurich, barely 20 km away (15 minutes by train), a city of elegance, opulence and excess, which is the puppet-theatre capital of the German-speaking part of Switzerland. During our last conversation, Arlette Richner, the creator and artistic director of the festival, asked: *Have you noticed how different are all the spectacles?* Could simple "difference" be a key to building the programme of a renowned international festival? Apparently, it can and does so with great success. Considering that for many years the "puppet" in the traditional meaning of the word is no longer a criterion for selecting spectacles shown at puppet festivals, and that the only term about which we all more or less agree is "manipulation", the path must consistently lead *via* "difference". The "Figura" Festival proposes a certain perception, does not evaluate (there are no competition categories), and describes what the contemporary puppet theatre might become without saying what it is not.

FOT. ARCH.

Wyspa skarbów/Treasure Island

It examines the future just as carefully as the past, a simultaneousness which proves to be enthralling.

Sometimes, the selections appear to be outright shocking. *A Long Journey to Villerville*, shown by Das Theater-Pack of Kölliken (Switzerland), describes (this is probably the least adequate of all terms to be used in an attempt at defining the production) the life? rage? creativity? of the Swiss artist Adolf Wölfli (1864-1930), one of the most outstanding representatives of Brut Art (the art of the mentally handicapped). Dressed in an overall, Hansueli Trüb (an acknowledged artist and precursor of new trends in the contemporary shadow theatre) sets into motion the wheels and wedge belt of a curious machine. We also see the shadow of a monkey hidden behind a screen; from time to time, the monkey eats a banana and the actor utters incomprehensible and illogical texts (possibly fragments of Wölfli's diaries)—nothing else takes place on the stage. Consternation and weariness were the universal reaction to the spectacle: *what is the point and why does it last for 70 minutes*?! Nonetheless, many of us will remember it for long—I still recollect the image of the complicated machinery turning at different speeds or breaking down.

A Guided Tour—Visiting a Town Tower, staged by Casa degli Alfieri from Asti (Italy), is an interactive exhibition featuring objects-puppets which the visitors set into motion by themselves. Up to 1984, the town tower in Baden contained a prison. Antonio Catelano, the author of the exhibition, used gilded frames to mount the inscriptions and drawings left behind by the inmates on the prison walls, thus elevating them to the rank of works of art. Another interior, a former prison cell, displays loaves of bread purchased in a near-by bakery; suitably named, they assume the features of living creatures. In a room containing a cradle and a crying baby we must rock the cradle if we would like the child to fall asleep. Elsewhere, the exhibition displays painted depictions of animals placed next to mirrors: the visitor can try to compare himself to them, or even imitate them. Antonio Catelano also assumes the function of an intimate guide—he introduces us to the spiritual life of the tower, starting with a tiny interior in which the prison Guard, asleep for more than a decade, snores peacefully.

Puppentheater der Stadt Halle, one of the best puppet theatres in Germany, applies divergent artistic styles and measures. In Baden, the artists from Halle presented two productions in which the leading male role was played by the excellent puppeteer Lars Frank. *Beauty and the Beast* is a poetic spectacle maintained in the style of the fable's period; at the same time, it tells an extremely contemporary and humorous story about the relationship between man and woman. The prime measures of expression are masks (executed by Michael Vogel, whose work, well-known to the

Akwarium Herberta/Herbert's Aquarium

FOT. A. SPICHOLE

Polish audience, has been frequently awarded in Poland) and memorable choreography evoking dance arrangements. In *The Secret of Lenchen* the actors manipulate puppets made of cardboard and placed in a flat, cardboard model of a house; they also use miniature puppets and their own bodies.

The Queen of Colours, presented by Theater Waidspeicher Erfurt, another noteworthy company from Germany, portrays the significance of colours by resorting to the shadow-theatre technique. The spectacle is created right in front of the audience: the manipulator Eva Noell, whom we watch throughout the show, paints pictures on pieces of paper and transparent foil which, thanks to the use of a projector, are simultaneously seen on a semi-oval screen, while the puppeteer Paul Olbrich, concealed behind the screen, manipulates a shadow puppet, and Tobias Rank sits in front of the screen playing the piano and granting the whole production a unique ambience and rhythm.

The intimacy of a spectacle grows whenever we observe a puppeteer engaged in creative work. A consecutive participant, Norbert Götz from Schattentheater Bamberg (Germany), also manipulates in front of a screen, enabling us to follow his magical operations and turning members of the audience into participants of the shadow-theatre ritual.

In *Treasure Island* after R. L. Stevenson, the source of the shadow are three-dimensional puppets, flat black silhouettes, and models of houses and ships. The artist holds a halogen lamp, and by changing the direction and distance of the light he alters the images appearing on the screens. He is capable of producing the impression of a three-dimensional shadow, and as if enters into the innermost recesses of the object. The spectacle plays an interesting game with the polarisation of light; frequently, the background and some of the objects are coloured (a splendid scene of a sunset reflected in windows). Dynamic effects are achieved thanks to an undulating screen (a sea storm) or blinking lights. The production has a place also for actors, entrusted with the narration or embodying select characters.

Equally intimate—due to the performance of the actor-puppeteer-*dramatis persona* together with a puppet or in relation to a puppet (or numerous puppets)—were the productions proposed by two ingenious puppeteers: Nevill Tranter from the Stuffed Puppet Theater, Amsterdam, and Pavel Möller-Luck from Theaterlaboratorium Oldenburg (Germany). The first of the shows, entitled *Re: Frankenstein*, proposed a stirring analysis of the relations between science, humanism and the family, and the second: *The King of Frogs* is a lyrical and witty tale about growing up, love and the relationship between father and son.

In *Herbert's Aquarium* Servaes Nelissen (Amsterdam) employs not only his talent for playing two parts simultaneously, but also for skillfully and inventively introducing the theatre of objects into the narrative. In *Gawain and the Homely Lady* artists from Liestal in Switzerland (Tokkel-Bühne Figurentheater) manipulate wooden figures which, in the spirit of primeval crude idols, remain motionless, while *Die Vladimir-Show* (Kolypan, Switzerland) is based entirely upon the manipulation of "shop" toys such as Disney's Pocahontas, Tarzan, the Pink Panther, Barbie dolls, etc. Gerhard Honegger showed the mechanism of a true Laterna Magica, delighting and entertaining the audience with tricks more than 200 years old.

The culmination of the "Figura" Festival posed a final question. *D.A.V.E.* by Klaus Obermaier/Chris Haring from Vienna subjects the human body (conceived as a puppet?) to deformation. Video projections, shown on the body and combined with motion-dance, alter its dimensions and produce impossible transformations (or are they already feasible from the viewpoint of science?). The last scene. Applause. The dancer Chris Haring and the author of the conception, video projections and composition Klaus Obermaier stand on the stage. Slowly, they both begin to rotate and then whirl on the spot until suddenly they swap places: Chris becomes Klaus and Klaus turns into Chris.

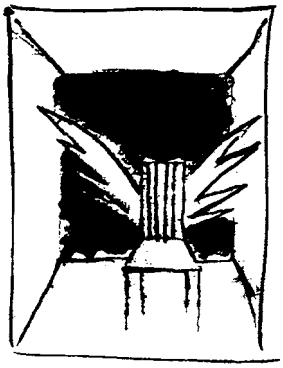
What is the truth and what is merely illusion?

What is the destination of the puppet theatre?

■

FOT. ARCH.

Gawain i szpetna kobieta/Gawain and the Homely Lady



Widok z nieczynnego dworca

Magdalena Mijalska

Dworzec sam w sobie jest przestrzenią dramatyczną. Nieruchomy punkt, w którym przecina się mnóstwo ścieżek. A dworzec nieczynny? Teatr Stacja Szamocin mieści się w prawdziwej stacji. Nieczynnej od kilku lat. Ściany przechowują gdzieś w sobie stukot kroków, zapis wejść i wyjść. Układ pomieszczeń, kształt i rozkład okien, na wpół zatarte napisy każą doszukiwać się w udomowionym miejscu pierwotnego rozplanowania. Napis „kasa bagażowa" w łazience, poczekalnia przerobiona na sypialnię, scena w magazynie. Rzeczywistość rozwarstwia się tu na długo przed rozpoczęciem jakiegokolwiek przedstawienia. Luba Zarembińska, szef teatru, ma duże wyczucie geologicznej struktury chwili obecnej, ucho wrażliwe na rozmaitość możliwości ukrytych w codzienności.

Stacja Szamocin to teatr ekspansywny i niespokojny. Spektakle są efektem tego samego nasłuchiwania, opukiwania świata, które kazało Lubie wprowadzić się do nieczynnego dworca.

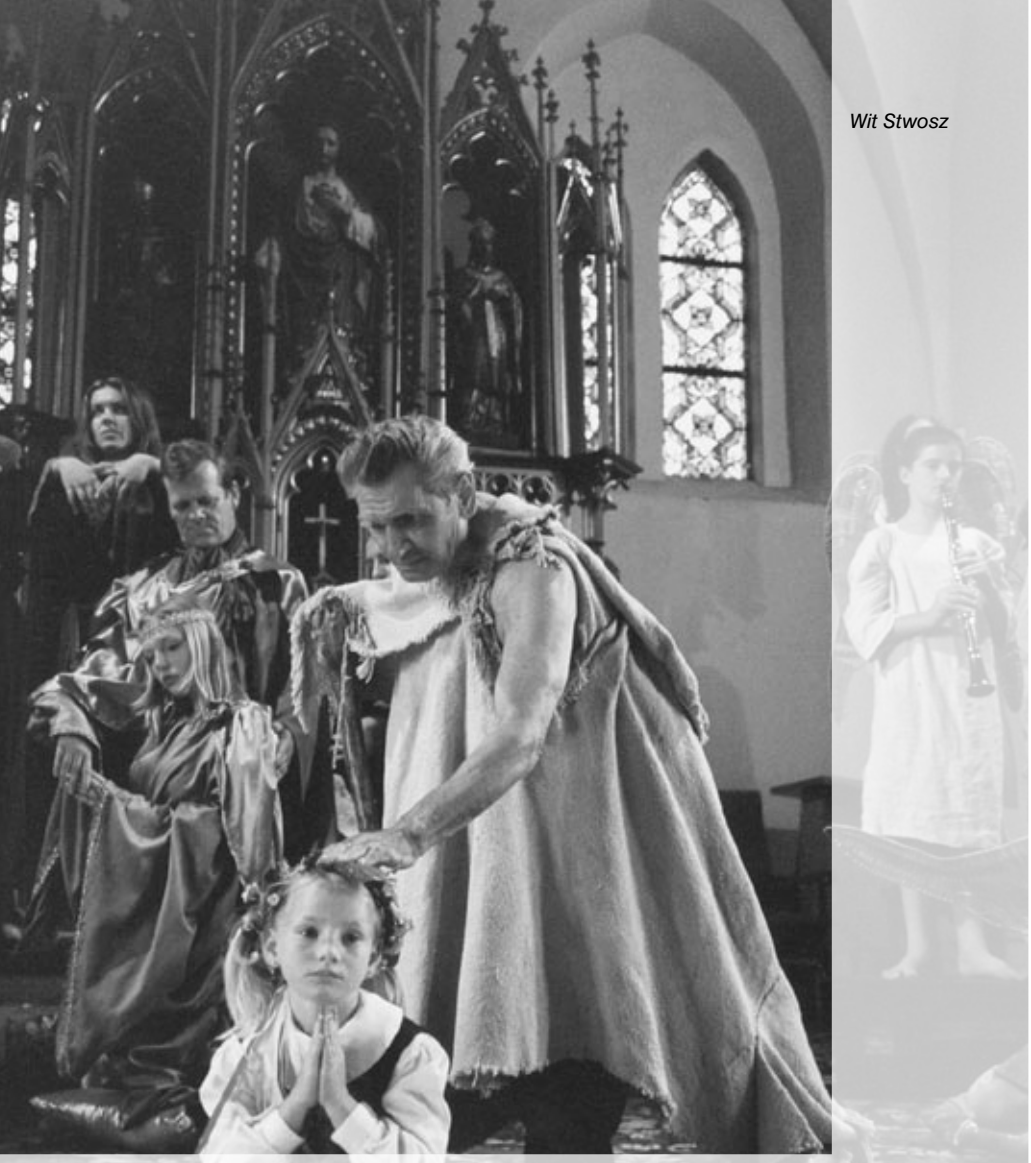
Opukiwanie zaczęło się od ludzi. Zespół składa się z mieszkańców Szamocina i okolic: cała mozaika wieku i doświadczeń. Teatr pozwala im opowiedzieć ich własne historie – a to z kolei nadaje spektaklom niezwykłą jakość, splatając w wyrazisty sposób biografię indywidualną z biografią tworzonych na scenie postaci. Tak dzieje się na przykład w *Spowiedzi w drewnie* Jana Wilkowskiego i w *Wicie Stwoszu*, opartym na poemacie Gałczyńskiego. W obu główną rolę starego rzeźbiarza – w *Spowiedzi...* jest to ludowy świątkarz, w drugim spektaklu twórca Ołtarza Mariackiego – gra Edmund Świerczyński.

