

TEATR LALEK

Nr 2-3/69-70/2002

ISSN 0239-667X





TEATR LALEK

Nr 2-3/69-70/2002

TEATR SZAJNY/SZAJNA'S THEATRE

Józefa Szajny droga do języka przedmiotów/Józef Szajna's Path towards the Language of Objects – Henryk Jurkowski 2/6

FESTIWALE/FESTIVALS

Warto żyć.../It's Worth Living... – Wojciech Wieczorkiewicz 9/10

Urok form nieczystych/The Charm of Impure Forms – Magdalena Mijalska 12/14

Katowice dzieciom/Katowice for the Children – Edmund Wojnarowski 17/18

Do trzech razy SZTUKA/Third Time's Lucky – Hanna Bałtyn 20/22

Teatr dla ludzi/Theatre for the People – Włodzimierz Fełenczak 24/25

Lalkanielalka/Puppetnonpuppet – Lucyna Kozień 27/29

RECENZJE/REVIEWS

Muminki a pamięć dzieciństwa/The Moomintrolls and Childhood Memories – Tadeusz Kornas 32/33

Tęsknota za Ptakiem Cis/Longing for the Cis Bird – Robert Cieślak 35/36

Bajka czy nie bajka?/A Fairy Tale or Not? – Zuzanna Głowacka 38/39

SZKOLNICTWO/EDUCATION

Jacques Lecoq i jego dynamiczne studium natury/
Jacques Lecoq and His Dynamic Study of Nature – Henryk Jurkowski 40/42

Podróż życia/Life's Journey – Alain Mollot 45/47

Przekazywanie pochodni/Passing the Torch – Stephen Kaplin 49/52

ZE ŚWIATA/FROM THE WORLD

Atlanta 2002 – Marek Waszkiel 55/56

Lalki przeciwko AIDS/Puppets against AIDS – Zuzanna Głowacka 57/60

Kropla wody, ziarnko piasku/A Drop of Water, a Grain of Sand – Magdalena Mijalska 63/64

Z AUTORSKIEJ SZUFLADY/AN THE AUTHOR'S DRAWER

Myśli o lalce/Reflections about the Puppet – Wiesław Hejno 65/66



Na okładce/On the cover:

Klauni/Clowns, Maj Trang Le Ha, lat 7

I nagroda na konkursie malarskim III Warszawskiego Pałacu Teatralnego/

First prize at the painting competition of the Third Warsaw Theatrical Palace

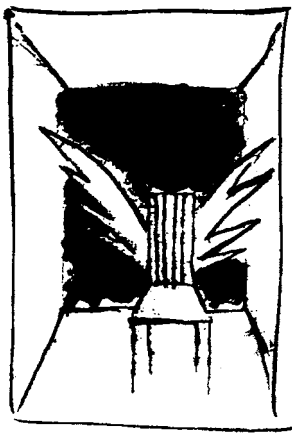
Wewnętrzna strona okładki/Inside front cover:

360 stopni w cieniu/360 Degrees in the Shade

Compagnie Amoros et Augustin

Festiwal ANIMACJE Bielsko-Biała/ANIMATIONS festival Bielsko-Biała

Fot./photo Agencja Kubik



Józefa Szajny droga do języka przedmiotów

Henryk Jurkowski

Twórczość Józefa Szajny, co oczywiście, jest z jednej strony manifestacją postawy wobec rzeczywistości, z drugiej rezultatem przemian sztuki teatru i jej języka. Szajna jest twórcą dwudziestego wieku. Wieku, zmagającego się z koniecznością modernizacji świata i jednocześnie przekonującego się, że modernizacja nie zawsze prowadzi ku lepszemu. Zaś nieudana modernizacja jest źródłem zagubienia i frustracji. I jeśli ktoś może podważyć tę tezę w odniesieniu do sztuki, wątpię, czy zdoła to uczynić w odniesieniu do doświadczenia społecznego. W ubiegłym stuleciu ludzkość została niezwykle ciężko dotknięta różnymi „modernizacjami” i utopijnymi próbami wcielenia ich w życie.

To, co działo się w granicach sztuki, było niewinne wobec politycznych gestów i ich okrutnych konsekwencji. Artyści polscy nie przyswoili sobie w pełni w latach dwudziestych wszystkich awangardowych zdobyczy, kiedy to ich głównie dotknęły wszystkie plagi „porządkowania” świata, wpisane w niemiecką agresję na Polskę i lata okupacji. Młode pokolenie, aspirujące do działań artystycznych, przeszło próbę nowego typu: próbę podległości i oporu. Test emocji ukrytych – kamuflowanych. Okupacyjne przedstawienia Schillera, Kantora miały swą paralelę w działaniach teatralnych konspiracyjnej młodzieży (sam pamiętam próby *Zemsty* na wieży nieistniejącego dziś kościoła Salezjanów w Warszawie przy ulicy Księdza Siemca).

Ale mimo wszystko, mimo tych oczyszczających działań często pojawiało się pytanie, które znamy z wierszy Krzysztofa Kamila Baczyńskiego: czy z tej wojny wyjdziemy niewinni? Czy będziemy umieli zapomnieć o naszym uprzedmiotowieniu narzuconym przez okupację, łącznie z „podziemnymi” rolami, egzekwowanymi przecież bezwzględnie? I czy będzie-

my umieli pamiętać o człowieczych śladach, utrwalonych już tylko na przedmiotach, które ostały się wirującemu tajfunowi nienawiści? Zadanie dla poetów?

...a wiatr, gdy struny drutów pękły, martwe drzwi otwiera, na których pozostał niezmyty ślad ręki, przepadłego bez wieści bohatera...

Pisał Czesław Miłosz. Poetą okazał się także Józef Szajna, demonstrując z ogromną siłą krzyk przedmiotów, poświadczających ludzkie okrucieństwo i ludzkie cierpienia. Biografia Szajny jest szeroko znana, jak również te jej fragmenty z obozu koncentracyjnego, które stanowiły czynnik konstytutywny jego plastycznych wizji. Dość powszechnie został on uznany za artystę awangardowego, ale jego bezpośrednie związki z tzw. awangardą historyczną były dość wątpliwe. Zbigniew Taranienko informuje, że wiedza Szajny o sztuce Zachodu była szczątkowa; niemniej Szajna powtórzył i po swoim zrealizował pewne pomysły Craiga i Apii. Paradoksalny zbieg okoliczności, że nowatorskie sposoby aranżacji przestrzeni wywiódł ze swego ekstremalnego ludzkiego doświadczenia w obozie oświęcimskim.

Droga Szajny do teatru autorskiego prowadziła przez studia w Akademii Sztuk Pięknych, ale również przez praktykę teatralną na usługach reżyserów. Od pierwszej pracy scenograficznej w roku 1953 (*Młoda Gwardia* Fadiiejewa w Opolu) do debiutu reżyserskiego z własną scenografią w roku 1963 (*Rewizor* Gogola w Nowej Hucie).

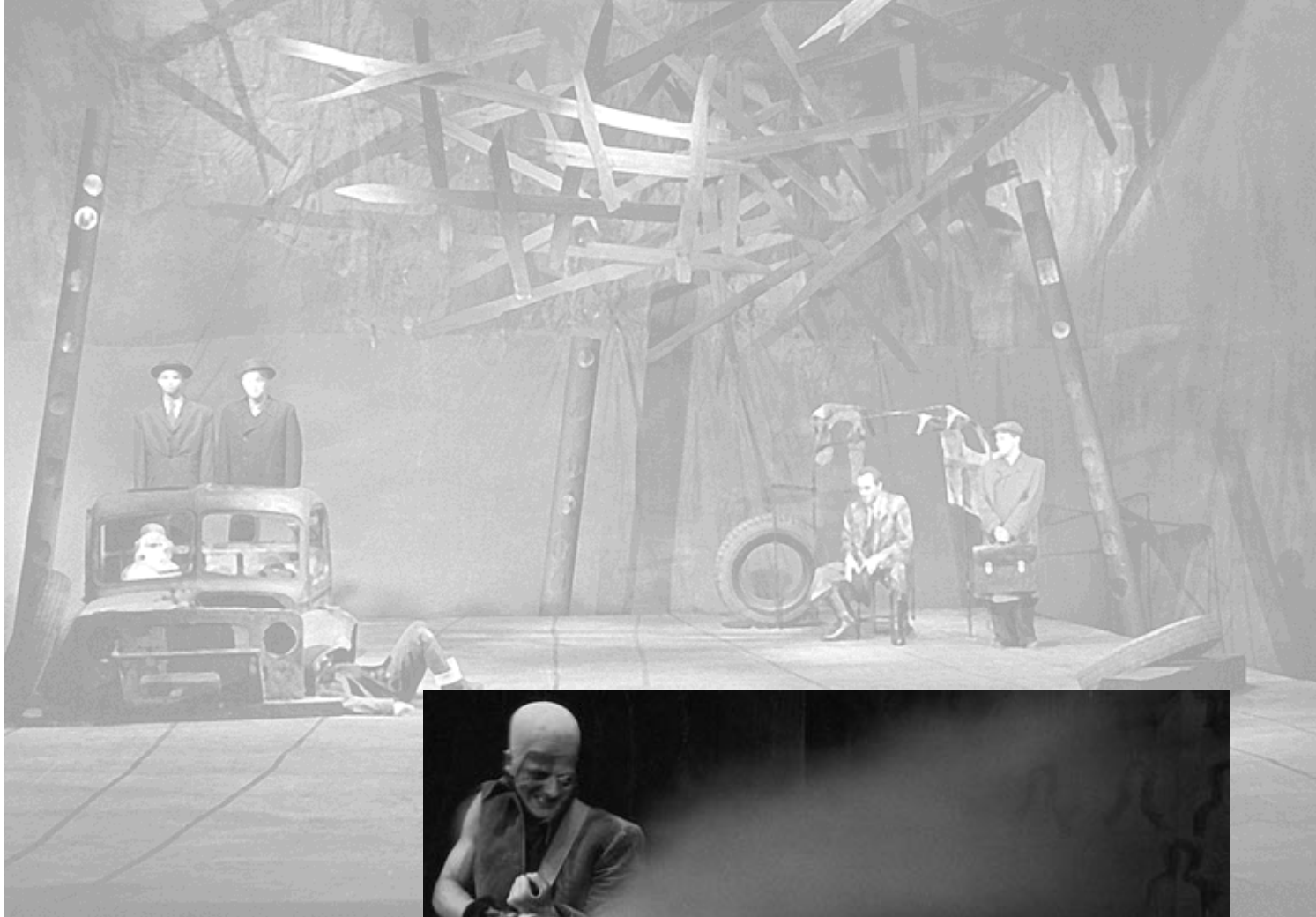
Jak na okres socrealizmu Szajna wykazał się pewnym nonkonformizmem. Współpracował z Krystyną Skuszanką i Jerzym Krasowskim, którzy tworzyli nowy, socjalistyczny teatr i wiele im było dozwolone. Powtarzali kroki rosyjskiej

awangardy z lat dwudziestych, która z całym zaufaniem próbowała służyć nowemu porządkowi świata.

To w ich teatrze Szajna ujawnił swe skłonności do uproszczeń i syntezy obrazu. Kolor funkcjonował u niego w sposób symboliczny, choć z drugiej strony zdradzał pesymizm jego doświadczenia w swej przewadze szarości. W tym też kierunku szły jego poszukiwania materiałów, w postaci poetyki szmacizmu. Czasem stosował rozwiązania konstruktywistyczne, uzupełniając je malarstwem abstrakcyjnym lub taszystowskim.

Stopniowo jednak jego ekspresja plastyczna nabrała dynamiki, służącej budowaniu metafor, po które sięgnął bardzo wcześnie, choć miały one charakter najprostszy, można by powiedzieć łatwy, w formie różnorodnych anachronizmów, jak to było w *Księżniczce Turandot* (1956). Polegały one na aktualizacji tematu, podobnie jak w *Mutter Courage* Brechta (1958), w której Szajna wprowadził na scenę Narratora w polskim, żołnierskim, zniszczonym mundurze. Tak samo w przedstawieniu *Radość z odzyskanego śmietnika* według Juliusza Kadena-Bandrowskiego (1960) major Pyć występuje w mundurze oficera MO, a żołnierze uzbrojeni są w pepesze. Równocześnie z tymi praktykami pojawiły się elementy symboliczne, jak czerwone rękawiczki gestapowca w *Jacobowsky i pułkownik* Franza Werfla (1957), kukły żołnierzy niemieckich czy alegoria francuskiej Marianny.

W jednej ze scen przedstawienia *Radość z odzyskanego śmietnika* według Juliusza Kadena-Bandrowskiego podchmieleni oficerowie wpadają w euforię, wymachując szablami, gdy tymczasem z góry spadają płaskie, naiwne malowane konie i chybocą się nad terenem pijackiej zabawy. Te konie są oczywistym symbolem, który uległ przekształ-



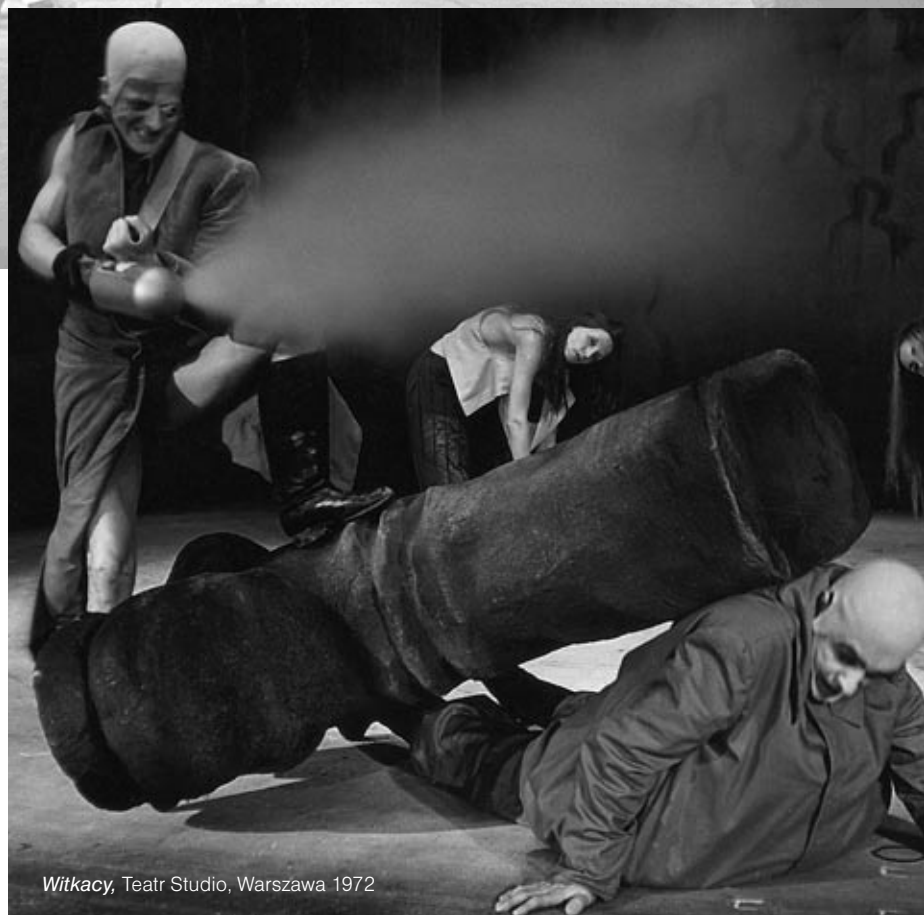
Kondukt B. Drozdowskiego/
The Procession by B. Drozdowski,
Teatr Ludowy, Nowa Huta 1962

ceniu i stał się znakiem ironicznej, prześmiewczej aluzji.

I jest to znamienne dla poetyki Szajny: opatrzyć znak – jak tego domagał się Mukařovský – maksymalnym kwantem emocji. Konie miały swoją obfitą i godną reprezentację w polskim teatrze. Możemy zacząć od koni w *Achilleis* Wyspiańskiego w Teatrze im. W. Bogusławskiego (1925), przywołanych pędzlem braci Pronaszków. W ich monumentalnym, rzeźbiarskim przedstawieniu konie zaprzężone do rydwanów nie wyszły poza funkcje fryzu. W podobny sposób Kazimierz Mikulski potraktował „pędzące” rumaki, które umieścił na proscenium jako znak walki o władzę w Polsce, „czyli nigdzie”, w *Królu Ubu* Jarry’ego w Teatrze Groteska w Krakowie (1965). Adam Killian zaś w *Krakowiakach i Góralach* W. Bogusławskiego (Operetka w Lublinie, 1964) wprowadził je razem z wozami weselnymi, na wzór dziecięcych zabawek.

A zatem jeden tylko Szajna wyszedł poza funkcje dekoracyjne swych koni. Wprowadził je na scenę, by skompromitować tradycję. Jego konie, chociaż nieruchome, „gryzły i kopaty”, wypełniając swój satyryczny komentarz.

Ta intensywna gra znakami poprowadziła Szajnę w kierunku groteski, a na-



Witkacy, Teatr Studio, Warszawa 1972

stępnie surrealizmu. I tak, w *Radości z odzyskanego śmietnika* mamy „manekinowy teatr wielkich marionetek”. W tym duchu działają też żołnierze w druczanych szermierczych maskach. Jeszcze więcej elementów „nieosobowych” w przedstawieniu *Leonce i Lena* Georga Büchnera w Teatrze Dramatycznym (1962). Niektóre postaci miały po dwie pary rąk, a rozczapierzone dłonie groziły z sufitu. Łóżko z wystrzępioną kapą i długim trenem zjeżdżało z góry. Cztery maskary,

niby strachy na wróble, tyle że zrobione z drutu, sprężyn, kół zębatach i blachy, towarzyszyły aktorom. Karnawałowe głowy-maski księcia Leonce i księżniczki Leny zmieniają proporcje ciała. Czysty teatr lalek.

Tak więc w latach sześćdziesiątych Szajna naruszał dominację tekstu, wciąż skutecznie bronionego w teatrze. Był intruzem w ustabilizowanym świecie, w którym zgadzano się na wszelkie nowatorstwo pod warunkiem zachowania inte-



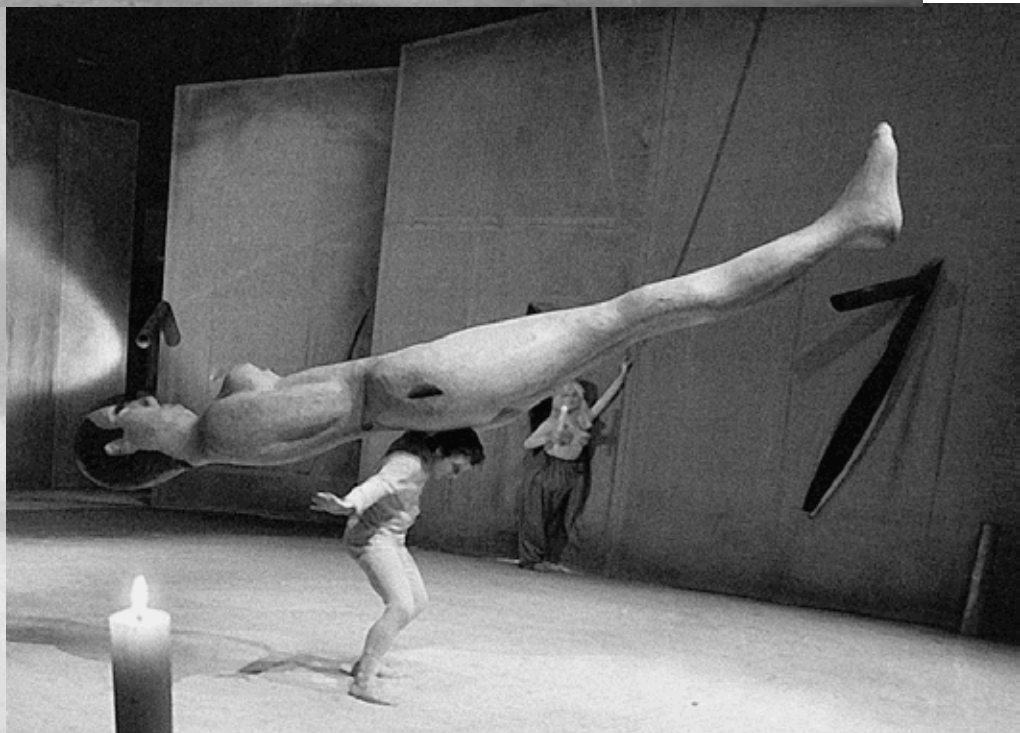
FOT. W. PLEWIŃSKI

Witkacy, Teatr Studio, Warszawa 1972

gralności tekstu literackiego. Nieznane było jeszcze, ani też akceptowane, pojęcie tekstu całości przedstawienia w sensie semiotycznym.

Drogę tym nowym tendencjom torował także Jerzy Grotowski, z którym Szajna współpracował, przygotowując *Akropolis* Wyspiańskiego w Teatrze 13 Rzędów w Opolu (1962). Nastąpiło tu zderzenie dwóch materii: obrazów przywołanych przez autora dramatu z pamięcią inscenizatorów o niedawnym czasie pogardy. Wyrosły z niego zupełnie nowe sensy.

Okres samodzielnej pracy rozpoczął Szajna *Rewizorem* Gogola, co wiązało się także z objęciem dyrekcji teatru w Nowej Hucie, w roku 1963. Krytycy



tego przedstawienia doceniali wyobraźnię plastyczną Szajny, ale nie dostrzegali obecności Gogola. I tak już na zawsze pozostało.

W *Don Kichocie* według Cervantesa (Nowa Huta, 1965) Szajna wprowadził na scenę różnorodne stwory skombinowane z ludźmi i przedmiotów, z aktorów

w maskach i z maskaronów, które ulegały licznym transformacjom. Jednym słowem hybrydy powstałe niegdyś w Bauhausie. Bohaterem była materia, co podkreślił Ludwik Flaszen w swojej recenzji w „Echu Krakowa”: *Materia we wszelkiej postaci święci w tym teatrze swe gody*¹.

Ta materia w różnej postaci będzie się manifestować w wielu kolejnych przedstawieniach w postaci drabin, które będą organizować hierarchie miejsca w wielu z nich, w postaci wyolbrzymianych kukieł jako wzór teatru uproszczonego w *Łażni W. Majakowskiego* (Stary Teatr, Kraków 1968), w postaci łańcuchów, które będą decydować o losach ludzi z nimi sprzężonych. Coraz częściej pojawiać się będą przedstawienia (lata 1965–1971), wywodzące swą ikonikę z *Akropolis*, a ściślej z obrazów zapamiętanych z obozów koncentracyjnych.

Przejęcie dyirekcji Teatru Klasycznego i przekształcenie go w rok później w Centrum Sztuki Studio dało Szajni możliwość stworzenia własnego teatru bez żadnych reżyserskich serwitutów. Tu ujawniła się w pełni jego koncepcja świata.

Znamienna dla tego okresu była *Replika*, spektakl realizowany wielokrotnie w odnawianej i korygowanej wersji w latach 1969–73, który był sumą jego sądów o świecie zarówno tym z epoki pieców, jak i o doświadczanym współcześnie, deformowanym śmiercią i ludzkim nieszczęściem. *Replika* była kwintesencją języka plastycznego Szajny, nasyconego metaforami przywołanymi głównie za pośrednictwem przedmiotów. Wśród nich różnego rodzaju maski, w tym maski utkane z bandaży, ale przede wszystkim świat butów, który określał kondycję egzystencjalną człowieka.

Te znaki znane nam były z innych przedstawień, niektóre wcześniejsze, inne późniejsze wobec pomy-

słów Szajny. Maski-bandaże zostały wykorzystane w *Samotności* przez Jerzego Zitzmana. Ale to znaczy tylko tyle, że przez wspólnotę znaków wyraża się wspólny niepokój o losy świata.

A teraz buty jako znak ludzkiego bytu! W *Guignolu w tarapatkach* Jana Wilkowskiego (1956) buty pojawiły się dla zilustrowania iście brechtowskiego songu o niesprawiedliwości społecznej i o potrzebie rewolucji. Niemal pół wieku później butom w teatrze lalek Lech Chojnacki poświęcił w roku 2000 specjalne studium².

Te teatralne i literackie podejścia okazały się całkiem niewinne wobec dramatycznych i przerażających skojarzeń Szajny. Jeszcze dzisiaj sterty dziecięcych butów w obozowym „muzeum” są krzykiem przeciw ludzkiej zagładzie. Przedmioty, które wybieramy na pośredników, są obciążone historią. Wybierając środki wyrazu, w istocie wybieramy historię człowieka.

Nawet wtedy, gdy wybieramy przedmioty naszego czasu. Szajna sądzi, że świat zmierza w kierunku bezsensownej fetyszyzacji przedmiotów. Stawia więc ważne pytanie, czy straszliwy pęd do posiadania przedmiotów nie zniszczy naszej kultury?

Te opinie Józefa Szajny są obecnie własnością wielu artystów. To z nich zrodził się teatr przedmiotów. Wydaje się nawet, że teatr ten przewyższył ilościowo tak zwany u nas teatr lalek. Jego twórcy mają poczucie zagrożenia przedmiotami, które deformują nasze ludzkie zachowania. W przedstawieniu francuskiego

Velo Théâtre pt. *L'Appel d'Air* (Wezwanie nieba) bohaterem zdarzeń jest Chłopiec, którego otaczają zewsząd betonowe budowle, drapacze chmur. Poranną czynnością Chłopca jest zatem karmienie... zminiaturyzowanych samolotów. Żyje on bowiem w świecie, którego nie stać już na posiadanie ptaków.

Oczywiście Szajna idzie dalej. Znajduje przedmioty, które są syntezą niedoskonałości naszego świata. To protezy, a właściwie protezoidalne przedmioty, które ukazują kalectwo świata. Kalectwo w dwóch wymiarach: ludzkiej ograniczoności fizycznej i ludzkiej ograniczoności mentalnej, w której proteza jest znakiem upoważnienia do reprezentowania siły, jak w postaci Uzurpatora II w *Replike*. Zatem człowiek jest kaleki, a w wyniku tego kaleki jest świat, jak to sformułowała Zofia Tomczyk-Watrak w swojej książce o Szajnie³.

