TEATR LALEK

Nr 1/59/99 Wiosna-Lato





TEATR LALEK

Nr 1/59/99 Wiosna-Lato

Jerzy Zitzman
Dyrektor i dyplomata – Henryk Jurkowski 2

Okruchy życia i teatru – Lucyna Kozień 3

Galicyjczyk – Andrzej Łabiniec 7

Z naszej półki – Zygmunt Smandzik 8

Sylwetki
W Białymstoku za piecem – Roman Pawłowski 9

Festiwale
Soliści – Marek Waszkiel 12

Recenzje
Paniczny teatr w pałacowych kuchniach – Hanna Baltyn 14

Dwa pogrzeby i wesele – Liliana Bardijewska 16

Sztuka, prawda i marionetki – Henryk I. Rogacki 17

Alicja w krainie szachów – Agnieszka Koecher-Hensel 18

Na trakcie – Maria Schejbal 19

Między niebem i piekłem – Barbara Hirsz 20

U chomika w gospodzie – Liliana Bardijewska 20

Rozmowy
Dusza pełna śmiechu – z Adamem Kilianem rozmawia Joanna Rogacka 21

Z autorskiej szuflady
Ania z Wysokiego Wzgórza – Zbigniew Rudziński 25

Wydawnictwa
Zobaczyć spektakl – Maria Schejbal 26

Kronika 26

English Summary of the Issue 28



Na I stronie okładki: *Toporland,* scenariusz i insc. Wojciech Olejnik, muz. i kontrabas Bogdan Szczepański, współpr. scenograficzna Violetta Halenka i Katarzyna Rogowiec. Unia „Teatr Niemożliwy", Warszawa (1998). fot. Maciej Dużyński

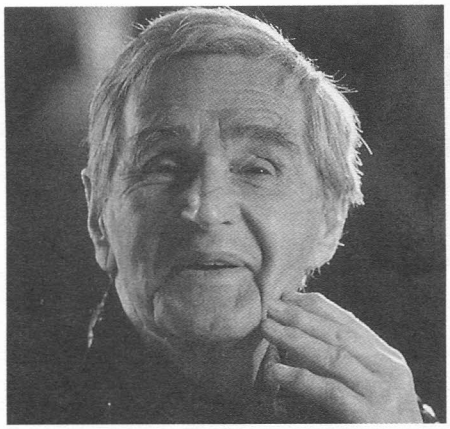
II strona okładki: *Traktat o marionetkach* Heinricha von Kleista, reż. Henryk Tomaszewski, scen. Kazimierz Wiśniak, muz. Zbigniew Karnecki. Teatr Narodowy, Warszawa (1999). fot. Stefan Okołowicz

Przepraszamy anglojęzycznych czytelników Teatru Lalek, że niniejszy numer ukazuje się wyłącznie w wersji polskiej jedynie z krótkim angielskim streszczeniem. Mamy nadzieję, że w przyszłości uda nam się powrócić do wydania dwujęzycznego.

Redakcja

The current issue of the magazine appears only in Polish with a brief summary provided in English. We ask our English readers to accept our apologies and express every hope that we shall be able to publish the two language, Polish-English, version in the near future.

Editorial Board



FOT. KRZYSZTOF TUSIEWICZ

Jerzy Zitzman

DYREKTOR I DYPLOMATA

Henryk Jurkowski

Odszedł od nas Jerzy Zitzman, ostatni już aktywny twórca z pokolenia budowniczych artystycznego teatru lalek w Polsce powojennej. Odszedł w trakcie przygotowywania wystawy retrospektywnej poświęconej jego twórczości. To znaczy był czynny do ostaniej chwili swego życia. Jak oni wszyscy.

Katalog wystawy otwiera olejny obraz z roku 1957 pt. *Lalkarz*. Przedstawia on dynamiczną postać, stanowiącą zwartą formę jakiejś siły motorycznej, okrytej skórą kombinezonu, ze wzniesionymi rękami, z chwytnymi dłońmi, ale pozbawionymi palców. Z tych dłoni spływają nitki, przeprowadzone przez sygnalizowane punkty zaczepienia, które nawiązują do miniaturowego świata Miró. Wśród nich jedna lalka, abstrakcyjny albo nawet surrealistyczny obraz człowieka. Tło o różnych odcieniach niebieskości, postać w ugrach i żółcieniach i tylko czerwony grzebień nakrycia głowy nawiązuje do żywszych kolorów świata lalek i przedmiotów.

Wyznanie wiary! Właśnie. Ze wszystkich dziedzin, które uprawiał, Zitzman najbardziej sobie upodobał teatr lalek. Ale to nie wszystko. Warto pamiętać, że obraz powstał w Polsce, ciągle jeszcze „ludowej", w pierwszym roku tak zwanej „odwilży". Więc jest nie tylko wyznaniem lalkarskiej wiary, ale i artystycznym manifestem. Zitzman nawiązał w swym malarskim *Lalkarzu* do tradycji awangardy europejskiej, dążąc do przywrócenia jej miejsca w praktyce polskiego teatru lalek, obarczonego do niedawna nakazami sztuki socrealistycznej. Te tendencje awangardowe były mu bliskie już w okresie krakowskich studiów, w czasie których poznał teatr „Cricot I" i znalazł się pod wpływem młodego podówczas Tadeusza Kantora, ale interesował się nimi stale – w osobistych penetracjach artystycznej problematyki.

Oczywiście malowanie ma swoją tradycję i odpowiednio do tego utrwalone zachowania: pracownie, środowisko, wystawy, wernisaże. Ma też swoją specyfikę. Teatr wymaga przekładu technik malarskich na trójwymiarowość i dynamikę działania. Zitzman był do tego przygotowany. Pamiętał swe studenckie doświadczenia: lalki w Kantorowej *Śmierci Tintagilesa* w roku 1938 czy stosowanie ich już z własnej inicjatywy w salonowym przedstawieniu *Tragedii florenckiej* w Bielsku-Białej w roku 1939.

Nie znał jednak zawodowego teatru lalek, a tym bardziej państwowego teatru lalek, który pojawił się w latach pięćdziesiątych jako całkowita nowość. Prowadzenie takiego teatru wymagało charakteru, by wypełnić wszystkie organizacyjne i programowe obowiązki – jak zabezpieczenie materialnych potrzeb teatru, formowanie i rozwój zespołu aktorskiego, sprostanie wymaganiom władz. Potrzebny był charakter, by jednocześnie zachować własną osobowość i szacunek dla przyswojonych niegdyś kryteriów artystycznych.

Fakt, że Jerzy Zitzman wytrwał w takim teatrze, dowodzi, że teatr i pracę w nim stawiał ponad wszystko. W powojennych latach czterdziestych otwierał swój teatr pod sztandarami RTPD. Wiązały się z tym legaty ideologiczne i wychowawcze, pogłębione jeszcze po upaństwowieniu. Trzeba było stawić czoła i innym powinnościom. Teatr, nawet teatr lalek, w Polsce ludowej z definicji powinien był mieć swą siedzibę. Więc władze przydzielały sale, a nawet dawały pieniądze na adaptację czy budowę nowego teatru. Oznaczało to udrękę „inwestowania", co wobec dziesiątków nieżyciowych przepisów niejednego dyrektora prowadziło na salę sądową albo przyprawiało o zawał. Zitzman wyszedł z tego zwycięsko, o czym



Jerzy Zitzman i Henryk Ryl podczas festiwalu w Bielsku-Białej

świadczy wspaniały gmach przy ulicy Mickiewicza.

Ale komplikacjom nie było końca. Tworzył swój teatr w środowisku beskidzkim, a myślał kategoriami ogólnopolskich norm kulturowych. Zespół aktorski rekrutujący się w latach pięćdziesiątych z okolicznych miejscowości używał na co dzień lokalnego języka, który przemycał się akcentami i melodyką do wszystkich przedstawień. Było to wspaniałe dla miłośników regionalizmów, ale dalekie od ambicji dyrekcji. Niemniej Zitzman był wierny swoim aktorom, inwestował w ich szkolenie, rozumiał ich uwarunkowania rodzinne, a oni odwzajemniając jego starania, najczęściej poddawali się jego artystowskim impulsom. Zitzman liczył się też z powinnościami teatru wobec dziecięcej widowni. Widać to było wyraźnie w kształtowaniu repertuaru – uwzględniał w nim przede wszystkim baśń ludową i bajeczkę zwierzęcą, które realizował zgodnie z panującymi tendencjami.

Wielkość artysty, kierującego teatrem lalek, powinna być mierzona jego pragmatyzmem, służącym mu do spełnienia... marzeń artystycznych. W tym względzie Zitzman był postacią dramatyczną. Przegrywał czasem w konfliktach zrodzonych z opozycji między codziennością teatru a odświętnością misterium tworzenia. Odchodził nawet z teatru na krótkie okresy, ale wracał do niego, gdy nadarzyła się okazja. A nadarzała się nieodmiennie, ponieważ on tylko umiał stopić w jedno beskidzkość i ogólnopolskość sztuki bielsko-bialskiego teatru.

Jako dyrektor teatru Zitzman otworzył go dla wielu twórców, zapraszając wybitnych artystów ze Śląska, z Krakowskiego i z innych ośrodków. Czuwał nad obecnością najcenniejszych sztuk lalkowego repertuaru. Identyfikował się z folklorystyczną tradycją teatru polskiego, wprowadzając do niego tematy śląskie w sztukach Gustawa Morcinka. Ale w sercu nosił wiele własnych tematów, które podejmował już to jako reżyser, już to jako scenograf. *Mały książę* Antoine'a Saint Exupéry'ego, *Pędrek Wyrzutek* Stefana Themersona, *Wielki mały król* Joanny Kulmowej, *Śmierć Tintagilesa* Maurice'a Maeterlincka wyznaczały zakres jego literackich, filozoficznych i teatralnych zainteresowań. Był także otwarty na pomysły innych artystów i dawał im szansę realizacji wbrew naciskom teatralnej rzeczywistości i wbrew wymaganiom teatralnej administracji. Szczególną zasługą Zitzmana jest udostępnienie swojego teatru młodemu pokoleniu reżyserów: absolwenci wydziału reżyserii szkoły białostockiej właśnie w „Baniałuce" realizowali swe, często niekonwencjonalne, pomysły, czasem przy współpracy scenograficznej Zitzmana.

Jako scenograf Zitzman ujawnił swój wielki talent w różnego rodzaju stylizacjach, jak też w umiejętności budowania lalkarskiego symbolu, metafory i abstrakcji. Odkrywał go przed widzami stopniowo, zadziwiając jego bogactwem i elastycznością. Nie tylko jako scenograf teatru lalek, ale jako wszechstronny artysta filmu animowanego.

Obok teatru lalek film animowany był drugą płaszczyzną, w której Zitzman, scenograf owładnięty ideą „obrazu plastycznego w ruchu" realizował swe powołanie. Tu jednak miał bardziej intymne warunki pracy. Jej rezultat w większym stopniu zależał od pomysłu plastycznego, od wybranej techniki animacji i od scenariusza, który uzależniony był od woli reżysera. Dopiero tu Zitzman mógł być całkowicie sobą: operować dowcipem plastycznym, metaforą, zdradzić nam swe intymne myśli o świecie. Był niekwestionowanym mistrzem. Szkoda, że sztuka ta jest bardziej znana archiwistom filmowym niż kinowej publiczności.

Powołanie do życia i nadanie kształtu artystycznego teatrowi „Banialuka" stało się dla Jerzego Zitzmana drogą do innego niezwykle ważnego przedsięwzięcia, jakim był Międzynarodowy Festiwal Teatrów Lalek w Bielsku-Białej. To prawda, że wiele osób i wiele instytucji wspierało Zitzmana w tym dziele, ale on był jego duszą przez wiele lat. To jego smakowi plastycznemu i jego kulturze teatralnej zawdzięczaliśmy artystyczną panoramę lalkarstwa światowego, którą chowamy w naszej pamięci. To jego osobistym cechom i niezwykłej gościnności zawdzięczamy liczną gromadę przyjaciół polskiego teatru lalek. To jemu zawdzięczamy trwałość bielsko-bialskiej tradycji festiwalowej, która jego następców zobowiązuje do kontynuacji.

Każdy artysta, za pośrednictwem swego dzieła, nawet gdy jest ulotne jak teatr, okazuje nam wielką szczodrość. Wzbogaca nas, podnosi na swój poziom, dzieli się z nami. Jerzy Zitzman czynił to ochoczo i wielopłaszczyznowo. ■

Okruchy życia i teatru

Lucyna Kozień

Szopka

W rodzinnym domu Jerzego Zitzmana sztuka była chlebem powszednim. Ojciec Jerzego, Franciszek – ceniony w Bielsku malarz portrecista i nauczyciel rysunku miejscowego gimnazjum – utrzymywał bliskie kontakty z artystami szkoły krakowskiej, interesował się też literaturą i teatrem. Od 1923 roku był członkiem wspierającym Towarzystwa Teatru Polskiego w Bielsku, którego głównym celem było utworzenie stałej, polskiej sceny zawodowej w mieście. Dzięki pasjom ojca Jerzy Zitzman odkrył magiczny świat teatru, oglądając w miejscowym teatrze *Zaczarowane koło* Lucjana Rydla. Wcześniej jednak otrzymał od rodziców niezwykły gwiazdkowy prezent: wyrzeźbioną przez ojca, najprawdziwszą, piętrową szopkę teatralną z drewnianymi figurkami, poruszającymi się w wyrytych rowkach. Lalek było kilkadziesiąt – parę przetrwało do dziś, a przechowuje je Muzeum Scenografii Polskiej w Katowicach. Szopka nie była jedynie zabawką i ozdobą dziecięcego pokoju. Kilkuletni Jerzy odwiedzał z nią sąsiadów, odgrywając bożonarodzeniowe misterium, włączając się w żywą w Beskidach tradycję kolędowania i chodzenia z szopką.

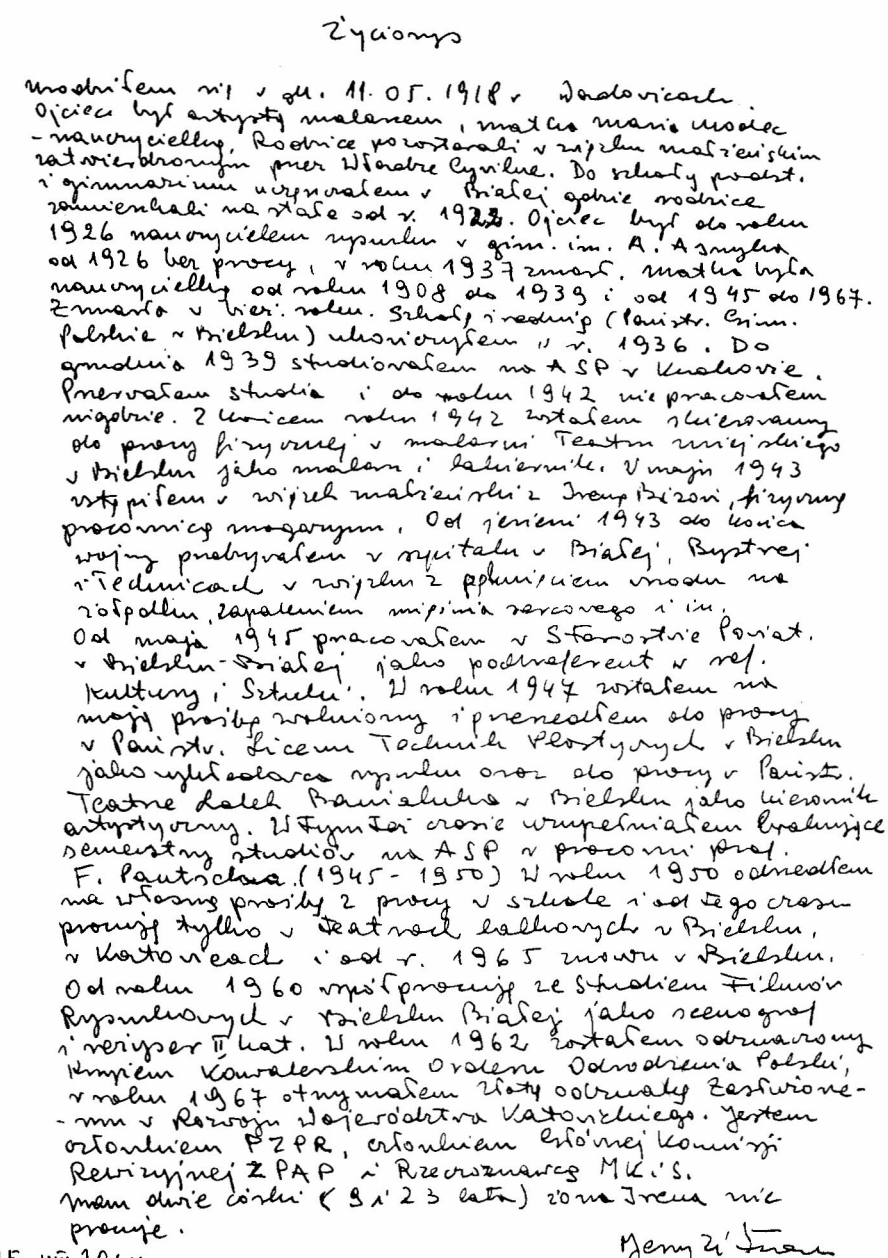


Jerzy Zitzman, Franciszek Zitzman i Emil Zegadłowicz. Gorzeń Górny, 1936 rok

Młodzieńcze fascynacje

Dom Zitzmanów był otwarty dla artystów różnych profesji. Odwiedzali go malarze – m.in. Julian Fałat i Kazimierz Wyrzykowski, literaci – Julian Przyboś, Emil Zegadłowicz i Gustaw Morcinek, dziennikarze, aktorzy i miejscowa elita kulturalna. Mając takie koneksje, a dodatkowo nieodpartą chęć tworzenia, Jerzy Zitzman, uczeń Gimnazjum Polskiego w Bielsku, włączył się w redagowanie szkolnych pism: „Naszej Gazetki" i „Głosu Młodych". Tutaj zamieszczał swoje rysunki i – jak je wówczas nazywano – linoleoryty, a także artykuły o sztuce i różnych wydarzeniach artystycznych, recenzje i wywiady z twórcami. Kiedy w maju 1935 roku zmarł Józef Piłsudski, patron Gimnazjum Polskiego w Bielsku, „Nasza Gazetka" *w ten dzień największej klęski odrodzonego Państwa* wyryła datę 12 maja *zgłoskami wieczystej żałoby*, zamieszczając obok tekstów poświęconych marszałkowi linoryt autorstwa ucznia kl. VII a – Jerzego Zitzmana.

Zitzman próbował swoich sił nie tylko w plastyce. Jako wysłannik szkolnej gazetki recenzował uczniowskie przedstawienie *Damy i huzary* Aleksandra Fredry w wykonaniu wadowickiej młodzieży, w którym występował Karol Wojtyła *udatnie, w duecie z koleżanką Królikiewiczówną odgrywający zakochanego.* Pisał też o sztuce Podhala (w jednodniówce „Echo Witowa", dodatku do „Naszej Gazetki"), ilustrując swój tekst rysunkami inspirowanymi sztuką ludową, przeprowadzał rozmowy i wywiady z mieszkającymi w okolicy twórcami (Julianem Przybosiem, Jędrzejem Wowrą, Emilem Zegadłowiczem, Gustawem Morcinkiem). W maju 1935 roku ekipa dziennikarska „Naszej Gazetki"



Życiorys

Urodziłem się 11.05.1918 r. w Dąbrowicach. Ojciec był artystą malarzem, matka matka urodzenia - nauczycielką. Rodzice pobrali się w cywilnym ratuszu dąbrowskim przez Wojtka Cywilnego. Do szkoły powszechnej i gimnazjum uczęszczałem w Białej, gdzie rodzice zamieszkali na stałe od r. 1922. Ojciec był do roku 1926 nauczycielem rysunku w gim. im. A. Asnyka od 1926 bez pracy, w roku 1937 zmarł. Matka była nauczycielką od roku 1908 do 1939 i od 1945 do 1967. Zmarła w bież. roku. Szkołę średnią (Państw. Gimn. Polskie w Bielsku) ukończyłem w r. 1936. Do grudnia 1939 studiowałem na ASP w Krakowie. Przerwałem studia i do roku 1942 nie pracowałem nigdzie. Z końcem roku 1942 zostałem skierowany do pracy fizycznej w malarni Teatru miejskiego w Bielsku jako malarz i kaligraf. W maju 1943 wstąpiłem w więzi małżeńskie z Franciszką Bizoń, fizyczną pracownicą magazynu. Od jesieni 1943 do końca wojny przebywałem w szpitalu w Białej, Bystrej i Tedinicach w więzi z gruźlicą mocno na rozpadlin, zapaleniem mięśnia sercowego i in. Od maja 1945 pracowałem w Starostwie Powiat. w Bielsku-Białej jako referent w ref. Kultury i Sztuki. W roku 1947 zostałem na mojej prośbę zwolniony i przeniesiony do pracy w Państw. Liceum Technik Włókienniczych w Bielsku jako wykładowca rysunku oraz do pracy w Państw. Teatrze Lalek Banialuka w Bielsku jako kierownik artystyczny. W tym też czasie ukończyłem dyplomujące semestry studiów na ASP w Krakowie prof. F. Pautscha. (1945-1950) W roku 1950 odszedłem na własną prośbę z pracy w szkole i od tego czasu pracuję tylko w teatrach lalkowych w Bielsku, w Katowicach i od r. 1965 znowu w Bielsku. Od roku 1960 współpracuję ze Studiem Filmów Rysunkowych w Bielsku Białej jako scenograf i reżyser 11 lat. W roku 1962 zostałem odznaczony Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski, w roku 1967 otrzymałem Złoty Odznaki Zasłużonego w Rozwoju Województwa Katowickiego. Jestem członkiem PZPR, członkiem Głównej Komisji Rewizyjnej ZPAP i Rzeczoznawcą MK i S. Mam dwie córki (9 i 23 lata) oraz żonę Irenę nic pracuje.

15. VIII 1967 -

Jerzy Zitzman

w składzie Lenczewski Władysław z VII b i Zitzman Jerzy z VII a wyruszyła złożyć wizytę dwóm największym osobistościom Gorzenia – Jego „Emilencji" panu Zegadłowiczowi i Jędrzejowi Wowrze, którego sława dotarła w końcu do Bielska. Młodym reporterom zawdzięczamy plastyczny opis pustej wowrowej izby i pełnego świątków domostwa Zegadłowicza:

Wowro, staruszek siedemdziesięciokilkuletni zbudzony naszem przybyciem z coniedzielnej popołudniowej drzemki, głuchawy, a może i nieco ślepy, powitał nas jak starych znajomych. Rozglądamy się po izbie, szukając wzrokiem owych sławnych świątków: niestety, oprócz dwóch „Jezusków frasobliwych" wszystko, cokolwiek zdołał ostatnio zrobić, poszło już w świat... Wysłuchawszy dość szczegółowych opowiadań o podróży do Warszawy i Poznania (...) korzystamy z chwilowej poprawy pogody i, unosząc oprócz „ptoszków na goiku" w księdze pamiątkowej także fotografię Wowry, ruszamy dalej, aby niebawem zastukać w gościnne bramy „Arjańskiej twierdzy".

Dom Zegadłowicza wita przybyszów przede wszystkim dwiema diablimi głowami autorstwa rzeźbiarza Bałysa i wypisaną w kształcie tęczy sentencją: „Złe myśli ostaw diabłom, a pełne pogody/Serce naprzeciw serca nieś na strome schody". Za tymi schodami przybyszów czeka inny świat:

Dla odmiany mamy wrażenie, że dostaliśmy się do nieba. Wzdłuż ścian pokoju (...) stoją szafki, a w nich rzędami poustawiane świątki... Świątki smutne, wesołe, powykrzywiane, pokraczne, ascetyczne, okryte kurzem wieków i nowe, pachnące jeszcze pokostem farby świątki Wowry... Wszędzie sami święci, aniołowie, Panjezusy, a wśród tego króluje w rogu pokoju imponujących rozmiarów popiersie Zegadłowicza.

Spotkanie z głośnym i skandalizującym pisarzem to wielkie przeżycie dla młodych chłopców, też mających ambicje tworzenia. Pytają o nadzieje, jakie wiąże z mającymi się ukazać jesienią *Zmorami*.

Jak najgorsze – odpowiada Zegadłowicz. *Drukowałem w „Wiadomościach Literackich" próbny balon i skutek jest taki, że wszyscy się poobrażali – z wyjątkiem kilku... (...) Książka nie jest przeznaczona dla młodzieży, spodziewać się więc trzeba, że młodzież dlatego tylko będzie ją czytała.*

I rzeczywiście, czytało ją całe kolegium redakcyjne „Naszej Gazetki" i cała ówczesna młodzież, nie zważając na przestrogi rodziców, nauczycieli, duchowieństwa i wybitnych literatów, takich jak na przykład Julian Przyboś, który w wywiadzie do szkolnej gazetki tak przestrzegał młodych przed Zegadłowiczem i *Zmorami*:

Zegadłowicz jest złym, bardzo złym pisarzem. „Zmory" to książka, której nie warto czytać, szkoda czasu. Młodym się zdaje, że mają przed sobą morze czasu, morze nie do przepłynięcia... Dlatego tracą go często na rzeczy mało ważne. („Nasza Gazetka", grudzień 1935).

Z okresu szkolnego datuje się znajomość, a potem przyjaźń Jerzego Zitzmana z Gustawem Morcinkiem, która zaowocowała kilkoma sztukami teatralnymi napisanymi przez Morcinka dla teatru lalek, a także artykułami o teatrze i recenzjami zamieszczanymi m.in. w krakowskim „Przekroju". Po latach Jerzy Zitzman tak opisywał swoje pierwsze spotkanie z Morcinkiem:

Oczekiwał nas niemal z sercem na dłoni. W pamięci utkwiła mi z tego spotkania długa rozmowa o literaturze, o Śląsku, o młodzieży. A następnie jedyna w naszym gronie „kobieta", Maria Kopeć, otrzymała od pisarza najpiękniejsze róże z jego ogrodu. My zostaliśmy uraczeni lampką wina – jedną. Po tym spotkaniu nastąpiły inne, a maturę oblewaliśmy już u Morcinka jego borowiczką na Kaplicówce.