Spowiedź rysuje zawikłane relacje między człowiekiem/twórcą a jego dziełem, Bogiem, stawia pytanie o możliwości sztuki, o to, czym jest religia. Pozornie prosty tekst dotyka trudnych tematów – pozornie prosty spektakl prezentuje je dyskretnie i lekko. Podstawowy dylemat starego rzeźbiarza – jak uchwycić ruch, jak zamknąć go w wymiernej, dotykalnej formie – znajduje w teatrze ironiczny komentarz. Postaci świętych, Jezusa i Kukaśki zostają podwojone: ciężkie drewniane rzeźby animowane przez młodych aktorów. Niewygodne, dość spore figury nie poddają się łatwo ich ruchom – ten opór drewna i kontrast z żywym, dynamicznym, młodym ciałem znakomicie obrazuje fascynację i zarazem problem rzeźbiarza. Stary człowiek siedzi z boku przy stole i przygląda się swojemu dziełu, które żyje już własnym życiem. On jeden w tym spektaklu nie ma swojego drewnianego odpowiednika – za to dość kłopotu z własnym ciałem. Nadaje to spektaklowi szczególną barwę. W świetnie skonstruowanej całości mocno wybrzmiewa ton bardzo osobisty. Gładki, dobrze odżywiony Pan Jezus (Tomasz Śróda) i pełna życia, zalotna Kukaśka (Anna Piórek) są z innego świata; linią podziału nie jest tu porządek naturalny czy ponadnaturalny, ale doświadczenie. Wygląda na to, że świątkarz, tworząc figury świętych, rzeźbił zarazem sam siebie – te same linie dadzą się odnaleźć w drewnianych figurach i w jego drobnym, chudym ciele.

Na podobnym napięciu między rzeźbą a żywym ciałem zbudowany jest *Wit Stwosz*. Tyle że tutaj nie ma rzeźb – to aktorzy udają figury z Ołtarza Mariackiego. I znów rytm narzuca ciężki chód starego, kulejącego człowieka. Historia starego Wita Stwosza staje się opowieścią o jego własnym życiu.

Czasem spektakle odsłaniają historię miejsca. W Szamocinie urodził się Ernst Toller, ekspresjonistyczny dramaturg. Jego autobiografia przywołuje dzieciństwo spędzone w miasteczku, wówczas niemiecko-żydowsko-polskim. Teatr, tworzony przez jego obecnych mieszkańców, rekonstruuje przedwojenne ulice, ludzkie losy, jest możliwością chwilowego współistnienia kilku warstw czasu. Nazwiska wypowiadane przez aktorów powodują reakcję zarówno na scenie, jak i na widowni. Niepokojące zetknięcie z samym sobą.

Ale wróćmy do teatru lalek.



Wit Stwosz

Spojrzenie dostrzegające niejednoznaczną strukturę rzeczywistości, przełamujące jej pozorną oczywistość, ma też swój wymiar edukacyjny. Projekt ABC teatru lalek, opracowany dla wsi popegeerowskich, to cykl niedługich baśni, których forma teatralna za każdym razem budowana jest z elementów codziennych, znajdujących się w zasięgu ręki. W *Przygodach Pingwina Pik-Poka* bohaterami są figurki wykonane z papieru techniką origami, w *Braciszku i siostrzyczce* dekoracje i figurki rodzeństwa przypominają drewniane klocki. Z kolei dla *Pana Huczka* scenerią jest stary kredens, a istotną rolę odgrywają parasol, katarynka i ogromny imbryk, znaleziony przez Lubę w rowie.

Historyjki są bardzo różne. *Pik-Pok* to lekki, pogodny żarcik, o akcji zaczerpniętej z opowiadań Adama Bahdaja. Ale istotniejszy jest sam proces składania papieru, docierania do ukrytych w nim możliwości, postaci, fantastycznych przygód. *Braciszek i siostrzyczka*, adaptacja baśni braci Grimmów, to już inny rejon. Pojawia się tu temat okrucieństwa – teatr lalkowy wprowadza ów temat w sposób zarazem wyrazisty i dyskretny, zatrzymuje się na progu i wymownie wskazuje. Sposób trzymania lalki, dłonie animatora delikatnie wydobywające z niej ruch albo twardym uchwytem spychające ją z powrotem do poziomu przedmiotu martwego; dłonie kształtujące ją jak żywą istotę albo zatrzaskujące nad nią wieko skrzyni, pozbawiające życia; dłonie zamieniające lekki materiał w szemrzący strumień i dłonie zatrzymujące ten ruch, niszczące iluzję, niszczące wieloznaczność – wszystko to są obrazy dobitne, ale nie natrętne. Nie odpowiadają na pytanie o źródło okrucieństwa, ale w metaforycznym skrócie pokazują jego skutki. *Pan Huczek* z kolei mówi o samotności, o próbach jej przełamania. Tęsknota za ciepłem czyjejś obecności nadaje życie rozmaitym przedmiotom, które wejdą w jej obszar. To trudna baśń i trudny temat: niespełnionych marzeń, daremnych tęsknot, wymyślanych przez samego siebie zagrożeń.

Każdy z tych spektakli mieści się w jednej skrzyni, może być grany gdziekolwiek. Każdy z nich jest zarazem lekcją wrażliwości na warstwy codzienności, na urodę przedmiotów, ich zawikłane czasem losy. Grane są gościnnie w okolicznych miejscowościach – albo na Stacji, w salonie obok pieca lub w dawnym magazynie, który jest teraz salą prób i sceną – i ta dowolność miejsca, a równocześnie klimat „gościny" i typ relacji, jaki taka sytuacja wytwarza między aktorkami (Luba Zarembińska, Lidia Woźniczka) a publicznością, jest bardzo istotnym kontekstem. Ten teatr nie stara się zbudować konsekwentnej, zamkniętej iluzji. Wciąganie publiczności w dialog, dekoracje ustawiane w pośpiechu, przypadkowość sal albo domowy nieporządek, granie wśród czytanych właśnie książek, porzuconych zabawek, otrzymanych przed chwilą kwiatów wiąże go z codziennością mnóstwem mocnych nitek. Zaraz po spektaklu teatr dokonuje autodemaskacji. Aktorki pokazują lalki, wymieniają ich fachowe, obco brzmiące nazwy, czasem opowiadają ich historie, odsyłające do innych spektakli, historie przedmiotów. To coś więcej niż „odsłanianie kulis teatru". To właśnie przekazywanie pewnego typu spojrzenia, uruchamianie wyobraźni, które zarazem nie jest konstruowaniem światów nierzeczywistych. Wlewająca się w spektakle codzienność, lekka niedbałość, dystans osiągany przez fachowe nazywanie elementów spektaklu, co nie pozwala poddać się rozmarzającemu działaniu iluzji; także podejmowane tematy: cierpienie, wyobcowanie, smutek, śmierć – trzymają ten teatr mocno przy ziemi. Stary czajnik, drewniane klocki, kartki papieru – jeżeli z nich można tworzyć teatr, jeżeli można oderwać się od ich wyłącznie użytkowej funkcji, dostrzec ich ukryte znaczenia, to którymś z kolejnych kroków jest postawienie pytań o potencjalne możliwości miejsca, w którym się żyje; zapisaną w nim przeszłość, kształt przyszłości. ■

A View from a Defunct Railway Station

Spowiedź w drewnie/Confession in Wood

Magdalena Mijalska

A train station—the immobile crossing point of myriad paths—comprises dramatic space. What about an unused railway station? The Szamocin Station Theatre is located in a real train station, closed for past several years. Its walls retain the sound of footsteps and remain a record of entrances and exits. The configuration of the interiors, the shape and pattern of the windows, and the semi-blurred inscriptions compel the viewer to seek the original plan of this domesticated location: a "Luggage cashier's office" sign in the bathroom, a waiting room redesigned into a bedroom, and a stage situated in the storeroom. Here, reality becomes stratified long before the beginning of a spectacle. Luba Zarembińska, the head of the theatre, discloses great sensitivity to the geological structure of the present and an ear for the diversity of the potential concealed in everyday life.

Szamocin Station is an expansive and restless theatre. Its spectacles are the effect of the same meticulous examination and observance of the world which compelled Luba to move into an abandoned railway station.

The above-mentioned examination first focused on people. The theatrical company is composed of the residents of Szamocin and environs: a whole mosaic of age and experience. The theatre offers an opportunity to tell their own stories—a fact which, in turn, grants the spectacles extraordinary quality by intermingling individual biographies with those of the characters created on stage. This is the case in *Spowiedź w drewnie* (Confession in Wood) by Jan Wilkowski and *Wit Stwosz*, after a poem by Konstanty I. Gałczyński. In both productions the part of the old sculptor—in *Spowiedź...* he carves figurines of saints, and in *Wit Stwosz* he is the author of the Holy Virgin Mary Altar—is played by Edward Świerczyński.

Spowiedź outlines the complicated relations between man/the creator, his work and God, and poses questions about the potential of art and the essence of religion. The seemingly simple text pertains to difficult themes which the ostensibly simple spectacle presents discreetly and gently. The basic dilemma faced by the old sculptor—how to capture motion and enclose it in tangible and palpable form—is accompanied by an ironic commentary. The figures of the saints, Jesus and Kukaśka are duplicated—heavy, wooden sculptures are manipulated by young actors. The unwieldy and rather large figures do not easily succumb to the movement of the living actors—this resistance of the wood and contrast with a dynamic young body is an excellent portrayal of the fascination and, simultaneously, difficulties experienced by the sculptor. Sitting at a table, the old man scrutinises his work which already possesses a life of its own. He is the sole *dramatis persona* without a wooden counterpart—instead, he becomes absorbed with battling the problems posed by his body, a feature which endows the spectacle with a particular tinge. An extremely personal note resounds in the perfectly constructed entity. The handsome and robust Lord Jesus (Tomasz Środa) and the flirtatious, lively Kukaśka (Anna Piórek) are from entirely different world; here, the line of division does not run along the natural or supernatural order but is marked by experience. Apparently, the sculptor, engaged in creating figurines of the saints, portrayed also himself—identical lines can be discerned in the wooden likenesses and his slender, gaunt body.

A similar tension between the artist and the living body constitutes the basis of *Wit Stwosz*, the only difference being that here there are no sculptures and it is the actors who pretend to be carved figures from the Holy Virgin Mary Altar. Once again, rhythm is imposed by the heavy gait of the aged, limping man. The story of old Wit Stwosz becomes a tale about the life of the sculptor.

Sometimes spectacles illustrate the history of a given site. Szamocin is the birthplace of Ernst Toller, the Expressionist playwright whose autobiography recalls a childhood spent in the then German-Jewish-Polish small town. The theatre, created by its contemporary inhabitants, reconstructs prewar streets and human stories, and yields a chance for the momentary co-existence of several temporal strata. The names recited by the actors produce a reaction both on stage and among the audience—a disturbing contact with oneself.