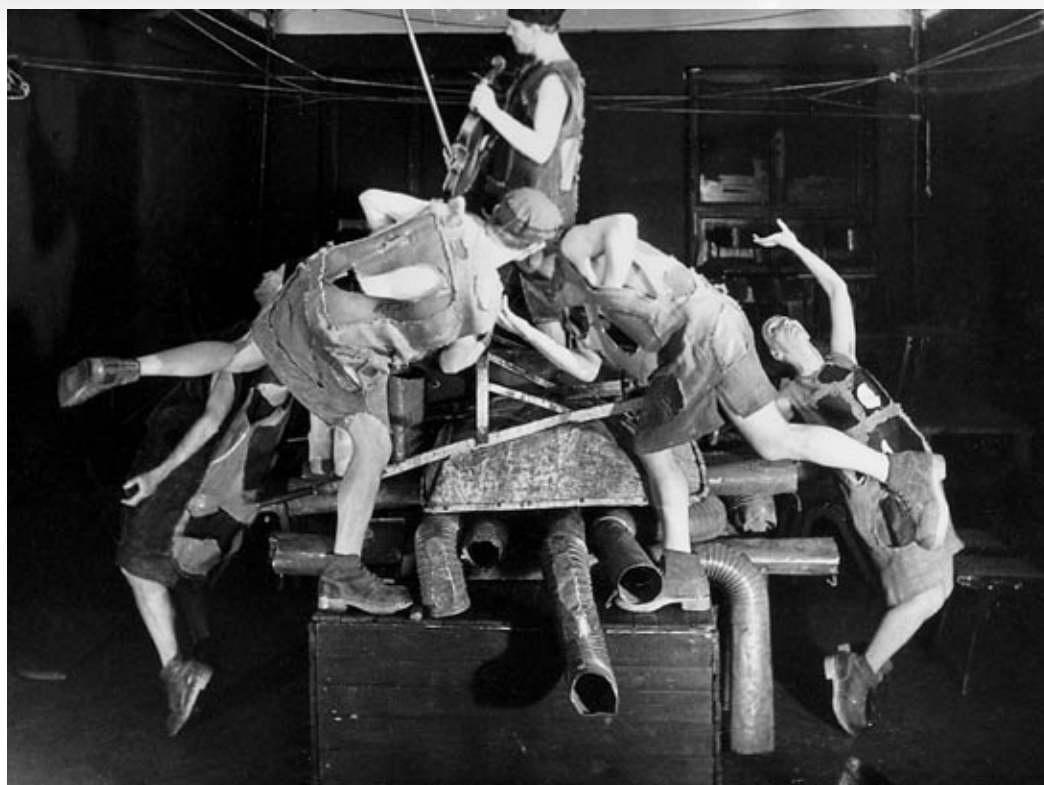
Szajna jako wielki humanista jest wrażliwy na ludzkie cierpienie i dlatego w wielu swoich sztukach, jak np. w *Dantem*, ukazuje także promyk nadziei. Ale i tu przedmioty mówią. Człowiek kryje się wśród nich, zagubiony w ich labiryncie, nie pomny, że sam go sobie stworzył. ■

Przypisy

¹ Ludwik Flaszen, „Echo Krakowa” z 31.05.1965.

² Lech Chojnacki, *Buty na scenie*, „Teatr Lalek”, 2000, nr 4, s. 40–41.

³ Zofia Tomczyk-Watrak, *Józef Szajna i jego teatr*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1985, s. 34 i następane.



Akropolis/Acropolis
Teatr 13 Rzędów
Opole 1962

Józef Szajna's Path towards the Language of Objects

Henryk Jurkowski

The oeuvre of Józef Szajna constitutes, on the one hand, a manifestation of a stance towards reality and, on the other hand, the outcome of transformations occurring within the art of the theatre and its language. Szajna is a creator working during the twentieth century, an age which grappled the necessity of modernising the world and which, at the same time, grew convinced that modernisation does not always lead to something better. Failed modernisation becomes the source of frustration and a feeling of being lost. Even if someone is capable of undermining this thesis in reference to art, I doubt whether he would manage to do so in reference to social experience. In the past century, mankind was painfully affected by assorted "modernisations" and utopian attempts at their implementation.

That what took place within the boundaries of art embodied innocence compared to political gestures and their cruel consequences. Polish artists had not even fully adapted all the avantgarde accomplishments of the 1920s when they became afflicted by the plagues of "setting the world into order", inscribed into the German invasion of Poland and the occupation. The young generation, aspiring to the pursuit of artistic endeavours, was compelled to pass a new sort of a test: that of dependence and resistance, a test of concealed, camouflaged emotions. The spectacles presented by Kantor and Schiller during the occupation had their parallel in the theatrical ventures of young people engaged in conspiracy (I remember well the rehearsals of *Zemsta* (Revenge), held in the tower of the non-extant Salesian church in Księża Siemca Street in Warsaw). Despite these attempts at purification, there frequently recurred the question, well-known from poems by Krzysztof Kamil Baczyński: will we survive the war and salvage our innocence? Will we be capable of forgetting our reification, imposed by the occupa-

tion, together with our "underground" roles, executed so ruthlessly? Will we be capable of remembering human traces rendered indelible only on objects which managed to survive the typhoon of hatred? A task for poets:

... and the wind, once the wires snapped, opens moribund doors bearing the unwashed vestige of the hand of a hero lost without trace...

wrote Czesław Miłosz. Józef Szajna also proved to be a poet, demonstrating with enormous force the lament of objects testifying to human cruelty and suffering. His widely known biography includes episodes dating from a stay in a concentration camp, which comprised a constitutive factor of his artistic visions. Szajna became rather universally recognised as a vanguard artist, but his direct links with the so-called historical avantgarde were slight. Zbigniew Taranienko maintains that Szajna's familiarity with Western art was fragmentary; nevertheless, Szajna echoed, and in his own manner realised some of the conceptions launched by Craig and Apia. It is a truly paradoxical coincidence that he derived pioneering arrangements of space from his extreme experiences in Auschwitz.

Szajna's path towards the auteur theatre led via studies at the Academy of Fine Arts as well as theatrical practice under various directors, starting with his first stage design in 1953 (*Young Guard* by Fadiejev in Opole) to a debut as director (with own stage design) in 1963 (*The Government Inspector* by Gogol in Nowa Huta).

Considering that this was a period dominated by socialist realism, Szajna proved to be a non-conformist. He co-worked with Krystyna Skuszanka and Jerzy Krasowski, who devised a new, socialist theatre and thus were given a free hand in following the steps of the Russian avantgarde of the 1920s, which earnestly and trustingly tried to serve the new world order.

It was in their theatre that Szajna revealed his predilections towards simplification and a synthesis of the image. His colour functioned symbolically, although it betrayed certain pessimism in the predominance of grayness. The same direction was followed by a search for suitable material, which led to the poetic of rags. Sometimes, Szajna applied constructivist solutions, supplemented by abstract or Tachiste painting.

Gradually, however, his artistic expression assumed a certain dynamic, which served the building of metaphors, which he started applying very early on, albeit they were of the simplest nature and might be even described as facile, assuming the form of various anachronisms, as in *Princess Turandot* (1956). The metaphors consisted of rendering the theme topical, in the manner of Brecht's *Mutter Courage* (1958), in which Szajna introduced onto the stage a narrator wearing the frayed uniform of a Polish soldier. In *Radość z odzyskanego śmietnika* (Joy from a Regained Refuse Dump - a reference to the interwar period) after Juliusz Kaden-Bandrowski (1960) Major Pyć appears in a communist militia uniform, and soldiers brandish Soviet machine guns. Such solutions were accompanied by symbolic elements, for instance, the red gloves of a Gestapo officer in *Jacobowsky and the Colonel* by Franz Werfel (1957), mannequins depicting German soldiers, or the allegory of the French Marianne.

In one of the scenes in *Joy from a Regained Refuse Dump* inebriated officers succumb to euphoria and wave their swords, while flat, naively painted horses descend from above to hover above the drunken revelry - an obvious symbol which has been subjected to transformation, and has become a sign of ironic, deriding allusion.

This feature is characteristic for Szajna's poetic - to endow the sign, just as Mukařovský required, with



a maximum quantum of emotion. Horses were well and worthily represented in the Polish theatre, starting with horses in *Achilleis* by Wyspiański, staged in the W. Bogusławski Theatre (1925), where they were portrayed by the Pronaszko brothers. In this monumental, almost sculpted depiction, the horses, pulling chariots, did not exceed the function of a frieze. "Galloping" steeds were similarly treated by Kazimierz Mikulski, who used them as a sign of the struggle for power in Poland, "or nowhere" in Jarry's *Ubu roi*, shown in the Groteska Theatre in Kraków (1965). In his version of *Krakowiacy i Górale* (Cracovians and Highlanders) by Bogusławski (the Operetta Theatre in Lublin, 1964) Adam Kilian introduced horses pulling wedding carts and resembling children's toys.

Apparently, only Szajna exceeded the decorative functions of the horse by introducing it onto the stage in order to compromise tradition. Although immobile, his horse "bit and kicked", thus making an ironic commentary. This intensive game with signs led Szajna towards the

grotesque and, subsequently, towards Surrealism. Hence, *Joy from a Regained Refuse Dump* shows a "mannequin theatre composed of gigantic marionettes". This is also the spirit in which soldiers wearing the wire masks of fencers act. An even greater number of impersonal elements appears in *Leonce and Lena* by Georg Büchner in Dramatyczny Theatre (1962). Here, some of the figures had two pairs of hands, and widespread fingers waved menacingly from the ceiling. A bed with a tattered cover and a long train descended from above. Four masks, in the form of scarecrows, albeit made out of wire, springs, spiked wheels and tin, accompanied the actors. The carnival masks-heads of Prince Leonce and Princess Lena altered the proportions of their bodies. Pure puppet theatre.

In this manner, during the 1960s Szajna undermined the domination of the text, still effectively protected in the theatre. He was an intruder in a stabilised world, which consented to novelties under the condition of retaining the integrity of the literary text. The concept

Łaźnia W. Majakowskiego/The Bathhouse
by V. Mayakovsky, Stary Teatr,
Kraków 1967

of the text of the whole spectacle in its semiotic sense remained unknown or was unaccepted.

The path towards new tendencies was paved also by Jerzy Grotowski, with whom Szajna cooperated while preparing *Acropolis* by Wyspiański in the Teatr 13 Rzędów in Opole (1962). This was an instance of a confrontation of two types of matter: images evoked by the author of the drama and recollections of the not-so-distant age of contempt, retained by the authors of the staging. The outcome assumed the form of totally new meanings.

Szajna inaugurated his independent work with *The Government Inspector* by Gogol, a fact connected with appoint-



ment to the post of director of the theatre in Nowa Huta (1963). The critics appreciated Szajna's artistic imagination, but did not perceive the presence of Gogol. This discrepancy was to become a permanent feature.

In *Don Quixote* after Cervantes (Nowa Huta, 1965) Szajna introduced onto the stage assorted creatures composed of people and objects, masked actors and masks, who succumbed to numerous transformations. In a word, hybrids originally devised by the Bauhaus. The hero was matter, a fact stressed by Ludwik Flaszen in his review issued in "Echo Krakowa": "In this theatre, matter in all of its forms celebrates its heyday"¹.

These assorted forms of matter were to manifest themselves in numerous successive spectacles in the form of ladders, used to organise the hierarchies of space, gigantic puppets maintained in the spirit of the simplified theatre, as in *The Bathhouse* by V. Mayakovsky (Stary Theatre, Kraków 1968), and wheelbarrows, which are to decide about the fate of the persons interlocked with them. Increasingly frequent spectacles (1965-1971) derived their iconic imagery from *Acropolis* and, more precisely, from images remembered from concentration camps. The post of director of the Klasyczny Theatre, and a year later its transformation into the Studio Art Centre, granted Szajna the opportunity to create his own theatre, without any servitudes due to a director. Now, his conception of the world could assume full shape. *Replica* - a spectacle characteristic for this period and subsequently realised

upon many occasions in a revived and amended version (1969-1973) - was a summa of Szajna's opinions about the world, both the one dating from the era of crematorium furnaces and the one experienced currently, deformed by death and human misery. *Replica* was the quintessence of Szajna's artistic language, suffused with metaphors evoked primarily through the intermediary of objects. The latter were composed of different sorts of masks, including those made of bandages, but first and foremost this was a world of shoes, which define man's existential condition.

These signs were well-known from other spectacles, some of which preceded the conceptions devised by Szajna, while others followed his example. The fact that masks-bandages had been applied by Jerzy Zitzman in *Samotność* (Loneliness) only means that a community of signs expresses shared anxiety about the fate of the world.

And now, shoes as the sign of human existence! In *Guignol w tarapatkach* (Guignol in Troubles) by Jan Wilkowski (1965) shoes appeared in order to illustrate a truly Brechtian song about social injustice and the need for revolution. Almost half a century later, Lech Chojnacki devoted a special study to shoes in the puppet theatre (2000)². These literary and theatrical approaches prove to be quite innocent in contrast to Szajna's dramatic and terrifying associations. Even today, piles of children's shoes in the Auschwitz "museum" cry out against the Holocaust. Objects which we choose as our mediators are

Cervantes

Teatr Studio, Warszawa 1976

encumbered by history. While engaged in selecting means of expression we actually choose the history of man.

We do so even when we designate the objects of our age. Szajna believes that the world strives towards a senseless fetishism of objects, and poses the important question whether the horrifying drive towards possessing things will destroy our culture? Today, the opinions once launched by Szajna belong to numerous artists, and have produced the theatre of the objects, which, apparently, has quantitatively exceeded the puppet theatre. Its authors feel threatened with objects which deform our human behaviour. In *L'Appel d'Air*, shown by the French Velo Théâtre, the hero of the staged events is a Boy surrounded by reinforced concrete buildings and skyscrapers. His morning task consists of feeding... miniature aeroplanes, since he lives in a world which no longer can afford to keep birds.

Naturally, Szajna goes even further - he finds objects which are a synthesis of the imperfection of our world: prosthetics, or rather prosthetic-like objects which demonstrate the two dimensions of the crippled nature of the world: human physical and mental limitations, in which the prosthetic is a sign legitimising the representation of force, as in the character of Usurper II in *Replica*. In other words, man is crippled, and as result the world too is crippled, as Zofia Tomczyk-Watrak put it in her book about Szajna³.

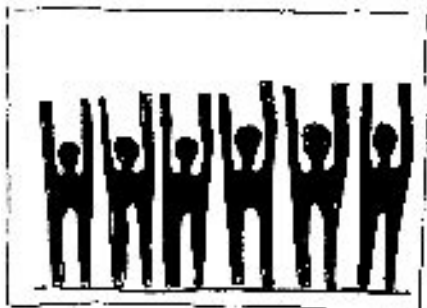
In his capacity as a great humanist, Szajna is sensitive to human suffering; this is why so many of his plays, for instance *Dante*, include a ray of hope. Here too, objects speak. In their midst, man seeks refuge, and in their labyrinth he feels lost, forgetting that he had built it himself. ■

Przypisy

¹ Ludwik Flaszen, "Echo Krakowa", 31 May 1965.

² Lech Chojnacki, *Buty na scenie* (Shoes on the stage), "Teatr Lalek", 2000, no. 4, pp. 40-41.

³ Zofia Tomczyk-Watrak, *Józef Szajna i jego teatr* (Józef Szajna and His Theatre), Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1985, p. 341 sqq.



Warto żyć...

Wojciech Wieczorkiewicz

Już po raz szósty lalkarska młodzież spotkała się we Wrocławiu. Od 11 do 13 kwietnia w salach Teatru Szkolnego PWST prezentowali swoje prace studenci sześciu szkół: School Voor Poopen-Spel Mechelen z Belgii, praskiej DAMU z Czech, Turku Polytechnic Art Akademii z Finlandii, jarosławskiego Instytutu Teatralnego z Rosji, białostockiego Wydziału Sztuki Lalkarskiej – Akademii Teatralnej w Warszawie oraz gospodarze – studenci wrocławskiego Wydziału Lalkarskiego PWST w Krakowie. Na widowni zasiedli pedagodzy i zaproszeni goście.

Dwa lata temu Agnieszka Koecher-Hensel zatytułowała, zamieszczony w „Teatrze Lalek”, artykuł *5 Międzynarodowe Spotkania Szkół Teatralnych Wydziałów Lalkarskich – bez lalek*, a obserwatorzy opuszczali Wrocław w minorowych nastrojach, zatroskani o przyszłość polskiego (i nie tylko) teatru lalek. Tym razem nastroje były lepsze. Lalek, masek, figur i innych obiektów plastycznych – często nieprzeciętnej urody – było dużo. Można więc było przyrzeć się pracy młodych lalkarzy. Co prawda organizatorzy Spotkań zachęcali uczestników do przywiezienia pokazów, które nawiązywałyby do tradycyjnych dla danego kraju form teatru lalek, ale – jak to często bywa nie tylko na studenckich przeglądach – charakter, tematyka, a także poziom prezentacji były bardzo zróżnicowane.

Oglądaliśmy więc etudy z przedmiotu „elementarne zadania aktorskie z lalką” w wykonaniu studentów pierwszego roku z Finlandii, małe formy teatralne z Belgii, pokazy egzaminacyjne z różnych przedmiotów oraz przedstawienia dyplomowe. Prezentowana była także samodzielna twórczość studentów scenografii pra-

skiej DAMU, którzy we współpracy z koleżankami i kolegami z kierunku aktorskiego pokazali dwa przedstawienia, będące niespodzianką nawet dla goszczącego we Wrocławiu szefa katedry – Josefa Krofty. *Jatyahoj*, a zwłaszcza *Katynka* najpełniej odpowiadały zaproponowanej przez organizatorów formule tegorocznych Spotkań. *Jatyahoj* to kilkunastominutowa, tak dobrze osadzona w czeskiej tradycji klaunada, mająca na celu zaprezentowanie kostiumów klaunów. Grana czeskimi marionetami *Katynka* to dowcipna parafraza *Kasi z Heilbronn* Heinricha von Kleista, także nawiązująca do ludowych czeskich tradycji. Rosyjskość zobaczyliśmy w *Małżeństwie Balsaminów* Aleksandra N. Ostrowskiego w wykonaniu studentów jarosławskiego Instytutu, zaś polskość w przedstawieniu dyplomowym wrocławskiego Wydziału Lalkarskiego *Pan*

Twardowski Waldemara Wolańskiego. Drugim wrocławskim przedstawieniem dyplomowym był, zrealizowany z inscenizacyjnym rozmachem, lecz stawiający studentom bardzo trudne zadania wokalne, *Czarodziejski flet – próba* wg Wolfganga Amadeusza Mozarta. Studenci III roku białostockiego Wydziału Sztuki Lalkarskiej przywieźli do Wrocławia fragmenty, utrzymanej w Schulzowskim klimacie, *Ulicy Antykwarium* Andrzeja Lubacha granej z użyciem manekinów. Było więc interesująco, często pięknie i na szczęście na Spotkaniach nie zagościł śmiertelny wróg teatru – nuda.

Mnie oglądane przedstawienia interesowały przede wszystkim jako efekt pracy tych młodych ludzi. Jako dowód ich uzdolnień, umiejętności, zainteresowań, pasji. Przysnąłem, że nie zostałem olśniony, ale też nie doznałem uczucia zawodu. Widziałem, jak skoncentrowani

FOT. A. HAWAŁEJ



starają się jak najlepiej wywiązać z otrzymanych zadań. Jak starają się wykazać nabytymi umiejętnościami. Widziałem, jak zmagają się z materią tekstu, muzyki, lalki i własnego ciała. Na granicy własnych możliwości i niemożności. To, że rezultat miał nieraz charakter szkicu węglem – jak w wypadku wrocławskiego absolwenta, który zrealizował monodram wg *Dokąd pędzisz koniku* Rady Moskovej – kładę na karb trybu przygotowywania przedstawień dyplomowych. W żadnym pokazie nie dostrzegłem tak nieznośnej dla mnie minoderii ani często wcześniej obserwowanej nonszalancji w stosunku do lalki, owego ironicznego podkreślania swojej większej atrakcyjności, będących w rzeczywistości przejawem głupoty. Nie było także tak modnego niedawno pustego krzyku mającego zagłuszyć wewnętrzną pustkę. Dwukrotnie natomiast dostrzegłem pasję i radość z tego, że mówi się ze sceny to, co chce się powiedzieć. Pasję widziałem w oczach studentów z Jarosławia w prezentowanym przez nich *Łowcy szczerów* wg Mariny Cwietajewej – mistrzowsko przygotowanym egzaminie z recytacji

wiersza w połączeniu z ruchem scenicznym. Radość widziałem w oczach wrocławian w pokazie piosenki aktorskiej – muzycznym spektaklu wg Lucy Maud Montgomery *Ania z Zielonego Wzgórza* – z muzyką Zbigniewa Karneckiego do tekstów piosenek Macieja Wojtyzki, zrealizowanym pod opieką pedagogiczną Jolanty Góralczyk.

Patrząc na pracę młodzieży, przypomniałem sobie pytanie, jakie kiedyś, podczas spotkania z okazji jubileuszu białostockiego Wydziału, zadał mi jeden z jego absolwentów. Budował zapewne jakiś swój życiowy biznesplan i niepozbawiony wątpliwości zapytał mnie – który już parę dziesiątków lat przeżyłem w teatrze lalek – „czy warto było?”. Pytanie zaskoczyło mnie, ponieważ nigdy wcześniej sam sobie go nie zadałem. Te kilkadziesiąt lat było dla mnie wielką przygodą przeżywaną w zwariowanym tempie. Byłoby to więc tak, jakbym pytał siebie – czy warto żyć?

„Warto żyć...” śpiewali wrocławianie w ostatniej piosence kończącego przegląd przedstawienia i ta konstatacja była najlepszym podsumowaniem VI Międzynarodowych Spotkań Szkół

Teatralnych Wydziałów Lalkarskich we Wrocławiu. Warto żyć, by za dwa lata ponownie przyjechać do Wrocławia i w czasie, jak zwykle doskonale przygotowanych Spotkań, zobaczyć jak rozwija się szkolnictwo lalkarskie będące przecież nadzieją na dalszy rozwój teatru lalek. Uczestniczący w dyskusji programowej rektor elekt Jerzy Stuhr obiecał, że zrobi wszystko, by odbyły się one w zaplanowanym terminie, zaś doświadczenie i determinacja prorektora Jacka Radomskiego oraz dziekana Anny Helman-Twardowskiej gwarantują, że obietnica ta zostanie dotrzymana.

Warto żyć, powiedziałem sobie dwa tygodnie później, kończąc warsztaty „Maska i ciało, głos i rytm”, który wraz z Marią Korzeniowską-Wieczorkiewicz prowadziłem z młodzieżą w Skole Lutkarstwa Sarajevo, przygotowującej wśród ruin i cmentarzy tego miasta pierwsze kadry lalkarzy dla nieistniejącego jeszcze teatru. Przecież ja także zaczynałem swoją pracę w teatrze pośród ruin powojennej Warszawy. Może za dwa lata ta grupka entuzjastów zawita do Wrocławia. ■

International Meetings of Theatrical School Puppetry Departments

It's Worth Living...

Wojciech Wieczorkiewicz

Already for the sixth time young actors have gathered in Wrocław. From 11 to 13 April students of six schools: School Voor Poopen-Spel Mechelen from Belgium, DAMU from Prague, Turku Polytechnic Art Academy from Finland, the Theatrical Institute from Yaroslavl (Russia), the Department of Puppetry Art from Białystok (a department of the Theatrical Academy in Warsaw) and the hosts—students of the Wrocław Puppetry Department of the State Higher Theatrical School in Kraków, presented their works in the School Theatre of the State Higher Theatrical School, where the audience included teachers and invited guests.

Two years ago, Agnieszka Koecher-Hensel entitled an article published in “Teatr Lalek”: *The Fifth International Meetings of Theatrical School Puppetry Departments—without Puppets*, and observers left Wrocław in dour moods, worried about the future of the Polish (and not only) puppet theatre. This time, the frame of mind was much better.

The numerous puppets, masks, figures and other objects—often of exceptional beauty—made it possible to take a closer look at the work of the young puppeteers. True, the organisers of the meetings encouraged the participants to feature spectacles that would refer to puppet theatre forms traditional for a given country, but—as is often the case not only at students' reviews—the nature, themes and level of the presentations remained extremely diverse.

We saw, therefore, etudes on “elementary acting exercises with a puppet”, performed by first-year students from Finland, small theatrical forms from Belgium, exam shows on assorted subjects, and diploma spectacles. Other presentations included independent works by students of stage design from DAMU (Prague), who, cooperating with friends from the acting department, showed two productions that came as a surprise even to Josef Krofta, head of the Chair and one of the guests invited to Wrocław. *Jatyahoy* and espe-

cially *Katynka* fully corresponded to the formula proposed by the organisers of this year's Meetings. *Jatyahoy* is a brief clown act, well embedded in Czech tradition, and intent on displaying clown costumes. *Katynka*, staged with marionettes, is a witty paraphrase of *Das Kärtchen von Heilbronn* by Heinrich von Kleist, also referring to Czech tradition. Russian qualities could be admired in *The Balsamins* by Alexander Ostrovsky, staged by students from the Yaroslavl Institute, while Polishness was displayed in *Pan Twardowski* (Master Twardowski) by Waldemar Wolański, a diploma spectacle proposed by the Wrocław Puppetry Department. The second diploma spectacle from Wrocław was *The Magic Flute—Rehearsal*, after Wolfgang Amadeus Mozart, realised with staging impetus, but posing extremely difficult vocal tasks for the students. Third-year students of the Department of Puppetry Art in Białystok brought to Wrocław fragments of *Ulica Antykwariuszy* (The Street of Antiquarians) by Andrzej Lubach, main-



Czarodziejski flet – próba/*The Magic Flute*—Rehearsal
wg Mozarta/after Mozart, PWST Wrocław

tained in a Schulzian climate and performed with mannequins. The Meetings were interesting and frequently outright breathtaking; fortunately, they did not fall prey to that deadly enemy of the theatre—boredom.