Fascynacja osobą i twórczością Gustawa Morcinka została Jerzemu Zitzmanowi na całe życie. W bielskim i katowickim teatrze lalek chętnie sięgał po jego utwory, wystawiając *Konderlę z pokładu Idy*, *Baśń o górniku Bulandrze*, *Zuzankę i utopce*, *Kowala*, a także opartą na bajce Morcinka sztukę *O Feliksie Medyku, co był śmierci chrześniakiem*. Szczególnie *Kowal* należał do ulubionych scenicznych tekstów Jerzego Zitzmana. Realizował go aż cztery razy: z Alicją Kuryło (scenografia) w katowickim Ateneum i trzykrotnie w „Banialuce" z Andrzejem Łabińcem. Bielski *Kowal* to jedno z największych osiągnięć artystycznych „Banialuki", potwierdzone licznymi, najważniejszymi nagrodami festiwalu opolskiego, a także Międzynarodowego Festiwalu Teatrów Lalek w Zagrzebiu. Ostatnia w „Banialuce" realizacja teatralna Jerzego Zitzmana to właśnie przygotowany na jubileusz 50-lecia teatru *Kowal* (premiera w styczniu 1 998 r.), w nowej inscenizacji i zupełnie nowej scenografii Andrzeja Łabińca. Spektakl inny od swego pierwowzoru z 1975 roku, ale jak i poprzedni wysoko oceniony przez krytykę i lubiany przez publiczność. Ostatnią zrealizowaną przez Jerzego Zitzmana pracą scenograficzną są projekty do przygotowywanej w katowickim Ateneum morcinkowej *Baśni o górniku Bulandrze* (reż. Bogdan Nauka), której premiera odbyła się w kwietniu br., już bez obecności scenografa...

Efemeryczny (i Mechaniczny) Teatrzyk Lalek

Dyrektorem Efemerycznego (i Mechanicznego) Teatrzyku Lalek był Tadeusz Kantor, student Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Zafascynowany zakupioną w antykwariacie na Wiślnej książeczką z dramatami Maurycego Maeterlincka postanowił przenieść je na scenę. Koncepcja przedstawienia powstawała w ła-







Lalki z domowej szopki Zitzmanów z lat 20.

Na poprzedniej stronie: własnoręczny życiorys z 1967 roku

zience, to bowiem miejsce wybrał sobie Kantor na pracownię i jak sam pisał: *Być może krył się z tym, że spełnia pośledniejsze funkcje stolarza, krawca, tapicera czy rekwizytora. Możliwe, że zmuszała go do tego ciasność innych sąsiadujących pomieszczeń. To niewyjaśnione dziwactwo i niechęć do paradnych salonów pozostało mu jeszcze później.* Spektakl wystawił Kantor z udziałem młodszych kolegów z ASP, wśród których znaleźli się późniejsi założyciele bielskiej „Banialuki" – Jerzy Zitzman i Zenobiusz Zwolski. Wielką tajemnicę dramatu Maeterlincka przedstawiały marionetki wykonane ze złomu przez samego Kantora. *Śmierć Tintagilesa* wystawiona w 1938 roku w lokalu bratniaka krakowskiej ASP miała tylko jedno przedstawienie. Tadeusz Kantor w liście z 1972 roku skierowanym do twórców „Banialuki" tak wspomina to wydarzenie:

Dyrektor Teatrzyku doszedł później do wniosku, że duże przeżycie może być tylko jednorazowe, bo drugiego przedstawienia już nie było. Mogły się również wyłonić inne nieprzewidziane trudności. Wszystko było bowiem wtedy jeszcze pełne tajemnicy, nienazwane, w oczekiwaniu nieskończonych i nieprzewidzianych rozwiązań. ZŁA PRZESZŁOŚĆ, która nieco później nadeszła, musiała chyba już wtedy tkwić gdzieś w zarodku i w przeczuciu, bo oto TRZY SŁUŻĄCE z mrocznego zamku Maeterlincka zamieniły się w trzy bezduszne AUTOMATY, niosące ŚMIERĆ. Za Żelaznymi drzwiami płacze mały Tintagiles, którego już nic nie uratuje, księżyc jest BLASZANY i PRZYBITY GWOŹDZIEM do drewnianej ramy, sam Dyrektor EFEMERYCZNEGO TEATRZYKU najwidoczniej jest szarpany wewnętrznymi SPRZECZNOŚCIAMI.

Czy należy to zapisać tylko na karb niedojrzałej młodości?

Wiele lat później, w „Banialuce", Jerzy Zitzman próbując wypełnić uczucie niedosytu po studenckiej prezentacji, powróci do dramatu Maeterlincka, reżyserując go w 1982 roku we współpracy z Krzysztofem Wejmanem (oprawa plastyczna). Początkowo Zitzman próbował namówić Tadeusza Kantora do wspólnej pracy nad *Tintagilesem*, ostatecznie, mimo deklaracji chęci, do współpracy nie doszło. Tadeusz Kantor przyjeżdżał jednak do Bielska na spotkania z zespołem, zrobił też dla teatru plakat, a wspólnie z Wojciechem Krakowskim zaprojektował okładkę programu teatralnego sztuki Gustawa Morcinka *Konderla z pokładu Idy*. W 1971 roku namawiał Zitzmana, by do planowanej realizacji *Pastorałek* Tytusa Czyżewskiego zaprosił Beresia. Pisał w liście datowanym w Krakowie 18 grudnia: *Czy zgodziłby się Pan na to, aby stronę plastyczną do „Pastorałek" zrobił Bereś? Chodzi mi o wyrażenie Pana zgody (dość szybko), bo dopiero wtedy mogę z nim rozmawiać, czy on się zgodzi na to. Mam przeczucie, że gdyby ta zgoda obopólna zaistniała (oby), powstałoby coś zupełnie nowego w teatrze lalek.* Niestety, i ten pomysł nie doczekał się realizacji.

Banialuka

„Banialukę" wymyślili dwaj koledzy z krakowskiej ASP, dawni (jednodniowi) aktorzy Efemerycznego (i Mechanicznego) Teatrzyku Lalek: Zenobiusz Zwolski – cenzor, i Jerzy Zitzman – etatowy podreferent kultury Starostwa Powiatowego w Bielsku. Latem 1947 roku, wraz z Ireną Zitzman (żoną Jerzego i późniejszą długoletnią aktorką bielskiej sceny lalkowej) dorabiali do urzędniczych pensji, odnawiając polichromię barokowej kaplicy w Bujakowie. Z nudów, słońca, zapachu farb i niczym nie skrępowanej wyobraźni zrodził się pomysł teatru, w którym opowiadano by dzieciom pełne fantazji i tajemnicy baśnie – takie jak ta morsztynowska o królewnie Banialuce ze Wschodniej Krainy. Od pomysłu do teatru droga była nie tak daleka, choć prowadziła przez sale kinowe, restauracyjne, dancingowe, przez lożę masońską, wreszcie do żydowskiego klubu sportowego „Makabi", przebudowanego później na teatr i siedzibę „Banialuki".

Jerzy Zitzman i Zenobiusz Zwolski początkowo wspólnie prowadzili teatr, wymieniając się funkcjami dyrektora i kierownika artystycznego i wspólnie realizowali teatralne spektakle; później ich drogi rozeszły się. Zenobiusz Zwolski całkowicie poświęcił się malarstwu, Jerzy Zitzman na całe życie związał z teatrem lalek. Przez kilkadziesiąt lat był dyrektorem i gospodarzem teatru, reżyserem i scenografem, a w razie potrzeby – także aktorem. Grał zwłaszcza w pierwszych, parawanowych spektaklach (narażając się na uwagi recenzentów, że nadmiernie góruje – z powodu wzrostu i głosu – nad innymi wykonawcami), ale i znacznie później – w 1983 roku na festiwalu w Cervii nie zawahał się zagrać Małego Zagubionego Człowieczka w *Pędrku Wyrzutku* Themersona. I zagrał tę żywoplanową rolę tak znakomicie, że kreacja ta pozostała w pamięci nie tylko zdumionego zespołu „Banialuki" (nigdy dotąd nie oglądającego swojego dyrektora na scenie), ale i festiwalowej publiczności.

W „Banialuce" Jerzy Zitzman wyreżyserował 35 przedstawień i stworzył prawie 50 scenografii. Najwięcej spektakli zrealizował z Andrzejem Łabińcem, Krzysztofem Wejmanem i Alicją Kuryło; lubił partnerstwo w twórczości i rzadko sam robił scenografię do reżyserowanych przez siebie sztuk. Nigdy też sam nie pisał tekstów na scenę ani nie dokonywał scenicznych adaptacji, choć odznaczał się dużym wyczuciem literackim. W teatrze Jerzy Zitzman cenił literaturę i przywiązywał wielką wagę do dobrych literacko tekstów. Chętnie sięgał po klasykę, ale odkrywał też dla swojego teatru poetyckie utwory Joanny Kulmowej, Stefana Themersona, Wincentego Fabera, Bogusława Kierca, Aliny i Jerzego Afanasjewów. Miał wyjątkową zdolność do odkrywania talentów i pozyskiwania dla teatru ludzi wyjątkowych, nieprzeciętnych, wyróżniających się jakimiś niecodziennymi przymiotami, talentem bądź osobowością. Był ciekaw nowego sposobu odczytywania znanych motywów i tematów i odkrywania nowych form teatralnych. Stąd jego otwarcie na współpracę ze studentami Wydziału Reżyserii Lalkowej. Sam miał ulubionych autorów i ulubione sztuki, do których chętnie powracał, nawet kilkakrotnie – jak w przypadku *Kowala*.

Właśnie z *Kowalem* wrócił do „Banialuki" na swój i teatru jubileusz, zaproszony

do współpracy przez Krzysztofa Raua. *Kowal* symbolicznie zamykający historię 50 lat Teatru Lalek „Banialuka" był zarazem pierwszym spektaklem Ośrodka Teatralnego „Banialuka", prowadzonego według zupełnie nowych zasad przez nowego dyrektora. Jerzy Zitzman zmianom w „Banialuce" przyglądał się z bliska, odwiedzając teatr i jako reżyser, i jako recenzent nowo wprowadzonego konkursu grantów na realizację spektakli premierowych. W liście do Krzysztofa Raua pisał: *Cieszę się, że Ci się akcja rozwija. Oby ci bogi sprzyjały*, a w innym – *Dalej tak trzymaj!*.

Lazaro

Samotność przyszła zbyt późno – mawiał Jerzy Zitzman, mając na myśli bardziej swoją pełną artystycznego porozumienia i akceptacji współpracę z François Lazaro niż realizację konkretnego spektaklu. Dzieliła ich liczona na pokolenia różnica wieku, język, teatralne doświadczenia i upodobania, a jednak to zderzenie inności zaowocowało spektaklami ważnymi. *Samotnością*, która podbiła świat, a realizatorom przyniosła międzynarodowe uznanie i *Martwymi słowami* – widowiskiem o bólu istnienia w rozpadającym się na fragmenty świecie, spektaklu rzadko (z powodu polsko-francuskiej obsady) prezentowanym i wciąż czekającym na odkrycie.

Jerzy Zitzman zaprosił François Lazaro – paryskiego lalkarza i aktora awangardowego teatru Compagnie Daru do współpracy, zafascynowany jego spektaklem *Zamknięte drzwi?*, pokazywanym na bielskim festiwalu lalkowym. Lazaro potem wspominał:

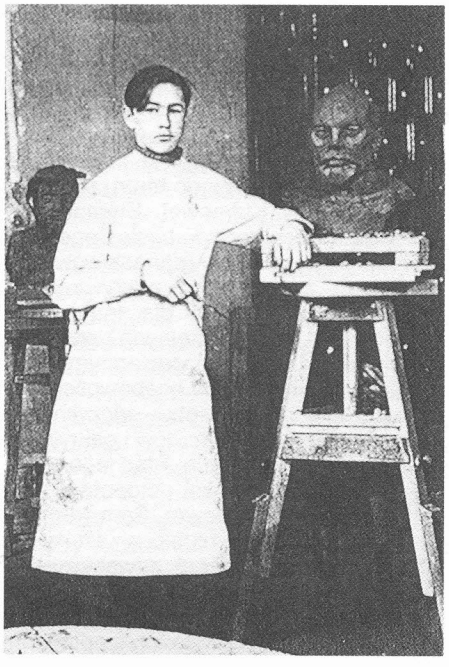
Pracowałem wówczas nad adaptacją tekstów Samuela Becketta, który zwlekał z wydaniem mi zezwolenia na ich sceniczną prezentację. I właśnie wtedy Jerzy Zitzman pomógł mi odkryć prozę Brunona Schulza, którą zdecydowałem się zaadaptować na scenę. Tak powstała „Samotność". I tak rozpoczęła się wielka teatralna przygoda. Nie zajmowałem się Schulzem tak jak się spodziewano, z podążającym za nim zastępem postaci przesiąkniętych folklorem, przyodzianych w stare, żydowskie łachy, ale Schulzem innym – tym, który zawarty był w prozie, w jego werbalnej muzyczności, w literackim dziele. Schulzem bardziej uniwersalnym, ale i bez wątpienia bardziej polskim, niż się tego spodziewano. Równocześnie traktowałem o Polsce, która żyła, która „działa się" na moich oczach, wtedy, gdy rozmawiałem z przyjaciółmi i wtedy, gdy dokonywałem sprawunków lub gdy spacerowałem. To, co odczytywałem w prozie Schulza, przeżywałem lub obserwowałem codziennie: w gwałtowności stosunków międzyludzkich, w trudnościach codziennego życia, w postawie władczych sprzedawczyń i w poczuciu beznadziejności, którą obserwowałem w czasie przyjacielskich spotkań. To wszystko, połączone z moim czytelniczym zmysłem, pomogło mi w zbudowaniu spektaklu i zrozumieniu czegokolwiek z Schulza i z Polski.

Zrealizowana w 1988 roku *Samotność* stała się znakiem rozpoznawczym „Banialuki" i wielkim sukcesem Jerzego Zitzmana – dyrektora teatru i scenografa spektaklu. Satysfakcja ze współpracy była tak wielka, że mimo rozlicznych przeszkód obaj artyści spotkali się ponownie przy pracy nad *Martwymi słowami* (nota bene noszącymi podtytuł *Listy z Polski*). Praca trwała długo, w Polsce i Francji na przemian. Niczym filmowe ujęcia powstawały na scenie etiudy i sekwencje, które podlegały ostrej selekcji, by ostatecznie stać się (bądź nie) budulcem widowiska. Żmudna, studyjna praca, która jednak wszystkim realizatorom i aktorom dawała zadowolenie i radość ze wspólnego tworzenia.

Romans z filmem

Jerzego Zitzmana łączył romans z filmem i małżeństwo z teatrem. Teatr wypełniał mu całe dnie, noce Zitzman wykradał dla filmu rysunkowego, który był jego ogromną pasją. Zmęczony codziennością robił filmy: *sam, tylko ja i operator; wszystko zależało ode mnie. Cisza, spokój i aktor był mi posłuszny, mogłem go podrzeć, wyrzucić, uciąć mu nogi – nie marudził i nie latał na skargę!* Filmów zrobił kilkadziesiąt (wiele z muzyką Krzysztofa Pendereckiego), a dwa przyniosły mu prestiżowe w kinematografii nagrody – *Don Juan* i *Noworoczna noc*. Sam artysta tak opowiadał o pracy nad filmami rysunkowymi w wywiadzie dla Filmowego Serwisu Prasowego:

Pasjonuje mnie jeden z wielu rodzajów bogatej dziedziny filmów animowanych, a mianowicie film malarski, w którym jak najbardziej dochodzi do głosu poetyka świata barwy i ruchu, i który opowiada poprzez obrazy. Moją pracę w filmie traktuję jako szansę wypracowania osobistego sposobu i stylu wypowiadania się poprzez mówiące układy plastyczne, a zarazem jako kontynuację rozwiazywania problemów, na jakie natrafiam w pracy przy sztalugach i w teatrze lalek. Wielowarstwowa, bogata powierzchnia ekranu jest sceną nieograniczonych możliwości dla dramaturgii barwnych form filmu animowanego i ma w sobie coś z magicznego tajemniczego ekranu chińskich cieni, a równocześnie jak płótno ukazuje narastanie konstrukcji plastyczno-kinetycznych. Temat poetycki, żart liryczny i groteska mogą znaleźć, moim zdaniem, najwłaściwszą formę realizacji w takiej właśnie materii.



W pracowni Xawerego Dunikowskiego, lata studiów w ASP

„Kowal" wg Gustawa Morcinka, reż. Jerzy Zitzman, scen. Andrzej Łabiniec, Teatr „Banialuka", Bielsko-Biała. Od lewej: 1964 r., 1975 r., 1998 r.

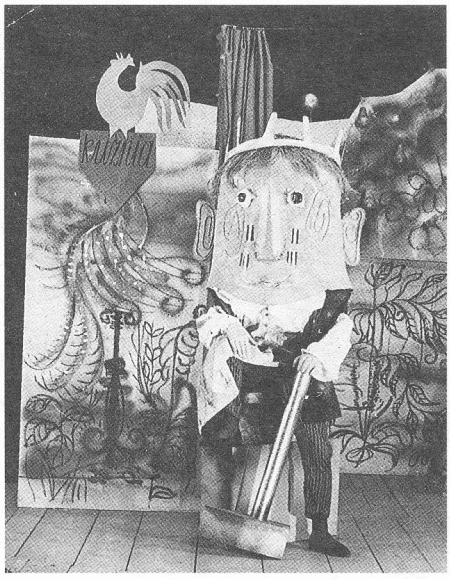
Festiwal – dzieło życia

Odchodząc na emeryturę w 1991 roku, Jerzy Zitzman pisemnie zgłosił Wojewodzie Bielskiemu, Mirosławowi Styczniowi, chęć przygotowywania kolejnego, XV Międzynarodowego Festiwalu Teatrów Lalek. Na festiwalu zależało mu najbardziej, uważał go bowiem za swoje największe osiągnięcie. I chociaż zwłaszcza w latach późniejszych tworzyło go wiele osób, to jednak właśnie Jerzy Zitzman, i tylko Zitzman, wytrwale rok po roku pozyskiwał dla swej idei kolejnych sprzymierzeńców: artystów, środowisko lalkarskie, urzędników i mocodawców. On też dbał o to, by lalkarze w Bielsku przyjmowani byli gościnnie, by czas tu spędzony był pełen nie tylko artystycznych wrażeń. Atmosfera bielskiego festiwalu do dziś jest ceniona przez lalkarzy, choć sam przegląd niewiele ma wspólnego z charakterem pierwszych konfrontacji. Nie na darmo w 1966 roku nazwano festiwal Bielskim Rendez-Vous: w „Banialuce" spotykali się bowiem najbliżsi sąsiedzi i przyjaciele (z Polski i Czech), a kryteria uczestnictwa były bardziej towarzyskie niż artystyczne. Jerzy Zitzman tworząc festiwal, nie przypuszczał, że stanie się on tak ważnym przeglądem lalkarskim świata, że dzięki Bielsku polskie środowisko lalkarskie zobaczy unikatowe teatry świata, że uczestniczyć będzie w największych wydarzeniach artystycznych, ale że też dzięki Bielsku otworzy się dla niego droga na Zachód i na Wschód. Wtedy, w 1966 roku, chciał tylko sympatycznych kontaktów z sąsiadami i chciał, by omijająca Bielsko krytyka zwróciła uwagę na teatr leżący na peryferiach geograficznych, ale z pewnością nie artystycznych.

Ewa

To najważniejszy powód życiowej dumy Jerzego Zitzmana. Wrażliwa, z charakterem i własnymi ambicjami artystycznymi. Po epizodzie aktorskim (była adeptką w „Banialuce") i krótkich studiach na Wydziale Reżyserii Lalkowej w Białymstoku, Ewa Pietrzyk z powodzeniem ukończyła Wydział Grafiki w Katowicach. Od teatru nie odeszła (choć nie chciała w nim zawodowo pracować) i wspólnie z Jerzym Zitzmanem stworzyła wiele projektów reżyserskich i scenograficznych. Szczególnie mocno była zaangażowana w realizację *Martwych słów* i *Kowala* („Banialuka"), *Medyka Feliksa* (katowickie „Ateneum"), *Wielkiego małego króla* (Teatr Polski w Bielsku-Białej), a także w przygotowywanie wystawy twórczości Zitzmana, eksponowanej w Muzeum Scenografii Polskiej w Katowicach oraz Galerii Bielskiej BWA. Jej dziełem jest wysmakowany plastycznie i piękny edytorsko katalog *Labirynty wyobraźni* poświęcony Jerzemu Zitzmanowi. Robiła też programy i plakaty teatralne, a wśród nich szczególnie udane do *Samotności* i *Martwych słów*. Dla Jerzego Zitzmana Ewa była synonimem wszystkiego, co najlepsze: partnerką w pracy, towarzyszką ostatnich 18 lat, radością życia i duchowym oparciem. Umarł, mając świadomość, że jest obok niego. ■







FOT. B. ZIARKO

GALICYJCZYK

Andrzej Łabiniec

Pierwsze spotkanie

Zacznę od Adama i Ewy. Profesor Adam Polewka wchodząc do sali wykładowej krakowskiej ASP poinformował mnie, że na korytarzu rozpytuje się o mnie jakiś „nordyk". Nie wiedziałem o co chodzi. Dla spokoju ducha wyszedłem z sali i zobaczyłem wysokiego, przystojnego blondyna. Drobna uszczypliwość pana profesora o nordyckim wyglądzie przybysza była o tyle uzasadniona, że Pan profesor Polewka na pewno nordykiem nie był – szczupły, niewysoki, o niepozornym wyglądzie. Przybysz skłoniwszy się z wyszukaną, przedwojenną elegancją przedstawił się i wyjaśnił mi powody, dla których mnie poszukiwał. Okazało się, że prof. Stopka i prof. Łakomski skierowali Jerzego Zitzmana do mnie, jako potencjalnego kandydata na scenografa „teatru kukiełkowego". Uważali prawdopodobnie, że teatr kukiełkowy to teatr karykatury, prześmiewczości i widzenia rzeczy i faktów w krzywym zwierciadle. Takim widocznie i mnie postrzegali, oglądając od czasu do czasu moje rysunkowe popisy w pracowni. Miałem zatem do wyboru – zostać w Akademii w charakterze „wynieś-przynieś" (czyli asystenta) lub przyjąć pracę w teatrze. Wybrałem to drugie. Nie chciałem tkwić w Akademii – wieży z kości słoniowej, gdzie hipotetyczne rozważania „co by było, gdyby było" z czasem stawały się ślepą uliczką i jałowym gołosłowiem. Byłem zakochany w teatrze i to w każdym napotkanym. Dzięki mądrości moich profesorów (Stopka, Frycz, Trzciński) miałem okazję oglądać spektakle Brechta ze znakomitą aktorką Heleną Weigel, Teatr Francuski TNP z modnym aktorem Gerardem Philipem w sztukach Wiktora Hugo i Moliera. A także teatr artystyczny MChAT i Teatr na Tagance. Z polskich teatrów urzekł mnie nowatorski i awangardowy (na owe czasy rzadkość) krakowski Teatr „Groteska", prowadzony przez znakomitych artystów Zofię Jaremową i Władysława Jaremę. Repertuar był rewolucyjny – Brecht, Mrożek, Bursa. Takie osobowości artystyczne jak J. i L. Skarżyńscy, K. Mikulski, L. Serafinowicz kształtowały oblicze teatru. Żeby być jak najbliżej teatralnego „ja" statystowałem wraz z Marianem Koniecznym (wówczas studentem rzeźby na ASP) w historycznym dziś przedstawieniu *Tarabumba*. Poza tym byłem biedny jak przysłowiowa mysz kościelna – musiałem z czegoś żyć.

No i najważniejsze: trafiłem do człowieka, o którym dobrze mówił Kantor. Zarówno ja, jak i Zitzman studiowaliśmy na tej samej uczelni, co obiecywało bezkonfliktową współpracę i porozumienie. Znaliśmy tych samych ludzi, z którymi o ile nie przyjaźniliśmy się, to podobnie postrzegaliśmy problemy sztuki. Wałęsanie się po pracowniach T. Brzozowskiego, W. Krakowskiego, J. Sterna, M. Jaremianki, K. Mikulskiego, T. Kantora stwarzało okazje do dywagacji na temat losów malarstwa w okolicznościach ideologicznej inkrustacji całego obszaru sztuki bzdetami socrealizmu. Były to spacery po ogrodach szczęśliwości.