Now, back to the puppet theatre.

A perception which notices the unambiguous structure of reality and surmounts its apparent obviousness has its own educational dimension. The ABC puppet theatre project, devised for post-collective farm villages, constitutes a cycle of short tales whose theatrical form is each time built of daily, easily accessible elements. The main heroes of *Przygody Pingwina Pik-Poka* (The Adventures of Pik-Pok the Penguin) are origami paper figurines, while in *Braciszek i siostrzyczka* (Little Brother

and Little Sister) the sets and figures resemble wooden building blocks. The setting in *Pan Huczek* (Mister Huczek) is an old sideboard, and an important part is played by an umbrella, a barrel organ and an enormous teapot, found by Luba in a roadside ditch.

The stories are diverse. *Pik-Pok* is a light-hearted, affable quip whose plot was borrowed from stories by Adam Bahdaj. Greater importance is attached to folding the origami paper in order to arrive at various concealed possibilities, figures and fantastic adventures. *Braciszek i siostrzyczka*, an adaptation of a fairy tale by the Grimm brothers, is quite different: it introduces the theme of cruelty in a distinctive and, at the same time, discreet manner by halting at the threshold and

Braciszek i siostrzyczka/Little Brother and Little Sister

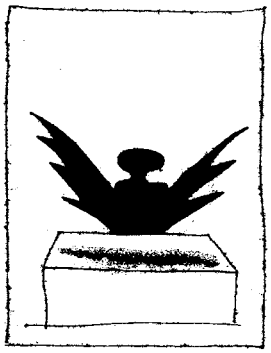
Luba Zarembińska

Przygody Pingwina Pik-Poka/The Adventures of Penguin Pik-Pok

expressively indicating. The way in which a puppet is held by the actor who delicately evokes movement or, by means of a harsh grasp, reduces the puppet once again to the level of an inanimate object; hands which shape the puppet into a living creature or abruptly close the lid of the chest, thus depriving the puppet of life; hands which alter gauzy fabric into a babbling brook or which end all movement and destroy illusion and ambiguity —all these expressive images remain non-intrusive. They do not resolve the question about the source of cruelty but in a metaphorical abbreviation demonstrate its consequences. *Pan Huczek* deals with loneliness and attempts at overcoming it. Longing for the warmth of someone's presence enlivens the assorted objects which enter into its range. This is a difficult tale and a convoluted theme, full of unfulfilled dreams, futile yearnings, and threats devised by oneself.

Each spectacle fits into a single chest and may be performed anywhere. At the same time, they all teach sensitivity to the assorted strata of everyday life, the beauty of objects, and their sometimes complex fate. The shows are featured as guest appearances in close-by localities or at the Station itself, in the living room next to the stove or in the former storeroom which now serves as a rehearsal hall and a stage; such arbitrariness of location and, simultaneously, the ensuing ambience and type of relations between the actresses (Luba Zarembińska and Lidia Woźnicka) and the audience comprise an essential context. This type of a theatre does not attempt to construct a consistent, closed illusion. The process of involving the audience in a dialogue, the hurriedly arranged sets, the haphazard character of the halls or domestic disarray, the performances given amidst scattered toys, books which are being read, or flowers received just a moment ago comprise multiple threads linking the theatre with everyday life. Immediately after the spectacle the theatre carries out an act of self-disclosure. The actresses show the puppets, give them their professional, foreign-sounding names, and sometimes tell their stories by referring to other spectacles. This is something more than just "revealing the backstage of the theatre"—a transmission of a certain sort of perception which sets into motion the imagination and does not consist of constructing unreal worlds. The features of daily life which flood the productions, the slight carelessness, and the distance attained by listing the professional names of the diverse elements of the spectacle make it impossible to succumb to the impact of illusion; the themes themselves: suffering, alienation, grief, and death also keep the theatre down to earth. As long as it is possible to create a theatre with the assistance of an old teapot, wooden building blocks and sheets of paper, to detach oneself from their exclusively utilitarian functions, and to perceive their concealed meanings, then a successive step would be to ask about the potential of the place of one's residence: the past inscribed into it and the shape of the future.

■



Ofiary odczarowania

Kruk

Edmund Wojnarowski

Symbol jest to najlepszy możliwy wyraz jakiegoś stanu faktycznego, którego jeszcze nie można wyrazić inaczej niż za pomocą jakiejś dalszej lub bliższej analogii – zauważa Jung w *Rebisie*[1] i do tej definicji dodać można jedynie – ale już tylko tytułem wprowadzenia do niniejszych rozważań – że rozumowi ludzkiemu podjudzanemu przez doświadczenie dość wcześnie przyszło stanąć oko w oko z czymś, *co się nie mieściło w głowie*, a co spontanicznie powstawało w wyniku pojmowania wszystkiego niezrozumiałego w taki właśnie sposób.

Stosunkowo wcześnie zabrał się też nasz rozum do odczarowywania znaków i symboli, obowiązujących przy rozumieniu świata. Ślady tego procesu, który trwa zresztą do dziś, a którego jedną z ofiar okazał się być właśnie nasz bohater, kryją już komedie Arystofanesa i bajki Ezopa.

1.

Bywa często zwiedzionym,/ kto lubi być chwalonym./ Kruk miał w pysku ser ogromny;/ lis, niby skromny,/ przyszedł do niego i rzekł: „Miły bracie,/ nie mogę się nacieszyć, kiedy patrzę na cię!/ Cóż za oczy!/ Ich blask aż mroczy!/ Czyż można dostać takową postać?/ A pióra jakie!/ Szklniące, jednakie./ A jeśli nie jestem w błędzie,/ pewnie i głos śliczny będzie"./ Więc kruk w kantaty; skoro pysk rozdziawił,/ ser wypadł, lis go porwał i kruka zostawił.

Wymowa tej bajki, przypomnianej tu w trawestacji Krasickiego, który jej nie omieszkał przecież jeszcze poprzedzić morałem – jest tak oczywista, że nie nadaje się chyba nawet za bardzo na temat szkolnego wypracowania.

Może też i z tego właśnie powodu nie zastanawiano się zbytnio nad tym, dlaczego do tak jednoznacznej konkluzji, do jakiej prowadzi, użyty został akurat kruk. Bo lis, jak to lis – wiadomo. Nie podejmowano też istotnych prób wyjaśnienia, dlaczegóż to właśnie ser spełnił rolę głównego rekwizytu, przy pomocy którego doszło do jednej z tych najbardziej znaczących kolizji w bajkowym świecie wartości.

Ser, wzorem kuchni francuskiej, zostawmy na koniec i zacznijmy może od poszperania – pobieżnego choćby tylko – w semiotycznym bagażu, tzn. w tych znakach czy symbolach, z jakimi interesująca nas para weszła do bajki La Fontaine'a.

2.

Związki lisa z tzw. codziennością w bajkach i przypowieściach, w porzekadłach czy przysłowiach[2] z jego udziałem były już od zarania jednoznaczne w swojej wymowie. Musiało się to skończyć dlań semiotyczną katastrofą. Po tylu wiekach *wychodzenia na swoje*[3] uległ procesowi całkowitego *odczarowania*[4] chyba najwcześniej i dziś nie sposób się w nim dopatrzeć choćby cienia tej magiczności, która emanuje ze znaków i symboli. Została zeń czysta alegoria.

Trudno dokładnie określić, kiedy się zaczął proces jego odczarowania. Musiało to być – jak zresztą zwykło bywać w bajkach – dawno, dawno temu. Od *Pańczatantry* zacząć można szukanie, by przez Ezopa, poprzez łacińskie trawestacje jego bajek dotrzeć do *Roman de Renart* – francuskiej średniowiecznej opowieści o lisie. Renart oznacza tu imię własne jej tytułowego bohatera. Nazwa ta ma korzenie germańskie; wywodzi się (przyczynek do lisiej charakterystyki) z *ragin* – rada i z *hart* – twardy, nieugięty. Popularność wspomnianej opowieści spowodowała, że z francuszczyzny – francique – już w XII wieku zaczął na dobre znikać *goupil* – nazwa lisa biorąca swój początek z łacińskiego vulpiculus. W dzisiejszym języku francuskim lis kończy się na literę „d" (renard).

Zmierzając dalej, trafiamy na *Canterbury Tales* Chaucera, gdzie rola kruka przypisana została kogutowi, by przez niemiecką ludową baśń *Reineke Fuchs* (na lisa czyścioszka da się spolszczyć ten tytuł) dojść do Oświecenia; do tej epoki, co już lisa (dzięki La Fontaine'owi głównie) całkiem uczłowieczyła.

Nas przy tym ustalaniu zainteresować może dodatkowo, jak kronikarz niemiecki Thietmar – współczesny Bolesławowi Chrobremu – scharakteryzował Włocha Tuni (Antoniego), opata najstarszego w Polsce klasztoru benedyktynów, pozostającego w służbie dyplomatycznej naszego króla. Zaznaczył mianowicie, że był to z habitu wprawdzie mnich, ale z czynów lis chytry i lubiany za to przez Chrobrego – *monachus habitu, sed dolosa vulpis in aktu et ab hoc amatus a domino*[5] – i uznać to można za pierwszy ślad w naszej szerokości geograficznej pozostały w słowie pisanym po przysłowiowym lisie.

3.

Dla porządku trzeba koniecznie przypomnieć choć parę szczegółów z tego okresu kariery lisa, kiedy nie stał się jeszcze alegorią – ulubionym znakiem racjonalistów – ale paradował w aureoli nie sprofanowanych do cna znaków.

I zacznijmy od lisa odkrytego w sumeryjskich tekstach, który, gdy powstała panika wśród bogów Anunaków, podjął się odnaleźć oraz sprowadzić boginię Ninhursang, bo tylko ona mogła cofnąć rzuconą przez siebie klątwę i tym samym uzdrowić Enki, ich ulubieńca[6].

Imiona *Salabi* – lis po arabsku, obok *Nasr* – orzeł, uznaje się za ślady pozostałe w języku arabskim po przedmuzułmańskich bóstwach z okresu dochodzenia do antropomorficznych wyobrażeń bogów poprzez formy animizmu i fetyszyzmu[7].

Boginię księżyca, Alope, w postaci lisicy czcili w mitach greckich Eolowie; pustoszyła Kadmeje i można ją było udobruchać tylko comiesięczną ofiarą z dziecka. Ofiarę rytualnie przywiązywano do gruszy, drzewa poświęconego

księżycowi, z którym to drzewem związane były w Sparcie dość drastyczne obrzędy urodzaju[8].

Sekret Złotego Kwiatu – Chińska Księga Życia informuje natomiast, że *w chińskim folklorze lisy również mogą kultywować Eliksyr Życia; w ten sposób osiągają zdolność przekształcenia się w istoty ludzkie*[9].

Lis wie wiele rzeczy, ale jeż jedną niemałą – to tajemnicze stwierdzenie zawarte w wierszu greckiego poety Archilocha, które stało się punktem wyjścia dla przemyśleń Isaiaha Berlina nad historiozofią Lwa Tołstoja w eseju pt. *Jeż i lis*[10], również lokuje lisa poza utartą przysłowiowością.

Ale wróćmy do zdarzenia z zacytowanej bajki, by zadać pytanie: czy to li tylko kontakt z lisem, *odczarowanym* o wiele wcześniej, doprowadził kruka po poddaniu go przez lisa próbie – można ją nazwać bajkowym testem na IQ – do takiego wyprania go z wartości magicznych, że definitywnie przestał być tym, czym był? I w związku z tym warto przypomnieć kilka istotnych szczegółów w celu przywołania jego konterfektu z okresu, zanim jeszcze – np. w języku niemieckim nawet kolokwialnie[11] – został bezlitośnie *odczarowany*.

4.