Personally, I was interested in the presented spectacles primarily as the outcome of the work carried out by young people and proof of their talents, skills, interests and passions. I must admit that I was not thrilled, but neither was I disappointed. I saw how they tried to fulfil their tasks as well as possible, and to demonstrate their newly won skills. How they struggled with the text, music, the puppet and their own voices, on the very borderline between capability and incapability. I am inclined to ascribe the fact that the ultimate effect at times assumed the form of a charcoal sketch—as in the case of the Wrocław graduate who presented a monodrama after *Dokąd pędzisz koniku* (Where are You Rushing, Little Horse) by Rada Moskova—to the course of preparing diploma spectacles. None of the shows contained insufferable mannerism, nor an earlier observed nonchalant attitude towards the puppet, that ironic emphasis on one's own greater attractiveness, which actually remains a symptom of foolishness. Nor did the Meetings resound with recently fashionable and empty cries whose purpose is to stifle inner emptiness. Twice, I was for-

fortunate to notice fervour and joy derived from saying on the stage that which one wishes to utter. I espied passion in the eyes of students from Yaroslav in *The Rat Catcher* after Marina Tsvetayeva, a masterly recitation of poetry combined with stage movement. Joy glistened in the eyes of the Wrocław graduates taking part in *Anne of Green Gables*, a musical after Lucy Maud Montgomery, with music composed by Zbigniew Karnecki and lyrics by Maciej Wojtyszko realised under the artistic supervision of Jolanta Góralczyk.

Looking at the work accomplished by the young artists I recalled a question addressed to me at a meeting commemorating a jubilee of the Białystok Department by one of its graduates. Undoubtedly engaged in preparing some sort of a business plan for the future, and full of doubts, he turned to me, who had been associated with the puppet theatre for several decades, inquiring “whether it had been worth it”. I was astonished since I had never asked myself this question. Those several decades were a great adventure, experienced at a frenzied pace. I might have just as well asked whether it had been worth living. “It's worth living...” proclaim the representatives of Wrocław in a song ending the review of spectacles, and these words were the best possible summary of the

6th International Meetings of Theatrical School Puppetry Departments. It is worth living so that in two years we may once again come to Wrocław, and in the course of the, as always, excellently organised Meetings see how puppetry education, which, after all, offers hope for the further progress of the puppet theatre, has been developing. Jerzy Stuhr, the Rector elect, who took part in the programme discussion, promised that he would do everything so that the Meetings could take place in the planned term while the experience and determination of pro-Rector Jacek Radomski and Dean Anna Helman-Twardowska guarantee that this promise will be kept.

It is worth living, I said to myself two weeks later while completing a “Mask and body, voice and rhythm” workshop for young people, which I had been conducting together with Maria Korzeniowska-Wieczorkiewicz in The Puppetry School, Sarajevo. Here, among the ruins and cemeteries of the ravaged town, puppeteers for the as yet non-existent theatre are being trained. After all, I too started working in a theatre surrounded by the ruins of postwar Warsaw. Perhaps in two years this group of enthusiasts will come to Wrocław.

Urok form nieczystych

Magdalena Mijalska

Nazwa festiwalu jest długa i dość niejednoznaczna. Animacja lalki, animacja obrazu – wór jest pojemny i wiele się do niego zmieści. Od kameralnej, dwuosobowej *Toccaty* po będący właściwie teatrem tańca *Huragan* grupy Mossoux-Bonté. Czystość gatunkowa nie jest już raczej kategorią specjalnie cenioną, to, co fascynujące, to właśnie formy „nieczyste”, rodzące się na styku gatunków. To prowokacyjne zderzenie raczej się dyrektorowi festiwalu Piotrowi Tomaszukowi udało; kilka kontrowersyjnych spektakli trochę zaostrzyło atmosferę festiwalu.

Festiwal zadedykowano „wiznowi powszedniemu”; gest zobowiązujący. Wątpliwości mógłby natomiast mieć ów widz powszedni co do festiwalowego repertuaru: dlaczego sześć z siedmiu zaplanowanych polskich przedstawień to spektakle teatru będącego gospodarzem, w tym trzy w reżyserii dyrektora artystycznego festiwalu. (Nie biorę tu pod uwagę prezentowanych tradycyjnie podczas festiwalu, choć nie biorących udziału w konkursie, spektakli szkół aktorskich z Wrocławia i Białegostoku;

należy też zaznaczyć, że ze wspomnianych sześciu spektakli Białaluki jeden – *Cyrk Dekameron* w reżyserii Piotra Tomaszuka – nie odbył się z powodu choroby aktorki).

Grand Prix przyznano bielskiej *Ofierze Wilgefortis* w reżyserii Piotra Tomaszuka. Spektakl dobrze się mieści w rozszerzonej formule festiwalu – jego kształt zdominowany jest przez potężne, poruszające się na kołach drewniane konstrukcje, nawiązujące do średniowiecznych form teatralnych. Kształt plastyczny stanowi zarazem zasadniczy wyznacznik kierunku interpretacji, zakreślając horyzont filozoficzny świata. Aktorzy z wyraznym wysiłkiem przesuwają przydzielone im maszyny – siła emocji, którym ukształtowany jak apokryf tekst narzuca ogromny rozmach i wyrazistość, rozbija się o ciężar i opór materiału. Ten szczególny rodzaj animacji jest zarazem pesymistyczną diagnozą statusu człowieka – diagnozą, która boli, która ani na chwilę nie znika ze świadomości, bo nie pozwalają o niej zapomnieć napięte z wysiłku mięśnie. Świat *Ofiary Wilgefortis* jest manichejski. Człowiek to istota rozszczępiona, przywiązana do przydzielonej mu roli: opornej, niekształtnej formy, umożliwiającej wykonanie jednego – dwu gestów: umieszczone na rucho-

mych konstrukcjach postacie mogą co najwyżej poruszać rękami. To nie bohaterowie tworzą swój los: słowa podpowiada im Magister Ludens, ucharakteryzowany na kabaretowego konferansjera o białej twarzy, zaczerwienionych oczach, uszmkowanych ustach. Gest zaś wymusza na nich ciężar ich własnej roli: starego rycerza, młodego rycerza, przeoryszy. Ich życie wyraża się w tych formach; a ogromny wysiłek ożywienia – animacji – daje z góry przewidywalne efekty. Jedynie Wilgefortis ma większą swobodę ruchu, częściej od innych postaci oddala się od swojej figury. Delikatniej ją prowadzi. W spektaklu prezentowanym podczas festiwalu swoboda ta zyskała ironiczny kontrpunkt: z powodu kontuzji aktorka odtwarzająca Wilgefortis grała z nogą w gipsie i o kulach. To okaleczenie bohaterki nadało spektaklowi przytłaczającą niemal dobitność, pozbawiając figurę dziewczyny właściwej jej sylwetce lekkości, eksponując za to kruchość i głębokie pęknięcie. W spektaklu Tomaszuka człowiek jest bezpowrotnie i beznadziejnie odcięty od Boga, od sacrum; obarczony nieruchawą bryłą swojej kondycji próbuje sam sobie stworzyć jakiś sposób wlotu. Mistycyzm Wilgefortis jest taką właśnie próbą. Jej Chrystus, podobnie jak pozostałe postaci rozszczępiony na dwoje, ma szczupłe i lśniące ciało – mimo delikatnej budowy należy do tego świata



Ofiara Wilgefortis/The Sacrifice of Wilgefortis
Teatr Białaluka, Bielsko-Biała

religijnej schizofrenii, w którym interwały między poszczególnymi wydarzeniami wypełniają korowody groteskowych figur rodem z obrazów Hieronima Boscha, jest podobnie jak ona uwikłany w korowody pożądań.

Po w gruncie rzeczy zbliżonych obszarach porusza się przedstawienie formalnie całkowicie odmienne – *Toccata* niemieckiego teatru Wilde&Vogel, wyróżnione Nagrodą Dziennikarzy. Kameralny, spokojny spektakl, oparty na biografii Roberta Schumanna, z ogromną precyzją i konsekwencją mówi o granicach: granicach stawianych przez ciało, nie poddające się forsownym ćwiczeniom, granicach stawianych przez umysł, usiłujący utrzymać wewnętrzną spójność. Męka wydobywania się – siłą wyobraźni – z określonego raz na zawsze kształtu, owocująca mnożeniem się groteskowych zjaw, zadziwiająco niezależnych w swoim istnieniu, podporządkowuje się paradoksalnie rytmowi wyznaczanemu przez uderzenie palców drewnianej dłoni o stół, padaniem kropel w szklanke. Wyrazisty, precyzyjny rysunek tego spektaklu bardzo mocno odciska się w pamięci.

Z kolei *Panta Rhei II* (Magisch Theatertje, Holandia) idealnie mieści się w formule „tutaj tworzy spojrzenie” – to właściwie zabawa wzrokiem. Afabularne scenki, których większość dzieje się na mocno oświetlonym tle, obramowanym czarną przestrzenią wyciemnionej sceny, odrobinę przypominają dziewiętnastowieczne eksperymenty z dioramą. Poważny, spokojny ruch dłoni zyskuje przez to skojarzenie lekko ironiczny podtekst, posmak sztuczki iluzjonisty. Na tym zresztą polega cały spektakl: palce, zaopatrzone w kapturki, udają figurki ludzi albo tworzą twarz staruchy; drżenie drobnej ludzkiej postaci, która próbuje oderwać się od kuli ziemskiej albo delikatnie dotyka drugiej postaci, okazuje się być drżeniem napiętej w powolnym ruchu dłoni aktora. Widz czuje, jak wzrok pracuje nad prędką zmianą ostrości, jak w czarnej przestrzeni usiłuje odnaleźć punkty oparcia, które pozwolą ustalić właściwe proporcje świata.

Najbardziej chyba kontrowersyjnym spektaklem festiwalu był *Huragan* belgijskiego zespołu Mossoux-Bonté; pogranicze teatru tańca – i teatru plastycznego. Tańca rozumianego bardzo szeroko, jako ruch ciała poddanego pewnemu rytmowi, i plastyki, pojętej jako praca spojrzenia skoncentrowanego na tym właśnie ruchu, dorysowującego do niego znaczenia. Wydaje się, że w ten właśnie sposób powstały obrazy składające się na *Huragan*: stukot kroków, stukot serca, zmienne układy ciał – relacji międzyludzkich, zatrzymane na moment w bezruchu lub trwające długo. Wyobrażenia wyodrębnia fragmenty rzeczywistości i obrysowuje swoim wzorem: operacja zakończona lamentem ubranej na białą płaczkę o odstłoniętych piersiach, pogrzeb i ostatnie pożegnanie przybierające formę gwałtu, smukła naga kobieta wśród rysujących się na ekranie cieni, z karabinem – i potem ta sama kobieta, o przedziwnie wygiętym ciele, spacerująca z dłońmi opartymi o głowy posuwających się na czworakach mężczyzn.

Należałoby jeszcze choć krótko wspomnieć dwa ciekawe spektakle: *Płaszcz* wg Gogola zainscenizowany przez dwoje aktorów z Sofii, Ninę Dimitrową oraz Wassila



Huragana/Hurricane
Compagnie Mossoux-Bonté
(Belgia/Belgium)

FOT. G. BURY



360 stopni w cieniu/360 Degrees in the Shade
Amoros et Augustin (Francja/France)

FOT. ARCHIWUM

Wassiliewa-Zueka, ze świetnymi pomysłami scenograficznymi, zabawny i wzruszający oraz uroczą *Jabłoneczkę*, spektakl teatru Baniałuka, baśń dość przewrotną, z bardzo piękną scenografią Evy Farkašovej.

Tę bardzo różnorodną całość zamknęto plenerowe widowisko francuskiej grupy Amoros et Augustin, *360 stopni w cieniu* – mocnym akcentem; mocnym i bardzo radosnym. Niewiarygodne tempo tego spektaklu jest właściwie wypadkową dwóch rytmów: rytmu głosów, posypywań i pojedynczych nut układających się w zabawną, „self-made” melodię, zamasztych, celowych, prędkich ruchów – i powolnego krystalizowania się działań w znaczenia: w obrazy, słowa, zdania.

Rytm muzyki podchwytuje publiczność, a równocześnie aktorom udaje się utrzymać dziecięce niemalże napięcie uwagi: co będzie dalej? W ten sposób między wykonawcami a widzami nawiązuje się ciepły, mocny kontakt. Najwyraźniej taki właśnie jest cel: próby obrysowania wspólnej przestrzeni przeprowadzane są na różnych planach. Od przywoływania malowideł z Lascaux – cienie na wielkim ekranie układają się w kształty rozpędzonych zwierząt, które usiłuje pochwycić jeden z aktorów, zawieszony pośrodku białej płachty we wspinaczkowej uprzęży – przez znane fragmenty klasycznych filmów, po przyglądanie się mapie Bielska-Białej, fotografowanie twarzy widzów i umieszczanie ich na ekranie, zaznaczanie na różne sposoby

aktualnej godziny. Ten gorączkowy wysiłek nie przebiera w środkach, prowokuje do chwywania wszystkiego, co w zasięgu ręki, mieszania tematów, stylistyk, nawarstwiania kolorów, piętrzenia słów. Wszystko po to, by przełamać barierę czasu, odległości, języka. Kształty na ekranie zmieniają się, aktorzy próbują też rozgryźć iluzję projektowaną na płótnie, albo natężając ją do maksimum – przez wzmacnianie obrazu dźwiękiem, albo niszcząc, przez zaprzeczanie obrazom nakładanymi rzeczywistości na materiał farbami. Minuty, zapisywane co pewien czas, nieuchronnie mijają. Ale napięcie między aktorami a publicznością pozostaje, jako niewymierny, a jednak realny efekt spektaklu. ■



ANIMACJE International Festival of Visual Arts, Bielsko-Biała

The Charm of Impure Forms

Magdalena Mijalska

The name of the festival is long and rather ambiguous. The concept of the animation of the puppet and the image is extremely capacious. From the two-person *Toccata to Hurricane*, which appears to be more of a dance presented by the Mossoux-Bonté company, genre purity is not longer a highly appreciated category; it is rather the “impure” forms, emerging along the borderline of the genres, which are thought to be fascinating. The festival director Piotr Tomaszuk succeeded in producing a provocative collision, and a number of controversial spectacles added spice to the overall atmosphere.

The festival was dedicated to “the rank-and-file spectator”—a gesture which entails commitment. On the other hand, this sort of a spectator could harbour certain doubts as regards the festival repertoire: why were six out of

the seven planned Polish spectacles shown by a theatre which acted as the host, and why were as many as three the work of the festival's art director? (I omit spectacles shown by actors' academies from Wrocław and Białystok, traditionally presented at the festival, albeit not taking part in the competition; it must be also noted that one of the six productions programmed to be shown by the Baniałuka Theatre—*Cyrk Dekameron* (Circus Decameron), directed by Piotr Tomaszuk—was not featured due to an illness of one of the actresses).

The Grand Prix was presented to *Ofiara Wilgefortis* (The Sacrifice of Wilgefortis), directed by Piotr Tomaszuk from the Bielsko-Biała theatre. The spectacle matches the expanded formula of the festival—its shape is dominated by powerful wooden constructions moving on wheels in a reference to mediaeval

theatrical forms. This artistic shape constitutes a fundamental determinant of the interpretation, outlining the philosophical horizon of the world. The actors with visible effort set the machines into motion—the force of emotion which moulds the text, shaped in the manner of an apocryph, imposes enormous impetus and distinctiveness, and collides with the weight and resistance of the material. This particular type of animation proposes a pessimistic and painful diagnosis of the status of man—a diagnosis which does not disappear, not even for a single moment, from our consciousness, because straining muscles do not allow us to forget it. The world of *Ofiara Wilgefortis* is Manichean—man is envisaged as a creature split asunder and attached to the role ascribed to him: a balky, shapeless form, making it possible to perform only one or two ges-

tures: the figures placed in the mobile constructions can at best move their hands. It is not the heroes who create their own fate: the words uttered by them are dictated by Magister Ludens, made-up to resemble a cabaret master of ceremony, with a white face, reddened eyes, and painted lips. Moreover, gesture is imposed by the burden of their parts: an old knight, a young knight, a prioress. Their lives are expressed in these forms, and the enormous effort of animation yields effects anticipated ahead of time. Only Wilgefotis enjoys greater freedom of movement, and leaves behind her character more frequently than the others. At the festival, this freedom gained an additional counterpoint: due to a concussion, the actress playing the part of Wilgefotis appeared with a leg encased in plaster and used crutches. This handicap endowed the spectacle with almost overwhelming literacy, depriving the character of the girl of suitable lightness, and accentuating her fragility and deep, inner split. In the spectacle proposed by Tomaszuk man is helplessly and irreversibly cut off from God and the sacrum; encumbered with the immobile solid of his condition, he tries to create some sort of a soaring flight. The mysticism of Wilgefotis constitutes precisely such an attempt. Her Christ, similarly to the remaining figures, is split into two, displays a slender and glistening body, and despite his delicate physique belongs to the world of religious schizophrenia, in which intervals between particular events are filled with processions of grotesque figures straight from the canvases of Hieronymus Bosch; just like the heroine, he is involved in processions of desire.

Similar regions are, for all practical purposes, penetrated by *Toccata*, a formally totally different spectacle, shown by the German Wilde&Vogel Theatre, which received the Journalists' Prize. This tranquil production, based on a biography of Robert Schumann, speaks with great precision and consistence about certain boundaries: those posed by the body, unwilling to succumb to exhausting exercises, and those posed by the mind, intent on maintaining inner cohesion. The suffering of extracting oneself—by the sheer force of the imagination—from a once and

Po lewej/on the left

Panta Rhei II

Magisch Theatertje (Holandia/The Netherlands)



FOT. ARCHIWUM

for all defined shape, which produces a multiplication of grotesque phantoms, all of an astonishingly independent existence, becomes subordinated to a paradoxical rhythm marked by the drumming of the fingers of a wooden hand against a table, or the fall of droplets into a glass. The distinct, meticulous image of the spectacle leaves a deep impression.

In turn, *Panta Rhei II* (Magisch Theatertje, The Netherlands) ideally matches the formula of "here the gaze is the creator"—actually, it is a game played with sight. Non-plot scenes, whose majority takes place against a well-lit background, framed with the black space of the darkened stage, bring to mind nineteenth-century experiments with dioramas. Thanks to this association the grave, calm movement of the hand gains an ironic sub-text, flavoured with the tinge of a magician's trick. This is actually the essence of the whole spectacle: the fingers, outfitted with hoods, pretend to be human figures or create the face of an old crone; the trembling of a tiny human figure, which tries to detach itself from the Earth or delicately touches the second figure, proves to be the trembling of the actor's hand, taut in a slow movement. The spectator becomes aware how sight reacts to the rapid change of focus, and how in this black space it tries to find points of support, which will make it possible to determine the correct proportions of the world.

Hurricane by the Belgian Mossoux-Bonté company, probably most controversial spectacle, teetered on the borderline between the theatre of the dance and the theatre of the arts. Here, dance is comprehended very widely as the motion of a body subjected to a certain rhythm, and the arts are envisaged as work performed by sight concentrated on movement, to which it adds meaning. Apparently, it is exactly in this manner that there emerged the images comprising *Hurricane*: the clatter of footsteps, the beating of the heart, varying configurations of bodies—interpersonal relations, halted for a moment in immobility or lasting for a long time. Imagination distinguishes fragments of reality and delineates them with its own pattern: surgery which ends with the lamentation of a bare-breasted mourner dressed in white, a funeral, the last fare-

U góry/top: *Toccata*

Figurentheater Wilde & Vogel (Niemcy/Germany)

Poniżej/bottom: *Jabloneczka/The Apple Maiden*

Teatr Baniałuka, Bielsko-Biała



Duchy z brązu/Spirits of Bronze
Spaziodanza (Włochy/Italy)

Po lewej/on the left
Złoty puchar/The Golden Cup
Teatr Skazka/Skazka Theatre (Rosja/Russia)

Po prawej/on the right
Plaszcz/The Overcoat
Teatr Credo/Credo Theatre
(Bułgaria/Bulgaria)

well, which assumes the form of rape, a slender naked woman brandishing a machine gun amidst shadows shown on a screen, and the same woman, now with a curiously twisted body, strolling among men crawling on all fours, and placing her hand on their foreheads.

Mention should be made, even if briefly, of two interesting spectacles: the comical and moving *The Overcoat* after Gogol, staged by Nina Dimitrova and Vassil Vassiliev-Zuek, two actors from Sofia, with excellent stage design conceptions, and the charming *Apple Maiden*, staged by the Banialuka Theatre, a rather perverse tale with beautiful stage design by Eva Farkašova.

This extremely variegated presentation ended with *360 Degrees in the Shade*, an open air spectacle by the French company Amoros et Augustin, introducing a strong and joyful accent. The unbelievable tempo of this spectacle is actually the resultant of two rhythms: the rhythm of voices, sighs and particular notes composing a droll "self-made" melody, as well as brisk, purposeful and rapid movements and the crystallisation of activity into meaning: words, images and sentences. The rhythm of the music is quickly echoed by the audience; at the same time, the actors manage to maintain an almost childish tension: what will happen next?, in this manner establishing genial and strong contact with the spectators. Obviously, this was their intention:

attempts to delineate joint space are conducted on assorted levels, from a reference to the Lascaux cave paintings—shadows on a large screen form the shapes of galloping animals, which one of the actors, suspended in the middle of the white canvas in a mountain climber's harness, tried to capture, *via* well-known fragments of classical films, to an examination of a map of Bielsko-Biała, the taking of photographs of the spectators' faces and screening them, and marking the current time of day in different manners. This fervent effort is not discriminating in its choice of means, but provokes to grasp everything within reach, to mix themes, and to pile up colours and words in order to topple the barrier of time, distance and language. The shapes on the screen change, and the actors try to resolve the screened illusion either by intensifying it to a maximum—by reinforcing the image with sound, or by destroying and negating the images made with paint on canvas. Minutes, recorded periodically, pass inevitably, but the tension between the actors and the audience remains as the irrational but real effect of the spectacle. ■



Katowice dzieciom

Edmund Wojnarowski

Irytujemy się, że festiwale tracą rangę, że się powtarzają i kostnieją – tymi słowami Renata Chudecka, kierownik literacki katowickiego Ateneum, w artykule pt. *Uroki kukielki* („Górnośląski Informator Kulturalny” 2002, nr 6) zaczyna uzasadniać, a nawet jak gdyby usprawiedliwiać narodziny kolejnego festiwalu. Za przyczynianie się do tego, że ich liczba wciąż rośnie. I to do tego stopnia, że gdyby wziąć pod uwagę mechanizm ich powstawania czy zakres tematyczny, to można by mówić o analogii do mody na ustanawianie rekordów zapisywanych w Księdze Guinnessa. A najłatwiej znaleźć się w niej, wpadając na pomysł nowej konkurencji.

Coś takiego przydarzyło się Śląskiemu Teatrowi Lalki i Aktora. Udanie zaistniał w tym roku na pękającej w szwach mapie polskich festiwali teatrów lalkowych. Miało to miejsce w dniach od 1 do 6 czerwca br. Władze miasta solennie zapewniły, że stworzą warunki umożliwiające pełną kontynuację, a więc się stało. Nowa kobyłka u płotu.

Jest wiele festiwali teatrów lalkowych w Polsce, ale ten ma szansę być najważniejszym – takie zdanie padło z prominentnych ust podczas którejś z kularowych rozmów. I chociaż tego rodzaju ocenę uznać można za okolicznościowy komplement, warto się zastanowić, czy nie kryje się za nią coś więcej niż tylko rzucanie słów na wiatr. Otóż, niezależnie od tego, jakie wrażenie I Festiwal Teatrów Lalek „Katowice – Dzieciom” (pod taką nazwą zaistniał i będzie kontynuowany) pozostawił po sobie zaprezentowanymi inscenizacjami, poziomem organizacyjnym, atmosferą czy wreszcie werdyktem jurorów (a warto zaznaczyć, że trudno by znaleźć jakąś dziurę w całym), istotnym dokonaniem wybiegającym w przyszłość wydaje się być sama jego idea. *Brakuje u nas przeglądów, które byłyby nastawione wyłącznie na przedstawienia dla dzieci. Mamy nadzieję, że nasz festiwal stanie się okazją do pewnego dowartościowania dziecka w teatrze, wzbogacenia repertuarowych propozycji (...)* – czytamy w założeniach programowych.

Można właściwie mówić o trafieniu w piętę Achillesa festiwalowych poczynań w kraju, przy równoczesnym trafieniu

w dziesiątkę przez katowiczian – w sensie znalezienia pomysłu na coś nowego. Bo choć teatr lalkowy w Polsce jest niemal w stu procentach teatrem dla dzieci, to na festiwalach teatrów lalkowych tego akurat nie widać. Dominują na nich raczej owoce twórczych wysiłków, będące czymś w rodzaju kompensacyjnej tęsknoty za *teatrem ogromnym*, co dość często sprowadza się do którejś tam wody po awangardowym kieszonku, czy też ogranicza się w efekcie do bycia reliktem po smach o potędze. Choć szkoda, to nasz teatr lalkowy ma przecież swoje awangardowe apogeum dawno za sobą. Dlatego też interesująco – czy wręcz nawet obiecująco, a przy tym prowokacyjnie – brzmi w cytowanych już założeniach programowych uwaga, że *organizatorzy preferują inscenizacje wykorzystujące tradycyjne techniki teatru lalek, spektakle parawanowe, ograniczające udział żywego planu*.