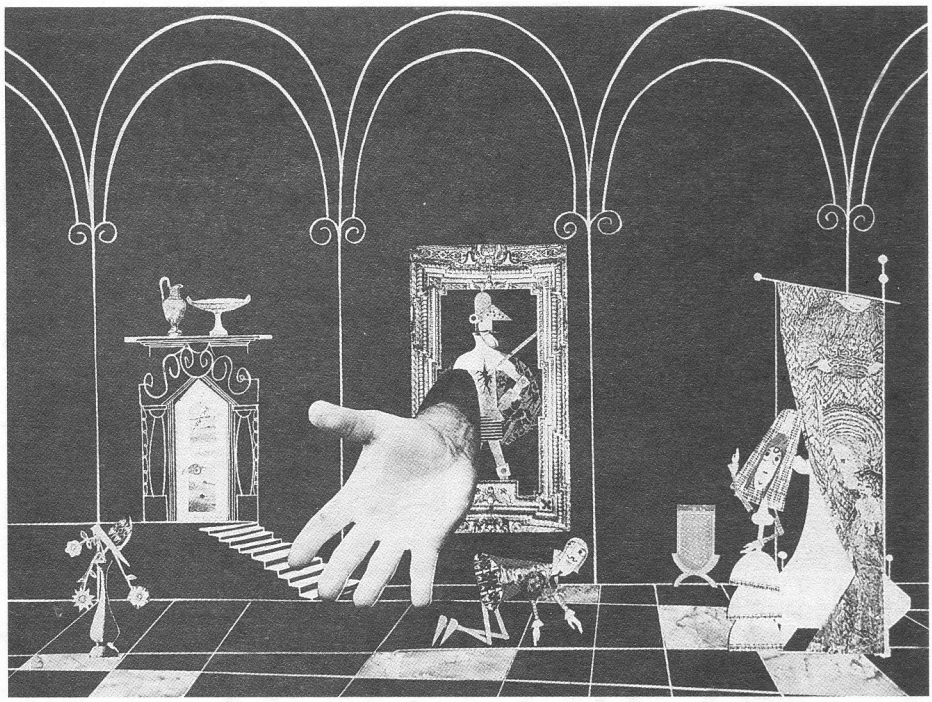
I tak to się zaczęło. Bielsko, wówczas 40-tysięczne miasteczko. Teatr kukiełkowy mieszczący się w byłej siedzibie polsko-żydowsko-niemieckiej masonerii dodawał pikanterii całej przygodzie. Właściwie było to pierwsze moje spotkanie z teatrem na serio. Z praktyką teatralną, z całym skomplikowanym mechanizmem biurokratycznym, hierarchią personalną, zwyczajami i obyczajami, których należało bezwzględnie przestrzegać, żeby nie wypaść z torowiska, jakim toczył się polski teatr lalek. Przypominam sobie zdarzenie, które dziś może budzić uśmiech. A jakiż wtedy miało ciężar. Mój Boże. Miałem rzeźbić główki lalek w glinie. Przy tej okazji nie chciałem pobrudzić jedynych portek, w których przechodziłem całe studia. Poprosiłem szefową administracji, Helenę Królikowską, o jakiś kitel roboczy. Dała mi jeden z trzech, jakie posiadał Zitzman. Wybuchła niebotyczna afera – to był kitel dyrektora! Bywało, że i takimi dróżkami wchodziłem w szarą codzienność teatru lalkowego.

Osobowość

Po wejściu w codzienność teatralną oczekiwałem partnerstwa od Zitzmana przy wspólnych realizacjach. Wiedza, którą posiadał, tradycje rodzinne, szkoła, do której chodził, rozbudzona wyobraźnia wiele obiecywały. Zdarzało się, że przy pierwszych ustaleniach o kształcie spektaklu wspaniale nam się rozmawiało. Ale kiedy następował okres realizacyjny, Zitzman bardzo często rejterował. Początkowo, w imię przestrzegania obrazcowowskich kanonów sztuki lalkarskiej, później zaś z nie znanych mi powodów. Ot tak sobie. Byłem często tym, który usiłował za wszelką cenę wyegzekwować wstępne ustalenia. Bez skutku. Bywało, że posuwałem się do sprowokowania kłótni, która dawała nadzieje na potraktowanie na serio współpracy. Po wielu takich próbach rezygnowałem w imię wierności sobie i zachowania cech indywidualnych własnej twórczości.

Po latach myślę, że Zitzman źle rozłożył akcenty w swoim życiu artystycznym. Nie należy zapominać, że administrował teatrem i jego energia spalała się na rządzeniu ludźmi i prowadzeniu polityki, czyli nie narażaniu się żadnym władzom. Wolał ukłony niż walkę. Niekiedy przynosiło to wymierne skutki w postaci dodatkowych dotacji, łaskawego patrzenia na teatr i na niego. Rozpoczął gigantyczną, nawet jak na owe czasy, budowę dużego, świetnie wyposażonego teatru lalek. W późniejszych zaś latach doszły problemy ze zdobywaniem pieniędzy na istniejący do dziś Międzynarodowy Festiwal Teatrów Lalek. Nie było to rzeczą łatwą. Tym bardziej, że Warszawa miała aspiracje organizowania festiwali lalkowych. Ale jakoś nawet ministerialna „warszawka" nie pomogła stołecznym teatrom. Udało się to prowincjonalnemu teatrzykowi „Banialuka", czyli Zitzmanowi.

Wracam jeszcze do czasu, kiedy współpraca z Zitzmanem była najsensowniejsza. Był to okres, kiedy „moda socjalistyczna" powoływała się na chińskie odkrycie możliwości istnienia „stu kwiatów", nastąpiła ograniczona liberalizacja w doborze repertuaru, w zapraszaniu do współpracy zakazanych i niemile widzianych twórców. I tu Zitzman okazał się mistrzem nad mistrzami. Sięgnął do współpracy z ludźmi, którzy w sztuce, w teatrze



„Don Juan", film w reżyserii i scenografii Jerzego Zitzmana z 1963 roku

mieli coś do powiedzenia, względnie zapowiadali swoją przyszłą wielkość. Przez bielski teatr przewinęły się takie nazwiska jak Tadeusz Kantor, Jerzy Nowosielski, Henryk Ryl, Władysław Jarema, Leon Moszczyński, Joanna Kulmowa, Krystyna Miłobędzka, Wojciech Wieczorkiewicz, Wojciech Kilar, Krzysztof Penderecki. I to było wielkim sukcesem Zitzmana. Nie bał się nowatorstwa... cudzego. Zitzman, mimo odwilży, nie chciał czy nie mógł stworzyć teatru autorskiego o jasnych i klarownych założeniach artystycznych. Zdałem sobie sprawę, że wspólne artystyczne działanie jest niemożliwe. Bez protestów z jego strony zacząłem realizować swój teatr, w którym łamałem zasady i podziały na teatr parawanowy i na teatr żywego planu. Mimo iż zwiększyła się moja przestrzeń wolności artystycznej, byłem zawiedziony brakiem czynnego poparcia i uczestniczenia w tym dziele Zitzmana.

Trzy razy *Kowal*

Lubił powtarzać ten sam spektakl. Jeżeli odnosił w pierwszym wydaniu jakiś sukces. A bielski *Kowal*, jak wiadomo, otrzymał nagrody na festiwalu opolskim i festiwalu w Zagrzebiu. A zatem warto było powtórzyć. Za pierwszym wznowieniem spektakl okazał się nieaktualny, miałki. Zitzman był rozczarowany i zawiedziony. Winił za niepowodzenie wszystkich wokół siebie, od aktorów po widzów. Nie chciał przyjąć do wiadomości, że spektakl się postarzał i przez to stał się banalny. Po tym doświadczeniu byłem zaniepokojony, kiedy jubileuszowe okoliczności stworzyły szansę na trzecie wydanie tego samego przedstawienia. Przystępowaliśmy do współpracy po 22-letniej przerwie. Pierwsze rozmowy dawały nadzieje na dopędzenie straconego czasu, tym bardziej, że Zitzman akceptował mój pomysł pokazania *Kowala* w innej inscenizacji, z innymi dekoracjami i lalkami, z nową muzyką. Przekonały go moje argumenty, że jeżeli już *Kowal*, to na miarę czasu, w którym żyjemy. Podzielała mój pogląd Ewa Pietrzyk, do której Zitzman miał absolutne zaufanie. Cóż, kiedy nastąpiła faza realizacyjna spektaklu, wycofał się z dotychczasowych ustaleń. Byłem przerażony. Spektakl został zrealizowany. Jeżeli dobry, to tylko dzięki pracowitości i pasji Ewy Pietrzyk, współpracującej w ostatnich latach z Zitzmanem.

Malarstwo Zitzmana

Przyznaję, że i ja byłem zaskoczony, aranżując wystawę Zitzmana. Pojawił się tylko jeden jego obraz. Wcześniej widziałem kilka jego monotypii, które powstały w okolicach roku 1956. Jeżeli mówić o jego malarstwie, to tylko w kontekście filmów animowanych. Tam rzeczywiście realizował się jako malarz. Były to po prostu ruchome obrazy na ekranie. Oglądając filmy, wyczuwało się niezaprzeczalny talent malarski o młodopolskim rodowodzie. Dlaczego nie malował obrazów? Nie wiem. Był wytrawnym smakoszem malarstwa z każdej epoki i z każdego zakątka świata. Rozmowa z nim o malarstwie, o teatrze, była i satysfakcją i przyjemnością. Była pełna secesyjnych ozdobników, dygresji, ploteczek, ukłonów i galicyjskiej elegancji. Cóż – był Galicyjczykiem. ■

Z naszej półki

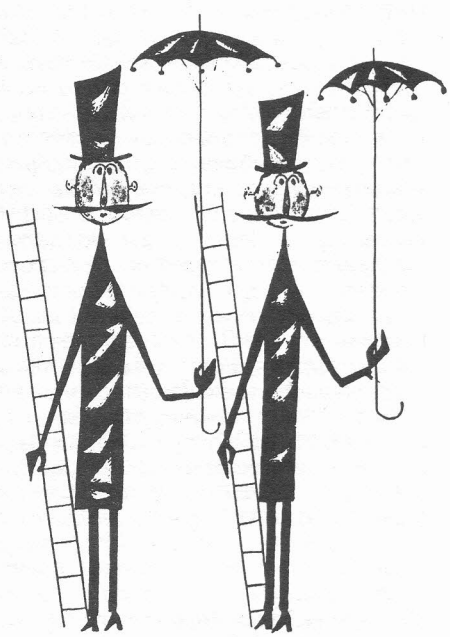
Zygmunt Smandzik

Pozostał w mej pamięci piękny film Jerzego *Don Juan*. Była to dla mnie pierwsza wizytówka tego interesującego artysty. Dużo później spotkaliśmy się w moim mieszkaniu w Opolu. Rozmawialiśmy o teatrze. Jerzy był wtedy dyrektorem katowickiego „Ateneum", lecz emocjonalnie związany z Bielskiem chciał tam powrócić. W 1965 roku miałem objąć bielską „Baniałukę" i Jerzy prosił mnie o zamianę teatrów. Zgodziłem się. Myślę, że dobrze się stało, szczególnie dla Jerzego. Podkreślam to, myśląc o tak ważnej dla polskiego lalkarstwa imprezie jak Międzynarodowy Festiwal Teatrów Lalek w Bielsku, wspaniale organizowany przez Jerzego. Festiwal ten z pewnością był poszerzeniem formuły festiwali opolskich, które miały jedynie charakter ogólnopolski.

Wiele lat później siedzieliśmy w nocy w pokoju hotelowym w Charleville-Mezieres. Z nami był także Włodzimierz Dobromilski oraz młoda interesująca dziewczyna. Łączyła nas przywieziona z Polski kryształowa butelczyna. Jerzy promieniał młodością i niezwykłą energią. Jeszcze później w Nijmegen w Holandii po obejrzeniu spektaklu Brunona Schulza kontynuowaliśmy nasze rozmowy we wspólnym hotelowym pokoju. Tym razem o biologicznej i egzystencjalnej kondycji człowieka. W oczach Jerzego widoczny był strach. Kiedy otrzymałem od niego wiadomość, że postanowił opuścić teatr, poczułem, że zamyka się ważny i twórczy dla teatru lalek proces.

Raz jeszcze spotkałem przelotnie Jerzego Zitzmana podczas któregoś z bielskich festiwali. W nocy, w małej piwnicznej knajpie pełnej młodych ludzi, przemknął koło mnie jak cień wysoki, zgarbiony, wyobcowany człowiek. Obijał się o ciała młodej, swawolnej, kipiącej masy, szukając kogoś z tłumu. Stojąc (nie było miejsca dla nas), uścisnęliśmy sobie dłoń po raz ostatni. To ostatnie spotkanie dało mi wiele do myślenia.

Biorą z naszej półki pisał kiedyś do mnie Włodzimierz Dobromilski po śmierci Jana Dormana, i miał rację. ■



W Białymstoku za piecem

Roman Pawłowski

Piotr Sawicki, który w 1953 roku zakładał w Białymstoku Teatr Lalek „Świerszcz", byłby mocno zaskoczony, gdyby ktoś go wówczas poinformował, że za 45 lat cała Polska zostanie oklejona plakatami z fotografią artystów tego teatru: Andrzeja Zaborskiego i Krzysztofa Dziermy, grających główne role w filmie fabularnym. Wtedy, w początkach profesjonalnego lalkarstwa w Polsce, teatr lalek miał swoje ściśle wyznaczone miejsce w kulturze, jego zadaniem było mianowicie bawić i wychowywać dzieciarnię, najlepiej bez wychodzenia przed parawan. W związku z tym wykształcił się przez lata typ aktora-lalkarza, którego umiejętności polegały na animacji lalek oraz imitowaniu głosów, zazwyczaj zwierzęcych. Mało kto przewidywał, że możliwy jest teatr lalkowy, w którym parawanów się nie używa, lalki grają razem ze swymi animatorami, a czasem w ogóle ich nie ma, natomiast lalkarze występują na zmianę w teatrze i w pełnometrażowych filmach.

Dzisiaj zespół aktorski Białostockiego Teatru Lalek, następcy „Świerszcza", występuje w bajkach dla dzieci i w intelektualnych rewiach na Scenie dla Dorosłych, na Festiwalu Sztuki Lalkarskiej, Festiwalu Klasyki Polskiej i Przeglądzie Piosenki Aktorskiej, w filmach Izabelli Cywińskiej i spektaklach telewizyjnych Tadeusza Słobodzianka. Jacek Bromski obsadził w swym filmie *U Pana Boga za piecem* prawie cały zespół BTL. Żeby zmieścić wszystkich dopisywał specjalnie dodatkowe role. Teatr ten przekracza granice środowiska i granice gatunku, o wielu przedstawieniach trudno powiedzieć, do jakiej twórczości należą: lalkowej czy dramatycznej, a nawet do jakiej publiczności są adresowane. Czy na przykład *Państwo Fajnackich*, ciąg dalszy serii przygód Pana Fajnackiego, to spektakl jeszcze dla dzieci czy już dla dorosłych? Czy *Parady*, w których aktorzy grają obok animowanych przez siebie lalek, to jeszcze teatr lalkowy, czy już dramatyczny?

Ta sytuacja wymaga od aktorów zupełnie innych umiejętności niż kiedyś, gdy wystarczyły zwinne palce i charakterystyczny głos. Tworzy się nowy typ aktorstwa, który doświadczenie teatru lalkowego łączy z doświadczeniem żywego planu, grę konwencją i metaforą zderza z psychologią i typem. Aktor w jednym spektaklu gra kukiełką, w drugim śpiewa w duecie pastisz przeboju *A mnie jest szkoda lata*, w trzecim gra samego siebie, w czwartym mówi XV-wieczny poemat, w piątym improwizuje scenę w konwencji dell'arte, w szóstym animuje figury czarnego teatru, w siódmym gra rolę charakterystyczną, aby w ósmym, dziewiątym i dziesiątym powrócić do śpiewania. Udziałem lalkarzy staje się wszechstronność, aktorom dramatycznym raczej nie znana.



„Państwo Fajnackich", scenariusz i reż. Wojciech Szelachowski, scen. Andrzej Dworakowski (1997)
Na zdjęciu: Mirosław Wieński

Miłośnicy lalek

Na korytarzu białostockiej szkoły teatralnej wisi pożółkłe zdjęcie, na oko sprzed 20 lat. Przedstawia profesora Jana Wilkowskiego w otoczeniu uczniów. Jest tu Alicja Bach, Piotr Damulewicz i Andrzej Beya Zaborski, czyli tuzy dzisiejszego zespołu BTL. Wszyscy trzymają w rękach lalki z jakiegoś niezidentyfikowanego dzie cięcego przedstawienia, jakieś smoki czy węże.

To zdjęcie miłośników teatru lalek ogląda się dzisiaj z łezką w oku, gdyż lalki w ich rękach pojawiają się obecnie od wielkiego dzwonu. Wilkowski współtworząc w latach 70. ośrodek sztuki lalkarskiej w Białymstoku chyba nie spodziewał się takiego obrotu sprawy. Co najmniej od początku lat 90. nazwa Białostocki Teatr Lalek ma charakter umowny, ponieważ repertuar tej sceny opiera się na przedstawieniach aktorskich, i to zarówno w części przeznaczonej dla dorosłych, jak i dla młodych widzów. Na dwanaście spektakli, pokazanych jesienią 1998 roku z okazji 45-lecia teatru, tylko w czterech lalki grały większą rolę. Przedstawienia różnią się tylko stopniem marginalizacji lalek. Od *Alicji w Krainie Czarów*, zrealizowanej w technice czarnego teatru, przez

Parady i *Puncha*, gdzie lalki grają razem ze swymi animatorami oraz rewie Wojciecha Szelachowskiego i Krzysztofa Dziermy, w których pojawiają się sporadycznie jako cytat, aż po *Gulliwera* i *Jedź*, w których lalek nie ma w ogóle. Przedstawień, w których aktorzy wychodzą przed parawan dopiero na brawa, w swych nieśmiertelnych czarnych swetrach i z kukiełkami w ręku, prawie już nie ma.

To odejście, czy raczej przekroczenie teatru lalkowego nie oznacza zerwania z tradycją, lecz paradoksalnie do niej nawiązuje. W dzisiejszym BTL jest wiele z ducha teatru Jana Wilkowskiego, który już w końcu lat 50. odważył się wyjść na scenę w *Guignolu* w roli wędrownego lalkarza. Wielu z dzisiejszych aktorów BTL (m.in. Barbara Muszyńska, Maria Płońska, Maria Rogowska, Wiesław Czołpiński, Ryszard Doliński) grało w jego *Dekameronie*, który nadawał nowy wymiar aktorstwu lalkowemu. Uciekinierzy z objętej zarazą Florencji tworzyli w nim lalki na oczach widzów z tego, co było pod ręką: owoców i garderoby. Nie bez znaczenia jest również tradycja teatru Joanny Piekarskiej, wybitnej inscenizatorki, która kierowała zespołem w latach 60. Recenzje z jej *Cudownej lampy Aladyna* pisali krytycy, zajmujący się teatrem dramatycznym, podobnie jak to się dzieje dzisiaj z *Paradami*.

Następca Piekarskiej, Krzysztof Rau podczas swojej dwudziestoletniej dyrekcji (1969-1989) wprowadził do BTL całe pokolenie aktorów, wychowanych na tej tradycji. Teatr dla nich nie kończył się na lalce, ale od niej zaczynał. Byli to nie tylko zdolni animatorzy, specjaliści od marionetek i jawajek, ale przede wszystkim artystyczne osobowości. Powstał w ten sposób ciekawy zbiór ludzkich i artystycznych typów, wśród których są cholerycy i melancholicy, jamochłony i obrońcy, romantycy i realiści. Ustawcie obok siebie Adama Zielenieckiego, Alicję Bach i Krzysztofa Pilata, a będziecie wiedzieli, o czym mówię. Zielenieckiego – olbrzym o gołębim sercu, Pilat – melancholik i Bachowa – baba z kości i krwi, to jakby sztuka sama w sobie, nie wymagająca tekstu. Albo Andrzej Zaborski, Ryszard Doliński i Paweł Szymański, czyli brat-łata, macho i bard. Napięcia między tymi ludźmi tworzą się same, wystarczy je wychwycić i zamienić w teatr.

W czasach Raua zaczął się proces wychodzenia z upupiającego teatrzyku dziecięcego. Powstała Scena dla Dorosłych, czyli furtka na zewnątrz lalkarskiego i białostockiego getta. Skorzystał z niej pierwszy Rau, reżyserując przedstawienie *Nim zapieje trzeci kur* według Szukszyna, które razem z *Dekameronem* wyznaczyło pewien poziom aktorstwa i dramaturgii, obowiązujący do dzisiaj. W tę półotwartą furtkę wepchnęli się pod koniec lat 80. dwaj młodzi reżyserzy: Piotr Tomaszuk i Tadeusz Słobodzianek. Pierwszy wystawił lalkowy spektakl *Polowanie na lisa* Mrożka, drugi – aktorski *Scenariusz dla trzech aktorów* Schaeffera z Ryszardem Dolińskim, Andrzejem Zaborskim i Markiem Kotkowskim. Sukces obu tych przedstawień na festiwalach we Wrocławiu i Szczecinie otworzył zespół na zupełnie inny świat, świat, w którym gra się Schaeffera obok braci Grabowskich i Jana Peszka, gdzie pokazuje się spektakle BTL obok spektakli Jerzego Jarockiego. Odwrotu nie było.

Wojciech Szelachowski i Wojciech Kobrzyński, którzy objęli teatr na początku lat 90., otrzymali w spadku po poprzednikach gotowy, choć jeszcze nie zestrojony instrument. I chyba nie do końca wiedzieli, co można na tym instrumencie zagrać. *Kabaret Dada*, jeden z pierwszych autorskich spektakli Szelachowskiego, utrzymany w stylu Schaeffera, przedstawiał próbę z udziałem kilkunastu artystów, nie wiadomo – aktorów czy muzyków, którzy czekają na dyrygenta-reżysera. Po długim czasie dyrygent nadchodzi, wypuszcza kłęby dymu papierosowego, popada w głęboką zadumę, aż w końcu zrezygnowany macha ręką i wychodzi. Aktorzy zostają sami.

Ta zaduma trwała przez kilka pierwszych sezonów. Zespół w tym czasie lekko się odmłodził, pojawili się w nim absolwenci szkoły lalkarskiej: Iwona Szczęsna, Ewa Sierzputowska, Sylwia Janowicz i Paweł Aigner. Na scenie zadebiutował także związany z teatrem kompozytor, Krzysztof Dzierma, jak się okazało utalentowany aktor, któremu w zespole przypadła rola flegmatycznego intelektualisty. Zagrał tę postać w spektaklu *Żywa klasa* (1992). Spektakl ten był zapowiedzią sukcesu późniejszych muzycznych rewii Szelachowskiego i Dziermy. Na prawdziwy przełom trzeba było jednak poczekać do połowy lat 90.

Kresy

W 1994 roku Tadeusz Słobodzianek zaangażował aktorów BTL (m.in. Mirosława Wieńskiego, Adama Zielenieckiego, Alicję Bach) do spektaklu telewizyjnego *Prorok Ilja*, do ról wyznawców proroka Klimowicza, działającego na Białostocczyźnie w latach 30. Zagrali z autentyzmem, jakby wychowali się na wsi w okolicach Gródka i Grzybowszczyzny. Ten spektakl, a także następny – *Car Mikołaj*, pokazały zespół z zupełnie innej strony: jako aktorów charakterystycznych, związanych głęboko z Kresami, kresową gwarą i krajobrazem. Aktorzy, nawet ci nie pochodzący z Białostocczyzny, nasiąknęli atmosferą Białegostoku, położonego na styku kultur i narodowości, miasta i wsi. W końcu ich teatr leży w połowie drogi między Cerkwią św. Mikołaja a starym białostockim Rynkiem Siennym, gdzie zachowały się jeszcze drewniane domy z początków wieku, na skraju dawnej żydowskiej dzielnicy.

Z tej samej inspiracji zrodził się *Krótki kurs piosenki aktorskiej* Wojciecha Szelachowskiego (1995), w którym Dzierma wprowadzał w świat kultury i sztuki swego scenicznego brata, Karolka. Andrzej Beya Zaborski stworzył w tej roli typ białostockiego Bustera Keatona, jakby żywcem wyjęty z Bojar albo Antoniuka. Jowialny mężczyzna w wieku nie ustalonym, zwolennik szerokich spodni i czarnych beretów z antenką, zasadniczy, jeśli idzie o obyczaje, ale nie wylewający za kołnierz, człowiek o miękkim sercu, wrażliwym zwłaszcza na dźwięk akordeonu. W *Krótkim kursie piosenki* Zaborski z lubością wdychał woń podgrzewanej kaszanki, rozlewał wódkę i w zdumieniu otwierał szeroko oczy, kiedy z szafy albo spod łóżka wychodzili jak zjawy śpiewający aktorzy. W finale intonował sercoszczypatielną pieśń *Rozkwitały pąki białych róż* i nie zdarzyło się, aby widzowie z nim nie zaśpiewali.

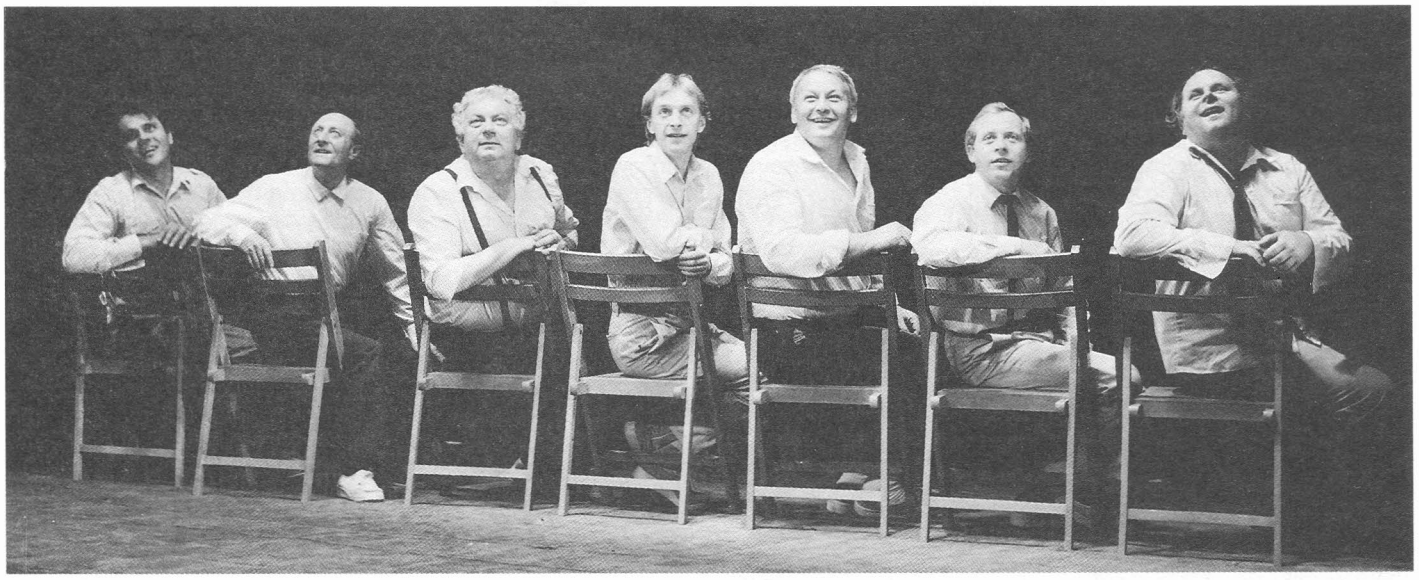
Tę postać Zaborski powtórzył w kolejnych rewiach Szelachowskiego: *Państwie Fajnackich* (1997) i *Krótkim kursie wychowania seksualnego* (1998). W pierwszym chorego Zaborskiego odwiedzał jego kolega z teatru, Piotr Damulewicz, w drugim Karolek i jego żona (Alicja Bach) przychodzili do kompozytora Dziermy w odwiedziny, rozkładali wiktuały, sprzątali, ścielili łóżko, gotowali obiad, popijali wódeczkę i nie bez wstydu słuchali wykładów i piosenek o życiu płciowym. Dzięki Zaborskiemu i Bachowej rewie Szelachowskiego otrzymały klimat rodzinnego ciepła i kresowej swojszczyzny, która podbiła publiczność.