Lekcja druga szóstej księgi *Kamasutry*, poświęcona poleceniom jak miłować bohatera, poucza, że najpierw należy *wraz z przyjaciółmi garniec ryżu ofiarować kapłanom i kruki uczcić*. Chodzi o złożenie ofiary przodkom, właśnie pod postacią kruków przylatującym na brzeg rzeki, do której się wrzuca prochy zmarłych – wyjaśnia przypis[12].

Pod postacią kruka *banshee* (samo słowo oznacza *nadprzyrodzoną kobietę*) ukazywana była starodawna irlandzka bogini bitwy i mordu[13]. Zaś Normanowie wizerunkami kruków ozdabiali swoje sztandary. *Na sztandarach bojowych kruki miały rozpostarte skrzydła. Gdy sztandar z krukiem zwisnął w dół, klęska była pewna. Gdy natomiast kruk poruszony przez wiatr zdawał się latać, wojownicy widzieli w tym znak zwycięstwa*[14].

U nich to zresztą, podobnie jak i u Saksonów, na rzymskie orły moda przyszła dopiero wraz z chrześcijaństwem.

Dwa kruki towarzyszyły poza tym stale Odynowi (Wodanowi) w roli szpiegów. Tu warto przypomnieć, że biblijny Noe to właśnie kruka, a nie gołębia wysyłał z arki na przeszpiegi, zaś w niektórych przekazach[15] nie orzeł Zeusa, ale kruk swoim dziobem wymierza karę za kradzież ognia przykutemu do skały Prometeuszowi.

No a dziób kruka *corbs beau*, tego z portalu paryskiej katedry Notre Dame, wskazywać miał według podania skrytkę przechowującą ułamek kamienia filozoficznego złożonego tam przez budowniczych na dowód dopełnienia dzieła (i tak ponoć sygnowane być miały zresztą wszystkie świątynie Notre Dame).

Zaskakuje też swoją wymową fresk z 1700 r., odkryty w 1996 r. w czasie prac renowacyjnych pałacu w wielkopolskim Konarzewie, ilustrujący legendę z IV wieku – spotkanie pustelników: Pawła i Antoniego. Krąży nad nimi kruk z dwoma kawałkami chleba. A ponieważ pustelnicza samotność sugeruje odniesienia do przeżyć mistycznych, pustelnikom nieobcych, to mimowolnie przywodzi ten fresk na myśl opisane przez Carlosa Castanedę halucynacje, doznawane w stanach narkotycznych w czasie eksperymentowania ze swoją podświadomością[16]. Przemieniał się wtedy w kruka i pod tą właśnie postacią opuszczał siebie, wychodząc na zewnątrz.

5.

Odniesień nobilitujących kruka przez symbole, którym egzemplifikacyjnie służył, jest sporo. Jak również przez role, jakie spełniał. To przecież właśnie pod jego postacią Apollo ukrył się przed Tyfonem, gdy ten najstraszniejszy z mitycznych potworów postanowił się zemścić na bogach.

Kruk też figuruje na niejednej tarczy herbowej rodów i miast (np. Częstochowy). Wrażenie robi wizerunek kruka dziobiącego Turka w czoło na wszystkich herbowych tarczach Schwarzenbergów w salach zamkowych Czeskiego Krumlowa. Kojarzyć się on może z krukiem z *Potopu* – ryciny do *Apokalipsy św. Sewera* tak oto opisanej przez André Bretona: *widok kozy, która figuruje u dołu stronicy, oraz kruka, którego dziób zanurzony jest w mięsie [...] głowy ludzkiej wywołuje jowialne i nieoczekiwane uczucie*[17].

Te ostatnie przyczynki przybliżyły nas znacznie do wyjaśnienia, co zdecydować mogło o ostatecznym *odczarowaniu* kruka, do czego doszło w bajce La Fontaine'a.

6.

Hannah Arendt w jednym z rozdziałów rozprawy *Myślenie i niewyrażalne* zastanawia się, w jakim stopniu nasz umysł w swoim rozwoju – uwidocznionym w języku, którego istota zasadza się na analogizowaniu i metaforyce odzwierciedlającej świat naszych uczuć – uległ oczom, a w jakim uszom. Zdaniem Arendt mechanika symboli, konstrukcja znaków czy tworzywo alegorii – to wszystko wskazuje, że nasza świadomość ulegała oczom; widziała raczej świat, niżeli słyszała. Ale istnieją zjawiska, które przez swoistą równowagę w oddziaływaniu na wzrok i na słuch wpływają na naszą wyobraźnię w dwójnasób.

I kruk się właśnie czymś takim charakteryzuje. Nie dość, że czarny i duży, to – jak czytamy w *Hamlecie* tłumaczonym przez Jerzego S. Sitę – *ochrypłym krakaniem domaga się zemsty. – Te słowa wiszą nade mną, złowieszcze jak kruki wróżące miastu zarazę* – powiada wg przekładu Barańczaka Otello po tym, co usłyszał od Jagona o Desdemonie. Zaś w strofach tzw. cyklu ulsterskiego *Kruki rozdziobują gardła bohaterów, krew płynie*[18], co formą uogólnienia przypomina utwór Żeromskiego *Rozdziobią nas kruki, wrony* będący tragicznym post scriptum do Powstania Styczniowego.

Kruk jest więc p r z e k l ę t y za związek z padliną; tricksterskie sztuczki, które wyczyniał powodowany głodem immanentnie mu przypisywanym, są przyczyną jego zguby. Odtąd jest ptakiem n i e c z y s t y m. Tak też ujmuje go Biblia – stwierdza Andrzej Szyjewski w podsumowaniu zebranego materiału, dokumentującego w rozdziale pt. *Przyczyna przekleństwa*[19] negatywną jego recepcję wszędzie tam, gdzie występuje.

7.

Może więc dyskredytacja kruka dokonana w bajce La Fontaine'a należała się człowiekowi tytułem odreagowania doznawanych przez stulecia, a nawet tysiąclecia trwożnych odczuć, przewidywań najgorszego czy gestów *odczyniania* na sam jego widok i krakanie.

Wyzwolony od archetypowych skojarzeń niewróżących nigdy nic dobrego tak wzrokowo, jak też i słuchowo mógł wreszcie *homo sapiens* odetchnąć z ulgą.

Dyskredytacja ta była wynikiem rozliczania przez człowieka zastanych wartości, w imię wolności interpretowania wszystkiego w zgodzie z wymogami rozumu. Tak właśnie umierają symbole.

Spośród zwierząt – dodajmy dla porządku – nie poddały się może tylko temu procesowi czarny kot przebiegający drogę, *kozioł ofiarny* oraz *święte krowy*.

I z całą pewnością teatry lalkowe, które wręcz statutowo utrzymują dla dzieci licencję skansenu – ostatniego *bestia-*

rium właściwie – zwierząt *nieodczarowanych.* I chwała im za to. Bo – jak zauważa wspomniana tu już Hannah Arendt *– analogie, metafory i symbole są nićmi, za pomocą których umysł trzyma się świata nawet wtedy, gdy w roztargnieniu traci z nim bezpośredni kontakt*[20].

Na koniec wracamy do sera. Zgodnie zresztą z zapowiedzią. Ale poprzestaniemy na stwierdzeniu, że wiadomo, czym dla La Fontaine'a mógł być ser z tej choćby racji, że był Francuzem.

Poeta Pierre de Saint Cloud, którego pochodzący z początku XII w. *Le Roman de Renart* uchodzi za najwcześniejszy tekst opowiadający o serze utraconym przez kruka na rzecz lisa – też był zresztą Francuzem. Tyle tylko, że ser w jego tekście był przez kruka skradziony gospodyni. Sprawa więc semiotycznie nie jest tam zbyt oczywista. I pod względem etycznym szczególnie.

■

Kruk i lis. Ilustracja Grandville'a do *Bajek* La Fontaine'a/*The Raven and the Fox*.
An illustration by Grandville to La Fontaine's *Fables*

Przypisy

[1] PWN, Warszawa 1989, s. 569.

[2] W przysłowiu z niemieckojęzycznego obszaru *Dem Raben auf dem Dach und dem Fuchs vor der Tür ist nicht zutrauen* (Nie budzi zaufania kruk na dachu i lis przed drzwiami) doszło nb. do interesującego spotkania naszych bohaterów, uzasadniającego przypisywanie krukowi cech sroki (złodziejki).

[3] Okpił kozła w studni, do której wpadł, gdy *już był w ogródku i witał się z gąską*. Zranionego żubra pocieszał, pomagając mu skwapliwie lizać ranę. Jako pacyfista, co *ponad wszystko tłuste ceni kąski*, zaprowadzał porządek w kurniku, gdzie ponoć gęś wszczęła awanturę, trudno więc, żeby jej to mogło ujść na sucho. Udawał przed rybakiem martwego, a gdy ten zabrał go na wóz z rybami, wyrzucał je ukradkiem z wozu, a potem zjadał; przechwalając się, że je złowił w przerębli na ogon, przez co wilk stracił swój, ponieważ mu uwierzył. Sam lis w jednej z bajek też zresztą stracił swój ogon. Próbował wtedy wprowadzić w lesie modę na *bezogonie.* Gdy nie udało mu się wyleźć ze spichlerza tą samą drogą, którą się tam dostał, bo tak się obżarł, to morał, który z tego zdarzenia wyciągnął, posłużył mu do wyprowadzenia w pole wilka, aczkolwiek już w innej bajce. W innej też bajce, a nawet i epoce, wdał się w polemikę, kto jest większym łajdakiem. Rozjemcą był wówczas *małpierz*, który wypowiedział aktualne po wsze czasy, pamiętne słowa, że *wielcy złodzieje małych wieszą*, i przekonał zwaśnione strony, że nie przystoi w tym względzie naśladować ludzi. W przeciwieństwie do innych zwierząt nie poszedł w posły do lwa z życzeniami szybkiego powrotu do zdrowia, gdyż zauważył po tropach, że z tej wizyty się więcej już nie wraca. Grzecznie podziękował jeżowi za gotowość usługi uwolnienia go od owadów i insektów, argumentując, że te, co są, już się napasły jego krwią, zaś nowy rój po odpędzeniu starego trzeba będzie karmić od początku. Podjął się też raz roli przewodnika w pielgrzymce drobiu do Rzymu z podobnym założeniem, z jakim to czapla przenosiła ryby do bezpiecznego stawu. Raz okpił bociana, dwa razy niedźwiedzia. Dzięki winogronom został bohaterem porzekadła o jednym ze sposobów wychodzenia na swoje w sytuacjach beznadziejnych. Etc., etc.

[4] W takim znaczeniu tego pojęcia używa Charles Taylor w *Etyce autentyczności*. Pisze tam m.in., że dzięki *odczarowaniu świata* wprawdzie *nowoczesna wolność odniosła zwycięstwo,* ale przedtem, przed tymże odczarowaniem, *otaczające nas przedmioty nie były jedynie surowcami albo narzędziami przydatnymi do realizacji naszych planów, lecz miały samodzielne znaczenie z ich miejsca w łańcuchu bytu. Orzeł nie był po prostu jeszcze jednym ptakiem, lecz królem całego świata zwierzęcego.* (Społeczny Instytut Wydawniczy ZNAK, Kraków 1996, wyd. I, s. 10 i 11).

[5] Zaczerpnięte z rozprawy Romana Grodeckiego *Kongres Krakowski w roku 1363*, Universitas, Kraków 2000, s. 31.

[6] Krystyna Łyczkowska i Krystyna Szarzyńska, *Mitologia Mezopotamii*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1981, s. 104.

[7] Ryszard Plewiński, *Mity i legendy w krainie Proroka*, Iskry, Warszawa 1983, s. 19.

[8] Robert Graves, *Mity greckie*, PIW, Warszawa 1967, s. 278.

[9] Wyd. Thesaurus Press, 1994, s. 55.

[10] Fundacja Aletheia, wyd. PAVO, Warszawa, 1993.