Gdy się jednak weźmie pod uwagę, że zasadnicze nagrody powędrowały w majestacie werdyktu (uznanego przecież przez ogół za sprawiedliwy) poza granice naszego kraju, można mówić o kryzysie w polskich teatrach lalkowych, również w świecie wartości preferowanych przez organizatorów festiwalu „Katowice – Dzieciom”. Zanim odniesiemy się do nagrodzonych spektakli, spróbujmy się zastanowić nad tym, gdzie tkwią korzenie wspomnianego kryzysu.

W bajkach, które w takiej czy innej postaci stanowią tworzywo teatralnych inscenizacji dla dzieci, fabuła nie służy do przedstawiania jakiegś określonej rzeczywistości, do wiernego pokazywania, jaka ona naprawdę jest. Przy pomocy fabuły zwykło się raczej sprawdzać postawę bohatera wobec tych wszystkich wartości, których dana bajka czy przypowieść jest nosicielem, a które najczęściej służą do stworzenia morału. Bajkowa fabuła przeto nie musi być wcale zasilana realiami zaczerpniętymi bezpośrednio

z doraźnej rzeczywistości. Można się nawet spierać o to, czy w ogóle powinna, skoro w interesującym nas gatunku może łatwo dojść do zakłóceń w sferze czytelności archetypów. Współcześni opowiadacze bajek zdają się o tym zapominać. Świadczą o tym zapomnianiu próby upychania na siłę w archetypowej fabule



FOT. ARCHIWUM
O leniwej Lidunie i trzech prządkach/On Lazy Liduna and Three Spinners, Jarmila Vlčková (Czechy/Czech Republic) – nagroda za najlepszą rolę kobiecą /prize for the best female role

uaktualniającego co-się-da. Jakże często po to tylko, ażeby inscenizację opatrzyć desygnatem adaptacji.

Tego rodzaju uaktualnianie nie dość, że bajkę odpoetycznia i pozbawia magiczności, to jeszcze często sprowadza jej wymowę do wymiarów spłaszczonego dydaktyzmu. Bajkom, jak i przypowieściom, nie służy bowiem tego rodzaju zabieg – z powodu nadmiernej ostentacji w eksponowaniu tego, co jest nazbyt oczywiste. Kosztem symboliczności, a przy wychodzeniu naprzeciw wszelakim odmianom alegorii, dochodzi do wysuwania się na plan pierwszy morału, jaki każda bajka – tak samo jak i przypowieść – niesie z sobą. I z tego już chociażby względu wspomniane uwspółcześnianie sprowadza niejednokrotnie wymowę tegoż morału do zwyczajnego moralizowania, które – gdy jest specjalnie preparowane na użytek dziecięcej wyobraźni – prowadzi do banalności w przypadku najbardziej nawet szlachetnego przesłania.

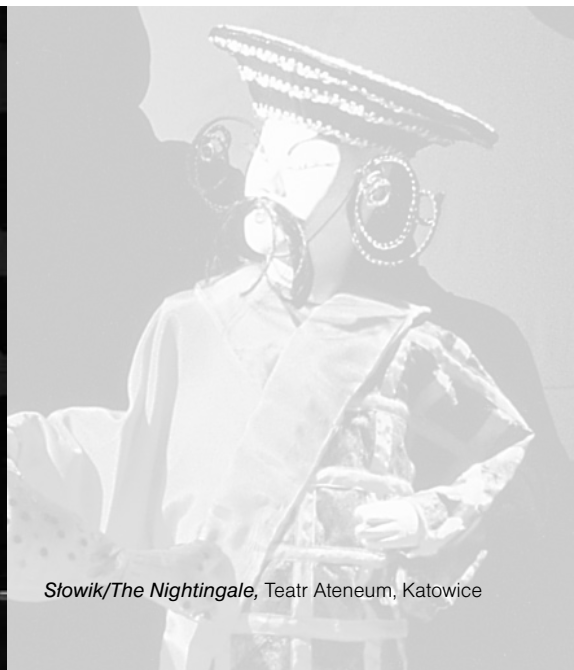
Katowicki festiwal – dla pożytku następnym – tę właśnie przypadłość

w inscenizacjach naszych teatrów lalkowych, pozostających w służbie dzieciom, bez ogródek obnażył. Dawała zaś najbardziej znać o sobie owa przypadłość w naiwnym egzemplifikowaniu biedy i pozytywności; w motywowaniu szlachetności środkami dziś mało przekonującymi. Uwidoczniło się to zarówno w rabczańskiej inscenizacji *Syna gwiazdy*, jak i *Szu-Hin* z warszawskiego Baja. Zaś świat wartości konstruowany z animowanego dobra i zła (w *Malutkiej czarownicy* z kieleckiego Kubusia cho-

ciażby) – przez przesadne uwspółcześnienie realiów – trącił trochę lalkowym manicheizmem, z ewentualną szkodą dla właściwego rozeznania się w tymże świecie przez najmłodszych.

Jak się udało uniknąć tych przypadłości w spektaklach, które zyskały uznanie u jurorów – oto jest pytanie, które w przypadku nagród indywidualnych można zbyć, kładąc wiele na karb talentu i przyjętej konwencji. Ale i w tym przypadku dał znać o sobie dystans do motywu, który pozwalał położyć nacisk na po-

godne postulowanie życzliwości jako najwłaściwszego stosunku do tego, co nas otacza, w miejsce naiwnego dydaktyzmu (*O leniwej Lidunie i trzech prządkach* z Hradca Králové i *Czerwony Kapturek* z Bańskiej Bystrzycy). Szczególnie zaś na uwagę zasługują efekty osiągnięte w inscenizacji *Noc Bożego Narodzenia* przez lalkarzy z Równego. Ten kolaż, choć robiony w postmodernistycznej nieco manierze – a może właśnie dlatego – zaskoczył pokazaniem, co da się jeszcze zrobić z tego, co już było. ■



Słowik/The Nightingale, Teatr Ateneum, Katowice

Puppet Theatre Festival, Katowice

Katowice for the Children

Edmund Wojnarowski

We are irritated by festivals which lose their rank, repeat themselves, and become ossified—this is the way in which Renata Chudecka, literary director of the Ateneum Theatre in Katowice, began justifying or even excusing the birth of yet another festival in her statement made in the article *Uroki kukielki* (The charms of the puppet, published in “Górnośląski Informator Kulturalny”, no. 6/2002). She had in mind the fact that the number of festivals continues to grow to such an extent that if one were to take into consideration the mechanism of their origin or thematic range, one could use an analogy to the setting of records registered in the Guinness Book, in which

it is easiest to find oneself by devising a new competition.

Something like that has happened to the Silesian Puppet and Actor Theatre, which this year has successfully emerged on the map of Polish puppet theatre festivals, already bursting at the seams. The event lasted from 1 to 6 June; the city authorities solemnly assured that they would create conditions making possible full rivalry, and they have kept their word.

There are numerous puppet theatre festivals in Poland, but this one has a chance of becoming the most important—such an opinion was voiced by one of the VIPs in the course of backstage conversations. Although

one might regard such an assessment as a mere compliment it seems worth pondering whether it does not conceal something more than simply words cast to the wind. Regardless of the impression made by the First Puppet Theatre Festival “Katowice for the Children” (this is the name under which it came into being and shall be known in the future), the presented shows, the level of organisation, the ambience and, finally, the verdicts of the jurors (let us add that it would be difficult to find anything amiss here), the essential and future-oriented achievement of the festival appears to be its very concept. *We lack reviews which would be composed*

exclusively of spectacles addressed to children. [...] We hope that our festival will become an occasion for a certain appreciation of the child in the theatre and the enrichment of the repertoire—declare the programme premises.

Actually, one can speak about striking at the Achilles heel of Polish festival ventures, and about the successful discovery by the Katowice organisers of an idea for something entirely new. Although the puppet theatre in Poland is almost entirely addressed to children, this particular feature was almost unseen at various festivals. The latter are dominated by the outcome of assorted creative efforts, akin to a compensatory longing for the "enormous theatre", which rather frequently comes down to a pale version of the avant-garde, or limits itself to a mere trace of a splendid dream. Unfortunately, the avant-garde apogee of our puppet theatre is already a thing of the past. This is the reason why the comment made in the above cited programme premises, namely, that *the organisers prefer productions which apply the traditional techniques of the puppet theatre, spectacles limiting the participation of the actor*, sounds not only interesting or outright promising, but even provocative.

If, however, one takes into account the fact that the jury (whose verdict, after all, was universally recognised as just) awarded the main prizes to foreigners then one can speak about a crisis within the Polish puppet theatre acocerning within the world of values preferred by the organisers of the festival. Before we express our attitude towards the awarded spectacles, let us try to locate the roots of this crisis.

The plot of the fairy tale, which in one form or another constitutes the core of theatrical shows for children, does not serve the depiction of a certain reality or a faithful presentation of its true nature. As a rule, the plot was employed for the purposes of testing the resilience of the hero to all those values of which the given tale or parable is the carrier, and which, as a rule, serve to create a certain moral. In other words, the tale plot does not have to be stimulated with fragments of reality taken directly from the world around us. We may even argue whether it should do so, considering that the genre of interest to us can easily become the scene of disturbances affecting the legibility of archetypes. Contemporary tellers of fables seem to forget this, as evidenced by attempts at a forceful introduction into

the archetypal plot of whatever possible in order to render it topical. Very often, this is done only in order to grant the show the designate of an adaptation.

Not only does this process deprive the tale of its poetic features and magic, but, in addition, it frequently reduces its message to the dimensions of simplified didacticism. This sort of an undertaking is not beneficial either for tales or parables—due to an extensively ostentatious emphasis of that which is much too obvious. At the price of symbolism, and by accommodating to all varieties of allegory, there appears in the foreground the moral which every tale—and all parables—contains. Already for this reason alone, the above mentioned tendency towards rendering the plot contemporary frequently reduces the message to commonplace moralising.

The Katowice festival ruthlessly revealed this affliction present in productions of our children's puppet theatres. The fault in question was most discernible in a naive exemplification of poverty and positive qualities; in motivating nobility of character by resorting to measures which today appear to be rather unconvincing and passé in view of contemporary experiences of that which is encompassed by ethics. This tendency was obvious in the staging of *Syn gwiazdy* (The Son of a Star), shown by the theatre form Rabka, and in *Shu-Hin*, featured by the Baj Theatre from Warsaw. A world of values construed out of animated good and evil (*Malutka czarownica* /The Tiny Witch/, presented by the Kubuś Theatre from Kielce, and rendered contemporary in an exaggerated manner, brought to mind puppet-theatre Manicheanism, to the eventual detriment of a correct deciphering of the world by the youngest spectators.

How did the spectacles, which won the approval of the jury, manage to avoid these pitfalls—this is a question which we might avoid asking in the case of individual prizes by ascribing much to talent and the accepted convention. In this case too, however, there emerged a distinctive distance towards the motif,



Czerwony Kapturek/Little Red Riding Hood, Babkove divadlo na Razcesti (Słowacja/Slovakia). Nagroda dla Victora Szabo za rolę męską /Prize for the best male role – Victor Szabo



Noc Bożego Narodzenia/Christmas Eve, Rówieński Teatr Lalek (Ukraina/Ukraine). Nagroda Prezydenta Katowic/Prize of the President of the City Katowice

which made it possible to place emphasis on cheerful postulates of kindness as the most appropriate attitude towards all that surrounds us, in place of the naive didacticism of *On Lazy Liduna and Three Spinners* from Hradec Králové and *Little Red Riding Hood* from Banska Bistrica. Particular attention is due to the effects attained in the staging of *Christmas Eve* by puppeteers from Rovne (Ukraine)—this collage, albeit maintained in a slightly postmodernist manner, or perhaps precisely due to this fact, astounded the audience by demonstrating what can still be accomplished with what has already been used. ■

Do trzech razy SZTUKA

Hanna Bałtyn

Trzeci Warszawski Pałac Teatralny – wspólna, urządzana co dwa lata impreza Teatru Lalka i Pałacu Młodzieży – na stałe wpisał się w pejzaż stolicy. Darem organizatorów dla warszawiaków były w tym roku gratisowe występy Teatro Tatro Ondreja Spišaka, który przyjechał wędrownym wozem, maringotką, by przez trzy dni z rzędu bawić dzieci, rodziców i dziadków znakomitą klaunadą na temat *Czerwonego Kapturka*. Słowacy zawsze są tu mile widziani i serdecznie witani, by wspomnieć choćby występy pod cyrkowym szapitem tegoż Teatro Tatro z Nitry z niezapomnianą, pełną rozmachu feerią teatralno-cyrkową o Biance Braselli, czyli kobiecie o dwóch głowach.

Jak przedtem *Bianka*, tak i *Czerwony Kapturek* był emanacją czystej radości z uprawiania teatru, pokazem niezwykłej sprawności artystów, ich niewymuszonego humoru, zdolności do improwizacji w każdych warunkach. Klauni w ciągu zaledwie godziny zaprezentowali aż pięć adaptacji znanej bajeczki. Z gryzącą ironią – stąd świeżo – potrakowali wyświechtane, co tu dużo gadać, do granic banału motywy.

Dlaczego dziewczynka nosiła na głowie kapturek czerwony? Bo jej mama nie miała zielonego materiału – rozpoczyna narrację właściciel jarmarcznej strzelnicy Pepe (wyborny w tej roli Spišak). I rozpoczyna się szaleńcza rywalizacja na miny, kopniaki i ekwilibrystyczne popisy, póki sama maringotka (rusałka) nie nakłoni swych mieszkańców do zjednoczenia wysiłków. Koński łeb (kłaczy Kwetki) zagrał babcie, jej zad – wilka, pierrot z euforii fruwał jak ptak na gumowym suspenderze, a myśliwy wypatrywał zdobyczy przez lornetkę z dwóch pustych półlitrówek po „Starej Myśliwieckiej”. Nie zabrakło kwiatów z piórek, surowych jaj i mamucich kości, więc zabawa była przednia.

I dobrze, bo Teatro Tatro zatarł mieszane wrażenia, jakie pozostawił spektakl na otwarcie – debiut reżyserski studenta warszawskiej Akademii Teatralnej Marka Ciunela zrealizowany w teatrze w Lublinie *Pożyczalscy* wg Mary Norton (żywy plan i gra cieniem).

Młody reżyser, co dziwne, wykreował teatr w sensie estetycznym i ideologicznym „stary”, dość sztamowy, z mętym scenariuszem. Dzieciom jednak najwyraźniej podobały się dekoracje, szczególnie monstualna szpulka czy ogryzek jabłka, czemu dały wyraz w postaci rysunków, powstających codziennie w foyer Lalki. (Spektakl zajął trzecie miejsce w plebiscycie „karnetowej” publiczności).

Biegunowo różny od pełnych chaosu i scenicznego, reżyserskiego bałaganu *Pożyczalskich* okazał się nowy spektakl Lecha Chojnackiego z Teatru Animacji w Poznaniu. Adresowany raczej do starszych dzieci niż do maluchów japoński motyw Pięknej i Bestii w *Onych Asayi Fujity* rozegrany został w umownej, inspirowanej teatrem no konwencji. Zamiast dosłowności scenograf Dariusz Panas zastosował umowność, sygnały, znaki i symbole właściwe oszczędnej sztuce



Pierścień i róża/The Ring and Rose
Teatr Animacji, Poznań

z krainy kwitnącej wiśni. Poszczególne pory roku sygnalizowały wachlarze w stosownym kolorystyce, dom zbudowany przez zakochanego Diabła dla niewidomej Yuki stanowiła ścianka z luźnych drewnianych prętów, a miejscem scenicznego dziania się był obrotowy podest z szufladami-kieszonkami, do których aktorzy chowali maski i rekwizyty. Czarny świat ślepej dziewczyny rozjaśnił się na koniec śnieżnym horyzontem, gdy odzyskała wzrok (poświęcenie Diabła okupiła jego śmierć). Gesty i taneczne ruchy aktorów (Sylwia Koronczewska i Marek Cyris) przypominały scenki z japońskich drzeworytów i porcelany. Żywa, również stylizowana muzyka Krzesimira Dębskiego wykonywana była na scenie za pomocą prostych instrumentów perkusyjnych i dętych. Smutna bajka, w której to człowiek okazał się Diabłu diabłem, dostarczyła wiele estetycznej satysfakcji nawet tym widzom, którzy nie do końca zrozumieli jej niejednoznaczne przesłanie.

I już do końca były takie przeplatanki. Po trudniejszych *Onych* pokazano prościutkiego *Tygrysa Pietrka* Grzegorza Kwiecińskiego z krakowskiej Groteski – w miarę strawnie i w dowcipnej scenografii Barbary Wójcik zrealizował on bajeczkę Hanny Januszewskiej bardzo, bardzo zalatującą wychowawczym smrodkiem (drugie miejsce w plebiscycie). Po *Pietrku*, w produkcji tejeż Groteski, pojawił się *Czarnoksiężnik z archipelagu* według Ursuli Le Guin – solenna, ponura baśń magiczna wyreżyserowana przez Adolfa Weltscheka w pięknej plastycznie, pełnej mgieł, wizji i potworów scenografii Pavla Hubički. Ciekawe swoją drogą, dlaczego wszyscy młodzi czarodzieje, nie wyłączając Harry'ego Pottera mieszkającego w komórce pod schodami, mają takie ciężkie życie? Ciężkie, więc nie lekkie – i taki jest też, skądinąd imponujący rozmachem, spektakl.

Grand Prix zdobył spektakl Janusza Ryla-Krystianowskiego *Pierścień i róża* z Torunia. Autorką efektownej scenografii złożonej z dwóch kompletów błękitnych i złocistych figur szachowych była Joanna Braun. Zagmatwane perypetie miłosne Angeliki, Różyczki, Bulby, Lulejki i Gburii-Furii z wdziękiem i werwą oddał zespół: Aleksandra Onyszczuk, Anna Skubik, Edyta Soboczyńska, Krzysztof Grzęda, Jacek Pysiak i Mariusz Wójtowicz.

Lalka pokazała *Państwo Fajnackich*, warszawską wersję znanej sztuki Wojciecha Szlachowskiego (premierowy białostocki spektakl zdobył Grand Prix podczas pierwszej edycji Pałacu w 1998), a widzów dorosłych pożegnał zespół Divadla Loutek z Ostrawy. *Trumfa*, adaptację tekstu Kryłowa, wyreżyserował znany w Polsce Petr Nosálek. Sztuka pokazana była poza konkursem, i słusznie, bo choć bohaterowie przypominali nieco tych z *Pierścienia i róży*, to całość żadną miarą nie była przeznaczona dla dzieci.

Uteatralnienie Pałacu poszło bardzo daleko. Nawet zapowiadacze – aktorzy Lalki w przebraniach dzieci (przedpotopowych, dodam z niejaką pretensją, bo kto dziś nosi białe bluzki i plisowane spódniczki oraz spodnie na szelkach?!) odgrywali przed każdym ze spektakli zabawne i aktualne – np. z aluzjami do Mundialu – scenki. Ostatnim akordem był konkurs plastyczny inspirowany przedstawieniami, a jego plonem ciekawe rysunki i zdjęcia – najmilsze trwałe pamiątki po III Pałacu Teatralnym w Warszawie. No i komplet gazetek festiwalowych. Zachęcanie dzieciaków do pisania recenzji, rebusów czy zbierania wywiadów i opinii to bardzo ważny aspekt edukacyjnej działalności Lalki.



Państwo Fajnackich/The Fajnacki Family Teatr Lalka, Warszawa



Czerwony Kapturek/Little Red Riding Hood
Teatro Tatro, Nitra (Słowacja/Slovak Republic)

FOT. ARCHIWUM

Można by się zastanawiać, czy nie warto w przyszłości wpuścić trochę więcej świeżej dramaturgicznej krwi na takie imprezy. Nawet laik zauważy bowiem, że słabością teatrów dziecięcych jest monotonia repertuarowa. Nie bez kozery najciekawszą wydała mi się japońska sztuka *Oni* – bo po prostu nie znałam wcześniej jej treści. To odwieczny problem przewagi adaptacji w teatrach dziecięcych, więc dla porządku i przy tej – miłej skądinąd – okazji go poruszam.

A poza tym było bardzo fajnie, publiczność dopisywała, humory również, a i Opatrzność mrugnęła przyjaznym okiem do organizatorów, bo ulewne deszcze zaczęły się już po występach plenerowych maringotki Spišaka. Jako ciekawostkę dodam, że nawet urządzone pod Pałacem Młodzieży pokazy funkcjonowania wozu strażackiego nie pobiły frekwencyjnie klaunów zjednoczonych w polowaniu na właściwą interpretację *Czerwonego Kapturka*. Lokalna prasa także spisywała się bez zarzutu, zapowiadając, recenzując i fotografując wszystkie po kolei spektakle. Pracowity tydzień artystów i widzów miłym akcentem rozpoczął warszawskie lato w mieście. ■

Third Time's Lucky

Hanna Baltyn

The Third Warsaw Theatrical Palace, a joint event held every two years by the Lalka Theatre and the Youth Palace, has become a permanent item on the capital's calendar. This year, the organisers presented to the residents of Warsaw free-of-charge performances by Teatro Tatro of Ondrej Spišák, who arrived in a traditional cart, and for three days in a row entertained children, their parents and grandparents with his excellent clown productions on the theme of *Little Red Riding Hood*. The Slovaks are always cordially welcome, to mention spectacles presented below a circus dome by Teatro Tatro from Nitra or the unforgettable theatrical-circus féerie, brimming with impetus, about Bianca Braselli, the two-headed woman.

Just as *Bianca* in the past so now *Little Red Riding Hood* emanated sheer joy, a demonstration of the extraordinary adroitness of the actors, their natural good humour, and the ability to improvise in all possible conditions. In not quite an hour the clowns presented as many as five adaptations of the known

tale. With acrid irony—and hence with a fresh approach—they treated the well-worn motifs, exploited to the very limits of banality. Why did the little girl wear a red hood? Because her mother did not have any green felt—explains Pepe, owner of a fairground shooting range (the excellent Spišák in this role), thus starting the narrative. This is the beginning of a frenzied competition of grimaces, kicks, and displays of acrobatic prowess, until the cart itself persuades its passengers to unite their efforts. The horse's head (that of the mare Kwetka) played the part of the granny, the horse's rear—that of the wolf, the Pierrot, in a state of euphoria, soared like a bird supported by rubber suspenders, and the hunter searched for his prey with field glasses made of two empty "Old Hunter" vodka bottles. There were plenty of flowers fashioned out of feathers, raw eggs, and mammoth bones, so that the fun was superior.

Just as well that Teatro Tatro obliterated the rather mixed impression left behind by the production opening the festival—*The Borrowers* after Mary

Norton (live actors and a shadow theatre), a debut of Marek Ciunel from Lublin, currently studying at the Warsaw Theatrical Academy. Strangely, the young director created an aesthetically and ideologically "old", rather banal theatre, with a murky scenario. Children, on the other hand, obviously liked the sets, especially the monstrous spool or apple core, and reflected their pleasure in drawings, daily made in the Lalka foyer. (The spectacle won third place in a plebiscite held among ticket-holders).

Diametrically different from the chaotic *The Borrowers*, full of scenic and directing disarray, proved to be the new spectacle by Lech Chojnacki from the Animation Theatre in Poznań. Addressed rather to older children than to tots, this Japanese motif of Beauty and the Beast in *They* by Asaya Fujita was presented in an arbitrary convention inspired by the No theatre. In place of literary qualities, the stage designer Dariusz Panas applied convention, signs and symbols characteristic for frugal art from the land of the rising Sun. Particular seasons were indicated by fans in suitable colours, a house erected by the enamoured Devil for the blind Yuka was made of loose wooden rods, while the site of the plot was a revolving landing with drawers-pockets into which the actors put away their masks and props. Ultimately, the black world of the blind girl lit up in a snowy horizon once she regained sight (the sacrifice made by the Devil was exonerated by his death). The gestures and dances performed by the actors (Sylvia Koronczewska and Marek Cyris) brought to mind scenes from Japanese woodcuts and porcelain. The stylised music by Krzesimir Dębski was performed on the stage with simple percussion and brass instruments. The mournful fairy tale, in which man proved to be a devil in relation to the true Devi, provided much aesthetic satisfaction even to those spectators who to the very end did not quite understand its ambiguous message.

This sort of intermixture of spectacles lasted unto the very end. After the more



FOT. ARCHIWUM

Tygrys Pietrek/Pietrek the Tiger
Teatr Grotoska, Kraków

challenging *They* there was shown the simple *Tygrys Pietrek* (Pietrek the Tiger) by Grzegorz Kwieciński from the Kraków Groteska Theatre, with witty stage design by Barbara Wójcik; this realisation of a tale by Hanna Jarnuszewska was suspiciously redolent of an inclination to bring up the audience (second place in the plebiscite). *Pietrek* was followed by *The Wizard of Earthsea* by Ursula Le Guin, a sombre and pensive magical tale directed by Adolf Weltschek, with splendid stage design by Pavel Hubička, suffused with mists, visions and monsters. It is interesting to note that all young wizards, including Harry Potter, who lived in a cubicle underneath stairs, seem to lead such gloomy lives, encumbered with burdens. The spectacle, of impressive impetus, is also by no means lightweight.

The Grand Prix was awarded to *The Ring and Rose*, directed by Janusz Ryl-Krystianowski. The author of the stage design, composed of two sets of blue and golden chess figures, was Joanna Braun. The complicated love affairs of the assorted characters, such as Princes Bulbo and Giglio, were enacted with charm and considerable verve by Aleksandra Onyszczuk, Anna Skubik, Edyta Soboczyńska, Krzysztof Grzęda, Jacek Pysiak and Mariusz Wójtowicz.

The Lalka Theatre staged *Państwo Fajnaccy* (The Fajnacki Family), a Warsaw version of the celebrated play by Wojciech Szlachowski (the world premiere in Białystok won the Grand Prix during the first edition of the Palace in 1998), and the adult spectators were bid farewell by Divadlo Loutek from Ostrava, which showed *Trumf*, an adaptation of a text by Krylov, directed by Petr Nosálek, well-known in Poland. The play was featured outside the competition, correctly so since although its heroes slightly resembled those from *The Ring and Rose* the spectacle was by no means intended for children.