Kresowość stała się dla aktorów BTL przepustką na duży ekran. Po obejrzeniu *Krótkiego kursu piosenki aktorskiej* Jacek Bromski wpadł na pomysł zaangażowania aktorów BTL do filmu *U Pana Boga za piecem*, którego akcja dzieje się w miasteczku nad wschodnią granicą. Zagrał prawie cały zespół, m.in. Andrzej Zaborski dostał rolę komendanta policji, który walczy z ukraińską mafią, Dzierma – rolę księdza, który kieruje życiem parafian, Bachowa – jego gospodyni, a Mieczysław Fiodorow – burmistrza, który bardzo się boi proboszcza. Nadali filmowi autentyczny charakter, a jednocześnie sprawdzili się jako aktorzy poza swoim środowiskiem, czego dowodem była nagroda za rolę drugoplanową dla Zaborskiego na festiwalu filmów w Gdyni w 1998 roku.

Komicy i tragicy

Ale na swojszczyźnie nie wyczerpują się możliwości zespołu. Zanim Szelachowski zrealizował swój *Krótki kurs...*, a Bromski nakręcił film, wielki sukces odniosła inscenizacja *Parad* Jana Potockiego w reżyserii Wiesława Czołpińskiego (1995), teatr nawiązujący do zupełnie innej tradycji – do komedii włoskiej. Przedstawienie grane było jednocześnie w żywym planie i w planie lalkowym, lalki chwilami „usamodzielniały się", co było źródłem licznych gagów. W błazenadzie, akrobacji i ciętych replikach wyróżniał się z zespołu Paweł Aigner, urodzony Arlekin, obdarzony poczuciem humoru i zdolnością do improwizacji. Te umiejętności wykorzystał w *Cyranie de Bergerac* (1996), gdzie jako hrabia de Guiche miał do zagrania prawie dziesięciominutową scenę pojedynku na milczenie z Cyranem (Ryszard Doliński), podczas której usiłował rozśmieszyć i przetrzymać przeciwnika. Jego miny, robione tylko spojrzeniem, pozorna nieporadność i zabawa z lutnią, która w jego rękach stawała się dźwigiem, laską, w końcu nawet fallusem – wszystko to wywoływało huragan śmiechu. Ale prawdziwą skalę możliwości tego aktora przyniósł dopiero *Gulliwer* (1996). Aigner gra tu jednocześnie słynnego podróżnika i liliputy, które są tak małe, że ich nie widać. Ich istnienia domyślamy się po gestach aktora, który drapie się po całym ciele, wytrząsa niewidoczne stworzenia z włosów i wydłubuje z ucha. Jednocześnie Aigner potrafił oddać samotność i obłęd bohatera, który swoje podróże przeżywa we własnym domu zatopiony w lekturze, nie zwracając uwagi na troskliwą żonę (Iwona Szczęsna).

Wielki talent komiczny miał Mirosław Wieński, zmarły tragicznie w sierpniu 1998 roku. Ten drobny aktor o żywej, dziecięco uśmiechniętej twarzy był nieodłączną częścią zespołu. Razem z Adamem Zielenieckim i Pawłem Szymańskim błysnął w *Tygrysie Pietrku*, małej objazdowej bajce dla dzieci, w której śmieszna była nie tylko dysproporcja między nim



„Kabaret Dada", scenariusz i reż. Wojciech Szelachowski (1990). Od lewej: Ryszard Doliński, Dezyderiusz Gałecki, Marek Kotkowski, Krzysztof Pilat, Adam Zieleniecki, Mirosław Wieński, Andrzej Beya Zaborski

a wielkim Zieleniecki, ale również chłopięca naiwność w grze. Przez komizm Wieński potrafił jednak dojść do głębokiego tragizmu. W telewizyjnym *Proroku Ilji* grał Polaka-katolika, który bardzo przeżywa fakt, że musi grać Heroda, czyli Żyda. Śmiech zamierał na ustach, kiedy ten udawany Żyd z komiczną brodą ze sznurka rzucał się pierwszy krzyżować prawdziwego Żyda, wędrownego handlarza. Ostatnią rolą Wieńskiego był As w *Państwie Fajnackich*. Wieński wystawiał głowę przez otwór, wycięty w powiększonej okładce elementarza, w trakcie piosenki dyszał z wywalonym jęzorem i puentował refren szczeknięciem. Na to szczeknięcie czekało się jak na kropkę w zdaniu.

Drugi biegun zespołu tworzą Mieczysław Fiodorow i Ryszard Doliński, szwarccharaktery z możliwościami tragików. Fiodorow stworzony jest do postaci groźnych i wykoślawionych. W dziecięcym repertuarze grywał wilki (*Jaś i Małgosia*) i złych królów, nękających poddanych (*Miecz*). W *Punchu* stworzył całą galerię ofiar tytułowego bohatera, łącząc komizm z grozą. Jego cienkie, przeciągnięte „cholera jasna", wydobywające się zza parawanu tworzyło z miejsca całą postać. Natomiast Doliński reprezentuje typ macho. Cechy aktora charakterystycznego łączy ze skłonnością do typów bohaterskich. Jego Punch był bliższy ulicznym bandytom z kijami basebalowymi niż poczciwej angielskiej kukiełce, jako Cyrano z przyklejonym nosem tłukł wrogów szpadą i słowem, jako Samobójca w *Jedź* Niny Sadur (1997) był rosyjskim zekiem, który nie ma czego szukać na wolności. Bromski dał mu rolę właściciela dyskoteki „Panderoza", prowincjonalnego biznesmena, do którego Doliński błyskawicznie upodobnił się, pociągając włosy brylantyną i zakasując rękawy marynarki.

Ciekawa jest w tych aktorach umiejętność zmieniania maski tragicznej na komiczną i odwrotnie. Niektórzy, jak Doliński czy Wieński opanowali sztukę najtrudniejszą, to znaczy noszenie obu naraz, nałożonych jedna na drugą. Wystarczy przejrzeć parę stron Becketta albo Gombrowicza, by stwierdzić, czym jest ta umiejętność dla współczesnego teatru.

Lalkarze i piosenkarze

Krótki kurs piosenki aktorskiej Szelachowskiego i Dziermy był drugim po *Paradach* wielkim sukcesem teatru, który przekroczył ramy środowiska lalkarskiego. Kpiarski ton spektaklu, który wyśmiewał konwencję piosenki aktorskiej w połączeniu z białostockim punktem widzenia zapewnił mu sukces na Przeglądzie Piosenki Aktorskiej we Wrocławiu. Wchodząc na teren zastrzeżony dla aktorów dramatycznych, lalkarze nie naśladowali ich jednak. Byli sobą, czyli artystami z teatru, który w parku stoi, jak mówi się w Białymstoku o BTL, i potrafili zachować dystans do samych siebie. Widać to było w scenie lalkowej rewii erotycznej, złożonej z parawaniku i trzech roznegliżowanych kukiełek z obwisłym biustem. Obsługiwały je znudzone aktorki (Sylwia Janowicz, Ewa Sierzputowska, Iwona Szczęsna) wystylizowane na panienki lekkich obyczajów, w czarnej bieliźnie, z petami w ustach, popędzane przez wściekłego impresario – Aignera.

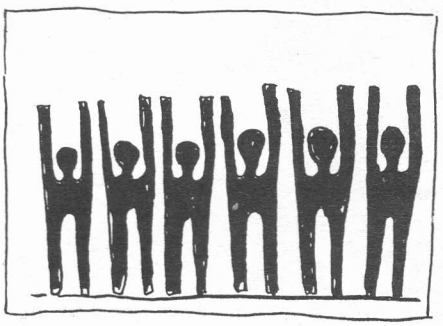
W czterech rewiach Szelachowskiego (*Żywa klasa*, dwa *Krótkie kursy*, *Państwo Fajnackich*) wystąpił cały zespół. Niektóre piosenki powstały z myślą o konkretnych aktorach i nie wyobrażam sobie, aby na przykład pieśń o scenicznej ekstrawagancji śpiewała inna wykonawczyni niż Alicja Butkiewicz, wynurzająca się z wanny w pełnym stroju wieczorowym, a piosenkę o efektownym wejściu na scenę – inny wykonawca niż Ryszard Doliński, z jego chrapliwym głosem i opuszczonymi do kostek spodniami. Najwięcej ciekawych ról śpiewanych przyniósł spektakl *Państwo Fajnackich*, w którym naturalną skłonność lalkarzy do infantylizmu Szelachowski wykorzystał do stworzenia całej galerii dorosłych dzieci. Aktorzy grali je najzupełniej serio, co dodało dziecięcym uczuciom i problemom dorosłej powagi. Alicja Bach z koleżankami śpiewała pieśń o ubraniach dziecięcych, wykrzywiając usta jak do płaczu, Ryszard Doliński wystąpił jak zwykle w roli chuligana z procą i podbitym okiem, śpiewając w duecie z przebraną za uczennicę Barbarą Muszyńską, Krzysztof Pilat ubrany w krótkie spodnie, z workiem na kapcie w ręku wykonywał przebój A mnie jest szkoda lata z taką pasją, że piosenka nabierała wymowy tragicznej. Naturalną nieśmiałość Krzysztof Pilat wykorzystał raz jeszcze w Krótkim kursie wychowania seksualnego, gdzie w duecie z Elizą Krasicką śpiewał piosenkę o drobnych defektach ciała, które mogą zatruć życie erotyczne, a jego zbolała mina i spuszczony wzrok mówiły wszystko, o jaki defekt może chodzić.

Ucieczka z teatru lalek

Do pomysłu, aby lalkarze grali samych siebie, Szelachowski wrócił w spektaklu Państwo Fajnackich, który jest właściwie opowieścią o ucieczce z teatru. Zaborski, odtwórca roli Pana Fajnackiego w poprzednich spektaklach Szelachowskiego, symuluje chorobę, ponieważ się przepracował i ciągle wydaje mu się, że jest na scenie. Odwiedza go inny lalkarz, Piotr Damulewicz. Po wysłuchaniu narzekań Zaborskiego oraz serii piosenek o blaskach i cieniach dzieciństwa on również decyduje się nie wracać do teatru. W finale wszyscy aktorzy strzelają z procy papierowymi kulami w publiczność, przypieczętowując ucieczkę z teatru i świata dorosłych.

Ten autotematyczny żart ma swój podtekst serio. Szelachowski ze swymi aktorami rzeczywiście uciekł z teatru lalkowego. Pytanie jest tylko: dokąd? Czy do teatru dramatycznego? Nie wszystkie aktorskie przedstawienia kończą się sukcesem. Porażką był Testament wg Villona, w którym Ainger recytował nieprawdopodobne ilości tekstu, mając za partnera rurki z metalowego rusztowania. Jedź, sztuka z rosyjskim oddechem, wymagająca psychologicznego aktorstwa również nie należała do udanych realizacji. W takim razie na estradę? Ale na razie nie pojawiły się w sklepach płyty z nagraniami piosenek Szelachowskiego i Dziermy. Może więc jest to ucieczka do jakiejś nowej formy teatru, która zbiera wszystkie doświadczenia w jedno? Trudno ocenić, mamy bowiem do czynienia z procesem. Pewne jest, że zespół białostocki ucieka definicjom i to jest jego największą zaletą.

■



Marek Waszkiel

SOLIŚCI

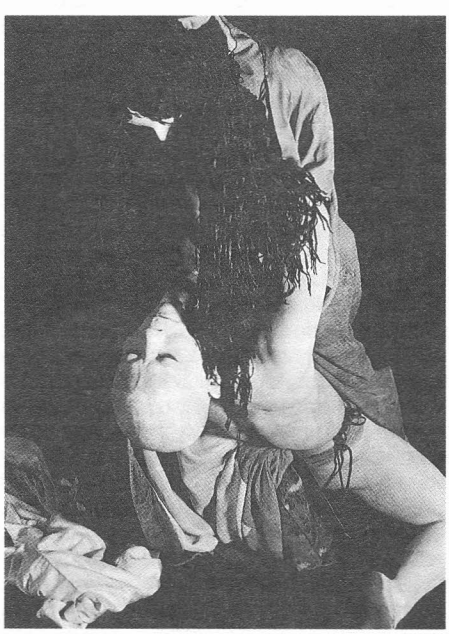
Po blisko 20 latach znów mamy festiwal solistów lalkarzy. Tym razem w łódzkim „Arlekinie", gdzie w dniach 10-15 kwietnia br. odbyła się pierwsza międzynarodowa edycja tej imprezy. Waldemar Wolański, dyrektor festiwalu, chce zwrócić uwagę publiczności na sztukę lalkarską, jej oryginalność i atrakcyjność, samym zaś aktorom lalkarzom – umożliwić prezentację ich umiejętności, wylansować indywidualności, zainteresować nimi media. Wiele wskazuje na to, że łódzka inicjatywa może się powieść. Publiczność wypełniała sale widowiskowe po brzegi, niejednokrotnie mruczała z zadowolenia, nawet z zachwytu. Pokazom mistrzowskim towarzyszyły za każdym razem owacje. Obsługa medialna festiwalu była pełniejsza i skuteczniejsza niż przy podobnych imprezach. Zatem wszystko w rękach lalkarzy.

Tymczasem lalkarze mają do pokonania wciąż długą drogę. Z jednej strony sztuka aktorstwa lalkowego przeszła nieprawdopodobną metamorfozę na przestrzeni ostatnich trzydziestu lat. W tym czasie aktor-lalkarz z bezwolnego animatora i wykonawcy poleceń reżysera stał się jego partnerem, współtwórcą przedstawienia i jego podmiotem. Z drugiej strony aktorstwo lalkowe jest wciąż elementem większej całości, jest cząstką spektaklu, a indywidualne umiejętności, coraz łatwiejsze do wychwycenia w zbiorowym akcie twórczym, z trudem przebijają się na estradę, do widowiska solowego. To także balast tradycji polskiego teatru lalek, teatru inscenizatora, który przez lata dominował; inscenizator i dziś jeszcze często bywa pierwszoplanową postacią w teatrze. To wreszcie rezultat wieloletniego procesu kształcenia lalkarzy: nie artystów o zindywidualizowanych upodobaniach i umiejętnościach, ale członków wieloosobowych zespołów lalkarskich.

Próby przełamywania tych reguł poprzez organizowanie różnego rodzaju festiwali solistów w przeszłości napotykały na podstawową przeszkodę: solowych spektakli nie można było sprzedać. Konkurs na indywidualne występy z lalką, zainspirowany przez Henryka Jurkowskiego w Warszawie w 1966, utorował wprawdzie drogę do kariery Andrzejowi Dziedziulowi, ale to raczej wyjątek potwierdzający regułę. Inni laureaci, Marek Kotkowski, Janusz Piechowski, Anna Proszkowska, a także uczestnicy organizowanego przez Krzysztofa Raua w latach 70. w Białymstoku Festiwalu Lalkarzy, traktowali solowe festiwalowe występy nie jako drogę do artystycznej kariery, ale możliwość sprawdzenia siebie i swoich umiejętności w niezwykłych okolicznościach festiwalowych zmagań.

W ostatnim dziesięcioleciu wiele się zmieniło. Dziś już możliwe jest, choć wciąż bardzo trudne, utrzymanie się poza siecią instytucji artystycznych. W każdym razie samodzielnej twórczości artystycznej nie traktuje się już jako podejrzanej prywatnej inicjatywy. Dziś przede wszystkim można liczyć na ogromne zainteresowanie świata indywidualnymi przedsięwzięciami lalkarskimi. Stąd idea festiwalu solistów trafia dziś w Polsce na wyjątkowo podatny grunt. Stąd troska o łódzki festiwal dziś, może się okazać troską o międzynarodową pozycję polskiego teatru lalek w najbliższych latach.

Łódzki festiwal zgromadził kilkunastu lalkarzy z wielu krajów świata, demonstrujących różne style i tradycje teatralne, konwencje i techniki lalkowe. Był konkursem, z jury i nagrodami, ozdobionym trzema mistrzowskimi prezentacjami: Albrechta Rosera z Niemiec, Hoichi Okamoto z teatru Dondoro z Japonii i Stephena Mottrama z Wielkiej Brytanii. Te trzy mistrzowskie pokazy wyznaczyły jednocześnie granice, w których porusza się współczesne solowe lalkarstwo, rozpięte pomiędzy tradycyjną estradą lalkową, z reguły marionetkową, lalkowym monodramem i jednoosobowym spektaklem teatru lalek.



„Kiyohime Mandara", Hoichi Okamoto (Japonia)

Przedstawienia mistrzów, *Gustaf i jego zespół* Rosera, *Kiyohime Mandara* Dondoro oraz *Tragarze nasion* Mottrama były już opisywane na tych łamach. Ograniczę się do kilku ogólniejszych refleksji, tym bardziej, że tej klasy lalkarze nie bywają w Polsce zbyt często, np. z teatrem Dondoro szersza publiczność miała okazję spotkać się po raz pierwszy. Roser jest wirtuozem marionetki. Jego program składa się z kilkunastu numerów estradowych, które szlifuje i doskonali od lat. Zachwycające w pokazie Rosera są nie tylko spointowane miniatury teatralne, ale wszystkie te pauzy, spojrzenia, chwile, w których zamierają działające postaci, delikatne reakcje wyprowadzone z psychologii postaci, a choćby tylko precyzja animacji, czasem z fotograficzną dokładnością odwzorowująca rzeczywistość, czasem skrótowo sumująca jakieś ludzkie cechy czy zachowania. Roser jest mistrzem w starym stylu. Pielęgnuje swą sztukę, która zrodziła się w innych czasach, dla innej publiczności i choć nie próbuje dogonić współczesności – wzbogaca ją swoją pamięcią i warsztatową doskonałością.

Okamoto i Mottram to artyści współcześni. Mają na swoim koncie zaledwie po jednym, dwa przedstawienia, przygotowywane długo, starannie, z iście mistrzowskim rezultatem. Monodram *Kiyohime Mandara*, wyprowadzony tyleż z japońskiej literatury, co z tradycyjnego teatru maski i tańca, jest wirtuozerską grą aktora z lalką, z maską, grą dwóch masek ogarniętych żywiołem miłości, spalających się w tańcu. Ekwilibrystyka aktora, umiejętność wykreowania różnych postaci, zmysłowe ogrywanie kostiumu i własnego ciała, pozwalające śledzić losy kochanków, wzajemne przenikanie się bohaterów – to wszystko czyni monodram Dondoro niezwykłym emocjonalno-estetycznym przeżyciem. Na dodatek rzecz rozgrywa się niemal w miejscu, w bardzo ograniczonej i całkiem pustej przestrzeni, co potęguje wrażenie i pobudza wyobraźnię widzów.

Mottram wypełnia całą scenę. Jego działanie ma znamiona wieloobsadowego spektaklu, choć aktor jest sam. Niczym de-

miurg ożywia i uśmierca swój świat. Oprócz doskonałości technicznej, konstrukcyjnej i animacyjnej, jego spektakl imponuje ciężarem intelektualnej refleksji. Nie tak często zdarza się w dzisiejszych czasach usłyszeć ze sceny głos wrażliwego artysty, będący nie tyle wypowiedzią o sobie samym, co o otaczającym go świecie, jego doświadczeniach i perspektywach.

Te trzy mistrzowskie prezentacje łączą przynajmniej dwie wspólne cechy, obydwie zapoznane nie tylko w polskim środowisku lalkarskim. Po pierwsze – lalkarscy mistrzowie nie mówią, unikają słowa, dzięki czemu ich spektakle są proste i zrozumiałe, nigdy przegadane. Dominuje w nich teatr, dzianie się, obraz, ruch – nie słowo, literatura, narracja, ilustracja. Po drugie – mistrzem lalkarskim nie można zostać, będąc tylko sprawnym aktorem. W pewnym sensie umiejętności aktorskie są nawet drugorzędne. Liczą się inne talenty: wyobraźnia, zdolności plastyczne i konstruktorskie, nade wszystko wirtuozeria animacyjna. Każde mistrzostwo polega przecież na niepowtarzalności, wyjątkowości artysty. Mistrza lalkarza wyróżniać może tylko lalka. Warto o tym pamiętać.

Obecność mistrzów w Łodzi sprawiła, że festiwal nabrał rumieńców. Zaczął się z wysokiego „c" i choć w samym konkursie nie mógł dostarczyć tylu wrażeń, ustalił wyraźną hierarchię. Przedstawienia konkursowe, lepsze i gorsze, pokazywały gdzie jesteśmy, jak daleko stąd do mistrzostwa, ale też, że mistrzostwo nie jest poza zasięgiem, że można się do niego zbliżać, że ono powinno być celem. Ta świadomość winna towarzyszyć tak twórcom, jak i widzom.

Zdecydowana większość uczestników konkursu bazowała na tekstach literackich. Jak w naszym codziennym życiu teatralnym, na scenie dominowała literatura. Wygłaszano ją po polsku, czesku, rosyjsku, niemiecku, chorwacku, turecku i norwesku. W wielu przypadkach bariera językowa uniemożliwiała pełny udział w przedstawieniach. Broniły się więc te prezentacje, w których literatura nie zabiła teatru. Na szczęście takich nie brakowało. (Nb. rezygnacja z literatury wcale nie oznacza sukcesu, niekiedy – czego doświadczyło dwoje uczestników festiwalu – odbiera jakikolwiek pretekst, by w ogóle zajmować się teatrem.)

Największe wrażenie wywarł młody solista niemiecki, Michael Vogel, który pokazał swój niedawny dyplom, uzyskany w szkole lalkarskiej w Stuttgarcie, zatytułowany *Hamletowskie improwizacje*. Była to próba zaprezentowania teatru totalnego, odwołującego się do emocji, wrażeń wizualno-dźwiękowych, niczym nie skrępowanej i bogatej wyobraźni, w mniejszym stopniu do refleksji intelektualnej. Wymyślony, zaprojektowany i zrealizowany przez Vogela spektakl otrzymał reżyserską opiekę Franka Soehnle, który ogarnął i uporządkował propozycje aktora. Znalazł też sposoby inscenizacyjne, realizowane w przestrzeni całego okna scenicznego, by ukryć niedostatki rzemiosła aktorsko-animacyjnego. W rezultacie spektakl mieni się propozycjami technicznymi, bogactwem różnorodnych technik lalkowych, świetnie zorganizowaną przestrzenią gry, znakomitym, ekspresyjnym światłem, umiejętnie budowanymi nastrojami, ustawicznym kontrastowaniem scen. Właściwie nie ma tu czasu, by ochłonąć. Najlepiej poddać się żywiołowości akcji, kontrapunktowanej wykonywaną na żywo, na elektrycznej gitarze i niewielkim uzupełniającym instrumentarium, muzyką Charlotty Wilde. Spektakl Figurentheater Wilde & Vogel, nastawiony na młodzieżową widownię, jest tym gatunkiem solowego lalkarstwa, którego w Polsce z pewnością brakuje. Tak jak brakuje naszym lalkarzom kontaktu z nowoczesną plastyką i odwagi w przekraczaniu utartych kanonów. Vogel otrzymał główną nagrodę festiwalu i była to zgodna decyzja jury i publiczności.



„Moja tajemnica" wg wierszy Danuty Wawiłow, Anna Bojarska, scen. Jan Zieliński (1997)

Pierwsze wyróżnienie, przyznane austriackiej lalkarce, Karin Schaefer, nie wydaje się już tak jednoznaczne, choć publiczność przyjęła ją bardzo ciepło. Aktorka ma kilka wytrenowanych niemal perfekcyjnie marionetkowych numerów estradowych: skrzypka grającego czardasza, Montiego, tancerza ze współczesnej ulicy (skrzyżowanego z klasycznym numerem kościotrupa, bo w którymś momencie rozpada się na cząstki), wokalistę przy mikrofonie, klowna na cyrkowym rowerku z płonącą pochodnią, nadto połykającego ogień. Te wszystkie numery wetkano w sztuczną ramę – historię urodzinowego przyjęcia starej lady, której usługuje równie stary majordomus, w oczekiwaniu na nie zjawiających się gości. Może przyjdą w następnym roku, ale przyjęcie, suto zakrapiane alkoholem daje niby szansę na powrót do starych pięknych czasów, wspomnień młodości, którą przypominają numery z marionetkami trickowymi bądź skomplikowanymi technicznie. Gdyby Karin Schaefer poprzestała na programie estradowym – byłby bardzo udany. Chciała jednak zbudować spektakl, a tu brakuje jej umiejętności reżyserskich oraz nie starcza inwencji. W spektaklu jest wiele dziur, przerw, bo przestrzeń jest zbyt bogata, by obsłużyła ją jedna osoba. W rezultacie spektakl nie istnieje, choć pamięć o efektownych numerach marionetkowych – prawda, u nas trudnych (ba! niemożliwych) do zobaczenia – pozostaje.