[11] Wyrodni rodzice to Rabeneltern (der Rabe – kruk), zaś Rabenmutter i Rabenvater to wyrodni matka i ojciec. Rabenaas znaczy łotr, drań, obwieś, ścierwo. Rabenbraten – pieczeń kruków w dosłownym tłumaczeniu – to wisielec. Ten kolokwializm ma nb. ścisły związek z wierzeniami, iż skazańcy przypadają krukom, należąc równocześnie do Odyna – Wodana jako boga *wiszących na wietrze*. (Rudolf Gross, *Dlaczego czerwień jest barwą miłości*, WAiF, Warszawa 1990, s. 118, rozdz. pt. *Czarne ptaki bogów*).

[12] PIW, Warszawa 1985, s. 142.

[13] Wszystkie najlepsze rodziny irlandzkie i szkockie miały własną *banshee*. *Pośledniejsi ludzie musieli się zadowolić wroną siwą*. Stuard Gordon, *Encyklopedia zjawisk paranormalnych*, wyd. Al. Fine, Warszawa 1995, s. 45. Kruka Babd odnotowują też John i Caitlin Matthewsowie w *Mitologii wysp brytyjskich*.

[14] Rudolf Gross (tamże).

[15] Patrz Karl Kerényi, *Misteria Kabirów – Prometeusz*, Czytelnik, Warszawa 2000.

[16] Nevil Drury, *Don Juan Mescalito i współczesna magia – mitologia przestrzeni wewnętrznej*, Wydawnictwo Wodnika, Warszawa 1992, s. 56 i 82.

[17] Z artykułu André Bretona pt. *„Mól" książkowy wobec niepojętego „gestu de Sade"*, [w:] *Transgresje 3 – Osoby*, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1984, s. 289.

[18] *Táin czyli wyprowadzenie stad z Cualiuge*, tłum E. Bryll i M. Goraj, LSW, Warszawa 1983, s. 222.

[19] Z rozprawy *Symbolika kruka – Między mitem a rzeczywistością*, Zakład Wydawniczy NOMOS, Kraków 1991, s. 79.

[20] *Myślenie*, wyd. Czytelnik, Warszawa 1991, s. 158.

The Raven

Edmund Wojnarowski

The symbol is the best possible expression of an actual state of things which cannot be conveyed otherwise than with the assistance of a more distant or closer analogy—Jung noted in *Rebis*[1]. To this definition we may add, merely by way of an introduction to the reflections presented below, that the human intellect, incited by experience, was compelled rather early to face something which *is unthinkable* and which emerged spontaneously as a result of conceiving everything that is incomprehensible in precisely this way.

Our intellect also embarked relatively early on deciphering the signs and symbols necessary for comprehending the world. Traces of this process, which is continued up to this very day and whose victims included our hero, are already concealed in comedies by Aristophanes and fables by Aesop.

1.

He who likes to be praised / is frequently disappointed / The Raven held an enormous piece of cheese in his beak; / the Fox seemingly humble / approached him saying: "Dear brother, / I am overjoyed looking at you! What eyes! Their brightness seems to blind! / How can one achieve such an appearance? / And what feathers! Shimmering and identical. / If I am correct / then your voice too is magnificent". / The Raven begins a cantata; but the moment he opened his beak / he dropped the cheese which the Fox snatched leaving the Raven alone.

The message of the tale, here recalled in a travesty by Ignacy Krasicki (eighteenth-century bishop, satirist and author of fables) who did not neglect to precede it with a moral, is so obvious that it is probably unfitting even as a theme for a school essay.

Quite possibly, this was the reason why little thought was devoted to the reason why a raven was used for drawing such an unambiguous conclusion. The fox is quite obvious. No attempts were made to explain why cheese played the role of the main prop, which helped to enact one of the most meaningful collisions in the fabulous world of values.

In the manner of French cuisine we shall leave the cheese to the very end, and begin with searching, even if only superficially, within the domain of semantic luggage, i. e. those signs or symbols with which the couple of interest to us was introduced into the La Fontaine fable.

2.

From the very outset the connections between the fox and so-called daily life in tales and parables, proverbs and sayings[2] have always been ambiguous, a fact which simply must have led to a semantic catastrophe. After many centuries of *suffering no losses*[3] the fox was probably the first to finally succumb to the process of total disenchantment[4]; today it is impossible to perceive in it even a shade of the magic properties emanated by symbols and signs. We are left with pure allegory.

It would be difficult to define precisely the beginning of this process of disenchantment. As is customary in tales it must have taken place a long, long time ago. One could start the quest with *Panchatantra* in order to reach *Roman de Renart*, the French mediaeval tale about a fox, with Aesop and Latin travesties of his fables on the way. Renart, the name of the titular hero, is of Germanic origin, derived from *ragin*—council and *hart*—adamant. The popularity of this story was the reason why already during the twelfth century the French language of the period—*francique*—began to lose the term *goupil*, the name of a fox derived from the Latin *vulpiculus*. In contemporary French "fox" ends with the letter "d" (*renard*).

Further on, we come across Chaucer's *Canterbury Tales*, where the role of the raven is ascribed to a cock; *via* the German folk tale *Reineke Fuchs* (which could be rendered into English as "the supreme fox") we come to the Enlightenment—an epoch which, mainly thanks to La Fontaine, had completely humanised the Fox.

The German chronicler Thietmar—a contemporary of King Bolesław the Brave—mentioned that Tuni (Anthony), the Italian-born abbot of the oldest Polish Benedictine monastery and a diplomat serving the monarch, was *monachus habitu*, *sed dolosa vulpis in actu et ab hoc amatus a domino*[5] (a monk due to his habit, but a crafty fox in his deeds and thus liked by Bolesław). This interesting description could be recognised as the first trace of the proverbial fox recorded in our geographical region.

3.

For the sake of order it is necessary recall some details from that stage in the career of the fox when it had not yet turned into an allegory—a favourite sign of rationalists—but basked in a halo of signs that had not become totally profaned.

Let us start with the fox discovered in Sumerian texts which, after panic broke out among the Anunak gods, decided to find goddess Ninhursang, the only deity capable of withdrawing the curse, and thus bring Enki, their favourite, back to health[6].

The Arabic *Salabi*—the fox and *Nasr*—the eagle, are recognised as traces of pre-Muslim deities from the period when anthropomorphic images of gods were created by means of assorted forms of animism and fetishism[7].

In Greek myths the Aeolians worshipped the goddess of the Moon—Alope—in the form of a vixen; she ravaged Cadmea and could be calmed only by a monthly sacrifice of a child. The sacrificial offering was ritually tied to a pear tree consecrated to the Moon, which in Sparta was associated with rather drastic fertility rites[8].

The Secret of the Golden Flower—the Chinese Book of Life informs that: *In Chinese folklore, foxes can also cultivate the Elixir of Life; in this way they attain the ability of transforming themselves into human creatures*[9].

The Fox knows numerous things but the Porcupine knows one great thing—this puzzling statement contained in a poem by the Greek author Achilochus became the point of departure for Isaiah Berlin's reflections on the historiography of Leo Tolstoy in the essay entitled *The Porcupine and the Fox*[10], and located the Fox beyond proverbial cliches.

Let us reverse to the event described in the cited fable in order to ask whether it was only contact with the fox, disenchanted much earlier, which led the raven, once it was subjected to a test by the fox (an IQ test of sorts), to become so deprived of all magical qualities that it definitely ceased being something which it had been previously? Consequently, it seems worth recalling several essential details in order to evoke the likeness of the raven from the period when it had not yet been so ruthlessly disenchanted (a process which in German was performed even in the vernacular[11]).

4.

The second lesson in the sixth book of the *Kamasutra*, recommending how to love a hero, teaches that it is first necessary to *offer a pot of rice to the priests and worship the ravens*. The author had in mind sacrifice offered to the ancestors, who in the guise of ravens fly to the bank of the river into which the ashes of the dead are cast[12].

The ancient Irish goddess of battle and slaughter was presented as the banshee raven (the same word denotes a supernatural woman)[13]. The Normans embellished their banners with images of the raven. *The ravens on the war banners spread out their wings. Once the banner with the raven sagged defeat was certain. On the other hand, a raven fluttering in the wind appeared to fly, and the warriors perceived it as a sign of victory*[14].

In this case, as among the Saxons, the fashion for Roman eagles came with Christianity.

Two ravens constantly accompanied Odin (Wotan) in the role of spies. Biblical Noah sent a raven, and not a dove, from the ark, on a mission, while in certain versions of the myth[15] it is not the eagle of Zeus but a raven which punishes Prometheus chained to a cliff for having stolen fire.

Kruk udający orła. Ilustracja Grandville'a do *Bajek* La Fontaine'a/*The Raven Pretending to be an Eagle*. An illustration by Grandville to La Fontaine's *Fables*

What about the beak of the *corbs beau* raven from the portal of the Notre Dame cathedral in Paris which, according to legend, pointed to a secret cache containing a particle of the philosopher's stone placed there by the builders as proof of having completed their work? (Such a signature was supposedly left on all Notre Dame churches).

A fresco from 1700, discovered in 1996 during the renovation of the palace in Konarzewo (western Poland), illustrates a fourth-century legend—the meeting of two hermits, Paul and Anthony, with a raven circling above them and holding two pieces of bread. Since the solitude of recluses suggests reference to the mystical experiences familiar to them, the fresco involuntarily brings to mind the hallucinations described by Carlos Castaneda, experienced during drug-induced experiments with the subconsciousness[16], when Castaneda assumed the form of a raven and as such abandoned his human form.

5.

Numerous references ennoble the raven by means of symbols which it exemplified. The same holds true for the roles which it played. After all, it was under the guise of a raven that Apollo hid from Typhon when this most terrible of all mythical monsters decided to take revenge on the gods.

The raven is also found on the armorial shields of families and towns (e. g. Częstochowa). A deep impression is made by the image of a raven pecking at the forehead of a Turk, depicted on all the coats of arms of the Schwarzenberg family in the halls of the castle in Cesky Krumlov. This raven brings to mind the one in *The Flood*—an illustration to *The Apocalypse of St. Severus,* described by André Breton: *The sight of a goat at the bottom of a page and a raven with its beak immersed in the flesh [...] of a human head produces a jovial and unexpected emotion*[17].

The last references brought us much closer to explaining what could have been decisive for the ultimate disenchantment of the raven in La Fontaine's fable.

6.

In one of the chapters of her study *Thinking and the Indescribable* Hannah Arendt reflected on the degree to which our intellect in its development—discernible in language, whose role consists of metaphors and analogies reflecting the world of our feelings—submitted to the eyes or to the ears. In the opinion of Arendt, the mechanics of symbols, the construction of signs or the substance of allegory indicate that our consciousness succumbed to our eyes: it saw the world rather than heard it. On the other hand, there are such phenomena which by means of their specific, balanced impact on sight and hearing influenced our imagination twofold.

This is precisely the characteristic feature of the raven. Not only is it black and big, but, as we learn in *Hamlet*, its

raspy voice demands revenge. Those words hang over me, ominous as ravens predicting pestilence to a town—declares Othello after Iago informed him about Desdemone's doings. On the other hand, in the so-called *Ulster Cycle: ravens peck at the throats of the heroes and blood flows*[18], a generalisation which brings to mind Żeromski's *Rozdziobią nas kruki, wrony* (Ravens and Wrens Shall Peck at Us), a tragic postscript to the Polish January Uprising of 1863.

The raven is thus damned due to its connection with carrion; the tricks which it performed induced by the hunger ascribed to it as an inherent feature, are the cause of its doom. Henceforth it is an unclean bird. This is also the way it is interpreted in the Bible—wrote Andrzej Szyjewski in a summary of collected material, in which a chapter entitled *The Cause of the Curse*[19] documents the negative reception of the raven wherever it appears.

7.

Quite possibly the process of disparaging the raven in La Fontaine's fable was merited as a reaction to centuries or even millennia of fear, anticipation of the worst, or gestures of *undoing the spell* at its sight and cry.