The process of rendering the Palace theatrical has made great progress. Even the announcers—Lalka actors dressed as children (albeit from days bygone—what contemporary child wears a white shirt or blouse with a pleated skirt or trousers held up by braces?) preceded each

spectacle with comical and topical—e. g. alluding to the World Cup—scenes. The last chord was an art competition inspired by the spectacles, which yielded interesting drawings and photographs, the best possible souvenirs from the Third Theatrical Palace. Finally, the children prepared wall news sheets—encouraging them to write reviews and puzzles or conduct interviews and collect opinions is an extremely important aspect of the educational activity pursued by the Lalka Theatre.

One may ask whether it would not be beneficial to introduce some new blood in the future. Even a layman can notice that the weakness of the children's theatre lies in a monotonous repertoire. Not without reason the most interesting appeared to be the Japanese play *They*, simply because I was not already familiar with its contents. This is

the eternal problem of the dominance of adaptations in children's theatres, which I mention upon this, otherwise pleasant occasion. All told, the event was a great success, the audience and moods did not fail, and Providence smiled kindly upon the organisers—torrential rainfall started after Spišak's plein air show. Even a demonstration of the functioning of a fire engine, held in front of the Palace of Youth, did not attract a larger audience than the clowns united in searching for a correct interpretation of *Little Red Riding Hood*. The local press was also up to the mark by announcing, reviewing and taking photographs of all the spectacles in turn. This busy week for artists and spectators was a pleasant accent inaugurating summer in the city. ■

FOT. A. ROŻEK

Pożyczalscy/The Borrowers
Teatr Andersena, Lublin

Teatr dla ludzi

Włodzimierz Fełenczak

Czeski teatr lalek w trudnym okresie przemian ekonomicznych pozostaje (mimo narzekania dyrektorów i twórców) teatrem bogatym. Często zazdrościłem im środków inscenizacyjnych, projektorów, najnowszej generacji komputerów, skanerów, użycia laserów, projekcji wideo czy całych sekwencji filmowych użytych w spektaklach. W ciągu ostatnich trzech lat wybudowano od zera nowe budynki dla Teatru Minor w Pradze i Teatru Lalek w Ostrawie. Teatr w Pilźnie to również ciągle rozbudowujący się budynek teatralny. Odczuwa się wagę i zrozumienie twórczości lalkarskiej w działaniach władz i smypatię polityków. A jednak dyrektorzy i artyści tego teatru jakby w lęku przed postępującą oceną zyskowności i opłacalności produkcji teatralnej starali się robić „teatr dla ludzi”.

Jednym ze sposobów na uzyskanie pieniędzy jest tworzenie projektów. Taki projekt to spektakl *Draka Zaraza na te wasze rody* oparty na *Romeo i Julii* Szekspira. Jest to przykład prze-

wrotnego myślenie reżysera, który „ma pomysły”, poparte przez złego ducha dramaturga, bezlitośnie tnącego tekst Szekspira, tylko po to, by dowieść, że aktor raz może być w konkretnym związku z lalką jako postacią sceniczną, a raz może z niej wyjść, stając się całkiem inną postacią aktorską – a wszystko po to, by ukazać problem manipulacji ludźmi w różnych formach i różnymi sposobami (spektakl recenzowany w „Teatrze Lalek” nr 3/2002 – przyp. red). Także Naivni divadlo z Liberca stara się trafić do młodego widza, który nigdy nie był w teatrze, z realizacją *Burzy* Szekspira. Dech zapiera! Widać tu zapażenie się w *Księżki Prospera* Greenawaya. Muzyka rockowa, coraz to nowe akcje, obrazy, znaczenia, maski, projekcje filmowe. W zgrzytającej maszynie teatralnej Petra Mataska stają się one celem samym w sobie zamiast środkiem, za pomocą którego opowiada się cudowne historie.

„Dla człowieka” są również robione spektakle: Teatru Alfa – *Miłość wszystko ocali*, Teatru Minor – *Żywa woda* i *Div-*

dla v Dlouhé – *Jak się zgubiłem, czyli małe bożonarodzeniowe opowiadanie*. W Teatrze Alfa oglądaliśmy spektakl będący adaptacją opowiadania Ryduarda Kiplinga z *Pierwszej Księgi Dżungli* – *Rikki-Tikki-Tavi* – historię dzielnej mangusty broniącej człowieka w walce z groźnym okularnikiem. Konfrontacja dwóch kultur, angielskiej Lady, jej męża – kolonialnego angielskiego majora – i mądrego tubylca Natu (postaci nieistniejącej u Kiplinga – czyżby to dzielny i walczący o swoje człowieczeństwo Natu, żabka z księgi dżungli na starość stał się służącym?) wygląda jak z filmu z lat dwudziestych i niesie w sobie dwuznaczny i fałszywy odbiór Indii. Znakomicie skonstruowane technicznie i perfekcyjnie animowane są lalki zwierząt Ivana Nesvedy. Natomiast spektakl *Miłość wszystko ocali* przywołuje przedwojenne groszowe powieści typu naszej Mniszkówny. Historia miłości biednej córki krawca i bogatego fabrykanta, z dziesiątkami tragicznych zwrotów sytuacji, to godna prekursora dzisiejszej telenoweli latyno-

Burza/The Tempest

Naivní divadlo, Liberec (Czechy/Czech Republic)



amerykańskiej. Rzecz dzieje się zarówno w Australii, jak i na oceanicznym parostatku czy w Ameryce na początku 20. stulecia. Wspaniała scenografia Ivana Nesvedy, dla mnie najciekawszego dzisiaj i najbardziej „lalkowego” scenografą w czeskim teatrze lalek. Używa on płaskich lalek wielkości człowieka z całym czarem secesyjnego kostiumu, secesyjnego detalu. Rozkoszna, dydaktyczna apologia kiczu, połączenie parodii i sentymentu, wspaniale grana, śpiewana, tańczona. Kto pierwszy u nas wystawi w ten sposób *Trędowatą*, zamiast niszczyć *Perlimplina* Lorki, ten będzie miał tłum wdzięcznych widzów, jak pilzeńska Alfa.

Żywa woda Josefa Stefana Kubina, znanego zbieracza twórczości ludowej, to sceniczny kolaż opowiadań i piosenek, raczej rozwiązłych. Sami znamy takie przyspiewki i opowiadania góralskie, które Czesi zaliczają do „kudłatych”. Znakomici aktorzy, na czele z V. Poulem (znanym Pinokiem z Draka), wspaniale śpiewają, animują drewniane marionety P. Kalfusa, w profesjonalnej reżyserii Tomasza Dworzaka i ze świetnie aranżowaną muzyką J. Koptika.

Divadlo v Dlouhé to dawny Teatr dla Dzieci Jerzego Wolkra. Przejeli go we władanie absolwenci wydziału lalkarstwa w Pradze. To tu był grany naj-

lepszy spektakl ostatnich lat w Pradze *Moja siostra – trwoga*. To teatr totalny, teatr poetycki. Jego młodzi aktorzy tańczą, śpiewają, grają sami na instrumentach jazz, pop i muzykę ludową. To najbardziej świeży i interesujący praski zespół teatralny.

Opowiadanie L. Aszkenazego *Jak się zgubiłem albo małe bożonarodzeniowe opowiadanie* w klimacie przypomina *Złotego lisa* Jerzego Andrzejewskiego. Opisuje rzeczywistość widzianą oczami małego dziecka. Z radością przypominał sobie również oglądaną przed laty w Pilźnie dwuosobową realizację *Kochanków ze skrzynki* w brawurowym wykonaniu i reżyserii V. Čady. Spektakl Divadla v Dlouhé to teatralna rewia dla nas, którzy byliśmy młodzi w latach sześćdziesiątych, ale głównie dla naszych dzieci i wnuków. Poetycka historia opowiedziana przez Aszkenazego rozgrywa się w Wigilię w latach sześćdziesiątych minionego stulecia. Tatuś ze swoim synkiem Pawłem wybierają się do Pragi po choinkę, ale Paweł gubi się i błądzi po świątecznym mieście. Spotyka Pana z karpem, obrażalską dziewczynkę, która wyszła po papierosy dla ojca (zapewne partyjnego działacza), ostatniego praskiego latarnika. Odwiedza winiarnię „Biały Łabędź” i piekło (wła-

ściwie piwnice winiarni). Zaznajamia się z listonoszem Klementem i jego kobyłą Karolcią. Ten daje mu w darze dziwny lalkowy teatrzyk, w którym są nie tylko lalki Pawełka, ale wszystkich ludzi, których spotkał, a nawet dziewczynka z zapalnikami z baśni Andersena. W tym pięknym spektaklu pojawia się jeden zgrzyt; w swojej wędrowce Pawełek znajduje się na posterunku milicyjnym. Milicjanci okażą się z biegiem czasu mili i sympatyczni, a w finale... strzelają wodą z pistoletów.

Wrażliwy, pełen wyobraźni reżyser Jakub Krofta pokazał w Draku spektakl dla dzieci *Hopla kukła pukła albo dziś latamy zwierzęcymi światami*. Jest to historia dwóch chłopców, którzy się zgubili i poznali na peronie dworca (współczesne echo księcia i żebraka), znakomita aktorsko, przepięknie kreowaną dźwiękiem i światłem przestrzenią teatralną. Wspaniale współpracuje z dziecięcą wyobraźnią i pomaga oswoić strach. Zakostelecky i Krofta to doskonale rozumiejąca się para teatralna, jeszcze często o nich będziemy słyszeli.

Panowie artyści, nie bójcie się, róbcie teatr dla dzieci. Niestety, jak pisał Bruno Schulz, do dzieciństwa należy dojrzeć. ■

Skupa's Pilsen—Czech Professional Puppet Theatre Festival

Theatre for the People

Włodzimierz Fełenczak

In the difficult period of economic transformations the Czech theatre remains (despite complaints voiced by directors and creators) quite well-to-do. I often envied its staging, projectors, computers of the newest generation, scanners, lasers, projections, or entire film sequences used in assorted spectacles. In the course of the last three years, theatrical buildings have been built from scratch for the Minor Theatre in Prague and the Puppet Theatre in Ostrava. The theatre in Pilzno is another developing venture. There is a general awareness of the importance of puppetry in the undertakings of the authorities and the efforts of politicians. Nonetheless, the directors and artists of this particular company, as if fearing progressing assessments of the profitability of theatrical production,

tried to make a “theatre for the people”. One of the ways to win money is to create projects.

The spectacle proposed by Drak: *A Plague on Both Your Houses*, after *Romeo and Juliet* by Shakespeare, is such a project. This is an example of a perverse conception devised by the director, who “has good ideas” and is supported by the evil spirit of the playwright, cruelly cutting the original text merely to prove that an actor can appear in a concrete configuration with a puppet as a certain character, and then is capable of becoming quite another character, all in order to show the different forms and manners of manipulation (the spectacle was reviewed in “Teatr Lalek”, no. 3/2002).

Naivni divadlo from Liberec also tries to reach the young spectator who has

never been in a theatre, with a production of Shakespeare's *The Tempest*. This is a spectacle to take your breath away! The director obviously sought inspiration by *Prospero's Books* by Greenaway. Rock music, ever new happenings, images, meanings, masks and film projections. In the creaky theatrical machine of Peter Matasek they become a goal in themselves, instead of a medium with whose assistance one recounts wonderful tales.

The spectacles presented by the Alfa Theatre: *Love Will Save All*, the Minor Theatre—*Living Water*, and the Divadlo v Dlouhé—*How I Got Lost, or a Small Christmas Story*, are also devised “for the people”. The Alfa Theatre featured an adaptation of Rudyard Kipling's story from the *First Jungle Book*—that of a brave



FOT. ARCHIWUM

mongoose defending man in a battle against a dangerous viper. A confrontation of two cultures: the English lady, her husband, the archetypical colonial major, and the wise native Natu (who does not appear in Kipling's version—could it be that the valiant Natu, struggling for his humanity, and once the small frog from the *Jungle Book*, had in his old age turned into a servant?) resemble figures from a motion pictures from the 1920s and evoke an unambiguous and false image of India. The animal puppets designed by Ivan Nesveda are brilliantly constructed and perfectly manipulated. On the other hand, *Love Will Save All* recalls cheap prewar novels in the spirit of the Polish author Mniszkówna. This love story, involving the daughter of a poor tailor and a prosperous factory owner, and with tens of graphic twists, is a worthy precursor of a contemporary Latin American *telenovella*. The plot takes place both in Australia and on a ocean-bound steamship, or in America at the beginning of the twentieth century. The magnificent sets by Ivan Nesveda, whom I regarded as the most interesting and most “puppet-theatre” stage designer

in the Czech theatre, uses man-size flat puppets embellished with the charm of fin de siecle costumes and detail. A delightful, didactic apology of kitsch, a combination of parody and sentiment, marvelously enacted, sung and danced. Whoever will be the first in Poland to produce *Trędowata* (The Leper) in this manner, instead of ravaging Lorka's *Perlimplin*, will attract a crowd of grateful spectators, similar to those thronging the Pilsen Alfa.

Living Water by Josef Stefan Kubin, a known collector of folk culture, is a collage of rather bawdy stories and songs. We too have similar highlander couplets and stories. Excellent actors, headed by V. Poul (the celebrated *Pinocchio* from Drak), sing superbly and manipulate the wooden marionettes by P. Kalfus in a spectacle professionally directed by Tomas Dvorak, to the accompaniment of admirably arranged music by J. Koptik. The Divadlo v Dlouhé is the former “Jiří Wolker Children's Theatre”, now taken over by graduates of the puppetry department in Prague. It was here that the best Prague spectacle of recent years—*My Sister—Fear*—was played. This

is a poetic theatre, where young actors dance, sing and play jazz, pop and folk music—undoubtedly the freshest and most enthralling theatrical company in Prague.

The climate of the story by L. Aszkenazy: *How I Got Lost, or a Small Christmas Story*, describing reality as seen by a little child, brings to mind *Złoty lis* (The Golden Fox) by Jerzy Andrzejewski. I recall with delight the production of *Lovers from a Chest*, seen years ago also in Pilzno, with bravura performance and direction by V. Čada. The spectacle presented „in Dlouhá” is a theatrical revue for those of us who were young during the 1960s, although it is mainly addressed to our children and grandchildren. The poetic story told by L. Aszkenazy takes place on Christmas Eve during the 1960s. The father and his little son Paul set off to Prague to get a Christmas tree. Paul becomes lost and wanders around the festive city, where he meets a Man carrying a carp, a huffy little girl sent to buy cigarettes for her father (probably a Party activist), and the last Prague lamplighter. He visits the wine cellar “Under the White Swan” and hell (actually, the basement of the former), and makes the acquaintance of Klement, a postman, and his mare, Karolcia. The postman presents the boy with a strange puppet theatre which contains not only puppets depicting Paul, but also all the people whom he had met, and even the little matchbox girl from the Andersen tale. This delightful spectacle contains a single grating note—in the course of his wanderings Paul finds himself in a militia station, where, with time, the functionaries prove to be kind and sympathetic, and in the finale... shoot water guns.

Jakub Krofta, the sensitive and ingenious Drak director, showed a spectacle for children: *Hopla kukla pukla, or Today We Fly Animal Worlds*, a story of two boys who got lost and met on a train station platform (a contemporary echo of the prince and the pauper), with excellent acting and theatrical space splendidly created by means of light and sound. A spectacle which cooperates with children's imagination and helps to tame fear. Zakostelecky and Krofta are artists who understand each other perfectly; we shall certainly hear more about them in the future.

Artists, do not be afraid to devote yourselves to the children's theatre. Unfortunately, as Bruno Schulz wrote, one has to mature in order to attain childhood. ■



FOT. ARCHIWUM

Festiwalowi towarzyszyła
m.in. wystawa twórczości Jerzego Trnki.
Na zdjęciu: *Sen nocy letniej* – lalki J. Trnki

The Festival was accompanied by, i.a.
an exhibition of works by J. Trnka.
In the photo: *Midsummer's Night Dream*
–puppets by J. Trnka

Lalkanie*l*alka

Lucyna Kozięń

W czasie Międzynarodowego Festiwalu Szkół Lalkarskich w centrum Białegostoku stanął pierwszy w Polsce, a może i na świecie, Pomnik Marionetki. W ten sposób organizatorzy festiwalu chcieli podkreślić silny związek swojego miasta ze sztuką lalkarską. Ale dostrzegając naturalny w gruncie rzeczy hołd złożony lalce i miastu – stolicy lalkarstwa (jak chcą białostoczanie), trudno nie odczytać tego zdarzenia także jako symbolicznego pożegnania lalki (w każdym razie tej figuratywnej). Zwłaszcza w kontekście festiwalowego hasła „lalkanielalka” i w obliczu powszechnego, mimo nielicznych wyjątków, mniemania, że pomniki stawia się zazwyczaj po śmierci. Może rzeczywistość nadeszła pora, by zbudować lalce pomnik i pożegnać się z jakimś, wydaje się zamkniętym, rozdziałem historii teatru lalek. Postawić pomnik lalce, byśmy nie zapomnieli, jak wyglądała – ta oglądana w dzieciństwie – i byśmy nareszcie pogodzili się z tym, że ta dziś obecna w „teatrze lalek” bywa zupełnie do niej niepodobna. Już przecież od dawna odrzucamy lalkę w jej tradycyjnej postaci na rzecz trudnych nieraz do nazwania twórców wyobraźni artystów inscenizatorów i plastyków. Henryk Jurkowski w swoim wystąpieniu na sesji towarzyszącej festiwalowi stwierdził m.in., że *być może tradycyjna lalka ginie, ale sztuka animacji z pewnością nie*. Trudno nie zauważyć błyskawicznego rozwoju animacji komputerowej i multimediiów, przenikających także do teatru lalek, czy jak to precyzują niektórzy – teatru animacji. *Lalka, figura, przedmiot, forma, a obok niej* – mówi H. Jurkowski – *aktor lalkarz przenoszący na ten ikoniczny znak swoje emocje – tak jak aktor dramatyczny przenosi swoje emocje na własne ciało*. I jeszcze *lalka wirtualna* – dodaje Marek Waszkiel – *bez której tak ubogie byłyby współczesne media, sztuka filmowa, teatr*. To właśnie one określają oblicze współczesnego teatru lalek.

Zatem, pamiętajmy o lalce z dzieciństwa, cieszymy się z jej powrotów na scenę, ale bądźmy też otwarci na przenikanie gatunków – wszak w dzisiejszej sztuce stało się ono nie ewenementem lecz normą. W tej sytuacji „lalka” stała się pojęciem umownym. Lalka? Nie lalka? A może właśnie „nielalka”? Czy dzisiaj hasło to może być jeszcze prowokacją? Czy nie pora też rozstać się z kolejnym mitem utożsamiającym teatr lalek z teatrem dla dzieci? Sądząc po białostockim przeglądzie, lalka ma się świetnie, a ta tradycyjna wciąż wzbudza zaintereso-

wanie i emocje (przykładem pokaz japońskiego teatru bunraku oraz neapolitańska quarattelle). Co do dziecięcego adresata natomiast, to wystarczy odnotować, że na kilkanaście pokazanych przedstawień dwa, może trzy mogłyby być kierowane do dzieci. Przypadek czy znak szerszej tendencji?

Współczesny teatr lalek nie jest już jednorodny. Artyści wypowiadają się, korzystając z wielu środków tak teatralnych, jak i plastycznych i ciągle szukają nowych sposobów kreowania rzeczywistości scenicznej. „Wymyślić pomysł” staje się ambi-





Inspiracje/Inspirations
i/and *Moje dzieciństwo/My Childhood*,
Praga/Prague

FOT. M. PIĘTA

cją wielu twórców, a ów pomysł często bywa istotą teatralnego przedstawienia. Uczestniczący w festiwalowej sesji francuski reżyser Alain Mollot przestrzegał, że presja nowego w teatrze sprawia, iż to nowe zamiast być odkrywczym, staje się czymś zinstytucjonalizowanym i obowiązkowym. Ale przecież trudno zaprzeczyć, że od artysty oczekujemy właśnie odmienności spojrzenia, a na festiwalach wszyscy jedziemy z nadzieją, że może zobaczymy coś niezwykłego i niepowtarzalnego – czego dotąd nie oglądaliśmy.

Białostocki festiwal szkół teatralnych nad podziw dobrze spełnił te oczekiwania. Nowym, niezwykłym i kryjącym tyle tajemnic był zarówno występ tradycyjnego (można powiedzieć: archaicznego) japońskiego teatru lalek, jak i usytuowana na drugim krańcu lalkarstwa prezentacja studentów praskiej DAMU. Teatr lalek z wyspy Awaji, słynącej z kulturowania tradycji sztuki ningyo-joruri (zwanej w Europie bunraku – od słynnego Teatru Bunraku w Osace) jest dziś jednym z najważniejszych ośrodków podtrzymujących tę niezwykłą technikę animacji lalek. Można powiedzieć – uniwersytetem kształcącym aktorów bunraku. Tyle tylko, że proces nauczania trwa nieskończenie długo: aktor specjalizujący się w animacji lalki męskiej 7-8 lat musi się uczyć animacji nóg (sposobów chodzenia); kolejne 7-8 lat przeznaczyć musi na opanowanie animacji lewej ręki. A kiedy już posiędzie te umiejętności, może spróbować animacji głowy – tu już nie ma granicy czasu nauki, ćwiczyć trzeba całe życie. Łatwiejsza w animacji jest lalka kobieca. Mistrzowie bunraku tłumaczą to nieco żartobliwie dobrym wychowaniem Japonek, przywykłych do powściągliwości w gestach i zachowaniu. Adepti sztuki bunraku opanować muszą jednakże wiele podstawowych ruchów lalki kobiecej, takich jak np. spojrzenie, płacz, śmiech, ukłon, gest czesania, głaskanie kolana czy wreszcie – oddy-

chanie. Okazuje się bowiem, że istnieje określony kanon sposobu oddychania smutnej damy, że zupełnie inaczej chodzi młoda Japonka i starsza osoba, że znakomicie uwieść można mężczyznę ruchami samych tylko pleców... Estetyzacja ruchu ludzkiego jest, jak się wydaje, istotą nauki: ruchy na scenie są inne niż w życiu; nie przypadkowe, lecz wystudiowane, perfekcyjne, wytworne i zmierzają do absolutu piękna. Tej umiejętności nie można opanować samodzielnie, wszystkie ruchy, gesty i zachowania są skonwencjonalizowane, a odczytanie tajemnic i niuansów sztuki trwa nieraz całe życie i opiera się na rzadko już w teatrze spotykanej relacji mistrz-czeladnik-uczeń.

Takiej relacji wprawdzie nie dostrzeżemy w prezentacji studentów DAMU, choć właśnie ich spektakle okazały się nie tylko autonomicznymi prezentacjami teatralnymi, ale też obrazowały sposoby kształcenia w czeskiej uczelni. Studenci praskiej DAMU kolejny raz pokazali, że czeskie lalkarstwo ma się świetnie, że można łączyć tradycję z nowym, że widocznie już na etapie szkolnym można rozwijać w aktorach lekkość, swobodę bycia na scenie, a także pełen subtelny humor i dystans stosunek do scenicznej rzeczywistości. W *Inspiracjach* pokazali też, że może istnieć teatr lalek bez tradycyjnej lalki i że bywa on świeży, odkrywczy, bogaty. Wielki teatr animacji, gdzie martwa w punkcie wyjścia materia – folia, plastikowe butelki, gąbka, papier toaletowy – ożywa nie tylko po to, by pokazać zmienność formy, ale by z dramaturgiczną perfekcją przekazać widzowi różne treści i emocje. Szelest folii, chrzęst uderzanego o siebie plastiku, refleksy światła na butelkach budowały napięcie i rodziły emocje widza. Ciekawego, co dalej nastąpi. W jednej z etiud (z folią) dopełnieniem treści tworzonych przez materię stawało się jedno spojrzenie bądź drobny gest aktora, trafnie puentujący sytuację sceniczną; w innej (z gąbką) fizyczne cechy aktorów stanowiły dopełnienie obrazu, a muzyka (różne,

powszechnie znane motywy) podpowiadała cechy charakteru postaci. Druga część pokazu (*Moje dzieciństwo*) inspirowana była zabawkami dziecięcymi, z nierozpakowaną lalką Barbie włącznie, służącymi do opowiadania różnych historii z dzieciństwa. Aktorzy prowadzili niejako zabawę we własnej wyobraźni, pokazując nam życie w pigułce i świat łądzący podobny do Orwellowskiego folwarku. Były w tym pokazy sceny znakomite, jak choćby ta przedstawiająca wyobrazenie ojca i istotę matki, budowane przez trójkę aktorów z wyraźnie zaznaczonymi indywidualnymi cechami, w sumie jednak tworzące postać abstrakcyjną.