Z innych obcokrajowców w pamięci utkwił Turek, Cengiz Ozek, grający tradycyjnego Karagoza w teatrze cieni. Tym większa jego zasługa, że w klasycznie dialogowanym przedstawieniu opowiadającym o słownych utarczkach Karagoza i Hacivata, znalazł sposób na ożywienie postaci. Dialogują one na ekranie całym ciałem, wybijając rytm, tempo i temperaturę dyskusji. Ozek przyciągnął uwagę techniką animacji, co w tradycyjnym teatrze cieni nie musi być zasadą.

Zajmujące elementy można by wskazać w kilku innych przedstawieniach: spacer z lalką Pinokia Chorwatki Mirjany Sinozić, poetycka etiudowość w programie Andreja Moliakova z Rosji, elementy dobrej animacji pacynek w spektaklu Randolfa von Pruskiego z Niemiec. To za mało jednak, by ich spektakle uznać za satysfakcjonujące.

A Polacy? Wnosząc z werdyktu jurorów, w którym dwoje polskich wykonawców (Anna Bojarska i Przemysław Grządziela) wyróżniono nagrodami, wypadli dobrze. Ale sukces był połowiczny. Tymczasem najlepsze, co w nurcie solowym mamy do zaprezentowania, to oryginalne teatry Grzegorza Kwiecińskiego i Tadeusza Wierzbickiego, a tych w Łodzi nie było. Obydwaj zresztą uprawiają lalkarstwo pograniczne. Pozostali szukają miejsca dla siebie w eksploatacji środków aktorskich, nie lalkarskich. Swojej szansy mogą upatrywać co najwyżej przed polskim jury. W oczach międzynarodowego – nie zdołają nawet zaistnieć. Cóż stąd, że Anna Bojarska zagrała przepiękny, poetycki, aktorski spektakl (*Moja tajemnica*)? Cóż stąd, że Anna Buczyńska przejmująco śpiewa o żydowskich demonach (*Ostatni demon z Lublina*)? Cóż stąd, że kilkoro innych aktorów pracuje w teatrach lalek? To zbyt mało, by być lalkarzem, solistą lalkarzem. ■

Paniczny teatr w pałacowych kuchniach

Hanna Baltyn

Unia „Teatr Niemożliwy" Marka B. Chodaczyńskiego dała się poznać już kilka lat temu za sprawą inscenizacji *Dramatu niemożliwego* Lemerciera de Neuvilles, przedstawienia lalkowego nie tylko dla dzieci. Potem powstała inscenizacja jednej z przypowieści Leszka Kołakowskiego z *Klucza niebieskiego*, a obecnie, po zainstalowaniu się w Kuchniach Królewskich Pałacu w Wilanowie, Unia przedstawia teatr lalek dla dorosłych, czyli *Toporland*. Sam pomysł (na temat i formę) już raz był realizowany – w 1988 przez grupę „3/3 and Co.", do której należał Chodaczyński. Dziś sporządzenia scenariusza i reżyserii podjął się Wojciech Olejnik, reżyser po szkole białostockiej, a wcześniej absolwent Wydziału Wiedzy o Teatrze warszawskiej PWST.

Równie ważny jak tytuł jest tu podtytuł – *Suita na Tekturę i Kontrabas, inspirowana twórczością Rolanda Topora i Johanna Sebastiana Bacha*. Tektura, materiał sztywny, słabo podatny na obróbkę i na pozór mało inspirujący, jest jedynym elementem czterdziestominutowego przedstawienia, prócz widocznych dość krótko postaci pary aktorów (Dorota Dąbek i Maciej Dużyński) oraz muzyki Bogdana Szczepańskiego przy kontrabasie. Pomysł na tekturę i głębokie wniknięcie w jej istotę pozwoliło „Teatrowi Niemożliwemu" dokazać z 50-metrowej długości walcem falistego, szarawego surowca rzeczy subtelnych i niemożliwych. Tektura falista, choć sama niepiękna, służy zazwyczaj do izolowania rzeczy kruchuch i łamliwych, opatrzonych ostrzeżeniem „fragile". Taki jest ten teatr – subtelny, wysmakowany i delikatny, słowem – dla koneserów.

Zaczyna się familiarnie i przyjemnie – każdy z 50 potencjalnych widzów owego papierowo-muzycznego koncertu, granego co weekend w Wilanowie, otrzymuje bowiem kieliszek wina. Po niedzielnym spacerze, a jeszcze przed obiadem, to miłe i odświętne urozmaicenie dnia. Gdy nadchodzi właściwa chwila (nie mająca wiele wspólnego z mieszczańską punktualością), noże, służące do rozcinania banderoli przy butelkach, wędrują wraz z Markiem Chodaczyńskim za kulisy. Światło gaśnie. Ciemnogranatowe kotary wydzielają niewielką przestrzeń gry. Na dębowym parkiecie stoją podpórki do nut. Pojawia się trójka widzialnych wykonawców – demoniczna kobieta, paniczny mężczyzna (z miną, jakby zaraz miał popełnić harakiri) oraz elegancko jak do filharmonii ubrany kontrabasista.

Mężczyzna znika za grubym, szarym walcem. Kobieta przerzuca od niechcenia kilka stron swej „partytury" i zaczyna rozciągać tekturę, zwijając ją, gdy napotyka opór ściany. Kobieta znika. Na szarej płaszczyźnie tektury pojawiają się z rzadka, potem coraz częściej linie, przypominające kod kreskowy albo prześwietloną końcówkę taśmy filmowej („taśmowość" to w ogóle istota dzieła). Czarno. Na czarnym tle widać niewyraźne zarysy człowieka w kapeluszu i z walizką. Stop-klatka. Piękna scena: od stóp figury, od tyłu, powoli, tajemniczo pełznie w górę światło latarki, znacząc obrys postaci.

Muzyka pulsuje i zmienia rytm, zawsze w zgodzie ze zmiennym tekturowym pejzażem. Noc. Jezioro. Znów postać z walizką, tym razem blisko nas, na zewnątrz tektury, w której pragnie się skryć, ale nie może. Do czasu – po nieudolnych próbach obijania się o zbyt niski obrys, głowa postaci odpada. Jednocześnie odpada wieko walizki – głowa jest tam, w środku, jak na Toporową makabrę przystało. Postać już się mieści, już wchodzi i znika. Jedziemy dalej. W centrum pejzażu stoi odludny, spokojny dom. Z komina leci dym. Dalej pojawia się połówka gigantycznej postaci kobiety – oczywiście od pasa w dół. Coś ją swędzi, bo podciąga lekko swą długą spódnicę. Pejzaż pustoszeje, tylko u góry widać zaczynający się od jakichś strzępów długi, czarny pas. Szura tektura, jęczy kontrabas. Suspens. Tajemnica niebawem się rozwiązuje – to czarne długie włosy woltyżerki z batem ze znanego rysunku Topora; dosiada maleńkiego konika, który okazuje się być jej własną, wynaturzoną stopą. Odsłona czarnej płaszczyzny z wieloma klapkami w rzędach. Unosi się kilka – to zdeformowane potwornymi minami twarze, których Topor narysował bardzo wiele. Pusta, czarna, wycięta dziura okna, w niej ludzik, który chodzi po falach, odbijając się od stóp zanurzonego głową, symetrycznego jak w kartach drugiego ludzika. Czarne tło – czyżby koniec? Owszem, koniec pierwszej sekwencji. Czarny mężczyzna o dzikim spojrzeniu ujawnia się i podchodzi do stojaka. Obraca partyturę do góry nogami i zaczyna rolować tekturę od końca do początku. Lekki niepokój – czyżby aktorzy musieli robić porządek na naszych oczach? Czy nie mogliby przewinąć tektury po spektaklu? Nie, bo spektakl się wcale nie skończył.

Nad czarnym tłem zaczyna krążyć, oczywiście wycięty z tektury, helikopter. Krąży nad niszą okna, w której ściga się teraz z powodzią dwóch ludzików. Czy obaj dopadną sznurowej drabinki, czy jeden, czy może żaden? Tektura szura, kontrabas płacze. Czarna ściana z klapkami i twarzami powtórnie ożywa, teraz odsłonią się wszystkie, poza ostatnią. Suspens. W końcu i ta klapka znika, a zamiast twarzy wdzięczy się do nas goła pupa. Woltyżerka i rozwijający się pas jej włosów. Na górze, nad skrajem tektury, tańczy gigantyczna kobieta z mężczyzną. Pocałunek. PLĄG! Kochanka wyrwała kochankowi usta, na miejscu których zieje dziura. Robi się coraz ostrzej, coraz potworniej, coraz bardziej zanurzamy się w Toporowe klimaty. Wielka pupa. Spódnica unosi się wysoko, jak na znanym rysunku, a po czarnej drabinie wspina się w górę maleńki, czarny człowieczek. Zważywszy proporcje, zapewne marnie skończy. Wątek podejrzanych rozkoszy kontynuuje się w następnej sekwencji – spokojny domek na odludziu odkrywa wnętrze – to ohydny zamtuz, od podłogi po stropy wypełniony orgiastycznie splątanymi ciałami. Czas na memento. Nad krawędzią tektury wyrasta trójpalczasta dłoń. Niby to dłoń Boża, do której zanoszą modły mali ludkowie, ale w istocie diabelskie widły, które jednym ruchem – PAC! – zmiatają w niebyt nieszczęsnych akolitów przy wtórze kontrabasowego oberka. W miejsce postaci bez głowy pojawia się czarny zegar. Minie pełna minuta (w teatrze to wieczność!) nim jego tarcza z białej zmieni się w czarną i zniknie. Noc. Pejzaż z jeziorem, nad nim chichocze do zdechu i przerwania gardła dwóch dychawicznych staruszków. Zbliżamy się do końca. Noże, jak Czechowowska strzelba, wnet zagrają swą rolę, wycinając brutalnie z tekturowego tła figurę w kapeluszu. Spektakl się kończy, tekturowy ekran powróci do formy walca, a figura pozostanie. Robimy sobie na jej tle zdjęcie.

Po tej teatralnej impresji cała nasza rodzina zmienia się w fanów „Teatru Niemożliwego". Nie za to nawet, że inteligentnie umiał dać teatralny ekwiwalent nastroju grafik Topora. Te można spokojnie obejrzeć w domu, biorąc do ręki doskonały album WAiF-u z 1975 roku. Inspiracja mistrzem jest zresztą w *Toporlandzie* bardzo stonowana. Nie jest to teatr brutalny i okrutny, chyba że w głębszym, określonym przez Artauda znaczeniu. Bardziej pokochaliśmy Unię za to, że posługując się konwencją absurdu, bez słów potrafi – dotykając tektury – dotknąć ukrytych znaczeń obrazów. *Toporland*, mimo iż formalnie ma najwięcej wspólnego z koncertem kameralnym, to spektakl dynamiczny, pełen napięcia i wyrazu. Umiejący, jak napisał w *Kluczu niebieskim* Leszek Kołakowski, oddzielić istotę rzeczy od powierzchni zjawisk. I to jedynie za pomocą teatralnych czarów odprawianych za pośrednictwem tektury falistej.

Toporland, scenariusz i inscenizacja Wojciech Olejnik, muz. i kontrabas Bogdan Szczepański, współpraca scenograficzna Violetta Halenka i Katarzyna Rogowiec. Unia „Teatr Niemożliwy", Warszawa (1998).

FOT. MACIEJ DUŻYŃSKI



„Toporland".
Piotr Szczepański (Kontrabasista)

Dwa pogrzeby i wesele

Liliana Bardijewska



„La Kukaracza" Żywii Karasińskiej-Fluks. Od lewej: Andrzej Mikosza (Comendante), Aleksandra Wojtanowicz (Donia Insekta), Agnieszka Zyskowska (Myszka Mimi)

Teatralna groteska Żywii Karasińskiej-Fluks przedstawia mikroświat widziany w makroskali, jej bohaterami są bowiem insekty i gryzonie z podwórkowego śmietnika. Ich niespokojne życie obfituje w wydarzenia z pogranicza filmu gangsterskiego i sentymentalnej telenoweli – międzymafijne porachunki, porwania, napady, rozstania i pogodzenia kochanków, usynowienie podrzuconych dzieci, pogrzeby, wesele – i tak aż po krwawy finał. A wszystko to na tle toczącego się leniwym rytmem życia ludzi, którzy swoją niespodziewaną brutalną ingerencją zamienią mysie wesele w zbiorowy pogrzeb owadzich bohaterów.

Niezwykle dynamiczny spektakl Krystiana Kobyłki utrzymany jest w konwencji komiksu z elementami czarnej komedii. Głównym źródłem komizmu są w nim wyraziste typy bohaterów, kreowane w żywym planie. Mamy tu więc grupę karakonów wystylizowanych na meksykańskich mafiozów, którym przewodzą Comendante i Robalo, rywalizujący o względy pięknej Donii Insekty; mamy parę prusaków lubujących się w pruskim drylu, parkę kłótliwych zakochanych myszy, a także dwa szczurze „tanie dranie".

Barwność tych parodystycznych typów podkreślają kostiumy Andrzeja Czyczyły, dalekie od entomologicznych pierwowzorów, wykorzystujące „etniczno-zawodową" specyfikę poszczególnych grup. Bawią karakony w skórzanych pelerynach ze stylizowanymi sombrerami na plecach czy prusaki w żołnierskim umundurowaniu i spiczastych hełmach. Dodatkowym źródłem humoru jest narodowo nacechowany język meksykańskich gangsterów czy pruskich żołdaków. Tej pełnej kolorytu śmietnikowej społeczności przeciwstawiony jest świat ludzi – mieszkańców starej kamienicy, którzy kilkakrotnie ingerują w owadzie życia, by wreszcie przerwać je tragicznie nagłą dezynsekcją. Są wśród nich – pani w papilotach z pieskiem, leniwy dozorca, śmieciarz, kłótliwy sąsiad i histeryczna sąsiadka.

Ważnym źródłem komizmu *La Kukaraczy* jest odwrócenie perspektywy oglądu świata, widzianego z dołu do góry oraz nagła zmiana jego proporcji. Grane w żywym planie teatralne insekty są tu wielkości ludzi, co stwarza atmosferę autentycznego zagrożenia. Opresyjność sytuacji odczuwa także publiczność, gdy w prologu z niewidocznej galeryjki otaczającej widownię spuszczają się w dół na linach meksykańscy napastnicy. Podzielona na pół scena przedstawia zarazem mikro– i makroskalę wydarzeń. I tak, kubeł na śmieci, niewielki w porównaniu z wysoką kamienicą, okazuje się jednocześnie przepastną przestrzenią dla zamieszkujących go insektów. A wrzucona do niego garść śmieci staje się lawiną, zasypującą owadzi świat. Symultaniczność tego typu scenicznych zdarzeń nasyca spektakl szczególnym, paradoksalnym typem humoru, nadającym mu charakter czarnej komedii.

W podobnej konwencji utrzymana jest także muzyka Pawła Kukiza z wyraźnymi parodystycznymi nutami piosenek latynoamerykańskich, marszowych i łzawo-sentymentalnych, przełamanych z rytmami rocka i techno. Zbliżony typ humoru widoczny jest również w choreografii Juliana Hasieja, parodiującej dyskotekowe parkiety. Doskonale śpiewający (choć z playbacku) i tańczący zespół opolskiego teatru stworzył całą galerię przezabawnych typów charakterologicznych – od zadziornego karakona Comendante Andrzeja Mikosza, poprzez prusaczych służbistów Jana Chraboła i Andrzeja Szymańskiego, po kokieteryjną Donię Insektę Aleksandry Wojtanowicz i panią z histerycznym pieskiem Ewy Lach.

Wszystko to sprawia, że spektakl Krystiana Kobyłki staje się zabawną parodią japońsko-amerkańskich komiksów i kreskówek, których owadzio-zwierzęcy bohaterowie działają wg reguł filmów policyjno-gangsterskich. Nie ma tu autorskiego przesłania, relacje między postaciami są czysto pretekstowe, a sceniczna akcja korzysta z gatunkowych schematów. Ta efektowna zabawa formą z czasem jednak zaczyna nieco nużyć i budzi niedosyt – niedosyt myśli, emocji i refleksji. Chciałoby się, żeby ów wykreowany z ogromną teatralną fantazją sceniczny świat przemówił własnym głosem, żeby stał się groteskowym odbiciem naszej współczesności – czymś więcej niż tylko parodią upraszczających ją schematów.

La Kukaracza Żywii Karasińskiej-Fluks, reż. Krystian Kobyłka, scen. Andrzej Czyczyło, muz. i piosenki Paweł Kukiz, choreogr. Julian Hasiej. Opolski Teatr Lalki i Aktora (1998).



FOT. STEFAN OKOŁOWICZ

Sztuka, prawda i marionetki

Henryk I. Rogacki

Swojej teatralizacji tekstu Heinricha von Kleista *O teatrze marionetek* (1810) – jednego z ciekawszych owoców cudownego, „jaskółczego niepokoju" niemieckiej myśli romantycznej – Henryk Tomaszewski dał tytuł *Traktat o marionetkach*. Traktat – a więc rozprawa, roztrząsanie, ciąg myślowy, postępowanie wiodące do odkrycia, bądź opisu faktów, zjawisk i pojęć, gatunek spekulatywny, niejako przyrodzony pisarstwu naukowemu, chociaż niedaleki zarówno literaturze wysoce artystycznej, jak i groteskowemu duchowi scholastyki.

Teatralizacja traktatu, z natury rzeczy, musi być tedy jego demonstracją – pokazem, prezentacją, objaśnieniem i wyjaśnieniem procesu intelektualnego, zilustrowaniem wywodu lub węzłów jego konstrukcji. I na Scenie przy Wierzbowej, gdzie ów *Traktat* jest demonstrowany, wszystko odbywa się w zgodzie z tytułem i wszystkim, co zeń wynika.

Jądro *Traktatu* demonstrowanego stanowi dyskurs, dialog niemal Craigowski. Wiodą go z sobą Bywalec i Ciekawy Świata. Bywalec, czyli pan C (Krzysztof Wakuliński), ów pierwszy tancerz opery zafascynowany jarmarcznym teatrem marionetek. Ciekawy Świata, czyli pan K (Łukasz Lewandowski), młodzieniec przywołujący całe to spotkanie i tę przedziwną wymianę wrażeń, myśli i punktów widzenia.

Pan C to ironista i sceptyk, lecz zarazem pasjonat i entuzjasta. W rozmowie z młodzieńcem przybiera tony mentorskie, mówi z nutą zdradzającą kogoś wtajemniczonego, pewnego swego, powierzającego ważny sekret. Ma w sobie coś z czarnoksiężnika i coś z gorszyciela, nieobcy mu całkiem Mefistofeliczny wymiar.

Pan K nade wszystko chce i musi wiedzieć. I po to właśnie będzie robił z siebie naiwnego prostaczka, gorliwego neofitę, poszukiwacza przyczyn sprawczych. Pan K bowiem nie tylko chce i musi wiedzieć, ale pragnie wiedzieć więcej. Jego głód poznania dotyczy w równym stopniu esencji wiedzy o świecie, jak i świadomości jej źródeł, które gotów poddać bystrej selekcji i krytyce. Popęd poznawczy pana K obywa się bez zacietrzewienia. Ten bardziej smakosz niźli pożeracz wiedzy prezentuje się w roli ucznia dystyngowanego i powściągliwego jako ktoś, pamiętający, ot tak, na wszelki wypadek, o losach i przypadkach Fausta.

Pan C i pan K wiodą swój dyskurs kunsztownie, z szarmem i galanterią. Równie wdzięczny jest ich sposób bycia i wyszukana harmonia ruchów, ubiory zaś malownicze. Nasi bohaterowie sprawiają wrażenie postaci zbiegłych z kart *Podróży romantycznej Mickiewicza z Odyńcem*, z rycin Daniela Chodowieckiego albo z delektującej się rodzajowością szczegółu inscenizacji E.T.A. Hoffmanna. Wiodą dyskurs o sztuce, która jest naśladowaniem życia, owo istnienie wyjaśniającym i porządkującym, a bywa, że kreującym, i o prawdzie tegoż naśladowania, która winna być rewelacją istoty rzeczy a nie repliką jej pozoru; o niebezpieczeństwach naśladowania tkwiących w ułomnościach i próżności naśladującego, który nie zwsze przecie bywa marionetką – materiałem i tworem doskonałym w każdym calu.

Pan C i pan K prowadzą dialog w przedziwnej – choćby swą podstawą trójkąta i labiryntowymi zakamarkami kulis – przestrzeni Sceny przy Wierzbowej, wystawiającej oto plac miejski, w rogu którego stanął paradny, choć najprostszy teatr marionetek. Na jego scence, bodaj czterykroć, objawi się marionetka. Zawsze w postaci lalki ćwiczebnej, nagiej, podobnej drewnianym modelunkom człowieczej postaci oferowanym przez sklepy dla plastyków; lalki z postury podobnej człowiekowi, a swą lekkością i gibkością bliskiej bajecznym elfom, co potrafią i żyć, i trwać „na powietrzu". Lalki, którą jej istotny ruch tak zdominował, że jest niema.

Przerywnikami salonowej konwersacji prowadzonej à propos jarmarcznej sztuki dla ludu są także inscenizacje exemplów wspierających wywody pana C: scena baletowa z pościgiem Apollina za Dafne, scena mimiczna z młodzieńcem dobywającym cierń ze stopy i scena dramatyczna prezentująca anegdotę o triumfującej w fechtunku małpie, która, bosko naśladowana przez profesjonalnego mima (Aleksander Sobiszewski, Mariusz Sikorski), „zastąpiła"

„Traktat o marionetkach" Heinricha von Kleista. Na zdjęciu od lewej: Krzysztof Wakuliński (Pan C), Łukasz Lewandowski (Pan K),

w spektaklu niedźwiedzia z tekstu Kleista. Ta ostatnia scenka postawiła chyba kropkę nad „i" w procesie dowodzenia, że zasadą przedstawienia teatralnego jest naśladowanie. Nie imitacja!

Najpiękniejszą wszakże sekwencją przedstawienia jest jego finał. Oto w przestrzeni scenicznej teatrzyku marionetek pojawia się lalka i zawieszona w niej, jakby pozbawiona ciężaru, trwa wywołując podziwienie. Nagle z nadscenia opada ludzka dłoń zbrojna w potężne nożyce, które w mgnieniu oka przecinają nici poruszające lalkę. Marionetka z głuchym łoskotem wali się na podłogowe deski teatrzyku. Wówczas z kulis wybiegają aktorzy, tancerze i mimowie, uczestniczący wcześniej w akcji widowiska i rozsypani po całej scenie zastygają w śmiertelnych pozach, udając martwych. I w tej chwili jasnym się staje, że jest przed nami szereg istot udających martwe i jedna istota umarła rzeczywiście – martwa, a nie martwej podobna, marionetka. Okazuje się, że naprawdę istnieje tylko śmierć w starych dekoracjach jarmarcznego teatrzyku. Śmierć bardzo piękna i dojmująco prawdziwa. Pamiętając, że Jan Wilkowski twierdził, że jego artysty-lalkarza sztuka z natury „czerpie jedynie poezję", można by zapytać, czy prawdziwość teatralnej śmierci wynika z naśladowania poezji natury czy z naśladowania tejże natury prawdy? A może z naśladowania tego, co w prawdzie natury, choćby brutalnej i okrutnej, mimo wszystko jest poezją?

A na scenie jeszcze ukłony, do których Waldemar Dolecki – aktor z „Lalki", autor i sprawca całego tego zachwycającego życia marionetki, wyjdzie tak samo stylowo ukostiumowany, jak jego koledzy wiodący dyskurs w żywym planie. Przebranie marionetkarza może być znakiem tego, iż rzeczywistość sceniczna Teatru Narodowego jest makrokosmosem teatralnym a mikrokosmosem przestrzenie teatru marionetek. Tyle, że odpowiedź na pytania, czy to scena teatralna pomnaża poetyczność stojącego na niej teatrzyku marionetek, czy też ów teatrzyk, co stanął na scenie znienacka, mnoży tajemnice jej głębi, nie jest już wcale jednoznaczna i oczywista.

Z *Traktatu o marionetkach* – doświadczenia niezwykłego, którego nie wolno mierzyć kryteriami regularnego spektaklu teatralnego – emanuje przekonanie, że lalka teatralna, jak każdy przedmiot sztuki ma duszę w sobie. A dusza ta pozostaje tajemnicą nawet dla tego, kto przedmiot sztuki w dzieło sztuki przeistacza. Żywot artysty jest więc tajemniczą służbą w obliczu tajemnicy. O tym właśnie Henryk Tomaszewski i Kazimierz Wiśniak przypomnieli w sposób urzekająco piękny – w oparach brązów, zieleni i błękitów. W takich przynajmniej barwach żyje ten spektakl w pamięci. Taki pejzaż aż z dwóch spiętrzonych scen wysnuty.

Traktat o marionetkach (*Über das Marionettentheater*) Heinricha von Kleista; przekład Ryszard Ziobro, scenariusz, reżyseria i choreografia Henryk Tomaszewski, scenografia Kazimierz Wiśniak, muzyka Zbigniew Karnecki. Teatr Narodowy, Warszawa (1999).