Liberated from archetypical associations which never bid anything good, *homo sapiens* could finally sigh with relief.

Such discrediting was the outcome of man's accounts with existing values, settled in the name of an unrestrained interpretation of everything in accordance with the requirements of the intellect. This is the way symbols perish.

Probably only the black cat, the scapegoat and holy cows have not been subjected to this process.

The same can be certainly said about puppet theatres which in an outright statute-like manner retain for their young audience the rank of a Skansen, the last *bestiarium* of enchanted animals. Due praise should be given to them, since as the above mentioned Hannah Arendt noted: *Analogies, metaphors and symbols are the threads with whose aid the mind adheres to the world, even when it absentmindedly loses direct contact*[20].

In accordance with our promise let us now return to the cheese. It suffices to declare that we know what cheese could have meant to La Fontaine simply owing to the fact that he was French.

The poet Pierre de Saint Cloud whose *Le Roman de Renart* (beginning of the twelfth century) is regarded as the earliest text about the cheese which a raven lost to a fox, was also a Frenchman. The only difference was that in his text the raven had earlier stolen the cheese from a housekeeper. In this case, the issue is not so obvious from the semantic point of view, and even more so from the ethical perspective.

■

Notes

[1] PWN, Warszawa 1989, p. 569.

[2] An interesting encounter of our heroes in a proverb from the German-speaking region: *Dem Raben auf dem Dach und dem Fuchs vor der Tir ist nicht zutrauen* (the raven on the roof and the fox standing in front of the door are not trustworthy) justifies the attribution of the features of the thieving magpie to the raven.

[3] The fox deceived the goat in a well into which it had fallen after it came into the garden and greeted the goose. It comforted the wounded bison by readily licking his wounds. As a pacifist that appreciates fat morsels more than anything else the fox introduced order in the chicken coop where the goose supposedly began a commotion; it would have been unseemly to allow it to evade punishment. The fox played dead and once the fisherman placed it on a cart full of fish, it craftily threw them off and devoured them, boasting that it had fished them out of a air hole in the ice by using its own tail as bait. The wolf, believing this story, lost its tail. When in one of the fables the fox too lost its tail it tried to introduce a fashion for *tail-lessness* amongst the forest animals. The only moral the fox drew when it was unable to crawl out of a granary the same way in which it had entered (it had grown too fat from overeating) was used to deceive the wolf. In yet another fable, and another epoch, the fox became involved in a debate whose aim was to resolve who is the greatest scoundrel. The arbiter was the monkey which made the memorable and ever topical declaration that *great thieves hang lesser thieves* and convinced the quarrelling sides that it is unfitting to imitate people. In contrast to other animals, the fox did not go to personally wish the lion a rapid return to health once it noticed, by observing tracks, that no one ever returned from such a visit. It also politely declined the porcupine's offer to free it from insects by arguing that the existing ones had already grown fat on its blood while a new batch would have to be nourished from the beginning. The fox undertook the role of a guide for a poultry pilgrimage to Rome on the same presumption as the one with which the crane carried fish to a safe pond. It deceived the stork once and the bear twice. Thanks to grapes the fox became the hero of a saying about one of the ways to get by in hopeless situations. Etc., etc.

[4] This is the meaning of the concept used by Charles Taylor in *The Ethics of Authenticity*: *the disenchantment of the world enabled contemporary freedom to win a victory, although prior to this process the objects surrounding us were not only raw material or tools useful for the realisation of our plans but possessed independent significance stemming from their place in the sequence of being. The eagle was not simply yet another bird but the king of the entire animal kingdom* (Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 1996, first Polish edition, p. 10 and 11).

[5] From Roman Grodecki's *Kongres Krakowski w roku 1363* (The Cracow Congress of 1363), Universitas, Kraków 2000, p. 31.

[6] Krystyna Łyczkowska and Krystyna Szarzyńska, *Mitologia Mezopotamii* (Mesopotamian Mythology), Wyd. Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1981, p. 104.

[7] Ryszard Plewiński, *Mity i legendy w krainie Proroka* (Myths and Legends in the Land of the Prophet), Iskry, Warszawa 1983, p. 19.

[8] Robert Graves, *Greek Myths*, Polish edition, PIW, Warszawa 1967, p. 278.

[9] Thesaurus Press 1994, p. 55.

[10] Fundacja Aletheia, PAVO, Warszawa, 1993.

[11] Profligate parents are *Rabeneltern* (der *Rabe*—raven) while *Rabenmutter* and *Rabenvater* are the profligate mother and father. *Rabenaas* means scoundrel, rogue, rascal. *Rabenbraten*—literally translated as a raven roast—means the hanged man. This colloquial term was closely associated with the belief that the condemned are assigned to ravens and, at the same time, belong to Odin—Wotan, envisaged as the god of *those who hang in the air* (Rudolf Gross *Why is Red the Colour of Love*, Wyd. Artystyczne i Filmowe, Warsaw , 1990, p. 118, chapter: *The Black Birds of the Gods*).

[12] PIW, Warszawa 1985, p. 142.

[13] *All the best Irish and Scottish families have their own banshee. The inferior folk had to be satisfied with the grey wren*—Stuart Gordon, *Encyklopedia zjawisk paranormalnych* (Encyclopaedia of the Paranormal), Polish edition, Wyd. Al. Fine, Warszawa 1995, p. 45. The Babd raven is recorded by John and Caitlin Matthews in *Mythology of the British Isles*.

[14] Rudolf Gross, ibid.

[15] See Karl Kerenyi, *Misteria Kabirów—Prometeusz* (The Kabir Mysteries—Prometheus), Czytelnik, Warszawa 2000.

[16] Nevil Drury, *Don Juan Mescalito i współczesna magia—mitologia przestrzeni wewnętrznej* (Don Juan Mescalito and Contemporary Magic—Innerspace Mythology), Polish edition, Wydawnictwo Wodnika, Warszawa 1992, p. 56 and 82.

[17] From the article by André Breton: *Mól książkowy wobec niepojętego gatunku "gestu de Sade"* (The bookworm and the incomprehensible genre of the "de Sade gesture"), *Transgresje 3—Osoby*, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1984, p. 289.

[18] *Táin czyli wyprowadzenie stad z Cuailuge* (Táin or Bringing the Herds In From Cuailuge), transl. by E. Bryll and M. Goraj, LSW, Warszawa 1983, p. 222.

[19] *Symbolika kruka – Między mitem a rzeczywistością* (The Symbolic of the Raven—between Myth and Reality), Zakład Wydawniczy NOMOS, Kraków 1991, p. 79.

[20] *Myślenie* (Thinking), Czytelnik, Warszawa 1991, p. 158.

Szkic małej sztuki dla marionetek (bez praw autorskich)

Edward Gordon Craig

Scena I

Podnosi się kurtyna. W pokoju wykładanym boazerią siedzą trzy wielkie postaci. Wspaniały pokój… na nóżkach krzeseł prześliczna pozłota. Szczebiotliwa melodia na pianinie w wykonaniu długoszyjej młodej lady. Wszystko inne jest jak stojąca sadzawka.

Czy zatem są to trzy wielkie żaby na liściu, który utrzymuje się na wodzie? Nie, to trzy bogate typki z Londynu, Paryża i Nowego Jorku.

Wchodzi artysta – w przymilny sposób i raczej nazbyt uczciwie prosi o 10 000 funtów na prowadzenie Teatru Małego.

(W książce Dickensona czytamy, że w Nowym Jorku wystarcza to na prowadzenie małego teatru zaledwie przez osiem tygodni).

Za pomocą obraźliwego gestu trzy bogate typki przekazują artyście sygnał, że przepraszają, ale nie mają 10 000 funtów na zbyciu.

Artysta, w ukłonie schylając głowę aż do powierzchni dywanu, a nawet niżej, bo aż do podłogowych desek, wycofuje się, demonstrując oznaki wielkiej konfuzji.

(Konfuzję tę należy przekazać publiczności jak następuje… Animator nakleja czerwone plamy na każdy policzek i na czoło lalki Artysty, który odchodzi).

(Jak wiecie, uprawianie sztuki jest bardzo łatwe.)

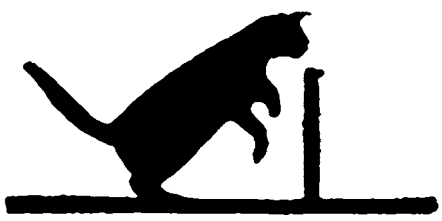
Kurtyna zgrzyta i opada.
Kilka taktów muzyki.

Scena II

Kurtyna podnosi się z towarzyszeniem specjalnej, gwizdanej melodii[1]. To samo miejsce. Te same postaci. Ta sama długoszyja panna śpiewająca tę samą piosenkę przy pianoli o rok później.

Nim ucichnie melodia, za sceną rozlega się sześć wystrzałów – bardzo głośnych. Trzy typki podnoszą się – siadają – podnoszą się – siadają; podnoszą się – siadają – i tak dalej. Po szóstym wystrzale wchodzi przedstawiciel rządu. „Domagam się dziesięciu milionów funtów na prowadzenie wojny".

Trzy typki odpowiadają równocześnie… „Dlaczego nie! Oczywiście!"



Podają dziesięć worków z pieniędzmi. Przedstawiciel rządu wychodzi.

Kurtyna

Scena III

Kurtyna podnosi się. To samo miejsce. Te same postaci, ta sama… itd., itp. Wchodzi Artysta.

„Zastanawiam się, czy nie macie na zbyciu przypadkowo 20 000 funtów, myślę sobie, że mógłbym zrobić dla was teatr, mógłbym was trochę zabawić… albo zabawić też innych"… ltd., itp.

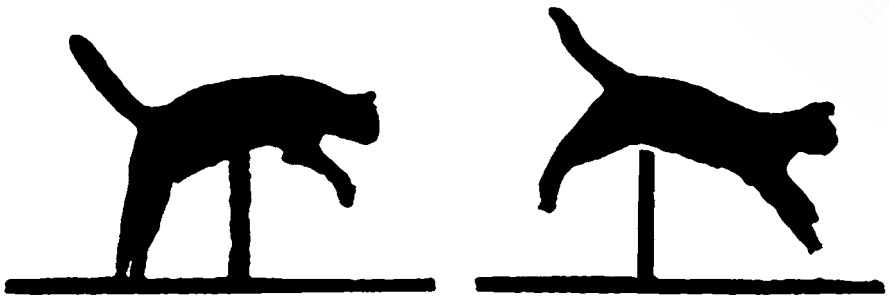
Trzy typki: „Niestety. Nie mamy pieniędzy na zbyciu".

Artysta odchodzi w kierunku zapadni. Tym razem jego konfuzję pokrywa wielki ogień.

I teraz następuje STRASZLIWA EKSPLOZJA. Wchodzi przedstawiciel rządu. „Domagam się dziesięciu milionów na stłumienie rewolucji"[2]. Rozlegają się bębny. Meble drżą.

„Oczywiście". ltd., itp.

(Ten niewielki temat wymaga jeszcze pewnego opracowania, aby, wywołując piorunujące wrażenie, odnieść sukces).



W końcu widzicie, jak wchodzi Artysta, przebrany za Dicka Turpina. Wyciąga dwa wielkie pistolety i krzyczy: „Pieniądze albo życie!".

„Oczywiście! Sir!" – odpowiada mu nieśmiertelna Trójka… „To nasze pieniądze… ile?"

„Trzy pełne sakwy" – mówi artysta.

Pojawiają się trzy sakwy – w takt melodii „Pop goes the Weasel"[3].

Kurtyna

[1] Sir Richard Burton dowodzi, że na Wschodzie trzeba gwizdać, by napoić (?) konie.

[2] Rząd umie być taki rozpasany, jeśli przyłoży się do tego.