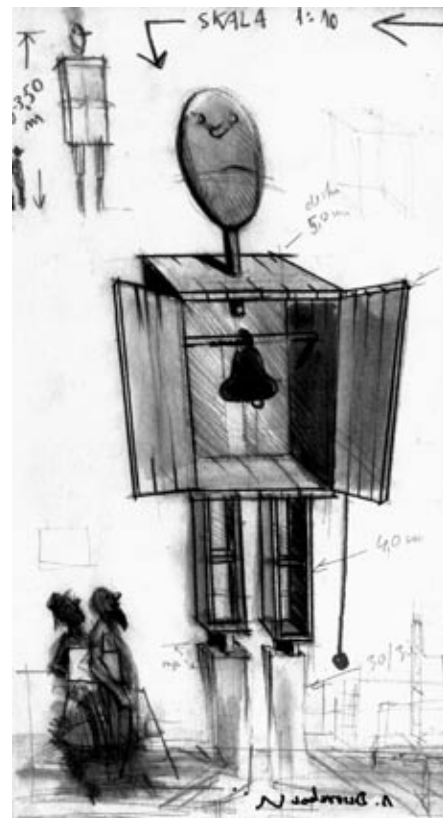
A pomiędzy tymi, umownie granicznymi, biegunami lalkarstwa rozciągał się niezwykle różnorodny i bogaty w tej różności obszar teatru lalek: żywiołowi i przez wszystkich podziwiani neapolitańczycy z Pulcinellą (*Bagatelle*), sprawni rzemieślniczo Węgrzy z innym bohaterem lalkowym – Pietruszką (*Jak się Pietruszka żenił*), inspirowani folklorem Bułgarzy (*Bułgarskie narodowe opowieści i pieśni*) i studenci z Charkowa (*Ukraiński wertep*), młodzi Szwedzi mierzący się z własnym spojrzeniem na Jezusa, Maryję Dziewicę i Che Guevarę (*4 razy Jezus*), studenci ze Stuttgartu z ekspresjonistycznym *ambiwaLENZem*, Iranki z surowym i naiwnym, ale pozostającym w pamięci *Ostatnim kwiatem*, studenci fińscy próbujący odnaleźć się w świecie swojego mistrza Erica Bassa (*Dybuk*) i znajdujący się w podobnej sytuacji studenci białostoccy prezentujący *Trupa* Marcina Jarnuszkiewicza. Byli wrocławianie z wysmakowanym plastycznie *Czarodziejskim fletem*, sprawni technicznie Chińczycy z *Tańcem z jedwabnym szalem*, Rumuni zmagający się z mitem Ulissesa, białostoczanie ze świetnym teatrem rzeczy (*Nasze – wasze*) i wreszcie student berlińskiej Hochschule für Schauspielkunst –

Florian Feisel z niezwyklej *Upadkiem Ikara*. Fascynującym, osobliwym spektaklem rozgrywanym w wehikule czasu będącym też maszyną do animacji, poświadczającym, że sztuce animacji poddawać się może dosłownie wszystko, tak własne ciało, jak i każdy będący w zasięgu ręki (ale i w obrębie świadomości animatora) element rzeczywistości...

Każdego roku odbywa się w świecie co najmniej kilkadziesiąt festiwali lalkowych, w tym wiele naprawdę dobrych, ale przy całym ich bogactwie formalnym, różnorodności i lokalnej specyfice trudno dziś znaleźć taki, który by w sposób szczególny zapisał się w pamięci uczestników. Tak jak festiwal białostocki (21–26 czerwca 2002). Zorganizowano go w ramach obchodów 70-lecia Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza, a Dni Miasta Białegostoku stały się najlepszą oprawą dla święta młodych lalkarzy. Widać wyraźnie, że w Białymstoku nadal jest dobry klimat dla wszelkich lalkarskich przedsięwzięć i innowacji, a Marek Waszkiel – dyrektor festiwalu i prorektor Wydziału Sztuki Lalkarskiej AT – znakomicie potrafi wykorzystać dla dobra szkoły, a przecież i lalkarstwa w ogóle, zarówno tę lokalną przychylność, jak i wszelkie swoje rozległe międzynarodowe koneksje.

Oto bowiem na pierwszym po długiej przerwie festiwalu szkół lalkarskich spotkali się nie tylko studenci z 16 różnych uczelni, ale i obserwatorzy z 28 krajów świata! Odbyło się w sumie ponad 60 przedstawień. Całe dni, a i noce też, wypełnione były spektaklami, działaniami ulicznymi, wystawami, konferencjami, dyskusjami, spotkaniami, nieprzewidywanymi w programie prezentacjami studentów, nocnymi kameralnymi pokazami prac studentów... Kiedy zatem zrodziły się projekty wspólnych międzynarodowych działań szkolnych, a podobno powstało ich w czasie festiwalu kilkanaście – trudno doprawdy dociec. Tyle znakomitości świata lalkarskiego z Polski i ze świata, ludzi często znanych studentom wyłącznie z historii teatru lalek – dawno już na żadnym festiwalu nie było, i te towarzyskie spotkania także budowały klimat białostockiego przeglądu.

A atmosfera festiwalu była rzeczywiście niezwykła, z niezapomnianymi chwilami, jak choćby tą towarzyszącą prezentacji studentów praskiej DAMU. Oto młodzi adepci lalkarstwa, po skończonym pokazie schodzą ze sceny prosto w smugę światła. I jest w tej scenie teatralna uroda, poezja, magia, tajemnica. Ale miejmy nadzieję, że jest to też metafora przyszłości wszystkich studentów szkół lalkarskich... ■



Pomnik Marionetki/Monument of the Marionette, proj./design by Andrzej Dworakowski



4xJesus, Sztokholm/Stockholm

FOT. M. PIĘTA

International Festival of Puppetry Schools, Białystok

Puppetnonpuppet

Lucyna Koziń

The International Festival of Theatrical Schools was an occasion for the erection of a Monument of the Marionette, located in the very centre of Białystok and the first of its sort in Poland and possibly in the world. In this way, the organisers of the festival wished to emphasise the strong connection between their town and the art of puppetry. Noting this homage paid to the puppet and the city—a puppetry capital (as its residents would like to see it)—it is difficult not to interpret the event as a symbolic farewell to the puppet (or at least the figurative puppet). This is particularly true within the context of the festival slogan: “puppet-nonpuppet” and in the face of the universal, despite scarce exceptions, supposition that monuments are usually built post-

humously. Perhaps it really is high time to raise a monument to the puppet and to say farewell to a certain, apparently closed chapter in the history of the puppet theatre. We should erect such monuments simply in order not to forget how the puppet once looked—when we gazed at it our childhood—and to finally come to terms with the fact that the one in the present-day “puppet theatre” is entirely dissimilar. For a long time now, we have been rejecting the traditional form of the puppet for the sake of the products, often difficult to name, of the imagination of artists responsible for staging. In his paper read at the session accompanying the festival, Henryk Jurkowski declared, i. a. that: *the traditional puppet may be perishing, but certainly not the art*



ambiwaLENZ, Stuttgart

FOT. M. PIĘTA

of manipulation. It would be difficult to ignore the swift development of computer animation and the multimedia, making their way into the puppet theatre or, as some put it in more precise terms, into the theatre of animation. *The puppet, the figure, the object, the form, and next to it*—said H. Jurkowski—the puppeteer-actor who transfers onto this icon sign his emotions—just as the dramatic actor transfers his emotions onto his own body. Then there is the “virtual puppet”, added Marek Waszkiel, *without which the contemporary media, film, art and the theatre would be bare*. It is they which define the appearance of the contemporary puppet theatre.

In other words, while keeping in mind the childhood puppet, let us delight in its return to the stage; at the same time, let us be open to the permeation of genres, which in today's art is not so much a special event, as a norm. In this situation, the “puppet” has turned into a conventional concept. Puppet? Not a puppet? Or perhaps “nonpuppet”? Can this slogan still provoke? Is it not time to part ways with yet another myth identifying the puppet theatre with a theatre addressed to children? Judging by the Białystok survey, the puppet is doing well, and the traditional one still stirs interest and emotions (as evidenced by the Japanese bunraku theatre and the Neapolitan quarattelle). As regards the children's audience it suffices to note that out of a total of more than ten spectacles shown at the festival, only two or three could have been intended for young viewers. Is this sheer coincidence or the sign of a wider tendency?

The contemporary puppet theatre is no longer uniform. The artists resort to numerous means, both theatrical and artistic, and continue to seek new ways of creating scenic reality. “To devise an idea” is becoming the ambition of numerous authors, and the produced idea frequently becomes the essence of the spectacle. The French director Alain Mollet, who took part in the festival session, warned that the pressure of the new in the theatre is the reason why instead of being innovative the “new” becomes institutionalised and obligatory. On the other hand, it is difficult to negate that we expect the artist to propose a different perception, and that we all set off for festivals in the hope that we may see something unusual and unique—something which we had not seen up to then.

The Białystok festival of theatrical schools has met these expectations admirably. The show presented by the traditional (one might say: archaic) Japanese puppet theatre and the spectacle featured by the DAMU students from Prague, situated on the other extreme of puppetry, proved to be new, original and mysterious. Today, the puppet theatre from Awaji, an island famous for cultivating the art of ningyo-joruri (known in Europe as bunraku taken from a famous Bunraku Theatre in Osaka), is one of the most important centres upholding this extraordinary technique of puppet manipulation, and may be even described as a university for bunraku actors. The training is extremely long: an actor specialising in the manipulation of male puppets devotes 7-8 years to mastering the technique of manipulating the puppet's legs and assorted ways of walking; another

7-8 years must be devoted to methods of manipulating the left hand. Once these skills are fully mastered, he may try manipulating the head—here there is no time limit, and training takes a lifetime. Manipulation of the female puppet is easier. The bunraku masters rather jocularly explain this by referring to the excellent upbringing of Japanese women, accustomed to moderation in gestures and behaviour alike. Students of the art of bunraku must learn the numerous basic movements of the female puppet, such as glances, sobbing, laughter, bowing, the gesture of combing hair and stroking a knee, or breathing. Apparently, there exists a certain canon defining the breathing of a melancholy lady, while a young Japanese woman walks differently from an older one and it is possible to seduce a man be the sheer movement of one's back... The aesthetisation of human motion is, it seems, the essence of training: movements on stage differ from those in life—studied and not accidental, perfect and sophisticated, they aim at absolute beauty. This art cannot be mastered independently, and all motions, gestures and behaviour are conventionalised, while the deciphering of the mysteries and nuances of art is sometimes a lifelong procedure, based on the master-apprentice-pupil relation, rarely encountered in the contemporary theatre.

True, no such relation may be discerned in the shows proposed by the DAMU students, although it was exactly their spectacles which proved to be not only autonomous theatrical presentations, but also a reflection of the training methods applied in the Czech school. Once again, students from Prague demonstrated that the condition of Czech

puppetry is excellent, that it is possible to combine tradition with the new, that already in school one can develop in the actors a certain lightness and ease of presence on the stage, as well as a relation towards scenic reality, suffused with subtle humour and maintaining a certain distance. In *Inspirations* they also showed that the puppet theatre can exist without the traditional puppet, and thus is fresh, innovative and wide-ranging. The great theatre of animation, where matter, lifeless at the point of departure—foil, plastic bottles, sponges and toilet paper—becomes alive not only to show the variableness of form, but to convey with dramaturgic perfection assorted contents and emotions. The rustling of foil, the clatter of plastic, the reflection of light on bottles built tension and stirred the emotions of the audience, fascinated to see what will happen next. In one of the etudes (involving foil) the contents created by matter were supplemented by an actor's single glance or gesture, aptly closing the scenic situation; in another (with the sponge) the physical features of the actors supplemented the image, and the music (assorted universally known motifs) suggested the personality of a given character. The second part (*My Childhood*), was inspired by children's toys, including an unpacked Barbie doll, used for telling various childhood stories. The actors seemed to play a game in their imagination, showing us life in a condensed form and a world deceptively similar to the Orwellian farm. The spectacle included excellent scenes, such as the one depicting a father and the essence of a mother, construed by three actors with distinct individual traits, but together creating an abstract character.

Between those arbitrarily borderline extremities of puppetry there stretched an extremely diverse terrain of the puppet theatre: the spontaneous and universally admired Neapolitans with Pulcinella (*Bagatelle*), the skillful Hungarians with another puppet hero—Petrushka (*The Marriage of Petrushka*), the Bulgarians inspired by folklore (*Bulgarian National Tales and Songs*) and students from Kharkov (*A Ukrainian Vertep*), young Swedes wrestling with their own view of Jesus, the Virgin Mary and Che Guevara (*4 Times Jesus*), students from Stuttgart with the Expressionistic *ambiwaLENZ*, Iranian women with an unpolished but memorable *Last Flower*, Finnish students trying to find their own way in the world of their master Eric Bass (*Dybbuk*), and

students from Białystok dealing with a similar situation in *Trup* (The Corpse) by Marcin Jarnuszkiwicz. Representatives of Wrocław showed their artistically refined *Magic Flute*, the technically adroit Chinese presented *Dance with a Silk Shawl*, the Rumanians took on the myth of Ulysses, actors from Białystok featured an excellent theatre of objects (*Ours—Yours*) and Florian Feisel, a student of the Berlin Hochschule für Schauspielkunst, displayed an unusual *Ikarus—The Fall*, a fascinating and curious spectacle performed in a time machine which is simultaneously an animation machine, confirming that the art of animation can be applied to literally everything, both one's own body and every element of reality within reach (and within the range of the animator's consciousness) ...

Each year, at least several score puppet theatre festivals are held all over the world; many of them are satisfactory, but even their formal richness, variety and local specificity do not make it easier to discover an event which would in any special way imprint itself on the memory of the participants. This feat was accomplished by the Białystok festival, held on 21-26 June 2002 as part of a commemoration of the seventieth anniversary of the Aleksander Zelwerowicz Theatrical Academy; Days of the City of Białystok became the best possible setting for the festival of young puppeteers. Clearly, Białystok still provides a favourable climate for all puppet-theatre undertakings and innovation, and Marek Waszkiel—

director of the festival and pro-Rector of the Department of Puppetry Art at the Theatrical Academy—was capable of making excellent use, both for the sake of the School and puppetry in general, of this local favourable atmosphere and extensive international connections.

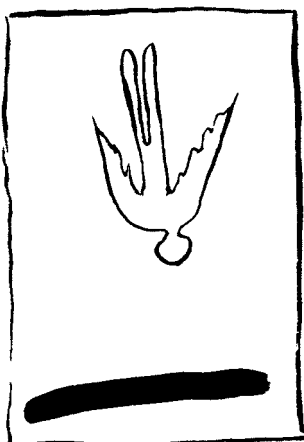
This first, after a long interval, festival of puppetry academies was an occasion for the students of 16 different schools to meet; it was also a gathering of observers from 28 countries! (all told, there were more than 60 spectacles). Days and nights were devoted to spectacles, street happenings, exhibitions, conferences, discussions, meetings, students' presentations unannounced in the programme, nighttime exhibitions of students' work ... It is really difficult to say when exactly did projects of joint international academic ventures come into being; supposedly, more than ten were proposed. No festival had attracted so many puppetry celebrities from Poland and abroad; these meetings too built the climate of Białystok.

The atmosphere was truly extraordinary, with unforgettable moments, such as the presentation by the DAMU students. After the spectacle, the young apprentices of puppetry descended from the stage straight into a beam of light. This scene contained theatrical beauty, poetry, magic and mystery. Let us hope that it is also a metaphor of the future for all puppetry school students...



Etiudy marionetkowe/Marionette Etudes, Białystok

FOT. M. PIĘTA



Muminki a pamięć dzieciństwa

Tadeusz Kornaś

Tę bajkę czytała mi kiedyś na głos mama. Później, gdy sam już potrafiłem czytać, książki o Muminkach były jedną z moich ulubionych lektur. Do dzisiaj pozostały mi tylko ulotne, niejasne, lecz bardzo piękne wspomnienia. Spektakl *Stońce w Dolinie Muminków* przygotowany w Teatrze Groteska w Krakowie stał się więc szczególnie. Sceniczne ukonkretnienie obrazów, wrażeń, które trwały ukryte przez lata, musiało przebić się u mnie przez stan dziwnego napięcia i oczekiwania.

Reżyser i scenograf w jednej osobie – Jan Polewka – już w punkcie wyjścia stanął przed bardzo poważnym ograniczeniem. Każde dziecko, nawet ja po wielu latach, pamięta ilustracje zamieszczone w książkach Jansson. Nadanie bohaterom innego niż na tych obrazkach wyglądu byłoby rodzajem świętokradztwa wobec pamięci wyobraźni. Być może nawet mogłoby się udać, ale po co burzyć cudowne wspomnienia.

Jan Polewka stworzył więc postaci dokładnie takie jak na rysunkach. Ubrał aktorów w kostiumy i maski, tak więc na scenie pojawiły się wielkie Muminki, dwa razy większe od dzieci na widowni. Bajkowy świat nabrał przez to bardzo dosadnej cielesności, stał się nad wyraz „ogromny”, dziwnie poważny. Jedyne kilka postaci (Mrówkolew, Topcia, Topik) to lalki o wiele mniejsze od Muminków. Przez to Mrówkolew wygląda jak mały złodziej, a Topcia i Topik z marchewkowymi czuprynami mają w sobie coś psotnego.

Scenografia była bardzo prosta, utrzymana w pastelowych barwach, głównie zieleniach. Gdy na scenę wyszły wielkie białe Muminki, wydawały się wszystkie takie same. Ale już po kilku chwilach wszyscy umieli je rozróżnić, po drobnych detalach – włosy i kwiatek za uchem na głowie Migotki, okulary u Migotka, ale też po spo-

sobie poruszania, po charakterystycznych gestach, po różnicach „grubości” i kształtach brzuszka i bioder. Później jeszcze po zróżnicowanych gestach (na przykład, gdy Migotek zakładał nogę za nogę, opierając się o stół lub Migotka kręciła nóżką, wstydliwie splatając rączki). Niezwykle radośnie wyglądało, gdy wielkie wesołe Muminki schodziły ze sceny gęsiego, trzymając się za ogonki.

Gdy przed laty czytałem z wypiekami na twarzy *Muminki*, wydawało mi się, że jest to powieść pełna przygód, trochę straszna (że można się bać), trochę wzruszająca, wypełniona po brzegi zdarzeniami. I tego właśnie brakło mi najbardziej w spektaklu Groteski. Wszystko toczyło się łagodnie, przyjaźnie, bardzo lekko. Nie namawiam tu do straszenia dzieci, lecz gdy pamiętam ten swój dreszcz przerażenia i potem wielką radość, że coś zmieniło się na dobre, trochę mi żal takiej ciepłej poprawności. Ale może już aż tak wyrosłem, że ten zarzut jest całkiem nieprawdziwy, może dla większości dzieci zdarzenia pokazywane na scenie były „mrożące krew w żyłach”.

Reżyser nie prowadził artystowskiej gry. Wiedział, że robi teatr dla najmłodszych, wszystko więc służyło temu, by czytelnie, atrakcyjnie i „ładnie” przekazać opowieści i pozwolić, by dotarły do młodych widzów treści z nich wynikające. Zmieszanie planów lalkowego i postaci poruszających się w maskach nie wynikało z chęci jakiegokolwiek eksperymentowania, lecz po prostu z potrzeby zróżnicowania wielkości stworzeń wielkich i małych. (Można oczywiście doszukiwać się w wykorzystaniu teatru masek kontynuacji „Groteskowej” tradycji Jareków, Mikulskiego czy Skarżyńskiego, ale po co? Można też odwoływać się do spektaklu *Maciupek z Krainy Muminków*,

granego w tym teatrze w 1978 roku, lecz przecież żaden z młodych widzów go nie pamięta).

Dzieci, jak to dzieci, reagowały doskonale. Szczególną radość przynosiło przekraczanie bariery proscenium: gdy Włóczykij przechodził środkiem widowni lub gdy pytał dzieci, czy boją się burzy, gdy Szczękoptak „straszył” pierwszy rząd. Dzieci też pomagały bajkowym bohaterom. Gdy dowiedziały się, jak odpędza się Hatifnatów (tupaniem), za każdym razem, gdy tylko te stwory pokazywały się, cała sala rozbrzmiewała łomotem setek dziecięcych nówek.

Teatr może być i w tym przypadku był wielką radością dla dzieci. Czar spektaklu działał. Jednak *Stońce w Dolinie Muminków* nie było przedstawieniem doskonałym. Pisałem już o nieco jednolitym monotonnym nastroju. (Tylko przez moment zapanował dziwny strach, gdy pojawił się stwór zwany Buka. Jakby z innego świata. Jeszcze większy od Muminków, dziwny, małowówny, mroczny – nawet światło wtedy przygasło). Przygody zlewały się, wszystkie stanowiły w końcu jedną, niegroźną historię, właściwie pozbawioną finału.

Spektakl przygotował wyśmienity twórca – Jan Polewka – stanowił więc on, jak można się było spodziewać, jednolitą estetycznie i konsekwentną plastycznie całość. I dlatego drażniły niedopracowane elementy. Ktoś powie, że były to drobniaki, jednak jakże ważne. Na przykład, gdy w szkatułce ma pojawić się rubin, wszystkie spostrzegawcze dzieci zobaczyły, jak odsuwana jest ścianka i jakaś ręka wsadza rubin do środka (coż to więc za czary? – raczej oszustwo). Albo rewia Czarodzieja, podczas której spełniane były życzenia... Wiadomo, że dzieci często cieszą się najprostszymi rzeczami, ale

można było się bardziej dla nich postarać – sztuczki były nad wyraz proste. Czemu nakryty stolik nie poprunął do Włóczykija (przecież tak łatwo to zrobić, by wzbił się w górę), ale był bardzo nieumiejętnie wynoszony (na niewidocznych co prawda żyłkach) przez Czarodzieja i Panterę za kulisy.

Bardzo ciekawie też zabrzmiała muzyka, choć szkoda, że aktorzy śpiewali z playbackiem. W świecie Muminków

była ona delikatna. Za to niezwykle kontrast stanowiła żywiołowa piosenka Mrówkolwa, mająca coś z bluesa (i tak niesympatyczny Mrówkolew zdobył serca młodych widzów). No i na koniec wszystkie dzieci wzruszyła zabawa w takt irlandzkich rytmów. Muminki z kokardkami na ogonkach tańczyły z wielką gracją i lekkością.

I choć będą tak tańczyły co wieczór dla kolejnych widzów, wydaje mi się, że nie

zastąpi to jednak czaru lektury. Bo właśnie najbardziej „czaru” – tego nieokreślonego uczucia cudowności – zabrakło w krakowskim przedstawieniu. ■

Słońce w Dolinie Muminków, Tove Jansson. Przekład Irena Szuch-Wyszomirska. Adaptacja, reżyseria, scenografia Jan Polewka, muzyka Jacek Staniewicz. Teatr Groteska, Kraków. Premiera 2002.

Moomintrolls and Childhood Memories

Tadeusz Kornaś

This story was read to me by my mother. Later on, when I was capable of reading by myself, books about the Moomintrolls became one of my favourites. Up to this day I cultivate rather hazy but, nonetheless, beautiful memories. The spectacle *Słońce w Dolinie Muminków* (Sun in Moomintroll Valley), staged by the Groteska Theatre in Kraków, was, therefore, special. The concrete forms granted on stage to images and impressions concealed for years simply had to generate strange anticipation and even tension.

Already at the point of departure, Jan Polewka, the director and stage designer of the production, faced a serious limitation. Every child, and even I after so many years, remembers well the original illustrations by Tove Jansson. The process of granting the heroes an appearance different from the one portrayed in the book would be tantamount to a sacrilege of sorts, committed against likenesses embedded in our memory. Perhaps such an endeavour could be tackled, but why destroy wonderful reminiscences?

Jan Polewka thus created characters identical to the illustrations. He dressed the actors in costumes and masks, thus filling the stage with giant Moomintrolls, twice as large as the young members of the audience. The fairy-tale world assumed more tangible dimensions, and became extraordinarily “immense” and strangely grave. Only certain characters are played by puppets much smaller than the Moomintrolls. The simple stage

design is maintained in pastel colours, mainly shades of green. At first glance, when the white Moomintrolls appeared on the stage, they seemed identical. Already a few moments later, everyone was able to distinguish them thanks to certain small details—the fringe and flower jauntily worn by the Snork Maiden, the eyeglasses belonging to Snork, as well as by the manner of moving and a different “thickness” and shapes of tummies and hips; later, such features included differentiated gestures (for instance, when Snork crossed his knees, leaning against the table, or when the Snork Maiden shyly twisted her leg and timidly wrung her hands). The single-file exit of the large, happy Moomintrolls, holding

onto each others tails, made a truly joyful impression.

When years ago I excitedly read about the Moomintrolls it seemed to me that this was a veritable adventure story, slightly terrifying, moving, and filled to the brim with events. This is precisely what I missed the most in the Groteska spectacle, where everything follows a very mild, friendly and light course. It is not my intention to incite the authors to scare children, but when I recall a shiver of fear followed immediately by great joy that everything had taken a turn for the better, then I resent cozy correctness. On the other hand, perhaps it is I who have become so grown up that my accusation is totally untrue, and the majority of the



FOT. M. GARDULSKI

children experience the events shown on stage as “bloodcurdling”.

The director did not delve into artistic quests, well aware of the fact that he was preparing a spectacle addressed to the youngest audience. Instead, he did everything to legibly, attractively and “prettily” tell the story, and make it possible for the contents to reach the young spectators. The mingling of the puppets and masked actors did not stem from a wish to experiment, but simply from the need to differentiate the sizes of the assorted creatures (naturally, one could seek in this application of the theatre of the mask a continuation of the Jaremas, Mikulski or Skarżyński tradition, but what would be the sense? One might also refer to *Maciupek z Krainy Muminków* (Knyttet from Moomintroll Land), produced in “Grotteska” in 1978, but none of today’s spectators remember it.

The children, as befits their age, reacted perfectly, gleaning particular joy from a crossing of the barrier of the proscenium: when one of the characters strolled amidst the audience or asked the youngsters whether they are afraid of storms, or when another “terrified” the first row. The children also assisted the heroes—once they learned how to ward off the Hatifatteners (by stomping their fleet) each time those creatures appeared the whole theatre resounded with the noise produced by hundreds of tiny feet.

In this case too, the theatre could prove to be a source of great joy. The charm of the spectacle worked. Nonetheless, *Słońce w Dolinie Muminków* was not a perfect spectacle. I already mentioned the rather monotonous ambience. (Only for a moment did a strange fear accom-

pany the appearance of Grok, a creature seemingly from another world, larger than the trolls, mysterious, silent and murky—even the light grew dim). The adventures merged into a single whole, and ultimately produced a rather timid story, devoid of a true finale.

Since the spectacle was devised by the brilliant Jan Polewka, one could have expected that it would comprise an aesthetically uniform and artistically consistent whole. The unfinished elements thus proved to create an even more irritating discord. Some may say that these were petty details, but they are important. By way of example, when a ruby is to appear in a box all the more observant children noticed a hand sliding one of the sides of the box and placing the gem inside (what sort of magic is this? more of a fraud...). The same could be said about the review given by the Wizard, who makes wishes come true... It is well known that children frequently enjoy the simplest things, but more effort could have been made—the tricks were much too facile. Why did the covered table not fly towards Snufkin (it would have been so easy to have it soar into the air), but was very unskillfully carried behind the stage (true, on invisible wires) by the Panther and the Wizard?