Alicja w krainie szachów

Agnieszka Koecher-Hensel

Rzadko w naszych teatrach stosowana, bo trudna, technika czarnego teatru daje najwięcej szans stworzenia magii rzeczywistości nadrealnej. Nic więc dziwnego, że w scenicznych adaptacjach prozy Lewisa Carrolla inscenizatorzy chętnie po nią sięgają. Podobnie jak Wojciech Kobrzyński *Alicję w Krainie Czarów*, tak Irena Dragan wystawiła *Alicję w krainie szachów* w technice czarnego teatru. W tej teatralnej wersji książki *O tym, co Alicja odkryła po drugiej stronie lustra*, bohaterka, przechodząc przez kolejne krainy dziwnych stworów, zamieszkujących pola szachowe, dociera do celu – ósmego pola i zostaje Białą Królową. Zespołowi artystów w warszawskim „Baju" udało się stworzyć teatralną magię i estetyczną urodę świata, w którym nie obowiązują prawa natury i racjonalnego myślenia. Duża w tym zasługa wspaniałej scenografii Andrzeja Łabińca, silnie zakorzenionej w malarstwie surrealistycznym, niezwykle mobilnej, z tasującymi się pionowo polami szachowymi. Stwarza ona możliwości ruchu elementów plastycznych (zarówno dekoracji jak i postaci) poza prawami fizyki i anatomii ciała.

Wszyscy aktorzy, biorący udział w przedstawieniu, precyzyjnie i sprawnie animują tę plastykę, czytelnie podają tekst, pokonując bariery specyficznej logiki myślenia swoich bohaterów. Tak więc, wraz z muzyką Pink Floyda w doskonałym opracowaniu Teresy Ostaszewskiej, otrzymujemy serię urzekajacych swą urodą scen, dowcipnych i ciepło lirycznych, dających prawdziwą satysfakcję estetyczną. Ale dynamikę, intensywność emocjonalną, wewnętrzny nerw snu, zyskuje przedstawienie wtedy, gdy do akcji wkracza Jan Plewako. Najpierw pojawia się w epizodzie jako wyrazisty Konduktor, później tworzy kreację jako Arbuz. Wykorzystuje tutaj wspaniale możliwości animacyjne lalki, której ruchoma głowa osadzona jest na korpusie skonstruowanym jak strach na wróble czy też huśtawka–waga. Głowa Arbuza odrywa się z miejsca właściwego, a raczej odskakuje niczym piłka, odbija się to z jednej, to z drugiej strony szali–huśtawki by w końcu spaść na ziemię. Ta ekwilibrystyka głowy niczym balet, wyznacza temperaturę klimatów uczuciowych i kierunki napięć. Repliki dialogowe utrzymują grę napięć emocjonalnych między Arbuzem a Alicją i widzami. Rytmika odbić głowy i ruch huśtawki wraz z ekspresją głosu doskonale korespondują z muzyką, która buduje dramaturgię sceny. Nie pierwszy raz Jan Plewako pokazał swój talent i niezwykły warsztat animatora, ale w *Alicji* stworzył prawdziwą perłę gry surrealis-

„Alicja w krainie szachów" wg Lewisa Carrolla. Jan Marcinowicz (Żuk), Hanna Kinder-Kiss (Koza), Andrzej Arciszewski (Buldog)

tycznej, ujawnił możliwości kreacyjne w tej poetyce. Stworzył efekt artystyczny ważny w tej inscenizacji – w interpretacji tekstu z natury swej niescenicznego.

Wprawdzie fascynująca w lekturze i pociągająca reżyserów proza Carrolla stwarza perspektywę kreacji wspaniałego nadrealistycznego świata, ale tkwią też w tej prozie niebezpieczne pułapki. Trzeba tu umiejętnie zbudować teatralną dramaturgię, wydobyć ukryte w podtekście konflikty, wyprowadzić na powierzchnię wewnętrzne napięcia emocjonalne. To, co dzieje się z Alicją w krainie szachów, jest wytworem jej marzenia sennego. Bohaterka jest zarazem medium. W jej podświadomości tkwią źródła konfliktów. Znajdując się w swoim śnionym świecie, wprawdzie wchodzi w relacje z innymi bohaterami, reaguje na zdarzenia, komentuje je, ale właściwie jest postacią pasywną – pionkiem. Bez specjalnej z jej strony inicjatywy, aktywności działania czy emocji wynikajacych z walki z przeciwnikiem – Czarną Królową i jej figurami – realizuje swoje marzenie. Odbywa się to bez dramatycznych zawęźleń. Napięcia budowane być mogą jedynie w planie emocjonalnym. I w tym kierunku poszedł Jan Plewako.

W przeznaczonej dla dzieci adaptacji Ireny Dragan, jak się zdaje, podstawowym celem przedstawienia jest skonfrontowanie planu realnego życia bohaterki z planem jej marzenia sennego. Irena Dragan skupiła się na kompensacyjnej funkcji snu i zaproponowała takąż, kompensacyjną funkcję sztuki. Otwierająca spektakl scena w pokoju dziecinnym, w planie aktorskim, wprowadza widza w codzienny świat grzecznej angielskiej dziewczynki, strofowanej i pouczanej wciąż przez dorosłych, co sygnalizuje zza sceny głos srogiej, zasadniczej Matki (Hanna Kinder-Kiss). Inicjowana przez Alicję dziecięca zabawa–gra w szachy z kotem, zrealizuje się w marzeniu sennym. Tak jak rozpoznawcze kocie znaki (oczy) ma Czarna Królowa, tak cechy dorosłych przeniesione są na postacie–symbole, otaczające Alicję-lalkę. Ale tu, w krainie szachów, bohaterka zachowuje się swobodnie, nie przejmując się manierami dobrze ułożonej panienki. Mówi to, co myśli – jest sobą prawdziwą albo sobą, jaką chciałaby być. Gdy osiągnie swój cel, nie przeżyje w pełni radości z tego sukcesu – uczty królewskiej we śnie. Obudzi się. Ale w planie realnym czeka ją właśnie rodzinne przyjęcie urodzinowe taty. Może będzie się na nim czuła królową.

W teatralnej interpretacji onirycznej prozy Carrolla Irena Dragan nie wchodzi w głębokie warstwy psychoanalizy – dynamicznych relacji zachodzących między super-ego, ego itd. Wydobywa jedynie tę warstwę, którą odebrać może dziecko. Przede wszystkim otwiera przed nim świat dziwny i piękny, dostarczajacy niecodziennych doświadczeń. Wskazuje na możliwość przenikania się w życiu przeżyć z planu realnego i fikcyjno-marzycielskiego.

Alicja w krainie szachów wg Lewisa Carrolla. Adaptacja i reż. Irena Dragan, scen. Andrzej Łabiniec, muz. Pink Floyd, oprac. muz. Teresa Ostaszewska. Teatr „Baj", Warszawa (1999).

Na trakcie

Maria Schejbal

Trakt Leszka Mądzika powstał jako rezultat warsztatów zorganizowanych w Ośrodku Teatralnym „Banialuka" w Bielsku-Białej (3-14.08.) pod hasłem I Międzynarodowych Kursów Mistrzowskich i został zaprezentowany publiczności na Scenie na Piętrze „Banialuki" 14 sierpnia 1998 roku.

W warsztatach wzięła udział szesnastoosobowa grupa uczestników z Polski, Niemiec, Węgier, Chorwacji i Kanady – profesjonalistów i amatorów.

Idea Kursów Mistrzowskich wyrasta z filozofii budowania w Bielsku-Białej Ośrodka Teatralnego jako miejsca spotkań, rozmów, wspólnego tworzenia i dzielenia się doświadczeniami teatralnymi. Projekt zakłada organizowanie Kursów w stałym terminie każdego lata, a także dodatkowo w czasie trwania sezonu teatralnego.

W teatralnym świecie Leszka Mądzika panuje mrok. Obrazy w mroku wędrują własnymi drogami ku światłu. Studium głowy, studium twarzy, studium ciała – pejzaż świata. Droga teatralnego doświadczenia prowadzi od intymności szczegółu do coraz szerzej otwieranej plastycznej perspektywy. Od agresywnego krzyku i rozdarcia papierowej kurtyny, za którą kryje się ciemność – do ciszy i okna otwartego na świat poza teatrem. Obrazy, przez które wiedzie trakt, są jak przydrożne drzewa – zapamiętane w charakterystycznym pochyleniu, w zaskakującym kształcie, w swojej osobności.

Czarna klatka, samotna na scenie, wewnątrz lekko rozświetlona, z opakowanym w papier obłym przedmiotem, który odsłaniają, wysupłują z bezkształtu dwie samotne ręce. Głowa w klatce.

Dwie nagie postacie – tylko ich zarys, tylko ślad nagości, nagość w domyśle, osłonięta mrokiem. Uda, włosy, ramiona – splecione, rzeźbiarsko skomponowane, nasycone erotyzmem sączącym się z bliskości, z zespolenia.

Dwie huśtawki i dwoje ludzi. Skryci w kłębach papieru, rozpoznawalni i obecni poprzez wyciągnięte, dramatyczne dłonie, czepiające się liny, sprowadzające na siebie deszcz piasku.

Rozświetlany stopniowo – ku przodowi sceny – krajobraz, zbudowany z wspartych o sufit bali – masztów, szczudeł, kolumn, drogowskazów, pni, przy których stoją upozowane, zatrzymane w ruchu i ekspresji figury. Światło, wędrujące po scenie, pobudza postacie do życia, do działania. Bale – złożone na rozpostartych ramionach – z zaplecionymi na nich dłońmi, przywołują czytelną symbolikę krzyża, cierpienia i ostatniej wędrówki ku śmierci. Wprawione w rytmiczny ruch, ustawione w szeregu zamieniają się w skrzydła, wiosła, ramiona wiatraków, by w ostatnim obrazie przygnieść ludzi swoim ciężarem, odebrać im istnienie.

Wydaje się, że w teatralnym świecie Leszka Mądzika człowiek tak naprawdę nigdy się nie rodzi. Trwa w ciemności, podróżuje poprzez ciemność i do niej należy. Nawet wtedy, gdy na scenę przez otwarte okno wpada światło sierpniowego popołudnia.

Trakt dzieje się bez słów, wpisany jest w muzykę, w fakturę papieru, w czerń i szarość. Toczy się jakby obok aktorów – wobec nich, z ich milczącym świadectwem. ■







Warsztaty teatralne Leszka Mądzika

Między niebem i piekłem

Barbara Hirsz



„Księga Dobrej Nadziei" Adolfa Weltscheka

Księga Dobrej Nadziei to spektakl, w którym Adolf Weltschek i Jan Burnat opowiadają najmłodszym widzom legendę o Franciszku z Asyżu. Stąd wykorzystanie w inscenizacji schematów bajki: odwiecznej walki między dobrem i złem, w której bierze udział „czarny" i pozytywny charakter. Ten pierwszy zagraża światu, drugi ocala wartości i przywraca ład. Tak więc naprzeciw siebie stają czarny rycerz – szatan i „rycerz boży" – Franciszek. Ten, który zawsze mówi nie Bogu i jego wytworom; zawsze umie dotrzeć do ciemnych zakamarków w sercu człowieka; pobudzić pychę i agresję; podsycać ludzką zdolność do destrukcji. Oraz Franciszek, który opowiada się po stronie Boga. Jest skromny, ubogi i solidaryzuje się ze wszystkim, co żyje. I wierzy w to, że jest w naturze pierwiastek boski, do którego można dotrzeć, odwołując się zawsze do jasnej strony w duszy człowieka, wilka i najdrobniejszej istoty.

Wydaje się, że osoba Franciszka znakomicie odpowiada formule teatru dla dzieci. Wyobraźnia dziecka koresponduje bowiem z wrażliwością świętego, który był przecież „dziecięciem bożym", a jego prostota, naiwność i bezpośredni uczuciowy związek z przyrodą – dostrzeganie „brata" w słońcu, w ptakach, w wilku – był wyrazem zaufania do świata i wiary w głęboki sens rzeczywistości stworzonej. Ale jednocześnie te właściwości bohatera sprawiają, że *Księga Dobrej Nadziei* jest opowieścią wielowarstwową. Przekracza granice

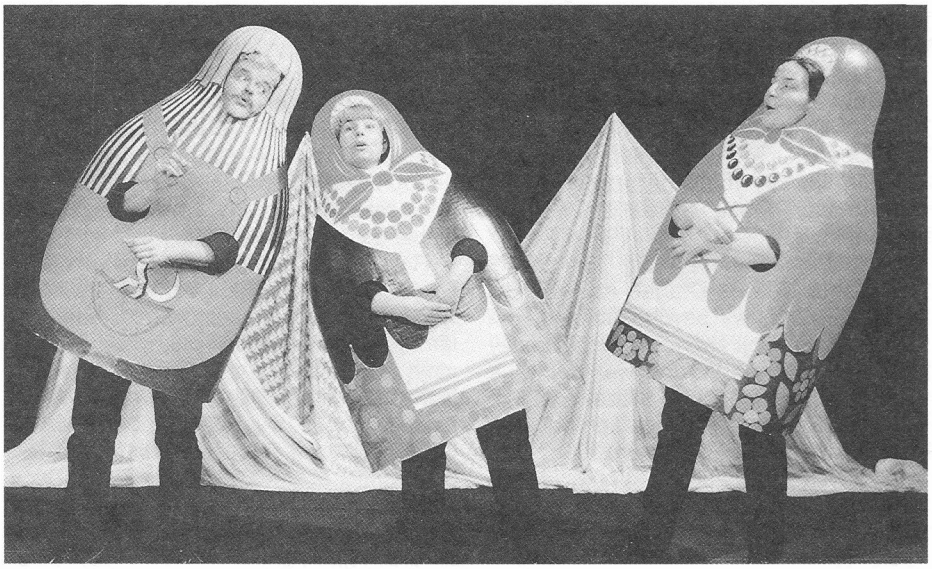
U chomika w gospodzie

Liliana Bardijewska

Tę bajkę retro o perypetiach krasnoludków, wypatrujących spóźnionej wiosny, i sierotce Marysi, szukającej gąsek, realizatorzy „Rabcia" opowiedzieli bardzo różnorodnymi środkami teatru lalek. Jak na spektakl dla najmłodszych przystało, okrasili go sporą dozą humoru, szczyptą poezji, odrobiną sentymentalizmu i garścią burleskowych gagów. Siłą przedstawienia Arkadiusza Klucznika jest jednak bogactwo form lalkowych, stworzonych przez Bronisława Trytko oraz wyrównane aktorstwo piątki wykonawców, wcielających się w liczne żywoplanowe i animacyjne role.

Sycylijkowym krasnoludkom o nieco przejaskrawionych, nieproporcjonalnie dużych twarzach partnerują tu: aktorski lis w masce i powiewnym stroju, Cygan i chłop Skrobek w półmaskach oraz trójka wiejskich plotkarzy o korpusach góralskich „matrioszek". Sympatię widzów natychmiast zyskuje sycylijkowa Marysia z rozczochranymi warkoczami w przydużych kamaszkach oraz podążające za nią gęsiego na kółkach stadko gąsek, wzorowanych na ludowych płaskich zabawkach. Całości dopełniają dwa wiejskie urwisy – duże lalki prowadzone od tyłu, oraz dwie hiperformy – wielki krasnal, wysuwający z kulisy ogromną stopę i przygrażający wielkim paluchem, a także wyrastająca nagle z koronkowych gór zwiewna Królowa Tatra, zbudowana na zasadzie nadkukły. Cała ta plastyczna różnorodność doskonale oddaje niezwykłość baśniowego świata Konopnickiej, gdzie fantazja splata się z realnością. (Jedynie Marysiny piesek-przytulanka zabłąkał się tu trochę z innej bajki...).

Dynamikę spektaklu Arkadiusza Klucznika odmierzają to rubaszne, to znów liryczne piosenki z muzyką Włodzimierza Szomańskiego oraz liczne burleskowe gagi. Do piękniejszych scen należy śpiewana etiuda górskiej wędrówki Marysi, kiedy to sierotka wspina się na szczyty po dłoniach animatorów, by dotrzeć do Królo-



„O krasnoludkach i sierotce Marysi" Marii Konopnickiej. Od lewej: Jacek Krakowiak, Anna Krakowiak, Małgorzata Łuczyńska

bajeczki dla dzieci i nabiera filozoficznej głębi. Jej morał uchwycony w najprostszy sposób mógłby pouczać o zwyciężaniu zła dobrem, o nieagresji, o potrzebie niesienia pomocy innym. Widz dojrzały zrozumie ten głębszy poziom. Moralitetowe przesłanie sztuki, która przypomina, że człowiek musi nieustannie dokonywać etycznych wyborów, bo jest bohaterem psychomachii. I że musimy dbać o czystość duszy, bo jesteśmy współodpowiedzialni za los świata.

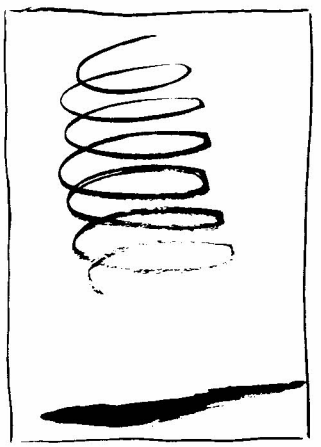
Spektakl prezentuje legendę o Franciszku w plastycznych obrazach z epoki średniowiecza z jego barwną obyczajowością i kosmiczną wyobraźnią. Scenografia Jana Burnata inspirowana jest ówczesnym malarstwem i architekturą. Dzięki zastosowanej technice lalkowej bunraku umożliwiła pokazanie scen z życia codziennego i charakterystycznych postaci tamtych czasów, kiedy to karczmy gościły błędnych rycerzy i kupców, święci wędrowali od grodu do grodu, zaś pustelnicy uciekali od rzeczywistości. A żywot człowieka toczył się pomiędzy niebem i piekłem. Stąd misteryjne akcenty w inscenizacji Adolfa Weltscheka – alegoryczne postaci, archanioł i szatan, „niebo" i „piekło". Przedstawienie oddaje atmosferę epoki pełnej cudów, świętych i demonów, która poprzez losy Franciszka z Asyżu poucza nas o wielkiej misji człowieka, jaką jest kultywowanie stworzonego nie przez nas świata.

Księga Dobrej Nadziei Adolfa Weltscheka i Jana Burnata, reż. i insc. Adolf Weltschek, scen. Jan Burnat, muz. Paweł Moszumański, plastyka ruchu Jan Plewa. Teatr „Groteska", Kraków (1998)

wej Tatry, wyłaniającej się nagle, a następnie powoli „zachodzącej" za koronkowe wierzchołki. Do śmieszniejszych zaś należą przyśpiewki góralskich „matrioszek" oraz sekwencja lisich podchodów, gdy Lis Sadełko porywa kolejne gąski, odłączając je z ciągniętego przez pastereczkę gęsiego „zaprzęgu".

I chociaż wątek krasnoludków nieco zbyt późno spotyka się na rabczańskiej scenie z wątkiem Marysi, to muzyczna dynamika przedstawienia w dużym stopniu tuszuje ten scenariuszowy mankament. Każe o nim zapomnieć także pełne ciepła i swady aktorstwo piątki wykonawców, którzy są zarazem precyzyjnymi animatorami niełatwych w prowadzeniu lalek, przeobrażających się chwilami z marionetek w kukły. Nic więc dziwnego, że widzowie długo oklaskują dobrodusznego Koszałka Opałka Ireny Józefiak, zatroskaną sierotkę Małgorzaty Łuczyńskiej, rezolutnego Króla Błystka Anny Krakowiek oraz całą galerię barwnych typów, stworzonych przez Jacka Krakowiaka i Piotra Serafina. A rubaszna piosenka *U chomika w gospodzie*, śpiewana na góralską nutę, długo jeszcze rozbrzmiewa – najpierw w szatni, a potem w teatralnym autobusie, którym publiczność wraca do domów.

O krasnoludkach i sierotce Marysi Marii Konopnickiej, adaptacja i reż. Arkadiusz Klucznik, scen. Bronisław Trytko, muz. Włodzimierz Szomański. Teatr „Rabcio", Rabka (1999).



Dusza pełna śmiechu

z Adamem Kilianem rozmawia Joanna Rogacka

Minęło 50 lat od początku Pana scenograficznej pracy, którą rozpoczął Pan w wieku 24 lat jako dyrektor Teatru „Niebieskie Migdały" (dzisiejsza „Lalka"). Do teatru wprowadziły Pana matka, Janina Kilian-Stanisławska, założycielka i reżyser stołecznej sceny dla dzieci oraz ciotka – Zofia Stanisławska-Howurkowa, scenografka. Od tamtej chwili wyszło spod Pańskiej ręki ponad 300 scenografii do widowisk lalkowych, dramatycznych, muzycznych, filmowych i telewizyjnych.

Ilość nie jest wartością. Liczy się tylko jakość. Wywiad jest dla mnie rodzajem spowiedzi. Wyznając więc grzechy, spoglądam w pobłękitniałą przeszłość i widzę, że chętnie bym to i owo w swoim dorobku poprawił. Bo tak to już jest, że lepiej się znam, niż potrafię. Świadomość to uciążliwa, ponieważ mam wieczne poczucie niespełnienia.

Może właśnie w tym tkwi tajemnica pańskich nieustających poszukiwań nowych form, tworzywa, efektów plastycznych. Nikt nawet dzisiaj nie nazwie Adama Kiliana klasykiem.

W sztuce najważniejsza jest świeżość myśli i formy. Zazdroszczę artystom naiwnym tego, że nigdy nie zatracają spontaniczności. Wiadomo, że sztuka to wiedza. Ale jednocześnie trzeba się od tej wiedzy uwolnić, by zachować autentyczną szczerość. Sztuka rodzi się w żywiołowej zabawie. Bliska jest mi teoria Johanna Huizingi upatrującego w zabawie źródło ludzkiej kultury, a homo ludens stawiającego na równi z człowiekiem myślącym. Zawsze bowiem traktowałem pracę jak zabawę.

Scenografie i wszystkie Pana prace plastyczne są natychmiast rozpoznawalne. Wyróżnia je przede wszystkim cudowne poczucie humoru, wszechobecność wykreowanego pięknego świata, znaczący zespół barw i gra kolorów. Zazwyczaj dominują błękity, fiolety, turkusy i amaranty. Wszystko to przyprószone złotem. Skąd się wzięły te kolory? Czyżby z szopki krakowskiej?

Kiedyś jeden z recenzentów nieco kpiarsko napisał o moich kostiumach z *Wesela* Wyspiańskiego, że chyba się urwały z choinki. Potraktowałem to jako komplement. W końcu na choince nie wiesza się byle czego: złocony orzech, szklaną bombkę



FOT. TADEUSZ KAŹMIERSKI

Projekt maski i kostiumu Heroda. „Żywoty świętych" wg J. Wowry, reż. J. Wilkowski. Teatr „Pleciuga", Szczecin (1983)



FOT. TADEUSZ KAŹMIERSKI

i lśnienia tego świata. Cofnijmy się jednak do pradziejów, bo najważniejsze są wartości pierwotne, te pierwsze uniwersytety, które się kończy mając 5-7 lat, w okresie absolutnej swobody i odwagi twórczej. Ja nasiąkałem atmosferą i estetyką lwowskiego środowiska mojej matki, która była historykiem sztuki z kręgu prof. Leona Chwistka. Był to czas eksplozji modernizmu i odkrywania sztuki naiwnej, sztuki prymitywów. Byłem osaczony różnymi wytworami sztuki. Z cytatów dziecięcych rysunków moich i brata matka zrobiła kiedyś batik i powiesiła nad moim łóżkiem. Kto wie, czy tam już nie było zestawu błękitów i amarantów.

Czy nigdy nie obawiał się Pan, że takie jasne, kolorowe widzenie świata może się wydać przesłodzone?

Zawsze musiałem pamiętać, że istnieje takie niebezpieczeństwo. Bawię się przecież w teatr, a teatr to dramaturgia funkcjonująca na zasadzie kontrastów. Wiadomo, że dobro bez zła nie istnieje. Turpizm, pochwała brzydoty jest mi obca, co nie znaczy, że czasami nie jestem pod wrażeniem tej estetyki. Silne przeżycia budziły zawsze we mnie spektakle Teatru Cricot 2, choć trudno byłoby się doszukiwać w nich radości. U Tadeusza Kantora wspaniałe było to, że przy całym głębokim i groźnym widzeniu świata duszę miał pełną śmiechu. Jeżeli tańcują dwa kardynały, dwa bliźniaki to jest w tym coś z cyrku, z Chaplina. To zderzenie tragizmu i komizmu, przynajmniej dla mnie, jest wyznacznikiem sztuki.

Dwukrotnie projektował Pan scenografię do sztuki Stanisława Grochowiaka „Bestia i Piękna". Po raz pierwszy w teatrze TV, po raz drugi w Teatrze „Lalka" we współpracy z synem Jarosławem – reżyserem spektaklu. Interesował Pana temat piękna i jego funkcji. Bestia w Kilianowskiej plastycznej wizji była mrocznym potworem, a jednak postrzegano ją jako postać piękną.

Odczuwam pewne pokrewieństwo z kulturami Dalekiego Wschodu, sztuką Indian czy ludów afrykańskich. Ich świat nadprzyrodzony pełen jest potworów przerażających, ale nigdy abominable. Naiwna dusza artysty nie tylko je zdobiła, ale i komponowała według wszelkich zasad dzieła sztuki. Bebechy, turpizmy są domeną teatru naturalistycznego. Tymczasem teatr japoński, indyjski, teatr i opera chińska to są obszary, gdzie występuje zawsze jakże obecnie niemodny element stylizacji. A czymże jest stylizacja? Organizowaniem artystycznym. Wszystkie dzieła sztuki, które cenimy i podziwiamy, posiadają wspaniałą dyscyplinę swojego stylu.

Pana system wartości estetycznych, jak się wydaje niezmienny przez okres 50. lat, nosi wszelkie znamiona formuły otwartej, gotowej do automodyfikacji mimo istnienia w nim także, jak sądzę, niewzruszonych zasad. Przetrwał Pan jako niekwestionowana indywidualność artystyczna poetyki normatywne, mody, kierunki, tendencje. Co było gwarancją tej niezależności?