[3] Popularna dziecięca piosenka *Złapać łasicę.*

Tekst zamieszczony w „The Mask" 1919, t. VIII, nr 12, s. 51.
Przekład Henryk Jurkowski

Sketch for Small Play for Marionnettes (Not Copyrighted)

Edward Gordon Craig

Scene I

Curtain rises. Three large rich persons seated in panelled room. Very gorgeous apartment… lovely gilding to legs of chairs. A tune warbled by long, thin-necked young lady at piano. All else as stagnant pond.

Is it three frogs we see seated on floating leaves? No, it is three rich persons of London, Paris and New York.

Enter artist—with insinuating ways he asks rather too honestly for £ 10.000 with which to run a Little Theatre.

(Dickenson says in his book that is takes about that sum to run a small theatre for only eight weeks in New York).

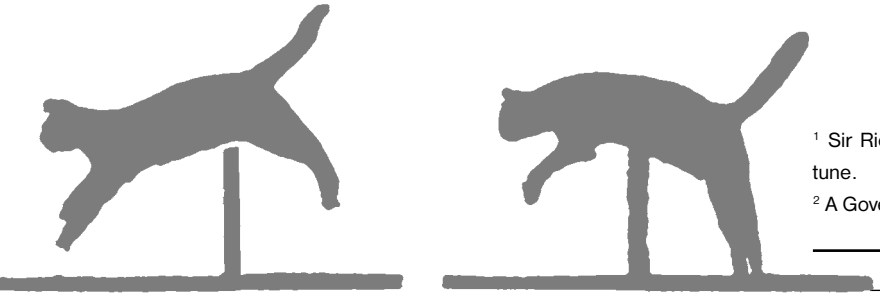
By horrid palm gestures the three rich persons convery to the artist that they are very sorry but they have not got £ 10.000 to spare.

The artist, bowing to the very boards under the carpet, retires, covered with awful confusion.

(This confusion is conveyed to the audience thus… The manipulator of the puppet dabs two red spots, one on each cheek and one on the forehead of departing puppet).

(Art is very simple, you know).

The curtain creaks and descends.
One bar of Mussic.



Scene II

Curtain rises "to a whistling tune"[1]. Same scene. Same folk. Same long-necked maiden singing same song one year later at pianola.

At end of song six guns are fired off stage—very loud. The three figures rise—sit -rise—sit; rise—sit—and so on. At the sixth explosion enter a government official. "I want ten million pounds for a war".

The three figures reply simultaneously… "Certainly".

The give ten bags. Exit Government official.

Curtain

Scene III

Curtain rises. Same scene. Same folk. Same etc., etc.

Enter artist.

"I wonder if you could spare me £ 20.000 (perchance) for to make for you a theatrre to (methinks) amuse you a little… and to amuse others" etc., etc.

The Three: "Alas! We have no money to spare".

Exit artist down a trap. Red Fire this time covers his confusion. TREMENDOUS EXPLOSION follows. Enter Government Official. "I want ten million for a Revolution"[2]… The Drums roll; the furniture is shaken.

"Certainly", etc., etc.

(New this theme here sketched needs but little elaboration to be a thundering success).

Lastly you see the artist enter disguised as Dick Turpin. He produces and points two horse-pistols and ccries: "Your money or your life".

"Oh, yes, Sir!"—reply the immortal Three at him… "our money… how much?!"

"Three bags full"—says the artist.

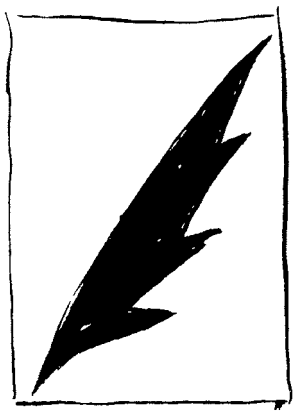
Three bags are produced to the tune of "Pop goes the Weasel".

Curtain

[1] Sir Richard Burton points out that in the East Horses drink to a whistling tune.

[2] A Government can be as disoderly as the best when it puts itself at it.

Text published in "The Mask" 1919, vol. VIII, no. 12, s. 51.



Od szopkarza do lalkarza

Wiesław Hejno

Żyję i tworzę współcześnie. Czy jednak ta współczesność wybuchnęła z dnia na dzień? Poprzedził ją czas przynależny twórcom minionym. Zatem współczesność to tylko kwestia skali? Możliwości, narzędzi, niekoniecznie kondycji twórczej człowieka… Przekonani o misji burzenia starego świata, jak kamień u nogi, dźwigamy przeszłość. Ale ten, kto nie pielęgnuje w sobie tradycji, nie jest zdolny budować przyszłości.

Dwie perspektywy: przemiana i rozwój narzucają spojrzenie historyczne. Jeśli przemiana zauważalna jest naocznie, bowiem dla niej punktem odniesienia jest poprzedni obraz, to rozwój już znacznie trudniej zdefiniować. Nie ma powszechnej zgody co do tego, czy oczekiwanie wpisane w pojęcie rozwoju wyczerpuje jego tylko pozytywne skutki.

Korzenie mojej współczesności to doświadczenie kulturowe tkwiące w przekazie ikonicznym, zapisie słownym, wielości i zmienności form, w nieświadomości z trudem ujawniającej drzemiące w niej sygnały. Najważniejszym momentem mego świadomego uczestnictwa w teatrze była praktyka sceniczna, którą zastałem. Każdy wszakże wstępuje do czegoś, co już istnieje.

Z początków mojej pracy zawodowej pamiętam taki obrazek. Wraca z Warszawy nasz ówczesny reżyser i mówi: *Koledzy, już więcej nie będziemy robić przedstawień w kukłach zmechanizowanych, są przestarzałe! Widziałem przedstawienie w samych jawajkach i drugie w maskach, to nowy świat!* I zaczęliśmy wgryzać się w ten świat, nie mając za wzór niczego poza wrażeniami naszego reżysera.

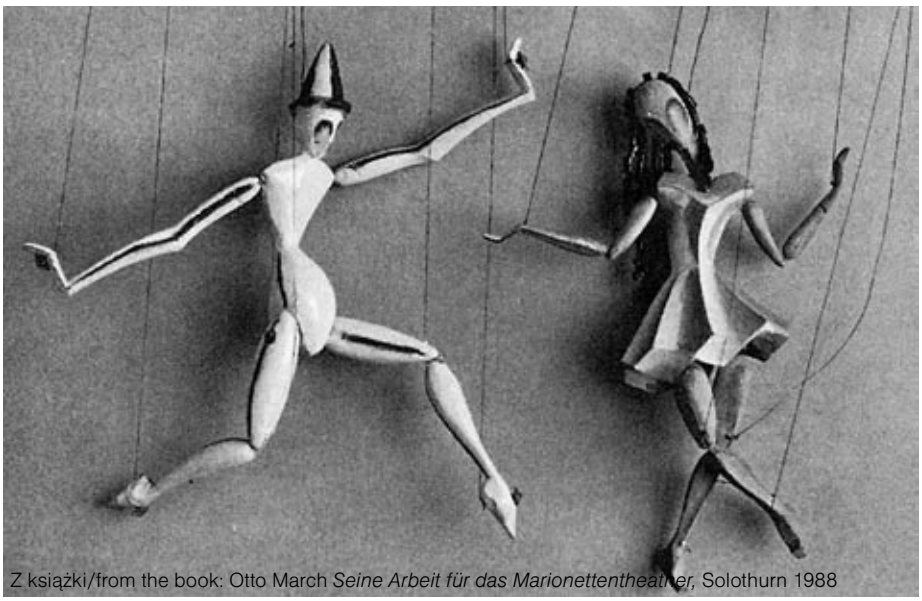
Teatr, do którego mnie zaangażowano w latach pięćdziesiątych ubiegłego wieku i teatr, który sam uprawiam, posiadają pewien wspólny mianownik. Jest nim lalka. Lecz dziś znaczy ona zupełnie coś innego.

Przestrzeń gry scenicznej została rozszerzona poza scenę pudełkową. Tekst sztuki często powstaje podczas prób sytuacyjnych itd. Mój kolega powracający z Warszawy, przepojony nową wizją teatru, stał się nieświadomym ogniwem błyskawicznie postępującej inwazji informatycznej. Równocześnie dokonała się zmiana środowiska społecznego, wkroczyła nowa estetyka, świat opanowały nieznane dawniej technologie itd. Przeświadczenie, że *wszystko może być wszystkim*, nie wynika z doświadczenia osobistego, lecz jest wytworem kreacji, która niejako zastępuje owo doświadczenie. Czyż zawsze nie było tak, że pozór bólu lub miłości lepiej wygląda niż prawdziwy ból i prawdziwa miłość?

Nowo poznane techniki lalkowe zadziwiają publiczność. *Bogate i trudne są lalki. Aby nimi grać, trzeba umieć to wszystko, czym posługuje się prawdziwy aktor i jeszcze animować lalkę*. Podobne słowa podbechtują próżność każdego artysty. Publiczność jest naszym mentorem i sędzią. Zachłyśnięta zmiennością świata rzeczy w teatrze czuje się swojsko: *Jest w nim podobnie jak dookoła*. Obecność publiczności na przedstawieniu rozstrzyga o słuszności naszej gry, doborze środków. Zasadności naszego postępowania z materią teatru. Posłannictwo artysty okazuje się być wypadkową ilości sprzedanych biletów. Czasy też nam sprzyjają: teatr lalek służy dzieciom. Dziś dziecko to wielka inwestycja. Musi ono jak najwięcej wchłonąć, dotknąć, zobaczyć, poznać. Jesteśmy wszakże przede wszystkim dla dzieci.

Zmieniając środki, teatr zawodowy utrudniał lalkarzowi doskonalenie jego sztuki. Animację zastępowała – demonstracja, prawdę słowa – jej pozory, psychologię postaci – informacja itd.

Gra sceniczna ma potwierdzić, czy dany przedmiot jest lalką teatralną czy tylko rekwizytem. Uprzedmiotowienie podmiotu, czy wręcz jego dematerializacja i ponowne powołanie do życia scenicznego wskazują na relatywizm świata rzeczywistego. W pewnych przedstawieniach przedmiot-lalka spełnia te wymogi i zadość czyni wyznaczaniu granic współczesności teatru lalkowego. Choć i wtedy teatr wydaje się odwoływać do starych wzorców.



Z książki/from the book: Otto March *Seine Arbeit für das Marionettentheater,* Solothurn 1988

Pozycja aktora lalkarza nie jest jasna. Gdy gra on wyłącznie lalkami: animuje je i „mówi za nie", jest lalkarzem wyraźnie osadzonym w tradycji. Ale istnieje także szeroki nurt widowisk, w których lalkarz – można powiedzieć – sprawuje czynności artystyczne i techniczne w obrębie lalki – w oderwaniu od niej. Spotykamy narrację sceniczną prowadzoną równolegle na kilku poziomach: aktorzy ludzie – lalki – przedmioty – maski. Mnogość wzorców bywa atrakcją samą dla siebie i równocześnie zachwyca możliwościami kreatywnymi. Ale brak dyscypliny artystycznej i nieprzystosowanie odbiorcy czynią z wysiłku teatru niekiedy nieco próżny zabieg. Choć sztuka w swej istocie pożera wszystko i każdy jej przejaw tyleż może odpychać, co zachwycać.

Aktor lalkarz często lalkę tylko nosi. Poświęca jej mało uwagi, albowiem wtedy jego zadanie artystyczne nie polega na utożsamianiu się z postacią sceniczną, kreowaniu jej, lecz na uwidocznieniu jej znaku. Czy w ten sposób przedstawia się złożoność współczesnego człowieka? A może ciągle twórcy poszukują dla siebie miejsca we współczesnym świecie? Ufając, iż zdarzy się cud i scena sama siłą swej kreatywnej potęgi ukaże niezwykłość istnienia lalkarza. Czyżby przedstawianie wyimków świata, w którym zewnętrzność stanowi siłę kreatywną, prowadziło do zgłębiania jego istoty? Człowiek jest jej nieświadomym podmiotem?...