The score was exciting, although it is a pity that the actors sang to a playback. The gentle music of the Moomintroll world contrasted with the blues-like song performed by the unsympathetic Antlion (who in this way won over the young audience). Finally, all the children were moved by the sight of the Moomintrolls, with ribbons adorning their tails, gracefully and lightly dancing to the strains of Irish melodies.

Although they shall prance in this way every evening for the pleasure of successive spectators, I believe that the performance cannot replace the enchantment of the book. It is precisely this “allure”—that indescribable feeling of wonder—that seems to be missing in the Kraków spectacle. ■

Sun in Moomintroll Valley. Tove Jansson. Translation Irena Szuch-Wyszomirska, adaptation, direction and stage design Jan Polewka, music Jacek Stankiewicz. Teatr Grotteska, Kraków. Premiere 2002.



FOT. M. GARDULSKI

Tęsknota za Ptakiem Cis

Robert Cieślak

Smutne podwórko, szare ściany, ciemne kąty, ziejące pustką okienne ramy, w lewym rogu kubły na śmieci, wśród których migocą kolorowe butelki, ostatni promyk nadziei – w takiej scenarii toczy się pełna uczuć opowieść o tęsknocie, marzeniu i odpowiedzialności. *Historia o Ptaku Cis* Joanny Kulmowej znacząco przetworzona przez Aleksandra Maksymiaka (reżysera i scenografa), sięga po mityczną wiarę w lepszy świat, który – choć symbolizowany przez zaznaczającego się świetlną smugą cudownego ptaka – naprawdę jest miłością, jaką bezinteresownie darzymy innych. Bez tej miłości – zdają się przekonywać twórcy widowiska – prawdziwie odczuwanej, mającej moc przekształcania drugiego człowieka, trudno ocalić własne istnienie, odnaleźć w sobie siłę, by pokonać zło.

Przedstawienie umiejętnie komponuje różnorodne plany teatralne. Reżyser tworzy obraz sceniczny niezwykle współcześnie, operuje łatwo rozpoznawalnym sym-

bolem i trafnym skrótem. Sięga po znane standardy kulturowe, by wprost odwołać się do wrażliwości współczesnego widza. Sceny „podwórkowe” w mgnieniu oka, gdy wymaga tego dramat, niemal magicznie przekształcają się w Manhattan lub egzotyczną krainę dzikusów; dyskutujący między sobą mieszkańcy kamienicy wyglądają przez „umowne” okna – okienne ramy, które noszą pod pachą. Te iluzjonistyczne zabiegi scenograficzne podkreślone są światłem, niezwykle tu istotnym, gdyż stanowiącym swoistą metonimię tęsknoty za wymagowanym, a przecież w głębi duszy każdego z nas-widzów rzeczywistym ptakiem. Stroje bohaterów zdają się stylem nawiązywać do ubiorów późnych osadników amerykańskich. Muzyka zaś bezpośrednio replikuje aranżację dixielandu, trąci nieco Gershwinem, przenosząc widza nieodwołalnie w klimat jazzu, wykonywanego przez grupę wrocławskich muzyków

pod kierunkiem kompozytora Zbigniewa Karneckiego. Ponieważ zaś Cis to i ptak, i tonacja muzyczna, to zgodnie z intencją autorki sztuki, w kompozycjach nie może zabraknąć tonacji molowej, która nadzwyczaj wrażliwie kreuje klimat nostalgii, tęsknoty i marzenia o prawdzie.

W tak skomponowanych obrazach walka dobra ze złem, wiary w człowieka z wiarą w pieniądź, szlachetnej miłości ze światem cynizmu i ciemnych interesów, rozgrywa się na oczach młodych widzów w sposób jednoznaczny, lecz nie narzucający żadnych stereotypowych ujęć bądź uproszczonych rozwiązań. Reżyser stroni od moralizatorstwa i starannie unika publicystyki. Dlatego słusznie zdecydował, że dziś na scenie nie mogą pojawić się takie postaci Kulmowej, jak Javox (szczur do wycierania kątów) czy Persil (kocur do prania). Jedna tylko z reżyserskich przeróbek zdaje się trudna do zaakceptowania – nadmierne zwielokrotnienie przy-



domka Flacha, do którego u Kulmowej mówi się najczęściej: dziadku; u Maksymiaka zaś wyłącznie Flacha. Szkoda, bo to wokół tej ciepłej postaci buduje się główny wątek sztuki. Historia o pięknie grającym na trąbce Doremusie (Dariusz Kamiński) i jego ociemniałej, lecz na sposób romantyczny widzącej sercem siostrze Zorzy (jedyna w przedstawieniu lalka, animowana przez Urszulę Karpińską-Sterkowiec) zanurzona jest bowiem w opowieści starego zbieracza kolorowego szkła, bazarza i gaduły, który potrafi z dna butelki wyczarować baśniowy świat. Takiego właśnie dziadka gra Mirosław Kucharski, a nazywanie go przez Zorzę Flachą zgrzyta dosłownością skojarzeń. Drugą wątpliwość rodzi sposób wykreowania niematerialnego z natury, zjawiskowego jedynie, żyjącego w marzeniu tytułowego ptaka. Jego feeryczna barwność i migotliwa dosłowność ujawniona w finale widowiska z jednej strony nadzwyczaj wyraziście odcina się od szarości zapomnianego przez ludzi i Boga podwórka, podkreśla przemianę, jaka zaszła w mieszkańcach kamienicy pod wpływem miłości, lecz z drugiej strony razi zbyt prostym skojarzeniem z ozdoba-

mi rodem z wesołego miasteczka, dyskoteki lub neonowej reklamy. Mimo zastrzeżeń takie zobrazowanie ptaka z marzeń, być może właśnie za sprawą łatwej analogii do kultury popularnej, potrafi jednak wywołać wzruszenie.

Głównym źródłem wzruszeń w *Historii o Ptaku Cis* jest jednak przede wszystkim dostrzeżenie możliwości przemiany świata. Przeobrażenie takie, zrodzone z tęsknoty za materialnością marzenia, za niedotykalnym i niedostrzegalnym, a jednak uchwytnym pięknem, motywowane przez miłość, a jednocześnie też wiarę w sprawiedliwość i porządek rzeczy, buduje ważne – zwłaszcza dla najmłodszego widza – poczucie pewności co do tego, które z wartości są w ludzkim życiu najważniejsze i których strzec trzeba nawet wbrew światu, stawiając czoło najboleśniejszym doświadczeniom i pokonując przeciwności losu. Aleksander Maksymiak, wydobywając z tekstu Joanny Kulmowej optymizm i wiarę w dokonywanie niemożliwych przemian, stworzył na scenie szczecińskiej Pleciugi widowisko poetycko-baśniowe, umiejętnie komponujące różne typy ludzkich charakterów, które w obliczu krzywdy i zagrożenia zdolne są do trudnych wyrzeczeń i zmian. Ukojona dzięki harmo-

nijnej inscenizacji tęsknota za Ptakiem Cis jest przy okazji realizacją marzenia samej autorki, która w liście do programu teatralnego napisała: *Więc marzyłam, jak to byłoby pięknie, gdyby ludzie z jednego podwórka zaprzyjaźnili się naprawdę. Gdyby zauważyli, że mieszka między nimi dziewczynka, która kocha ich wszystkich: i Flachę, i Marynię, i Wniedzielęurodzonego, i Ptasznika, a najbardziej Doremusa i jego granie. Granie, z którego wyfruwa ptak Cis.* I spełniło się: ptak Cis, marzenie, miłość i wiara, wyfrunął z odzyskanej trąbki, objawiony w cudownej postaci niczym Feniks. Czy wróci, czy zostawi po sobie tylko wspomnienie i tęsknotę? Czy może my, po powrocie do domu, dostrzeżemy tę kochającą nas wszystkich dziewczynkę? Tego, wychodząc z teatru, nie wiemy, pokrzepieni myślą, że jednak marzenia się spełniają... równie często jak cuda, które się zdarzają. ■

Historia o Ptaku Cis, Joanna Kulmowa. Reżyseria i scenografia Aleksander Maksymiak, muzyka Zbigniew Karnecki. Teatr Lalek Pleciuga, Szczecin. Premiera 2002.



FOT. R. STACHNIK

Longing for the Cis Bird

Robert Cieślak

A cheerless courtyard, grey walls, dark nooks, empty window frames, and in the left corner wastebins containing glimmering colourful bottles, the last ray of hope—this is the setting of a highly emotional story about longing, dreams and responsibility. The tale of the Cis bird by Joanna Kulmowa, meaningfully transposed by Aleksander Maksymiak (director and stage designer), resorts to a mythical faith in a better world, which, albeit symbolised by the wondrous bird marked with a trail of light, is actually the love which we selflessly bestow upon others. The authors of the spectacle seem to be arguing that without such love, endowed with the power of transforming another person, it is difficult to salvage one's own existence, and to

discover within oneself the strength to overcome evil.

The spectacle ingeniously constructs assorted theatrical levels. The director creates stage imagery in an extremely contemporary manner by operating with an easily recognisable symbol and apt abbreviation, and makes use of familiar cultural standards in order to refer outright to the sensitivity of the present-day spectator. Whenever the play demands it, the "courtyard" setting as if by magic, and in an instant changes into Manhattan or an exotic land inhabited by savages; the residents of the house, engaged in discussion, gaze through "conventional" windows—the window frames which they carry. These illusionistic stage design devices are emphasised by light, which

plays an extremely essential role by comprising a *sui generis* longing for the imaginary bird that deep in the souls of each of us—the spectators remains real. The style of the costumes worn by the heroes seems to echo the clothes of American settlers. The music—a direct replica of Dixieland—conceals hints of Gershwin, conveying the audience into the climate of jazz, performed by a group of Wrocław musicians conducted by the composer, Zbigniew Karnecki. Since Cis is both a bird and a musical tonation, then in accordance with the intentions of the author of the play the compositions must resound with the minor tonation, which usually creates the atmosphere of nostalgia, yearning and dreams about the truth.

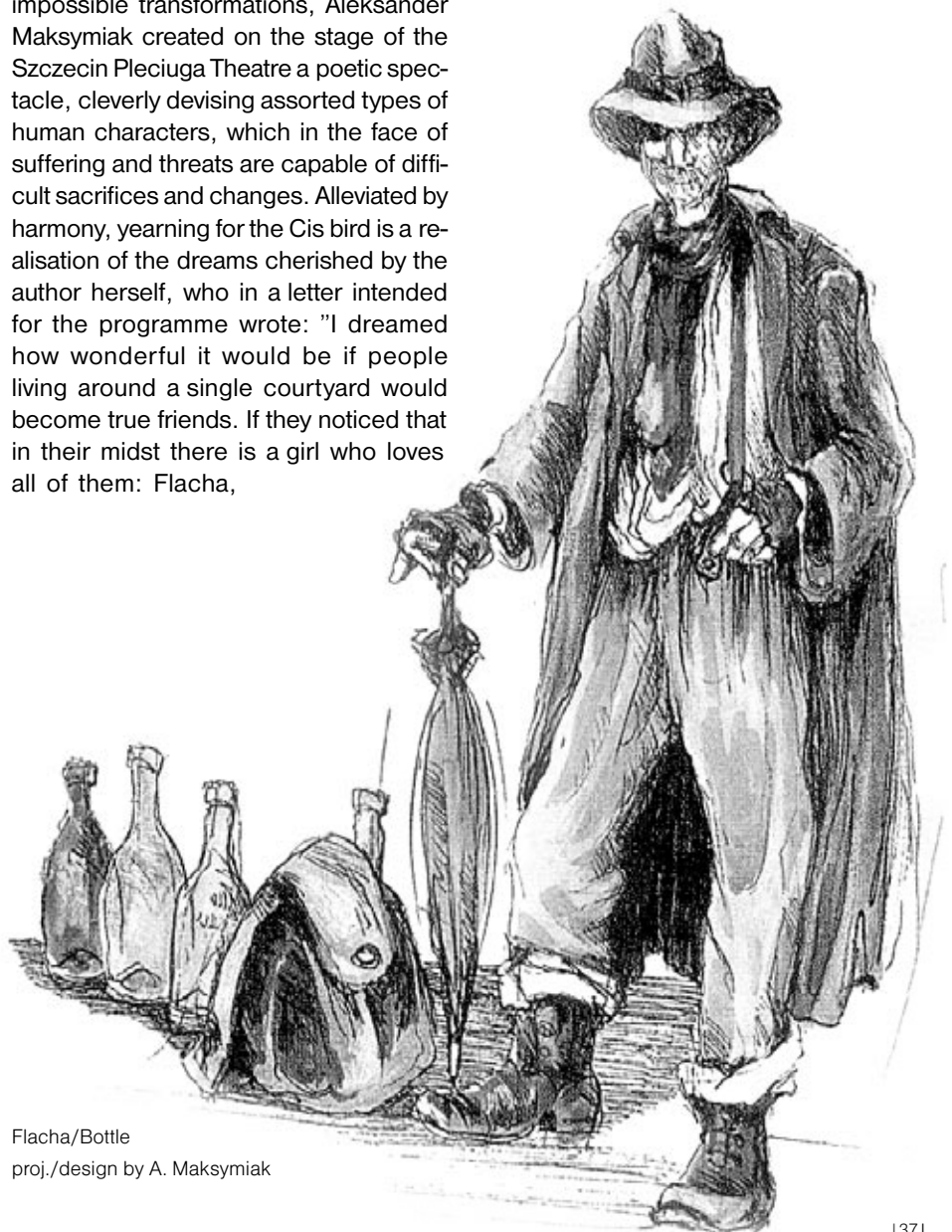
In thus composed images, the battle between good and evil, faith in man and faith in money, noble love and the world of cynicism and suspicious deals is waged in front of the young audience in an unambiguous manner, but one which does not impose any stereotype interpretations or simplified solutions. The director shies from moralising and carefully avoids publicistic. This is the reason why he correctly decided that today such characters created by Kulmowa as: Javox (a rat used for cleaning corners) or Persil (a laundry car) cannot appear on the stage. Only one of the innovations seems to be unacceptable—the excessive multiplication of the cognomen Flacha Big Bottle), who Kulmowa's text is addressed usually as grandpa while in Maksymiak's version appears exclusively as Flacha. A pity, since this sympathetic character is the axis of the play's main motif. The story of Doremus (Dariusz Kamiński), an exceptionally gifted trumpeter, and his blind sister Zorza (the only puppet in the production, manipulated by Urszula Karpińska-Sterkowiec), who in a truly Romantic mode sees with her heart, is submerged in a tale spun by the old collector of coloured glass, a loquacious storyteller capable of evoking a fairytale world from the bottom of a bottle. This is the old man played by Mirosław Kucharski, and having Zorza call him Flacha (Bottle) is a gratingly literal association. Another doubtful suggestion is the creation of the titular bird, immaterial by its very nature and living only in dreams. Its feerie-like colourfulness and shimmering literalness, revealed in the finale, on the one hand vividly contrast with the greyness of the courtyard, forgotten by God and men alike, and accentu-

ate the transformation which occurred in the residents of the house under the impact of love; on the other hand, they contain a glaring and much too facile association with decorations straight from a fun fair, a disco or a neon sign. Despite these reservations, a depiction of the dream bird *via* simple analogy to popular culture can be affecting.

The prime source of emotions in *Historia o Ptaku Cis* (The Story of the Cis Bird) is, however, the perception of the possibility of changing the world. Such a transformation, born of longing for the material form of a dream and beauty, which cannot be touched or discerned but can be grasped, motivated by love and belief in justice and the order of things, builds an important—especially for the young spectator—certainty indicating which values are most important in human life, and which should be guarded, even contrary to the world, by tackling assorted experiences and adversities of fate. By drawing forth from Joanna Kulmowa's text optimism and faith in the performance of impossible transformations, Aleksander Maksymiak created on the stage of the Szczecin Pleciuga Theatre a poetic spectacle, cleverly devising assorted types of human characters, which in the face of suffering and threats are capable of difficult sacrifices and changes. Alleviated by harmony, yearning for the Cis bird is a realisation of the dreams cherished by the author herself, who in a letter intended for the programme wrote: "I dreamed how wonderful it would be if people living around a single courtyard would become true friends. If they noticed that in their midst there is a girl who loves all of them: Flacha,

Marynia, Wniedzielurodzony (Sunday's Child), Ptasznik (Birdman), and most of all Doremus and his music, from which the Cis bird soars forth'. The dream came true: the Cis bird, the dream and faith flew out of the regained trumpet, revealed in a miraculous form in the manner of the reborn Phoenix. Will it return or will it merely leave behind remembrance and nostalgia? Or shall we, upon our return home, notice this little girl who loves all of us? This is something which, leaving the theatre, we shall never know, invigorated, however, by the thought that dreams do come true... just as often as miracles.

Historia o Ptaku Cis (The Story of the Cis Bird), Joanna Kulmowa. Direction and stage design Aleksander Maksymiak, music Zbigniew Karnecki. The Pleciuga Puppet Theatre, Szczecin. Première 2002.



Flacha/Bottle
proj./design by A. Maksymiak

Bajka czy nie bajka?

Zuzanna Głowacka

Biały statek w sposób mądry i odważny mówi o samotności opuszczonego dziecka i zrodzonych z niej tęsknotach. Przedstawienie reżyserowane przez Aleksieja Leliawskiego jest teatralną adaptacją opowiadania kirgiskiego pisarza Czingiza Ajtmatowa. Akcja obu rozgrywa się w odciętej od świata wiosce w górach San Tasz, współczesny widz nie będzie miał jednak wątpliwości, że tragedia niespełnionego dzieciństwa mogłaby rozegrać się wszędzie.

Bohaterem *Białego statku* jest ośmioletni chłopiec. Bardzo wcześnie porzucony przez rodziców, znajduje się pod opieką dziadka – starego Momuna, który wprowadza małego w historię rodem z bajek i legend, uczy pokory i pracowitości, poszanowania dla innych i dla tradycji. Niestety, otoczenie wyznaje inne niż Momun prawa, otwarcie pomiata starcem, powszechnie uważanym za dziwaka, czego bezbronnym uczestnikiem jest zawsze

mały wnuczek. Chłopcu pozostaje tylko prawo do zadawanego samemu sobie pytania „dlaczego?”. Osaczony rzeczywistością, w której dominuje przemoc, krzyk i alkohol, chłopiec ucieka w marzenia, a w finale przedstawienia na zawsze ucieka od świata.

Chłopiec to małych rozmiarów lalka; role wszystkich dorosłych odgrywają natomiast aktorzy i ten zabieg inscenizacyjny zaznacza przepaść dzielącą oba światy. Postaci dorosłych zarysowane są grubą, realistyczną kreską – ich zachowania nie są niczym innym jak kontrastowym tłem dla marzeń chłopca. Przy czym drobna lalka (jak w ostatniej części spektaklu) często gubi się na scenie wśród energicznych ruchów aktorów. Z jednej strony można to uznać za podkreślenie nieistotnej roli, jaką chłopiec odgrywa w świecie dorosłych, z drugiej jednak – często po prostu o nim zapominamy.

W spektaklu dużo jest dosłowności. Poetyckie metafory zostają sprowadzone do realistycznych, plastycznych obrazów, co raczej zubaża, a nie wzbogaca zakres ich możliwych znaczeń. Opowiadanie mówi o sile wyobraźni, spektakl natomiast raczej nie uruchamia jej działania u widza. Nawet wykorzystany

w przedstawieniu teatr cieni ma w sobie niewiele poezji; dużo silniej oddziałuje natomiast scena uczy, którą odczytujemy z samych tylko odgłosów dobiegających zza kulis. Właśnie z braku poezji wymowa spektaklu jest dużo bardziej pesymistyczna niż samo opowiadanie.

Ze sceny pada natomiast wiele słusznie wybranych w procesie adaptacji sentencji, które zapadają w pamięć, jak na przykład ta, że *dużo czasu trzeba, żeby człowieka urodzić i wychować, ale żeby zabić – mniej niż mało, czy że jeśli ludzie nie będą pamiętać o swoich przodkach, to się zepsują*.

Mityczna opowieść o powstaniu rodu Bugu i jego prarodzicielce Rosochatej Matce-łani umieszczona na początku spektaklu i formalnie odrębna (maski, totemy, tradycyjne zaśpiewy, próba naśladowanie plastyki rysunków naskalnych) pozostaje oddzielną częścią spektaklu. Niekoniecznie wiążemy ją ze światem wierzeń dziadka i wnuka, nawet jeśli pamiętamy, że to „bajka, którą opowiadał chłopcu dziadek”. Stąd śmierć Marala i scena odrąbywania rogów nie jest dla nas całkowicie zbieżna z ostateczną porażką wyznawanych przez obu wartości. Nie wiemy, dlaczego aktor grający starego Momuna kładzie się pod koniec spektaklu na scenie (umiera?) i może to powód, że chłopiec na zawsze odplywa...? Niejasności w spektaklu jest więcej. Ogólny nastrój pozwala jednak odczytać intencje bohaterów, co najwyżej trudno doszukać się motywacji.

Podstawową zaletą opolskiego *Białego statku* jest jednak to, iż mówi on otwarcie o sprawach ważnych. ■

Biały statek, Czingiz Ajtmatow. Przekład Zbigniew Bitka, Aleksiej Leliawski. Adaptacja i reżyseria Aleksiej Leliawski, scenografia Aleksander Wachramiejew, muzyka Wiktor Kopcyko. Opolski Teatr Lalki i Aktora, Opole. Prapremiera 2002.



A Fairy Tale or Not?

Zuzanna Głowacka

The White Ship is a wise and audacious description of the loneliness of an abandoned child and his ensuing longings. The spectacle, directed by Alexiey Leliavsky, is a theatrical adaptation of a story by the Kirghiz writer Chingiz Aytmatov. The plot takes place in a village high in the San Tash mountains, cut off from the rest of the world, but the contemporary spectator will no doubt perceive that this tragedy of an unfulfilled childhood could have occurred anywhere.

The hero of *The White Ship* is an eight-year old boy. Abandoned by his parents very early on, he is brought up by his grandfather - old Mamun, who introduces him to stories straight out of fairy tales and legends, and teaches him humility and industriousness as well as respect for others and for tradition. Unfortunately, the surrounding world observes laws at odds with those heeded by Mamun, and openly derides the old man, universally regarded as outlandish, a situation witnessed by the small grandson. The boy is left only with the right to ask: "why?". Ensnared by a reality dominated by violence, screams and alcohol, he seeks refuge in dreams, and in the finale flees the world for ever.

The boy is played by small puppet, while the roles of all the adult characters are performed by actors, a staging device which marks the chasm between the two worlds.

The adults are drawn with a realistic and bold line - their behaviour comprises a mere backdrop for the dreams cherished by the hero. Moreover, the small puppet (as in the last fragment of the spectacle) frequently gets lost on stage amidst the energetically bustling actors. On the one hand, this ploy could be considered an emphasis of the unessential role played by the child in the world of adults; on the other hand, we often simply forget his presence.

The spectacle contains a great dose of literalness. Poetic metaphors are reduced to realistic imagery, an approach which tends to impoverish, and not enhance the range of possible meanings. The story mentions the power of imagination, but the show does not set it into motion. Even the shadow theatre employed in the spectacle has little poetry; much greater impact is exerted by the scene of the feast, surmised from the sounds reaching us from back stage. It is precisely this absence of poetry which renders the message of the spectacle much more pessimistic than that of the original story.

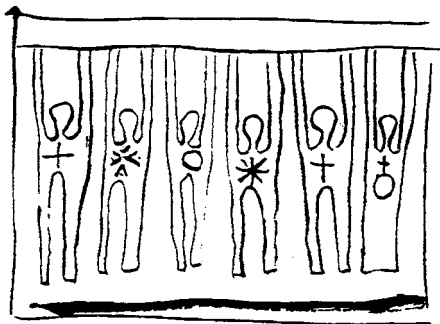
The stage, however, resounds with numerous memorable sentences correctly selected in the course of adaptation, such as the one maintaining that "much time is needed to give birth and bring up a person, but less than little - to kill him", or that "people who forget their ancestors will degenerate".

The mythical story about the origin of the Bug family and its foremother, the Bifurcate Mother-doe, set apart at the beginning of the spectacle and formally separate (masks, totems, traditional chants, an attempt at imitating cave drawings), remains a distinct part of the spectacle. It is not necessarily associated with the world of the beliefs cultivated by the grandfather and grandson, even if we remember that this is "a tale told to the boy by his grandfather". Hence the death of Maral and the scene of the chopping off of the horns do not appear to be totally concurrent with the ultimate defeat of the values revered by both heroes. We are not told why at the end of the spectacle the actor playing old Mamun lies down on the stage (is he dying?); quite possibly, this is the reason why the boy sails away for ever... The play contains many more such unclear moments, but its general ambience makes it possible to decipher the intentions of the heroes; we may, however, find it difficult to discover their motivation.

The basic asset of *The White Ship* shown in Opole is the fact that it speaks openly about important issues. ■

The White Ship, Chingiz Aytmatov. Translation Zbigniew Bitka, Alexiey Leliavsky. Adaptation and direction Alexiey Leliavsky, stage design Alexander Wakhramiyevev, music Victor Kopcyko. The Opole Puppet and Actor Theatre, Opole. Première 2002.





Jacques Lecoq i jego dynamiczne studium natury

Henryk Jurkowski



Jacques Lecoq (1921–1999), mim, aktor, pedagog wstąpił się przede wszystkim jako twórca Międzynarodowej Szkoły Teatralnej, która nie straciła impetu również po jego śmierci. Kieruje nią jego żona Fay Lecoq, pochodząca ze Szkocji. Kiedy się pobierali w roku 1960, była aktywną aktorką, później zajęła się kształceniem innych. Szkoła znajduje się w Paryżu w pobliżu Gare du Nord przy ul. Faubourg St. Denis 57. Jest to szkoła klaunady, komedii dell'arte, improwizacji i form teatru nieosobowego. Jej liczni absolwenci przywołali do istnienia fizyczny teatr naszych czasów i określili go w nowy sposób.