FOT. TADEUSZ KAŹMIERSKI

Być może zawdzięczam to temu, że moją pracę zawodową zacząłem w teatrze lalkowym, w teatrze nieograniczonych możliwości. Nawet w okresie stalinowskim, kiedy obowiązywał socrealizm, a w zasadzie banalny naturalizm, teatry lalkowe wymykały się spod kontroli. W teatrze dla dzieci mogła obowiązywać jedynie wierność realiom wyobraźni. Fantazja była funkcją baśni, a jej realia nie podlegały cenzurze. W tym trudnym okresie historycznym na scenach lalkowych można było paradoksalnie mówić prawdę dzięki prawom fantazji i wyobraźni i korzystać z prawa azylu.

Najwybitniejsze Pana scenografie w teatrze lalek powstały we współpracy z Janem Wilkowskim, który nawiasem mówiąc nigdy nie tworzył teatru z innym scenografem. Nawet nie próbował.

Jan Wilkowski niejednokrotnie podkreślał w wywiadach, że Janina Kilian-Stanisławska i ja ukształtowaliśmy jego estetykę. Ja bym powiedział, że były to oddziaływania wzajemne. Pierwsza rozmowa reżysera ze scenografem to już jest reżyseria. Wtedy krystalizuje się pierwszy zamysł. Czasami zwycięża reżyser a czasami scenograf. W naszej współpracy nie było zwycięzców. Pomysł wystawienia np. Tetmajerowskiej historii *O Zwyrtale muzykancie, czyli jak się góral dostał do nieba* zrodził się podczas naszej wędrówki po Tatrach i z naszej fascynacji kulturą ludu góralskiego. Inscenizowanie *Zwyrtały* pozwalało rozszaleć się na bazie góralszczyzny i w myśli, i w słowie, i w obrazie. Sceniczny obraz nieba przypominający malowanki na szkle to była moja propozycja. Z tego wynikały proporcje. Archanioł był bardzo duży, a dusze zwykłych ludzi niewielkie. Moje były wahadłowe, bijące dzwony – było ich aż jedenaście – i kwiaty wyrażające niebiosa. Natomiast podział przestrzeni na niebo i ziemię to pomysł Janka. On też wprowadził ruchome ramki obrazów, które dawały efekt filmowych kadrów. Nasze pomysły piętrzyły się i za-

Projekty masek i kostiumów do „Żywotów świętych" wg J. Wowry.
Od lewej: Archanioł, św. Magdalena, Faryzeusz, Zły Rządca.

Projekt lalki św. Mea Culpa.
„Spowiedź w drewnie" wg J. Wowry, reż. J. Wilkowski. Teatr „Pleciuga", Szczecin (1983)

zębiały. Tak powstał sceniczny kosmos: rzeczywistość ziemska i wielopiętrowe, zhierarchizowane niebo pełne aniołów i świętych Pańskich.

„Zwyrtała" stał się dla Pana przepustką na sceny dramatyczne.

Tak, *Guignol w tarapatach* i *Zwyrtała*, oba widowiska wyreżyserowane przez Jana Wilkowskiego, przyniosły nam rozgłos nie tylko zresztą w kraju. Dla twórców scen dramatycznych *Zwyrtała* był odkryciem nowych możliwości teatru. Ernest Bryll nie ukrywał, że jego sztuka *Na szkle malowane* wyniknęła z zauroczenia naszym *Zwyrtałą*.

Józef Gruda zaprosił Pana wówczas do realizacji „Zemsty" Fredry, nazwanej przez Jana Lechonia „esencją, perfumą, ogrodem polskości".

W mojej propozycji ta staropolszczyzna zapachniała raczej miodem. Sceniczna rzeczywistość miała konstrukcję dawnej pozytywki. Natomiast w kolorycie i kształcie plastycznym była staropolskim gobelinem w barwach chromu, ugru i żółcieni. Jako element dekoracji wprowadziłem też pasy kontuszowe. Piękne same w sobie, tu w komedii o zwaśnionych rodach dawały rozróżnienie charakterów i temperamentów. Podzieliłem ten świat kontuszowy na ciepły i zimny. I tak Cześnik Raptusiewicz, awanturnik i gwałtownik, miał wyznaczone rewiry w kolorach czerwonozłotych, zaś chłodny i przebiegły Rejent poruszał się w obszarze barw niebieskich i zimnych fioletów. Tylko Papkin zawieszony pomiędzy domami Cześnika i Rejenta mienił się kolorami niczym papuga.

Dramatyzacja kształtu, uprzedmiotowienie idei, typizacja postaci i deformacja aktora to zabiegi inscenizacyjne wzięte z teatru lalkowego, z teatru groteski. Czy warsztat i świadomość lalkarza często bywały dla Pana użyteczne w teatrze żywoplanowym?

Cokolwiek robiłem w teatrze dramatycznym, zawsze wyłaziło szydło z worka. Na przykład w inscenizacji *Krakowiaków i Górali* zaakcentowaliśmy z Bronisławem Dąbrowskim cudowną naiwność tego narodowego, patriotycznego wodewilu. Drzewa były w niej zabawkami, podobnymi do tych z Kleparskiego Rynku, drewniane koniki jeździły na kółkach, a sceniczny pagórek łatwo zamieniał się w łódź. Słowem, wszystko co się tam działo, było aranżowaną zabawą. Z kolei Adama Hanuszkiewicza nakusiłem, żeby zagrać *Wesele* w architekturze szopki dwudziestokrotnie powiększonej, wzorowanej na autentycznej szopce rodziny Malików. Reżyser całą inscenizację oparł na rozpędzonej obrotówce ukrytej we wnętrzu szopki, zwielokrotnił ruch roztańczonej ciżby chłopskiej. Pomysł budził kontrowersje, ostrą krytykę i wielki aplauz, ale według mnie szopka była idealną scenerią dla polityczno-społecznego pamfletu.

Sztuka ludowa była dla Pana źródłem niewyczerpanej inspiracji, tak zresztą jak sztuka naiwna i sztuka dziecka. Ale etykietka, jaką Panu przydano, zwracała uwagę jedynie na folklorystyczne źródła Kilianowskiego stylu.

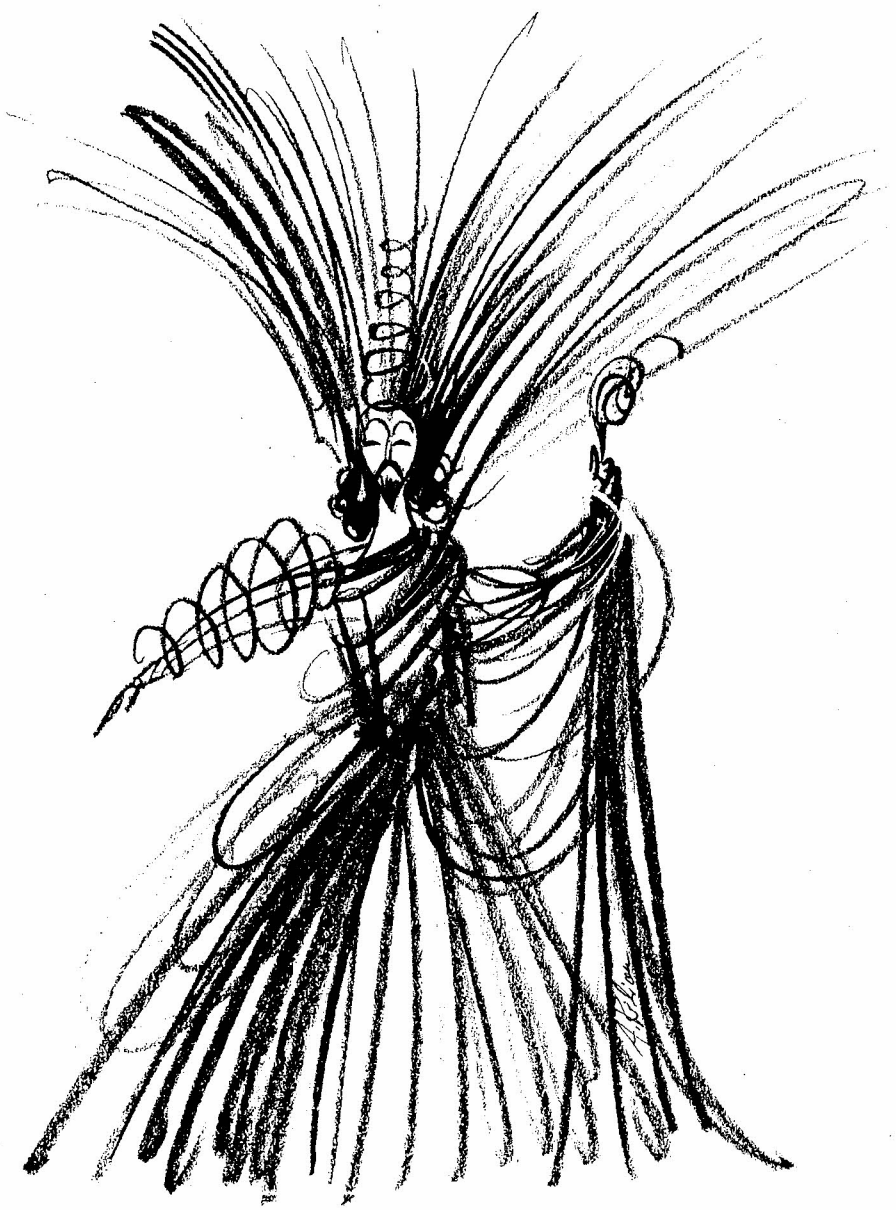
Parałem się folklorem, powiedziałbym, nadmiernie. Niebezpieczeństwo polegało na tym, że niektórzy kojarzyli mnie z „Cepelią". Najbardziej udawało mi się wtedy, kiedy cytowałem autentyczne ludowe wzorce: malowanki w *Zwyrtale*, szopkę w *Weselu*, rzeźby Jędrzeja Wowry w *Spowiedzi w drewnie*. Uważam, że im wierniej się cytuje, tym lepiej. Na pewno byłem trochę skazany na folklor, bo zapraszano mnie do realizacji literatury folklorystycznej lub narodowej. Nikt nie proponował mi np. Szekspira. Wyzwolił mnie z tego Jarosław Kilian, który jako reżyser wymagał ode mnie zupełnie innej estetyki. Oczekuje on od scenografa stosowania efektów magicznych i konstrukcji cudów teatralnych.

Z Kilianem juniorem zrealizował Pan „Wiele hałasu o nic" i „Sen nocy letniej", a także „Balladynę" – najbardziej szekspirowski z polskich dramatów romantycznych.

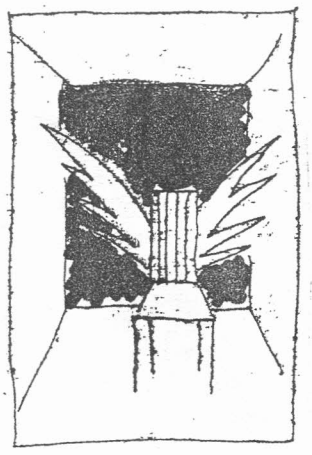
W *Balladynie* z jej optyką plebejskiego widzenia świata jest wszystko: baśniowość, widoczne asocjacje szekspirowskie, groteska i dramat. W dekoracjach odwołałem się do obrazów barwnych przedmieść, landszaftów niedzielnych malarzy, płócien fotografów z obrzeży miejskich bazarów. W tej wyobraźni np. graf Kirkor to po prostu książę Józef Poniatowski, tylko jeszcze piękniejszy. W teatrze świat baśniowy został zderzony ze światem realiów. Cała konwencja *Balladyny* była funkcją jarmarcznej tancbudy. Nasza inscenizacja starała się wyrazić kpiarski stosunek Słowackiego do własnego zamysłu i dzieła.

Cała ta historia bajeczna działa się równocześnie tylko w teatrze i aż w teatrze. Tutaj sprawiedliwość okazywała się aktem mechanicznym, pozostając wszakże jedyną formą „sprawiedliwości integralnej", którą tylko sztuka może wymierzyć realnemu światu.

Dziękuję Panu za rozmowę.



Projekt kostiumu Oberona. „Sen nocy letniej" W. Szekspira, reż. Jarosław Kilian. Teatr Polski, Warszawa (1998)



Z autorskiej szuflady

Zbigniew Rudziński

Ania z Wysokiego Wzgórza

Profesjonalizm, wyjątkowa sprawność literacka, różnorodność (poezja, proza, dramat), ważkość podejmowanych tematów, humor i ciepło, realizm i baśniowość, humanizm. Tak w skrócie można określić twórczość Anny Onichimowskiej.

W połowie lat siedemdziesiątych ukończyła warszawską polonistykę i podjęła, na kilkanaście lat, pracę w wydawnictwach dla młodzieży i dzieci. Jest współzałożycielką i dyrektorką Fundacji „Świat Dziecka", a od kilku lat również przewodniczącą polskiej sekcji IBBY (Stowarzyszenia Przyjaciół Książki dla Młodych). Ta pisarka postanowiła żyć z literaturą, z literatury i jako jednej z nielicznych to się jej udaje. Jest autorką prawie 20 pozycji książkowych, laureatką takiej samej ilości znaczących nagród krajowych i zagranicznych. Jej tom opowiadań *Najwyższa góra świata* uznano w roku 1998 za najlepszą książkę dla dzieci w ostatnich dwóch latach w Polsce i wpisano na Międzynarodową Honorową Listę im. Andersena IBBY. Najnowsze jej utwory prozą to *Dzieci zorzy*, których współautorem jest Fin, Tom Paxal, oraz *Koniec świata i poziomki*.

Nośnikami twórczości A. Onichimowskiej są: drukowana książka, czasopisma, radio, telewizja i wreszcie teatr. Wszystkie jej sztuki brały udział w konkursach Ogólnopolskiego Ośrodka Sztuki dla Dzieci i Młodzieży, a autorka jest najwierniejszą uczestniczką warsztatów dramaturgicznych na Wyspie Edwarda Raczyńskiego w Zaniemyślu. W dziedzinę dramaturgii wkroczyła dosyć późno, ale mocno: *Pokój do wynajęcia* w roku 1994 otrzymuje jednocześnie główną nagrodę w konkursie organizowanym we Włoszech przez LIONS CLUB i pierwszą w konkursie poznańskiego Ośrodka. Tekst został opublikowany w ośrodkowym wydawnictwie „Nowe Sztuki..." i doczekał się telewizyjnej inscenizacji Marka Gracza. Utwór ten jest przykładem dobrej zabawy, nierealną historią (do rodziny mieszkającej w miejskiej kamienicy wprowadza się prawdziwy hipopotam) w absolutnie realistycznej rzeczywistości.

Wśród utworów pisanych dla teatru przeważają adresowane do dzieci (*O Wawelskim Smoku*, *Wpadł słoń do szafy*) oraz do dzieci i ich rodziców (*Małgosia*, *Dobranoc Piotrusiu* i *Pokój do wynajęcia*). Dla młodzieży i o młodzieży jest sztuka *Z Szekspirem czy bez?*, która mimo iż zanurzona we współczesności, żywi się ponadczasową historią Romea i Julii. Praca nad inscenizacją dramatu szybko nudzi młodzieżową grupę teatralną, toteż młodzi zaczynają tworzyć swoją własną wersję



Anna Onichimowska

inspirowani faktem, że emocjonalne związki między „aktorami" rymują się z afektami włoskich kochanków. Czy młodzież zmieni Szekspira, czy raczej ulegnie sile jego geniuszu?

Co prawda świat teatru kreowany przez Onichimowską od realizmu nie stroni, ale nasycany jest fantazją, nierzeczywistością snu i baśniowości. Szczególnym przypadkiem jest *Małgosia* – współczesne i gorzkie realia tej sztuki wpisane są w strukturę tradycyjnej bajki, tyle że role zostały przestawione: to nie macocha jest zła, ale rodzona matka. Czy taką sytuację zaakceptuje dziecięca widownia, dorosły tulący swe dziecko przed ekranem? W tej przerażająco smutnej historii dziewięcioletniej Uli, szukającej szczęścia i miłości, mającej swe marzenia, są i elementy budujące: rodzaj przyjaźni z kandydatem na nowego tatę i rówieśniczką, Małgosią. Kruchy ten, pozornie, związek telefoniczno-listowny staje się źródłem siły małej bohaterki, motorem działania i światłem w tunelu.

Losy dzieci z rozbitych rodzin, brak uczuć i czasu dla najmłodszych (rodzice robią kariery, zarabiają pieniądze, a dzieci im w tym przeszkadzają) to tematy pojawiające się coraz częściej w dzisiejszej dramaturgii. Małgosię zrealizował Olaf Lubaszenko w Teatrze TV – a był to jego reżyserski debiut dla dzieci (emisja w 1997 r.).

W *Dobranoc Piotrusiu* fantastyka już wyraźnie przeważa, odsuwa dosłowność w cień, a raczej w noc, bo akcja dzieje się po zmroku. Ciekawym łącznikiem między jawą, światem rzeczywistym a wyobrażonym jest rozciągliwa luneta tajemniczego maga. Tytuowy bohater, mały Piotruś, w towarzystwie przyjaciela – pluszowego zająca Filipa – szuka snu, a ten, w ich pojęciu, jest czymś materialnym (spodziewają się go spotkać np. w zgromadzonych w lodówce produktach), występuje w różnych formach i postaciach.

Sztuka ta jest poetycką przygodą w drodze. Dwójkę bohaterów obserwują ze swej wysokości (jednocześnie wyższego poziomu sceny), uzbrojeni w lunetę i komputer, tajemniczy Pan i piotrusiowa Babcia. Niezwykłość zdarzeń i spotkanych postaci, interesujące dialogi okraszane humorem i próba oswajania dziecka z tajemnicą snu (dla małego dziecka sen to połowa życia) stanowi o sile i wartości tego tekstu. W finale znużony chłopiec znajduje podążający w ślad za nim sen, a ten dopada go w bezpiecznych ramionach Babci.

Swoim czytelnikom i widzom Ania ofiarowuje także bajkę całkiem znaną, *O Wawelskim Smoku*. Autorka pięknie wzbogaciła opowieść dowcipem słownym i sytuacyjnym (np. część akcji dzieje się w brzuchu trójgłowego smoka, gdzie połknięte dziewczyny prowadzą zabawną konwersację z rycerzami, którzy próbowali wcześniej ze stworem walczyć), zaprojektowała inscenizację w dwóch planach, lalkowym i aktorskim, a smokowi przyprawiła trzy głowy (jedna zjada owieczki, druga żywi się dziewczynami, natomiast trzecia gustuje w jarskich daniach). Ucho cieszy bezbłędna polszczyzna wartkiego dialogu i nielicznych, ale udanych, piosenek. Koniec jest oczywiście szczęśliwy, bo oprócz unicestwienia dwóch mięsożernych paszczy, dzielnemu Maćkowi udaje się uratować wszystkie połknięte ofiary. Z brzuszyska smoka opitego wiślaną wodą wypływają one to „żabką", to „crowlem". Dobry, atrakcyjny tekst ciągle czeka na swe sceniczne spełnienie.

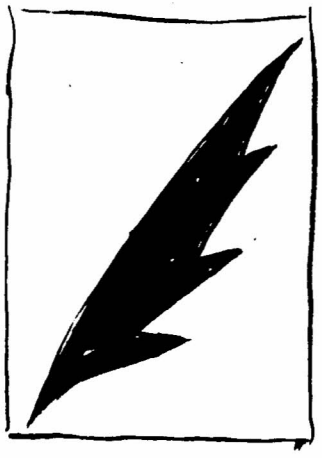
Wpadł słoń do szafy to zwariowany kolaż kolorów, dźwięków, sytuacji niejasnych nie tylko dla widza, ale i dla scenicznych postaci, które nie znają po prostu swoich ról. Zaproszono je do teatru, do grania, ale nie dano scenariusza. Świat sceny organizuje wiatr. To on wpycha lub wywiewa ze sceny Słonia, Krzak, Czarownicę i innych. Panuje chaos, żongluje się konwencjami, surrealistycznym dowcipem, fabuła czy myśl porządkująca są nieobecne – czysta forma! Czy dzieci, przyzwyczajone do linearnie rozwijającej się akcji, zainteresuje taki postmodernistyczny bigos? Ryzyko odpowiedzi na to pytanie podjął w roku 1998 reżyser Krzysztof Dutkiewicz, który wraz z zespołem Teatru Animacji w Poznaniu ze starcia z odbiorczą rutyną wybrnął zwycięsko, mając za oręż inwencję inscenizacyjną i sposoby na uruchamianie wyobraźni. Ta dziecięca abstrakcyjność myślenia i swoboda asocjacji! Brawa za odwagę zarówno dla autora, jak i realizatorów przedstawienia.

Słoń... jest jedynym widowiskiem Onichimowskiej, zrealizowanym w „żywym" teatrze. Więcej zaufania i fascynacji jej dramatopisarstwem wykazuje teatr szklanego ekranu. W roku 1998 emituje *Walizkę*, której scenariusz autorka przygotowała na podstawie własnego utworu prozą, w reżyserii Piotra Trzaskalskiego, ze wspaniałą kreacją Władysława Kowalskiego. Spektakl ten wkrótce bierze udział w Międzynarodowym Festiwalu Teatru TV w Plowdiwie i zdobywa drugą nagrodę. Rodzi się więc pomysł kolejnego widowiska *Dalej niż na wakacje*, które przygotował ten sam reżyser. Emisja wkrótce.

Drodzy kierownicy teatrów, wczytajcie się w Onichimowską! Teksty udostępnia Ogólnopolski Ośrodek Sztuki dla Dzieci i Młodzieży w Poznaniu. ■



Wydawnictwa



Maria Schejbal

ZOBACZYĆ SPEKTAKL

Z redakcyjnego założenia wynika mozaikowa struktura tej antologii i wielka rozmaitość objętych nią tekstów. Z całości, ze stu fragmentów wyłania się żywy obraz pięćdziesięcioletniej historii teatru lalek w Polsce – historii scen, twórców, przedstawień i literackich inspiracji. Pomyślana jako szczególny rejestr sukcesów polskiego lalkarstwa, antologia gromadzi teksty generalnie przychylne widowiskom, choć nie brak w niej słów czasem ostrej i surowej krytyki. Wielka zaleta i wartość publikacji to jej emocjonalna temperatura. Recenzjom – gorącym relacjom z teatralnych wieczorów, pisanych nieomal na żywo, obcy jest chłód i dystans podręczników historii. Są przy tym wspaniałym materiałem dokumentacyjnym.

Dlaczego pisze się recenzje? Ponieważ istnieje profesja krytyka teatralnego. Bo ma się coś do powiedzenia – o spektaklu, o teatrze, o sobie... i o wszystkim innym też. „By nie zatarły się zbyt szybko w pamięci wizyjne obrazy". Może właśnie ten ostatni powód kryje w sobie tajemnicę recenzji doskonałej. Bez względu na to, czy jej przedmiotem jest spektakl dobry czy zły, chwalony czy obrzucany błotem.

Są w antologii takie teksty, którym udaje się zapisać obraz – utrwalić szczegół dekoracji, wyraz twarzy lalki, działanie aktora, ruch przedmiotu, kolor scenicznego nieba, melodię słów. A także ich funkcje w budowaniu teatralnych znaczeń. W takich recenzjach można spektakl zobaczyć.

Inaczej w tekstach, które z opisu rezygnują. Możemy się z nich dowiedzieć, z ilu części (przeszło trzy tysiące!) składały się dekoracje i ile ważyły (prawie trzy tony!). Możemy przeanalizować związki pomiędzy Mrożkiem, Ionesco, Zapolską, Beckettem, Gombrowiczem, Lemem i „marksowską teorią alienacji". Czasem czytamy po prostu streszczenie sztuki.

Recenzje zebrane w antologii są dobrze lub źle napisane. Albo mają prawdziwą literacką urodę, odwagę oryginalnych sformułowań, staranną kompozycję, albo tylko odnotowują fakt premiery. Żywioł języka staje się nieraz osobnym tematem recenzji. Na sąsiednich stronach znajdujemy teksty straszące językowymi dziwolągami i urzekające prostotą stylu. „Przyzwyczailiśmy się w ocenie widowiska podliczać nie jego efektywa, lecz efekty". A gdzie indziej: „Świat na granicy snu i codzienności, cudowności i przedszkola".

Niektóre recenzje są psychologicznymi portretami swoich autorów. Czytamy relację ze spektaklu, a w pamięci notujemy uwagi o piszącym: erudyta, egzaltowana, histeryk, bufon, wrażliwiec, ekscentryk, marzycielka, artysta... Co najmniej kilka recenzji ze zbioru antologii można zaliczyć do klasy zerowej gatunku. Zjawiskiem zupełnie odrębnym jest wśród nich tekst Jana Dormana o *Weselu* w poznańskim „Marcinku" z 1969 roku. Pasjonujący zapis wrażeń czujnego widza-artysty, nie klasyczna recenzja, ale raczej gawęda o sztuce teatru – jego prawach i obowiązkach. Tekst pisany jakby z perspektywy sceny – „od wewnątrz", jednocześnie rejestrujący oglądane obrazy. Świetny literacko: „Beztwarzowa lalka-znak, źdźbła słomy, czerwony kwadrat i wstążka – poznałem: Pan Młody".

Wśród autorów recenzji odnajdujemy nazwiska zarówno historyków teatru (Jan Kott, Wojciech Natanson, Zbigniew Osiński, Henryk Jurkowski), jak i jego praktyków (cytowany Jan Dorman czy Zenobiusz Strzelecki), zarówno historyków literatury (Irena Sławińska, Jan Błoński), jak i pisarzy (Krystyna Miłobędzka, Jan Józef Szczepański).