Układy figuralne ludzi i rzeczy w przedstawieniu odczytujemy i wypełniamy treścią. Jednakowoż odnosimy je do własnych doświadczeń kulturowych. Twórcy niejako a priori zakładają, że mają one być tożsame z ich doświadczeniem. W końcu przedstawienie to jedna z możliwych prezentacji i zaledwie jeden z poziomów odbioru.

W tym gąszczu form i dróg współczesnego teatru lalkowego będziemy się poruszać jeszcze długo. Ciekawe kiedy i gdzie pojawi się pierwszy artysta lalkarz, który wyskoczy z rozpędzonego rydwanu wszystkoizmu i stanie na pewnym gruncie tożsamości swojej sztuki. Chyba że nowej sztuki lalkarskiej już nie będzie wyróżniać doskonałość rzemiosła w jakiejś konkretnej dziedzinie, lecz jej siłą pozostanie feeria różności. Trudno zaprzeczyć, iż duch rewii tkwi również w szopce. Czy i kiedy z dzisiejszego teatru lalek ukształtują się trwałe formacje widowiskowe, pokaże przyszłość. Ciekawe, jakie czynniki będą miały wpływ na ten proces przede wszystkim. Lalka teatralna i czuwająca za nią przeszłość to nieustająca inspiracja współczesności. Czy tylko do czasu odrzucenia lalki?

■

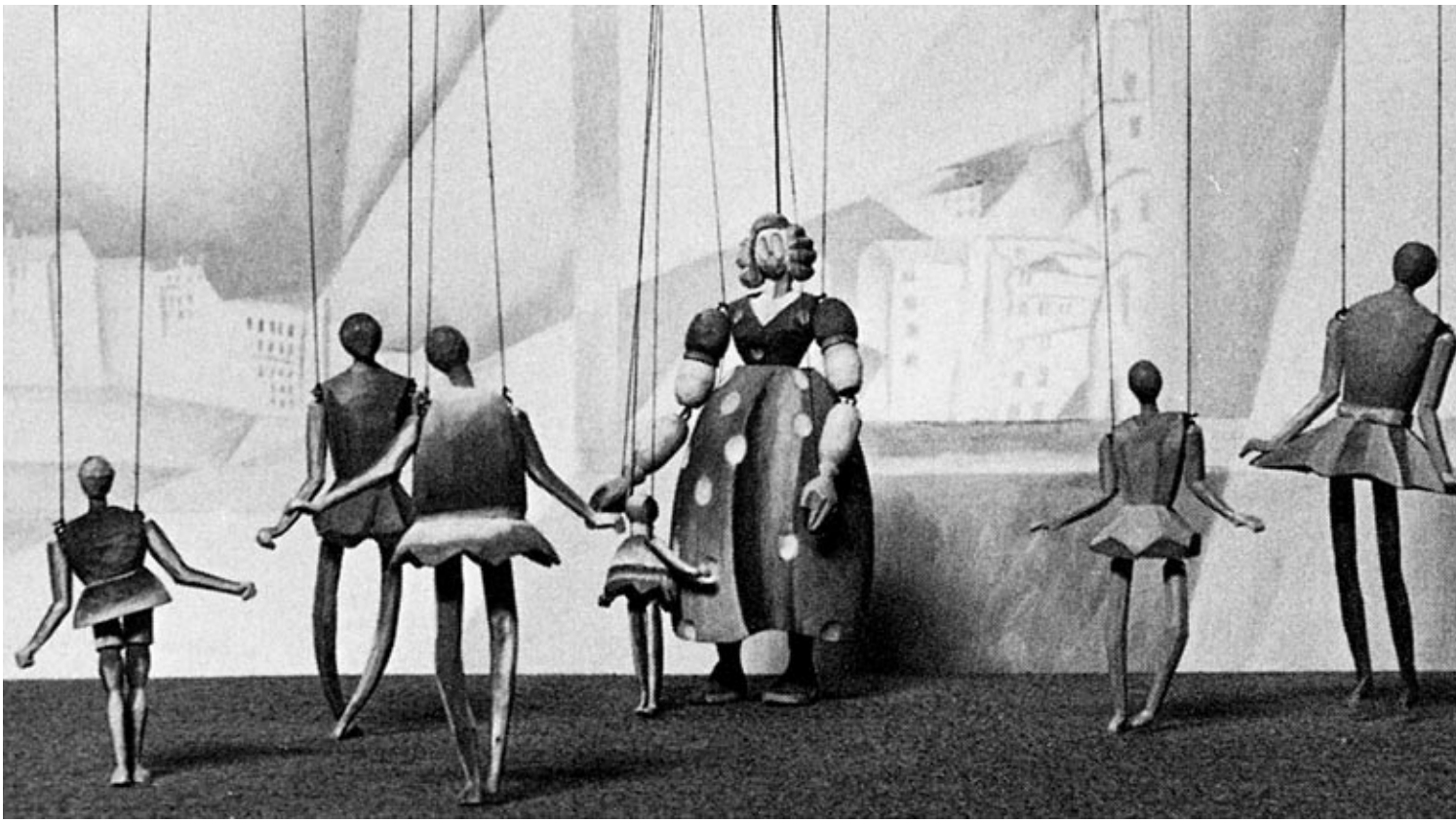
From a *Szopka* Performer to a Puppeteer

Wiesław Hejno

I live and create in the present. Has our contemporaneity erupted from day to day? It was preceded by a period belonging to the artists of the past. Does this mean that the present is only a question of scale? Of the potential, instruments and creative condition of man…? Firmly convinced about our mission of toppling the old world, we remain burdened with the past. He who does not cultivate tradition is incapable of building the future.

Two perspectives–transformation and development–impose a historical viewpoint. Transformation is discernible thanks to the fact that its point of reference is an earlier image, but the definition of development poses a much more complicated task. There is no universal concurrent opinion determining whether anticipation inscribed into the concept of development exhausts only its positive effects.

The roots of my contemporaneity consist of cultural experience embedded in iconic transmission, verbal records, the multiplicity and variability of forms, and the unconscious, which reveals with considerable difficulty its inherent signals. The most important moment of my conscious participation in the theatre was



Z książki/from the book: Otto March *Seine Arbeit für das Marionettentheather,* Solothurn 1988

the praxis I encountered at the very outset. After all, everyone enters something which is already existing.

I recall the following scene from the beginnings of my professional work—upon his return to Warsaw our director declared: *Colleagues, we shall no longer feature stage spectacles with mechanised puppets; they're so outdated! I saw a production based on Java shadow puppets and another one performed with masks—a truly new world!* And we started to make headway in this world with nothing but the impressions of our director as the model.

The theatre into which I was admitted during the 1950s and the theatre which I now pursue possess a certain common denominator—the puppet. Today, however, its meaning has become entirely different.

The performance space has been expanded beyond the box stage. The text of the play is frequently written in the course of rehearsals. That colleague who years ago returned from Warsaw imbued with a new vision of the theatre, unintentionally became a link in a swiftly progressing invasion of information. Parallel phenomena included changes within the social environment, the appearance of new aesthetics, the world dominance of previously unknown technologies, and so forth. The conviction that *everything can become everything* does not stem from personal experience but is the product of creation which as if replaces that experience. Was it not always so that the illusion of pain or love looks better than true pain and love?

The newly introduced puppet techniques overwhelm the public: *The puppets appear to be so difficult and abundant. In order to be able to perform with them one has to possess the proficiency of a true actor and, in addition, to manipulate them*. Such words spur on the vanity of every artist. The audience is our mentor and judge. Dazzled by the changeability of things it feels at home in the theatre: *It's just like the outside world*. The presence of the spectators is decisive for the correctness of our performance, the selection of measures, and the purposefulness of our treatment of the very matter of the theatre. Apparently, the vocation of the artist is a resultant of the number of sold tickets. The times too are conducive: the puppet theatre serves children. Today's child is a large investment—he must be assured of the opportunity to observe, touch, see and examine as much as possible. After all, we live predominantly for our children.

By changing its measures the professional theatre made it difficult for the puppeteer to perfect his art. Manipulation has been replaced by demonstration, the truth of the word—by its appearances, the psychology of the characters—by information, etc.

Stage performance is to confirm whether a given object is a theatrical puppet or a mere prop. The objectivisation of the subject or its outright dematerialisation and restoration to life on stage indicate the relativism of the world around us. In certain productions the object-puppet fulfils those demands and complies with the delineation of the limits of the contemporary puppet theatre. Even in those cases, however, the theatre seems to refer to old models.

The position of the actor-puppeteer is unclear. When he performs exclusively with puppets—manipulates them and "speaks for them"—he remains a puppeteer distinctly enrooted in tradition. But there is a wide current of spectacles in which the puppeteer—so to speak—conducts artistic and technical activities within the puppet and in abstraction from the puppet. We encounter stage narration conducted at several parallel levels: actors—puppets—objects—masks. The multitude of patterns is an attraction in itself and its creative potential remains admirable. Nonetheless, the absence of artistic discipline and the maladjustment of the recipient sometimes render theatrical effort a rather futile endeavour, although the essence of art devours everything and each of its symptoms can yield both repulsion and acclaim.

Frequently, the puppeteer only carries the puppet. He devotes little attention to it because then his artistic task does not consist of identifying himself with the character and its creation, but of rendering its sign visible. Is this the way to present the complexity of contemporary man? Or could it be that artists continue to seek a place in the present-day world by trusting that a miracle will occur, and that the stage will, by the very force of its creative might, demonstrate the exceptional nature of the existence of the puppeteer? Does the presentation of extracts of the world, in which its external aspects comprise a creative force, lead to an insightful study of its essence? Is man its unconscious subject?…

In the spectacle we decipher the figural arrangements of people and themes, and fill them with contents. Nevertheless, we still refer them to our own cultural experiences. Creators assume as if a priori that those experiences are to be tantamount to their own personal experiences. After all, a spectacle is only one of multiple possible presentations and only one of many levels of reception.

We shall continue to meander in this thicket of the forms and paths of the contemporary puppet theatre for a long time to come. It would be interesting to see when and how there will appear the first puppeteer who dares to jump out of the rushing chariot of all-ism and land on the firm ground of the identity of his art. Unless, of course, the new art of puppetry will be no longer distinguished by the perfection of craftsmanship in a certain concrete domain, but base its force on a féerie of divergence. It would be difficult to negate that the spirit of the revue is embedded also in the szopka. Only the future will show whether and when the contemporary puppet theatre will produce permanent spectacle formations. It would be interesting to see what sort of factors shall influence this process. The theatrical puppet and its past, lurking behind it, continue to provide incessant inspiration for the present. Will this state of things last only to the rejection of puppet?

■

„**Teatr Lalek" pod redakcją/Editor:** Lucyna Kozień

Kolegium redakcyjne/Editorial commitee: Henryk Jurkowski, Lucyna Kozień, Jan Polewka, Marek Waszkiel

Tłumaczenie/Translations: Aleksandra Rodzińska-Chojnowska

Współpraca redakcyjna/Editorial cooperation: Małgorzata Słonka, Janusz Legoń

Opracowanie graficzne/Design: Ewa Pietrzyk

Wydawca/Editor: Polski Ośrodek Lalkarski POLUNIMA, 90-718 Łódź, ul. 1 Maja 2

Czasopismo finansowane przez Ministerstwo Kultury

Publication subsidized by the Ministry of Culture

Adres redakcji/Address: POLUNIMA, 90-718 Łódź, ul. 1 Maja 2, tel. 0607682767, e-mail: teatrlalek@wp.pl

http://www.polunima.republika.pl

Skład/Typesetting: Studio Cicero, Bielsko-Biała **Druk/Print:** Augustana, Bielsko-Biała

Nakład: 700 egz.

ISSN 0239-667X

Na okładce/On the cover:
Dialogus de Passione, reż./direction K. Dejmek,
scen./stage design J. Polewka.
Teatr Narodowy, Warszawa (1998)