Główny bohater „100 recenzji" to lalka. Wiele tekstów wyraża prawdziwą fascynację możliwościami teatralnymi lalkowych postaci, ich niepowtarzalnym, plastycznym pięknem. Utrwalone w recenzjach zachwyty, zadziwienie, myśli poświęcone lalce odsłaniają tajemnice i siłę lalkowych światów. „Laleczka nie może być nieprzyzwoita". „Tylko kukiełka może być jednocześnie abstrakcyjna i rzeczywista, groteskowa i liryczna, intelektualna i poetycka". „Ileż radości życia w tych sztucznych istotach!". „Lalki bardziej znaczą ludzi niż rzeczywiście się do nich upodabniają". „Lalka nie jest narzędziem ani dopełnieniem aktora. Jest swoistym jego ucieleśnieniem, sposobem jego istnienia w świecie materii". „Aktor wyraża się lalką tak, jak dusza ciałem". „Lalki, odbierając gestom i intencjom ich nazbyt naturalistyczną dosłowność, pozwalają na czystą, teatralną zabawę". „Lalka może przedstawiać, lecz nigdy niczego nie udaje".

W „100 recenzjach" lalkę – ożywiony przedmiot, partnera człowieka na scenie, medium teatru – można rzeczywiście spotkać.

100 przedstawień teatru lalek. Antologia recenzji 1945-1996 red. Marek Waszkiel i Lucyna Kozień. Łódź 1998

Festiwale

W gliwickich V Dziecięcych Spotkaniach Teatralnych (15-21 marca) wzięły udział: Teatr „Lalka" ze spektaklem *Opowieść o weteranach*, łódzki „Arlekin" z *Bestią i Piękną*, Białostocki Teatr Lalek z *Państwem Fajnackich*, katowickie Ateneum z *Czarodziejskim młynem*, Towarzystwo „Wierszalin" z *Alfabetem zachowań*, krakowska „Groteska" z bajką *Trzy świnki* oraz toruński „Baj Pomorski" z *Alicją* w *Krainie Czarów*.

W I Międzynarodowym Festiwalu Solistów Lalkarzy w Łodzi (10-15 kwietnia) wzięli udział wykonawcy z 10 krajów w tym: Hoichi Okamoto, Albrecht Roser i Stephen Mottram. Polskę reprezentowali: Anna Bojarska ze spektaklem *Moja tajemnica*, Jan Chmiel z *Balladami dziadowskimi*, Bogusław Michałek z *Oknem*, Tadeusz Rudnicki z *Pastorałkami*, Tomek Sylwestrzak z *Punchem i Judy* oraz Anna Buczyńska z *Ostatnim demonem* z Lublina.

W 34. szczecińskim Kontrapunkcie (21-25 kwietnia) wśród 12 spektakli wzięły udział w konkursie: *Testament Villona* (BTL), *Ubu król* Jarry'ego (poznański Teatr Animacji) oraz *Toporland* (Unia „Teatr Niemożliwy"). *Toporland* w reżyserii Wojciecha Olejnika znalazł się wśród laureatów, uhonorowany nagrodą burmistrza miasta Gryfina.

Na kłodzkim V Małym Zderzeniu Teatrów (30 kwietnia – 3 maja) spotkało się 8 zespołów – Kompania Teatr (Lublin) z *Czerwonym Kapturkiem*, Teatr Animacji (Poznań) z *Szałaputkami*, „Baj Pomorski" (Toruń) z *Kopciuszkiem*, Teatr „Tęcza" (Słupsk) z *Baśnią o...*, Teatr Lalek z Łomży z bajką *O dobrym diabełku*, Teatr „Baj" (Warszawa) ze *Sklepem z zabawkami*, Teatr Scena'96 (Warszawa) z *Księżniczką elfów* oraz Teatr 3/4 Zusno z *Metamorfozami*. Nagrodę Główną Krytyków zdobył słupski spektakl *Baśń o...* Małgorzaty Kamińskiej-Sobczyk, a Grand Prix (nagrodę publiczności) – *Metamorfozy* Krzysztofa Raua. Swoje indywidualne nagrody krytycy przyznali: Hanna Baltyn – spektaklowi *Księżniczka elfów* Sławomira Krawczyńskiego, Wojciech Majcherek – spektaklowi *O dobrym diabełku* P. Griparlego w reżyserii

Siergieja Jefremowa, Liliana Bardijewska – Tomaszowi Bułhakowi za sceografię do *Kopciuszka* Kompanii Teatr z Lublina.

Nagrody

Z okazji Dnia Teatru Krzysztof Rau otrzymał Złotą Maskę za reżyserię spektaklu *Bajka o księciu Pipo...* oraz za efekty artystyczne i organizacyjne nowej formuły funkcjonowania Ośrodka Teatralnego „Banialuka"; zaś Lucyna Sypniewska została uhonorowana Laurem im. Dembowskiego, przyznawanym przez Koło ZASP w Bielsku-Białej.

Krystian Kobyłka otrzymał Złotą Maskę za reżyserię spektaklu *La Kukaracza* w Opolskim Teatrze Lalki i Aktora.

Wydawnictwa

W serii „O teatrze lalek" pod redakcją Marka Waszkiela ukazał się tom szkiców Jolanty Ewy Wiśniewskiej o powojennej polskiej twórczości dramaturgicznej pisanej dla teatru lalek *W poszukiewaniu „Złotego klucza"*, Łódź, 1999.

Nakładem wrocławskiego Siedmioroga ukazał się zbiór tekstów i opracowań scenograficznych dla teatrzyków szkolnych *Teatr w szkole*, którego autorem jest Aleksander Maksymiak. Antologia obejmuje kanon lektur szkolnych od *Kubusia Puchatka* po *Teatrzyk Zielona Gęś*, a także transkrypcje sztuk współczesnych autorów jak K. Miłobędzka i A. Maleszka.

Nakładem Wojewódzkiego Ośrodka Animacji Kultury w Toruniu ukazał się zbiór dziesięciu sztuk lalkowych toruńskiego dramaturga Jerzego Rochowiaka *Perła i inne sztuki dla dzieci*, adresowany zarówno do teatrów zawodowych, jak i amatorskich.

Z okazji 50-lecia łódzki „Arlekin" wydał jubileuszowy tom pod redakcją Elżbiety Siepietowskiej i Haliny Frączkowskiej, podsumowujący dorobek teatru. W tym albumowym wydawnictwie znalazły się teksty Andrzeja Polakowskiego, Marka Waszkiela i Henryka Jurkowskiego o historii łódzkiej sceny oraz Waldemara Wolańskiego o jej dniu dzisiejszym, a także kalendarium premier z 50. sezonów, fragmenty recencji i aktualny skład zespołu.

Jubileusze

27 marca łódzki „Arlekin" premierą *Księcia Portugalii* Joachima Knautha uczcił potrójny jubileusz Stanisława Ochmańskiego: 70-lecia urodzin, 50-lecia pracy artystycznej i 25-lecia pracy w „Arlekinie". Spektakl w reżyserii jubilata i scenografii Grażyny Żubrowskiej był również częścią uroczystych obchodów Dnia Teatru w Łodzi.

1-3 maja z okazji 25-lecia Wydziału Sztuki Lalkarskiej Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie odbył się w Białymstoku Zjazd Absolwentów. W ciągu dwudziestu jeden lat mury tej uczelni opuściło 302 aktorów i 34 reżyserów.

Dzień pierwszy jubileuszu poświęcony był pamięci Jana Wilkowskiego – pierwszego dziekana Wydziału Lalkarskiego (1975-1981). Głos na temat osoby i twórczości Jana Wilkowskiego zabrali podczas krótkiej sesji prof. dr hab. Henryk Jurkowski (*Jan Wilkowski – artysta teatru*) oraz dr Henryk I. Rogacki (*Wilkowski na Olimpie*). 1 maja nastąpiło uroczyste nadanie Teatrowi Szkolnemu imienia Jana Wilkowskiego. Pamiątkową tablicę odsłoniła Hanna Wilkowska, żona zmarłego Artysty. Dokumentacja działalności szkolnej i pedagogicznej Jana Wilkowskiego zgromadzona została na przygotowanej przez Wydział Sztuki Lalkarskiej wystawie. Można na niej obejrzeć zdjęcia, rysunki, rękopisy, dokumenty, projekty i fragmenty scenografii inscenizacji szkolnych.

Z okazji swojego siedemdziesięciolecia (15-16 maja) warszawski „Baj" zaprosił na gościnne występy trzy zaprzyjaźnione teatry – kieleckiego „Kubusia" ze spektaklem *Mruczanki Kubusia Puchatka*, katowickie Ateneum z *Pinokiem* oraz Olsztyński Teatr Lalek z *Miniaturami*.

W maju Włodzimierz Fełenczak obchodził 35-lecie swojej pracy twórczej.

Szkolnictwo

Marek Waszkiel został wybrany prorektorem Akademii Teatralnej d/s Wydziału Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku, a dziekanem Wydziału – Wiesław Czołpiński.

Ze świata

W listopadzie bielska „Banialuka" gościła na Międzynarodowym Festiwalu Teatrów dla Dzieci „Linea di Confine" w Ankonie we Włoszech ze spektaklem *Samotność*. W lutym Teatr 3/4 Zusno odbył miesięczne tournée po Francji i Finlandii ze spektaklem *Gianni, Jan, Johan....*

Na XI Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Lalek w niemieckim Erlangen (7-16 maja), w którym wzięły udział 53 teatry, Polskę reprezentowała bielska „Banialuka" ze spektaklem *Martwe słowa*.

W IX Festiwalu Teatrów Lalek Krajów Nadbałtyckich (maj) w Rydze wzięła udział szczecińska „Pleciuga" ze spektaklem *Calineczka*.

Zmarli

Czesław Kurzawski (85 l.), aktor-lalkarz, w latach 1946-78 związany z toruńskim teatrem „Baj Pomorski" (30.01.). opr. lil.

Korespondencja

POCZTÓWKA Z PANAMY

Na dwa tygodnie przed Świętami Bożego Narodzenia jestem jeszcze w Panamie. Już wiem, że Święta spędzę na plaży, zamiast karpia będzie coś z owoców morza, a w miejsce polskich trunków będę popijał doskonały rum z colą i lodem. Moja ulubiona plaża i już właściwie prywatna palma znajdują się na Bocas del Torro, niewyobrażalnie pięknym zakątku Mar del Caraibe. Próbuję sobie wyobrazić emocje, jakie odczuwał Kolumb, gdy przypłynął tutaj w 1502 roku. Moja praca w szkole teatralnej i plastycznej zakończyła się właśnie pokazami. Studenci rozpoczynają wakacje, ktore potrwają do końca marca. Umówiłem się z nimi ponownie na wrzesień przyszłego roku.

Cała Panama już od początku grudnia żyje świętami Bożego Narodzenia, w pełnym słońcu, w temperaturze powyżej 30 stopni, na ulicach, na placach miast, przed prywatnymi domami pojawiają się rzesze postaci biblijnych. Pojawiają się stopniowo, najpierw Józef i Panienka, później Aniołowie, pasterze, wielbłądy i Trzej Królowie. W pierwszy dzień Świąt w oryginalnych szopkach można zobaczyć Dzieciątko.

Wszystkie figury są naturalnej wielkości, wiele z nich jest poruszanych przez wiatr. Wśród szopkowych postaci bawią się panamskie dzieci. Pojawienie się ich wśród tego nieruchomego teatru sprawia wrażenie jedności Światów – tego biblijnego, sprzed wieków i tego współczesnego. Wydaje się, że już za moment Trzej Królowie odjadą na wielbłądach, a pasterze przybiegną do szopki.

Największe wrażenie zrobił na mnie zespół postaci zgromadzonych na rynku w Chitre, miejscowości, w której grałem po Świętach. Wieczorem uroku postaciom dodawało ciekawe, elektryczne oświetlenie, rankiem równie niesamowicie świeciło słońce. Z postaciami współistnieli ludzie, siedzący na trawnikach i ławkach, ciekawscy i zwykli przechodnie.

Szopkowe figury wykonywane są przez wyspecjalizowane warsztaty, podobne do naszych pracowni teatralnych, jest ich wiele i pracują przez cały rok.

Przypatrując się panamskim szopkowym bohaterom uświadomołem sobie egzotykę naszego polskiego Bożego Narodzenia ze śniegiem, zimą, choinką, karpiem i Aniołami poubieranymi w ciepłe kurtki, czapki i szaliki.

Święta Bożego Narodzenia koniecznie trzeba obchodzić pod palmą, może niekoniecznie na plaży i ze szklaneczką rumu z colą i lodem w dłoni, ale bezwzględnie pod palmą!

Grzegorz Kwieciński



ENGLISH SUMMARY OF THE ISSUE

To our readers
We regret the inconvenience caused to our readers by the fact that the current issue of "Teatr Lalek" appears exclusively in Polish. We have, however, provided an English translation of the contents.

The current issue opens with a selection of monographic articles devoted to the work of Polish celebrated puppet stage designer and director Jerzy Zitzman (1918-1999), long-time managing director of the Teatr Banialuka and founder of the International Puppet Theatre Festival of Bielsko-Biała. In the essay, *Director and Diplomat*, Henryk Jurkowski considers Jerzy Zitzman's contribution to the developments of the administrative and artistic features of the postwar puppet theatre in Poland. Lucyna Kozień draws a portrait of the artist from his childhood in Bielsko, through his student years at the Academy of Fine Arts (ASP) in Cracow and to the period as a mature artist: stage designer and director of animated films.

The section of monographs is concluded with two reminiscences: *The Galician* by Andrzej Łabiniec, scenographer and director, Zitzman's long-time collaborator; and *From Our Bookshelf* by Zygmunt Smandzik, director of experimental puppet productions.

The Section om Meetings offeres Roman Pawłowski's account of the past and present of the Białostocki Teatr Lalek, on the Poland's finest puppet theatres which is celebreting its 45th anniversary. Under the rubric Festivals Marek Waszkiel presents Poland's youngest puppet theatre festival – the First International Festival of Soloist Puppeteers, which was held in April in Łódź. Some of the participants were: Stephen Mottram, Albrecht Roser and Hoichi Okamoto.

Henryk Rogacki's *Art, Truth and Marionettes* opens the Reviews Section. It deals with the performance by the distinguished Polish director and choreograph Henryk Tomaszewski *Treatise About Marionettes* produced at Teatr Narodowy in Warsaw after Heinrich von Kleist's essey *About the Marionette Theatre*. The performance is a demonstration of several forms of theatre – marionette, dramatic, pantomime – and at the same time is a praise of the puppet as a perfect actor.

In *Two Funerals and One Wedding* Liliana Bardijewska describes Krystian Kobyłka's performance *La Kukaracza* in Opole, after play of Polish playwright, Żywia Karasińska-Fluks, maintained in the convention of a cartoon with elements of black theatre.

Agnieszka Koecher-Hensel on the latest premiere of Warsaw's Teatr „Baj", *Alice in the Land of Chess*, after Lewis Carrol, directed by Irena Dragan and set by Andrzej Łabiniec, cone in the mood of the black theatre; Barbara Hirsz writes of the Cracow Groteska's production of Adolf Weltschek's *The Book of Good*, with stage design by Jan Burnat, a play about St. Francis fashioned in the style of Medieval painting; Liliana Bardijewska deals with the fairy tale at the Rabcio Theatre of Rabka, about *Orphan Marysia and the Dwarfs* (*O krasnoludkach i sierotce Marysi*), directed by Arkadiusz Klucznik and stage design by Bronisław Trytko, with a variety of plastic puppets as its characters; finally Hanna Baltyn gives an analysis of the experimental production of the Unia „Teatr Niemożliwy" (The Impossible Theatre Union) presentation of Toporland, inspired by the drawings of Roland Topor, directed by Wojciech Olejnik using such unconventional materials as corrugated paperboard scrolls and a double bass. Also found in this department is Maria Schejbal's account of Leszek Mądzik's international theatre workshops held last summer at Bielsko-Biała.

In the Section Interviews Joanna Rogacka interviews with Polish leading scenographer, designer of up to 300 stage sets, Adam Kilian, focusing on his artistic visions and experience carried out from his work in puppet and drama theatres. The Section From the Author's Drawer presents a sketch about the dramatic works by Zbigniew Rudziński about Anna Onichimowska, author of many books and plays for children where the real world and fantasy are interwoven. In the Publications Department Maria Schejbal discusses the collected reviews in the volume *One Hundred Puppet Theatre Productions* (*100 przedstawień teatru lalek*) a unique anthology of criticism and at the same time the shortest history of Poland's postwar puppet theatre. The current issue ends with the Chronicle of events in the life of the Polish puppet theatre over the last six months.

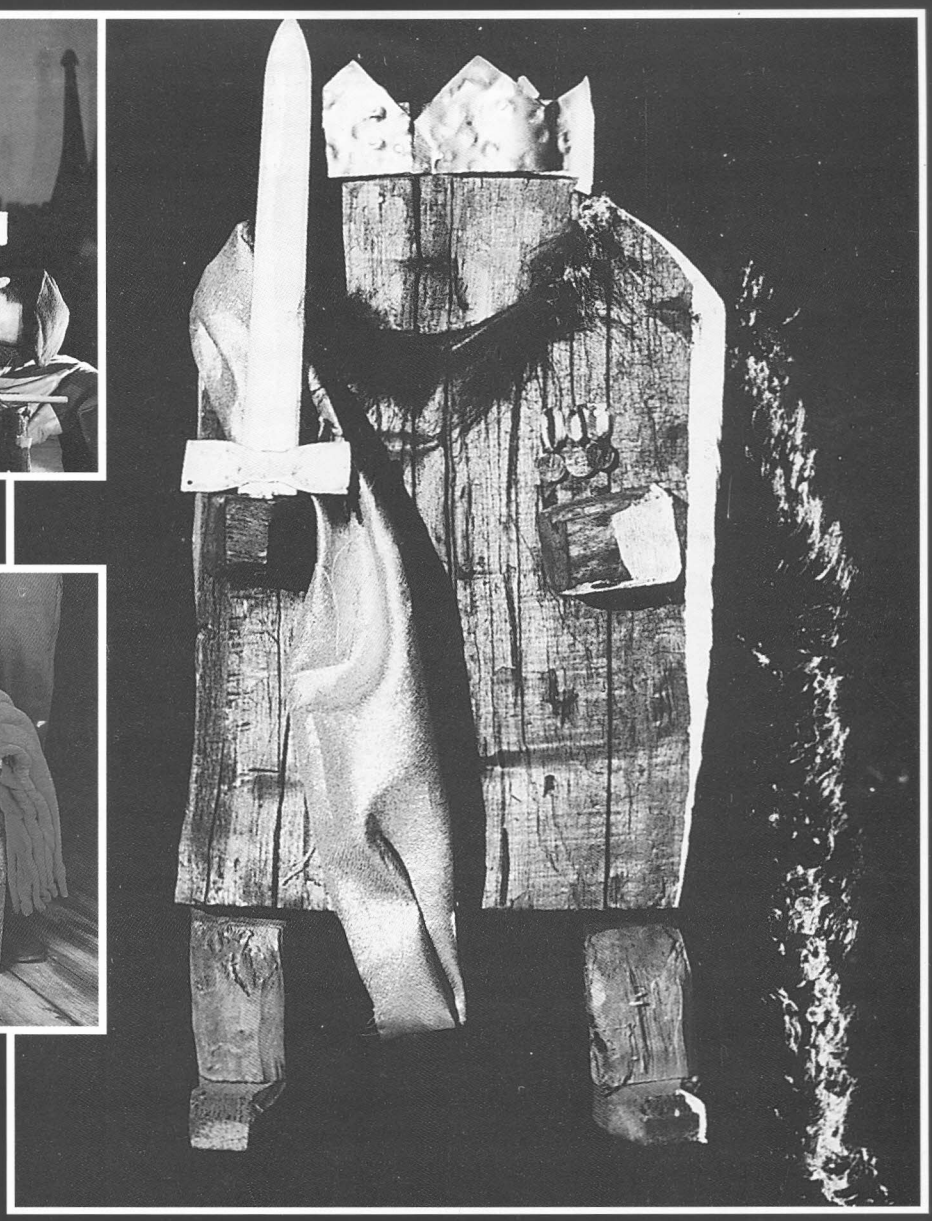
LIST OF CONTENTS
OF "TEATR LALEK" NO 1/59/99
SPRING AND SUMMER

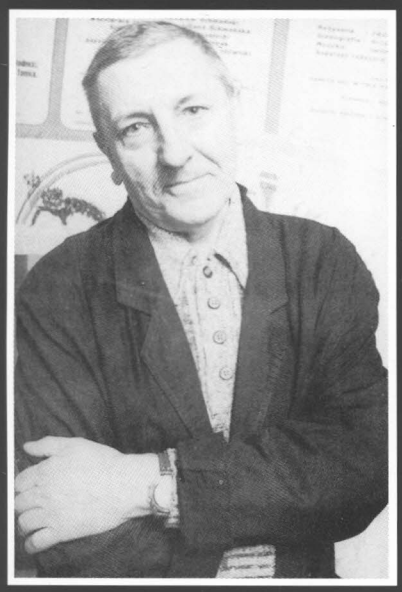
■ JERZY ZITZMAN
Director and Diplomat – Henryk Jurkowski – 2
Shreds of Life and Theatre – Lucyna Kozień – 3
The Galician – Andrzej Łabiniec – 7
From Our Bookshelf – Zygmunt Smandzik – 8
■ PROFILES
In Białystok, on the Hearth – Roman Pawłowski – 9
■ FESTIVALS
Soloists – Marek Waszkiel – 12
■ REVIEWS
The Panic Theatre in Palace Kitchens – Hanna Baltyn – 14
Two Funerals and One Wedding – Liliana Bardijewska – 16
Art, Truth and Marionettes – Henryk I. Rogacki – 17
Alice in the Land of Chess – Agnieszka Koecher-Hensel – 18
On the Road – Maria Schejbal – 19
Between the Sky and Hell – Barbara Hirsz – 20
At Hamster's Inn – Liliana Bardijewska – 20
■ INTERVIEWS
A Soul Filled with Laughter – Interview with Adam Kilian – 21
■ FROM THE AUTHOR'S DRAWER
Ann of the High Hill – Zbigniew Rudziński – 25
■ PUBLICATIONS
To See a Production – Maria Schejbal – 26
■ CHRONICLE – 26
■ ENGLISH SYMMARY OF THE ISSUE – 28

„Teatr Lalek" pod redakcją: Liliana Bardijewska, Joanna Rogacka
Kolegium redakcyjne: Henryk Jurkowski, Agnieszka Koecher-Hensel, Andrzej Z. Makowiecki, Marek Waszkiel
Współpraca redakcyjna, korekta Elżbieta Cichy
Wydawca: Polski Ośrodek Lalkarski POLUNIMA, Łódź, ul. 1-go Maja 2
Czasopismo finansowane przez Ministerstwo Kultury i Sztuki
Adres redakcji: 00-901 Warszawa, Pałac Kultury i Nauki, Teatr „Lalka", tel./fax 624-85-65
Opracowanie graficzne Katarzyna Kaliszuk
Skład: Agencja Edytorska EZOP Druk: Balgraf Nakład 700 egz. ISSN 0239-667X









STANISŁAW OCHMAŃSKI

Przed pięćdziesięciu laty rozpoczął pracę w teatrze lalek dwudziestoletni wówczas Stanisław Ochmański. W ciągu tego półwiecza wyreżyserował sto kilkadziesiąt przedstawień, przez lat trzydzieści trzy był dyrektorem teatru, przez piętnaście nauczycielem lalkarstwa, długimi laty prezesował też Stowarzyszeniu POLUNIMA.

W historii teatru znalazł się Ochmański w roku 1963, tworząc w Lublinie *Ludową szopkę polską* (1969), miejsce to potwierdził legendarnym *Tryptykiem staropolskim* (1972), *Carem Maksymilianem* (1985), a ostatecznie utwierdził *Faustem* i *Don Juanem* (1992), a także *Żywotem Wowry wśród żywotów świętych* (1993). Swoje najpiękniejsze dzieła zrealizował we współpracy z Wacławem Kondkiem oraz Zenobiuszem i Rajmundem Strzeleckimi. Proponował z równym powodzeniem teatr okazałej inscenizacji jak i mikroteatr człowieka i lalki, której poezja była dlań zawsze piorunującym oczarowaniem.

W sposób w istocie niezwykły Ochmański konstruował na scenie osobliwą sytuację „narracyjną", oferując widowni subtelnie urzekający i odkrywczy autentyzm. Wydaje się, że artysta wierzył w to, iż prawdziwi lalkarze potrafili z pomocą swej sztuki zmieniać pejzaż rzeczywistości, a odrobinę trapi się tym, czy aby człowiek i świat dzisiejszy dopuszczają możliwość swego uszlachetnienia.

Stanisław Ochmański był wielkim dyrektorem teatru – rozumnym i skutecznym, a także malowniczym – jakby zbiegłym z najpiękniejszych stronic Tadeusza Rittnera czy Jerzego Szaniawskiego. W pracy i w życiu Jubilat to nade wszystko dobry człowiek – człowiek niepospolity, który dzień nasz powszedni wzbogacał i wzbogaca tym, co po prostu najprostsze.

Człowiek ten, który winien być w poezji opisany, należy do tych nielicznych, co jeszcze piszą listy. Przed dwoma laty napisał do mnie o swej łódzkiej młodości. „Jako gimnazjalista wagarowałem często po to, ażeby przypatrywać się Schillerowi, jak wychodził ze Szkoły Teatralnej lub z Teatru WP". Cytuję ten fragment listu, bo to czarujący przyczynek do biografii dwóch, jak myślę, artystów teatru.

H.I.R.

1. *„Guignol w tarapatach" L. Moszczyńskiego i J. Wilkowskiego, reż. St. Ochmański, scen. Henri Poulain. Teatr Lalki i Aktora im. H. Ch. Andersena, Lublin (1960)*
2. *„Faust" reż. St. Ochmański, scen. Rajmund Strzelecki. Teatr „Pinokio", Łódź (1992)*
3. *„Car Maksymilian" Aleksego Remizowa, reż. St. Ochmański, scen. Zenobiusz Strzelecki. Teatr „Arlekin", Łódź (1985)*