Lecoq urodził się w Paryżu. W roku 1937 podjął studia w szkole sportu i wychowania fizycznego i w konsekwencji w latach 1941–1945 był nauczycielem gimnastyki, co zostało potwierdzone dyplomami francuskiej federacji lekkiej atletyki i pływania. Tu zetknął się z Jean-Marie Contym, przyciakiem Antonina Artauda i Jean-Louisa Barraulta. To niewątpliwie Conty rozbudził zainteresowania teatralne Lecoqa.

W pierwszym roku po wojnie prowadził krótko fizyczne działania terapeutyczne w Niemczech. W kilka miesięcy później, w tym samym roku 1945, rozpoczął karierę aktorską, występując w zespole Comédiens de Grenoble. To był tylko wstęp do działań teatralnych. Interesował się bowiem koncepcjami Jacquesa Copeau oraz... maskami. Najbardziej fascynowały go japońskie maski no, jako przedmioty służące oczyszczeniu ciała i przejściu w neutralny niemal stan ekspresji. Po latach rozbudzenie swych teatralnych zainteresowań objaśni następująco w książce *Le corps poétique* (Poetyczne ciało):

Trafiłem do teatru poprzez sport. Mając siedemnaście lat, odkryłem

geometrię ruchu poprzez ćwiczenia na równoległych i horyzontalnych sztangach w paryskim klubie gimnastycznym... Zachwycony byłem biegiem, ale najbardziej pociągała mnie czysta poezja lekkiej atletyki: kurczenie się albo wydłużanie cieni biegaczy; cieni rzucanych przez słońce, wiszące z boku stadionu, kiedy ustali się już rytm biegu. Fizyczna poezja wywierała na mnie bardzo silne wrażenie.

W roku 1948 Lecoq przeniósł się do Włoch, gdzie pozostawał przez osiem lat. Na uniwersytecie w Padwie wyreżyserował swoją pierwszą pantomimę, a stąd był tylko krok do studiowania komedii dell'arte. To przy tej okazji spotkał rzeźbiarza Amleto Sartoriego, który przygotowywał wówczas maski do słynnego przedstawienia Giorgio Strehlera *Arlekin, sługa dwóch panów* Carlo Goldoniego (1948).

Strehler zaprosił go do nauki ruchu w szkole przy Piccolo Teatro di Milano. W ten sposób zyskał okazję do współpracy z wybitnymi twórcami włoskimi, jak Dario Fo, Franco Parenti i Anna Magnani. Między innymi komponował ruch chórów dla opery w Syrakuzach, jak też zrealizował dwie rewie we współpracy z Dario Fo. Fo wspominał ten czas jako niezwykle płodny dla nich obu. Mówił:

Jacques uczył techniki gestu nie jak przypadkowego języka, ale jako dyscypliny naukowej... Sam nabierałem doświadczenia w korzystaniu z gestu, obserwując opowiadaczy we wsi nad Lago Maggiore, gdzie dorastałem, więc posiadałem naturalne poczucie ruchu, ale Jacques nauczył mnie rozumieć wagę istotnych zasad w języku gestu. Komiczna synchronizacja, na przykład, polega na uwzględnianiu matematycznych praw, niemal geometrycznych w ich precyzji, jak kla-

syczna zasada trzech powtórzeń, używana w komicznych działaniach na całym świecie. Oczywiście, kiedyś nadchodzi czas, kiedy zasady muszą być złamane, więc nie można posługiwać się nimi bezmyślnie.

Zatem Lecoq po ośmioletniej praktyce we Włoszech powrócił do Paryża i otworzył szkołę. Od chwili jej założenia w roku 1956 stała się ona inkubatorem teatralnych innowacji. Lecoq nie dążył do jakiegoś jednego stylu szkoły, po którym rozpoznawano by jej uczniów. Nalegał bowiem, by każdy student rozwijał własny świat teatralnych wyobrażeń i działań.

Nie od razu spotkał się z uznaniem. Odmawiano jego szkole wartości uniwersalnych, twierdząc, że jest prowadzona jedynie przez mima. Lecoq polemizował z tymi zastrzeżeniami, wyjaśniając:

Być mimem to nie jest osobna sprawa w teatrze i tylko w teatrze. Chciałem badać ruch i rozumienie świata projektowanego przez ludzkie ciało w dziedzinach pozateatralnych. I odkryłem, że uprawianie mimu jest bardziej interesujące, jeśli odbywa się w kontekście innych rzeczy. Mim, sam w sobie, popada w sklerotyczny formalizm lub co najwyżej czystą perfekcję. Wierzę, że sztuka mimu zaczyna się wtedy, kiedy gubi on swoje imię.

Lecoq był człowiekiem potężnym i muskularnym, z ramionami boksera, którego można było łatwo pomówić o sprzyjanie „czyste” fizyczności. Niemniej jeden z jego studentów, Simon Mc Barney, twórca słynnego zespołu Complicité, dodał w tej sprawie istotne zaprzeczenie i uzupełnienie: *Ćwiczył w nas najważniejsze mięśnie. Mięśnie wyobraźni.*

Wychodząc z założenia stałego ruchu jako swej podstawowej filozoficznej zasady, Lecoq interpretował ją

jako ważny element ludzkiego światopoglądu: *Akceptacja stałego ruchu uderza we wszystkie dogmatyków, ponieważ udowadnia ona, że nic nie jest stałe, a to prowadzi do zaakceptowania tolerancji.*

Reakcja na przestrzeń w ludzkich działaniach była kluczem do filozofii Jacquesa Lecoqa, którego poetyckie traktowanie ruchu odnajdziemy w dziełach jego uczniów. Z reguły dążą oni do wyrażenia elementów najistotniejszych danej idei – w obrazie, który z zasady powinien być jak najbardziej uproszczony. Poszukują zatem ideogramu, jak to łatwo zauważyć w twórczości Julie Taymor (wielkie przedstawienie *Króla Iwa* z lalkami, maskami i aktorami – sukces na Broadwayu). Ariane Mnouchkine, która studiowała tu na początku lat sześćdziesiątych, również znalazła to, czego szukała – drogę do pełnej wypowiedzi wszystkimi środkami teatralnymi, a nie tylko wypowiedzi poprzez literaturę (wielki sukces roku 2000, Théâtre du Soleil: *Bębny na tamie*, przedstawienie, w którym odwołała się do techniki bunraku).

Interesujące owoce dała także inna zasada, zakładająca kreację zespołową, zmierzająca do ograniczenia dominacji jednego artysty – reżysera na rzecz uruchomienia współdziałania całego zespołu. W efekcie powstały słynne zespoły Theatre of Complicité w Londynie (wiele przedstawień z zastosowaniem figur, masek i metafor zapożyczonych z teatru lalek, m.in. *Ulica Krokodyli* według Brunona Schulza), Mummenschanz w Szwajcarii (głośna rewia przedmiotów z lat osiemdziesiątych), Els Comediants w Barcelonie (przedstawienia w stylu karnawałowych rytuałów z zastosowaniem masek, lalek, wielkich figur i aktorów) i wiele innych.

Lecoq zmarł w roku 1999 w wieku 77 lat. Ale szkoła działa w dalszym ciągu pod kierownictwem Fay Lecoq, która nie zrezygnowała z bardzo wymagającego programu, uwzględniającego analizę ruchu, pantomimę, akrobację, działania w masce, działania z przedmiotem. Stopniowo coraz więcej szkół (francuskich konserwatoriów) przejmuje elementy tego programu jako podstawy własnej dydaktyki w nauczaniu aktorstwa.

Szkoła ma charakter prywatnej instytucji, chociaż ma rejestrację oficjalną uznanej przez władzę instytucji edukacyjnej. W zasadzie przyjmuje wszystkich zgłaszających się, którzy powinni mieć co najmniej 21 lat i posiadać doświadczenie teatralne. Nie chodzi więc tutaj o wykształcenie profesjonalne, podsta-

wowe, ale o rozwijanie dyspozycji twórczych ukształtowanych w pewnym stopniu artystów. Dlatego dla kierownictwa szkoły liczą się także motywacje zgłaszających się osób. Po pierwszym trymestrze władze szkolne wraz z zainteresowanym decydują o dalszych studiach. Szkoła oferuje kurs dwuletni (30 godzin tygodniowo), którego koszt jest dość duży – około 6000 złotych za trymestr. Za udział w kursie fakultatywnym, zwanym Laboratorium studiów nad ruchem (trzy wieczory w tygodniu) trzeba zapłacić około 3000 złotych.

Oczywiście, pojawia się pytanie, czy warto płacić te pieniądze. Odpowiedzi udziela program szkoły. Na pierwszym roku student uczestniczy w treningu fizycznym i wokalnym, w akrobacji, żonglowaniu i sztuce walk, otrzymuje też podstawy sztuki mimu. Analizuje ruch oraz odtwarza sceny z codziennego życia. Korzysta z neutralnej maski, ćwicząc się w zachowaniu ciszy i wewnętrznej harmonii. Studiuje naturę w celu zebrania materiału dla przyszłego kształtowania postaci scenicznych, biorąc pod uwagę materiały, kolory i oświetlenie, rośliny i zwierzęta.

Następnie uczy się wytwarzania masek i innych „noszonych struktur”. Stąd już krok do budowania postaci z uwzględnieniem ich zachowań i namiętności. Dalej jest jeszcze rozbudzenie dynamicznego stosunku do poezji, malarstwa i muzyki, do przedmiotu (właśnie – mamy tu zajęcia z teatru przedmiotu), do czasu i do przestrzeni.

Na początku tygodnia student otrzymuje zadanie tematyczne, którego rezul-

tat przedstawia pod koniec tygodnia zgromadzonym studentom i nauczycielom. Podobnie, pod koniec pierwszego roku studenci otrzymują zadanie obserwacyjne i badawcze, którego rezultaty powinny złożyć się na wspólne przedstawienie.

Na drugim roku w dalszym ciągu trwają ćwiczenia ciała i głosu, z tym że nabierają one funkcji dramatycznych (np. akrobacja dramatyczna). Dalej – studiowanie różnych teatralnych stylów, sztuka mimu i sztuka bajania (żywej narracji) z pomocą słów i obrazów (specjalność francuska – *conteurs des histoires*), *commedia dell'arte* oraz studiowanie i odtwarzanie sytuacji społecznych.

Ten ostatni punkt jest dość interesujący, chodzi bowiem o odkrycie i odegranie błazna współczesnych społeczności czy o odnalezienie roli współczesnych oratorów wobec współczesnego tłumu. Poza tym badanie fantastyczności i groteski, roli klauna w cyrku i teatrze, komizmu w jego odmianach burleski, absurdu i ekscentryczności. Nie zapomniano też o studiach nad klasycznymi i nowymi tekstami, jak też o pisaniu dla sceny. Uff! Jest tego mnóstwo. Czy można zrealizować taką porcję w ciągu roku? To zależy, jak się do takiej „porcji” podejdzie.

W każdym razie nacisk kładzie się na indywidualną pracę w postaci tygodniowych zadań (jak na roku pierwszym), jak też w postaci demonstrowania gotowych studenckich programów w ciągu roku. Pod koniec kursu każdy student otrzymuje specjalne zadanie, które ma ujawnić jego osobistą wizję teatru, jego osobisty styl.



Pozostaje nam jeszcze omówienie programu Laboratorium studiów nad ruchem, które koncentruje się na dynamicznych studiach przestrzeni i rytmu z pomocą obrazów plastycznych. Chodzi o to, by odkryć ruch kolorów, ruch rozmaitych form i struktur i zdobytą wiedzę zastosować w projektowaniu scenografii.

Studenci mają za zadanie odkrywać właściwości przestrzeni za pomocą ruchu. Służy temu budowanie przedmiotów z różnych materiałów (gлина, drewno, tektura, papier, metal itd.), które w istocie rzeczy winny referować stany ludzkiego ciała. Mają więc mówić o ciałach stojących, chodzących, popychanych i ciągniętych. Program szkoły głosi:

Ten związek z ciałem pozostaje rzeczą podstawową. Nim ciało „mimujące” dotrze do rozumowania, przeżyje ono doświadczenie dynamiczne, dzięki któremu będzie mogło trafniej rezo-

nować. „Mimowanie” oznacza dostosowanie ciała do rytmu i sił, które organizują i kierują istotami żywymi i ich ekspresją na równi z kierowaniem rzeczami w przestrzeni wewnętrznej i zewnętrznej.

Wychodząc z tego założenia, uczestnicy laboratorium przygotowują swoje własne programy, które następnie przedstawiają publiczności.

Międzynarodowa Szkoła Teatralna Jacques'a Lecoq'a jest zjawiskiem wyjątkowym w całokształcie systemów kształcenia teatralnego. Nie zamierza formować określonych postaw teatralnych, ale wychodzi z założenia, że każdy z jej studentów nosi w sobie własny teatr. Teatr, który nie zna granic. Dlatego w programie szkoły jest tak wiele elementów z marginesu teatru aktorskiego – „mówionego”. Dlatego występuje w nim ludzkie ciało w procesie działań fizycznych na równi

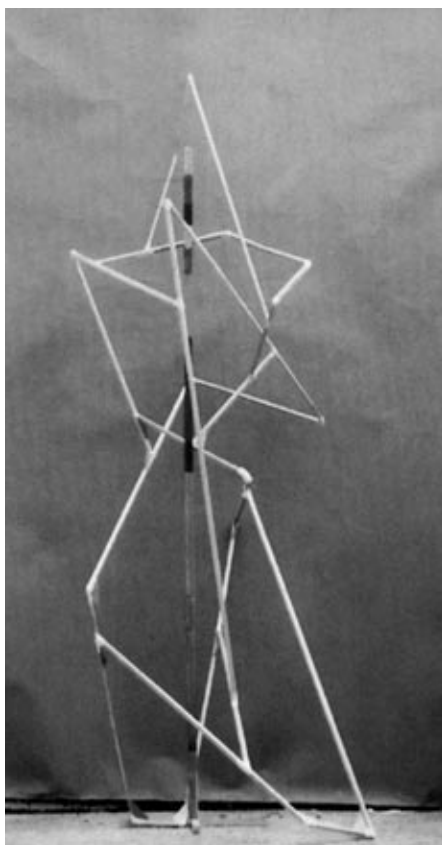
z elementami natury: rzeczami i przedmiotami, które stanowią nie tylko kontekst dla człowieka, ale przemawiają swoim własnym językiem. Wychodząc z przesłanek fizycznych Lecoq, tak jak Dario Fo, zbliżył się znacznie do działań teatru nieosobowego, który kultywuje dawną sztukę teatru lalek. Czy nie jest to fakt o wielkiej wadze? Fakt, zwiastujący powstanie sztuki teatralnej, uwzględniającej wszystkie znaczące elementy naszego życia? Wszystkie znaczące elementy ze wszystkich możliwych pograniczy i marginesów? ■

Cytaty z artykułu: Ron Jenkins, *A Prophet of Gesture who got the Theatre Moving*, „The New York Times, Arts and Leisure”, 18 III 2001.

Zdjęcia – z folderu wydanego przez Szkołę Teatralną J. Lecoq'a.

Jacques Lecoq and His Dynamic Study of Nature

Henryk Jurkowski



Jacques Lecoq (1921-1999), mime, actor and teacher, became celebrated predominantly as the founder of the International Theatre School, which did not lose any of its impetus after his death. Today, it is headed by his wife, Scottish-born Fay Lecoq, an active actress prior to their marriage in 1960, who subsequently devoted herself to training others. The school, located in 57 Faubourg St. Denis, close to Gare du Nord in Paris teaches the art of clowning, the commedia dell'arte, improvisation and assorted forms of the personal theatre. Its numerous graduates have established the physical theatre of our times, defining it anew.

Jacques Lecoq was born in Paris. In 1937, he began studying in a physical education and sports academy, and in 1941-1945 worked as a gym teacher, a post confirmed by diplomas issued by the French federation of light athletics and swimming. Here, he made the acquaintance of Jean-Marie Conty, a friend of Antonin Artaud and Jean-Louis

Barrault. It was undoubtedly Conty who stirred Lecoq's interest in the theatre. In 1945, Jacques Lecoq briefly conducted physical therapy in Germany. Several months later, he inaugurated an actor's career by appearing in the „Comédiens de Grenoble” company—a mere introduction to theatrical activity. Lecoq was interested in the conceptions launched by Jacques Copeau and in... masks, particularly those of the Japanese No theatre, conceived as objects serving the purification of the body and a transition to an almost neutral state of expression. Years later, he described the awakening of his theatrical interests in *Le corps poétique*:

I came to theatre by way of sports. At 17 I discovered the geometry of movement through exercising on the parallel and horizontal bars at Paris gymnastics club... I adored running, but it was the pure poetry of athletics that attracted me most: the contraction or elongation of the runners' shadows thrown by the sun slanting across the stadium when

the rhythm of running sets in. This physical poetry had a powerful effect on me.

In 1948, Lecoq moved to Italy, where he remained for eight years. He directed his first pantomime at the University of Padua, where he was only a step away from studying the commedia dell'arte. It was upon this occasion that he met the sculptor Amleto Sartori, at the time engaged in preparing masks for Giorgio Strehler's famous *Il servitore di due padrone* by Carlo Goldoni (1948).

Strehler invited Lecoq to teach motion at the school run by PTdiM (Piccolo Teatro di Milano). In this way, the French artist won an opportunity to co-work with such outstanding Italian artists as Dario Fo, Franco Parenti and Anna Magnani. His assorted tasks included composing the movement of the opera choir in Syracuse and the realisation of two revues in co-operation with Fo, who recalled this period as extremely creative for both of them:

Jacques taught the techniques of gesture not like a casual language but like a science. I had learned to use gestures by watching the storytellers in the village where I grew up on Lago Maggiore, so I had a natural sense of movement, but Jacques helped me to understand the importance of rules in the language of gesture. Comic timing, for instance, relies on a set of mathematical principles that are almost geometric in their precision, like the classic rule of three repetitions that is used in physical comedy all over the world. But then, of course, there are times, when the rules must be broken, so you can't follow them without thinking.

After an eight year-long practice in Italy, Lecoq returned to Paris, where he opened his own school. From the moment of its establishment in 1956, it became a breeding ground for theatrical innovations. Lecoq did not strive towards a particular style that would render his students instantly recognisable, but laid emphasis on each student developing his own world of theatrical imagery and activity.

Recognition did not come immediately. The Lecoq school was denied universal values since its critics claimed that it was conducted by a mere mime. Lecoq argued with these reservations, explaining that:

Mime is not one single thing. I wanted to explore movement and an understanding of life recreated by the body in areas different from the thea-

tre. And I discovered that mime is more interesting when related to other things. Alone it ends in sclerotic formalism or mere virtuosity. I believe that mime begins to have a meaning only when it loses its name.

Jacques Lecoq was a powerfully built man with the muscular arms of a boxer, whom it was quite easy to accuse of favouring "pure" physicality. Nonetheless, Simon McBarney, one of his students and the creator of the highly acclaimed "Complicité" company, added an essential negation and supplementation: *The most important muscle he trained us to exercise was the muscle of the imagination.*

With the premise of constant movement as his fundamental philosophical principle, Lecoq interpreted the latter as an important element of man's world outlook:

The acceptance of constant movement flies in the face of all conservative dogmatism because it acknowledges that nothing is fixed, and it leads to the development of tolerance.

The reaction to space in human activity remained a key to the philosophy devised by Jacques Lecoq, whose poetic treatment of motion is to be discovered in the works of his students. As a rule, they aim at expressing the most essential elements of a given idea in an image which should be as simplified as possible. Therefore, they seek an ideogram, so easily discernible in the works of Julie Taymor (her *Lion King*, employing puppets, masks and actors, enjoyed great success on Broadway). Ariane Mnouchkine, who studied with Lecoq at the beginning of the 1960s, also discovered what she sought—a path towards full expression attained by means of all theatrical measures and not only via literature (in *Tambours sur la Digue/Drums on the Dike*, a great success of Theatre du Soleil in 2000, she referred to the Bunraku technique).

Interesting results were produced by yet another principle, assuming group creation and intent on limiting the domination of the single artist—the director—in favour of setting into motion the cooperation of the whole company. The results included the famous Theatre of Complicité in London (numerous spectacles applying figures, masks and metaphors borrowed from the puppet theatre, i. a. *Crocodile Street* after Bruno Schulz), Mummenschanz in Switzerland (a famous revue of objects from the 1980s), Els Comediants in Barcelona (a show maintained in the

spirit of Carnival rituals, with masks, puppets, large figures and actors), and many others.

Lecoq died in 1999 at the age of 77. His school continues to work under Fay Lecoq, who did not resign from an extremely demanding curriculum entailing analysis of motion, pantomime, acrobatics, and performances with masks and the object. Gradually, an increasing number of schools (French conservatories) is introducing elements of this curriculum into the foundation of their own didactic programme.

The school is private, although it is officially registered as an educational institution recognised by the authorities. It accepts all candidates, who should be at least 21 years of age and have previous theatrical experience. It does not provide, therefore, basic professional training, but develops the creative predisposition of artists who, to a certain degree, are already moulded. This is the reason why the school staff is interested predominantly in the candidates' motivations. After the first trimester the school authorities and the newly enrolled student decide about further training. The school offers a two-year course (30 hours a week) at the rather high price of about 1 840 Euro for a trimester. The cost of participating in an optional course, known as the Motion Study Laboratory (three evenings a week), is about 823 Euro.

Naturally, there comes to mind the question whether it is worth paying such sums. The answer is to be found in the school's curriculum. During the first year, the student takes part in physical and vocal training, acrobatics, juggling and the martial arts, and is taught the basics of the art of the pantomime. He analyses movement and recreates scenes from daily life, uses a neutral mask, and learns how to maintain silence and inner harmony. Moreover, he studies nature in order to amass material for a further shaping of stage characters, taking into consideration material, colour, light, plants and animals.

Next, he learns how to create masks and other "worn structures". Now, he is only a step away from building characters by referring to their behaviour and passions. Successive elements of the training include awakening a dynamic attitude towards poetry, painting and music, the object (there are courses in the theatre of the object), time and space.

At the beginning of a week the student receives a theme, and at the end of the week presents the outcome to gathered students and teachers. Similarly, at the

end of the first year the students are given observation and research tasks, whose results should comprise a jointly devised spectacle.

The second year involves further training of body and voice, which now assumes dramatic functions (for instance, dramatic acrobatics). Other courses encompass assorted theatrical styles, the art of the pantomime and storytelling (live narration) with the assistance of words and images (*conteurs des histoires*—a French specialty), the *commedia dell'arte* as well as the study and recreation of social situations.

The latter topic appears to be rather interesting, since it denotes discovering and performing the part of the jester in contemporary society as well as unearthing the role of the contemporary orator speaking to an equally contemporary crowd. Other elements include studying the fantastic and the grotesque, the role of the circus and theatre clown, and comicality in its variants of the burlesque, the absurd and eccentricity. Studies of classical and modern texts as well as writing for the stage are also part of the curriculum. This seems to be an awful lot. Can such a portion be realised in the course of a single year? This depends on the way one approaches it.

At any rate, pressure is placed on individual work in the form of weekly tasks

(similarly as during the first year) as well as the display of a completed student programme in the course of a year. At the end of the course, each student is presented with a special assignment, which is to disclose his personal vision of the theatre and his unique style.

The students are expected to discover the properties of space with the aid of motion. They do so by constructing objects made out of sundry material (clay, wood, cardboard, paper, metal, etc.), which should depict states of the human body. In other words, they are to portray bodies that are standing or walking, or pushed and pulled. The curriculum booklet proclaims:

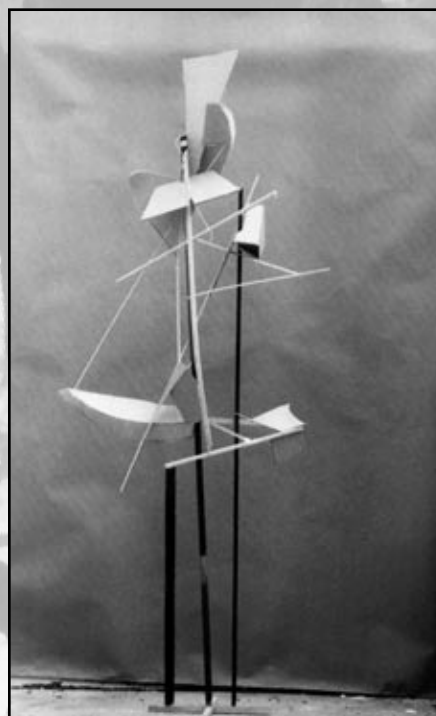
The link with the body remains essential. Before discovering that which can be reasoned, the student discovers through the body the dynamic sensation which will enable him to reason better. To mime means to be at one with, to know more intimately by touching from within the rhythm and forces which organise and direct living beings and their dynamic expression as well as the organisation of things in the space within and without body.

With this assumption as a point of departure, the participants of the laboratory prepare their own productions, which they subsequently show to an audience.

The Jacques Lecoq International Theatrical School is an exceptional phenomenon within the theatrical training system as a whole. It does not aim at forming definite theatrical attitudes, but goes on the assumption that each of the students carries within his own theatre, a theatre which knows no bounds. This is the reason why the school curriculum includes so many elements from the margin of the actors'—"spoken"—theatre. This is also the reason why it entails the human body engaged in the process of physical activity on par with elements of Nature: objects and things, which comprise not solely man's context, but speak in a language of their own. Starting with physical premises, Lecoq, similarly to Dario Fo, became considerably closer to the non-personal theatre which cultivates the puppet-theatre art of olden days. Is this not a greatly significant fact? A foretaste of theatrical art that would take into consideration all the meaningful elements of our life? All the momentous elements from all possible borderlines and margins? ■

All quotations with the exception of the last one come from: Ron Jenkins, *A Prophet of Gesture who got the Theatre Moving*, "New York Times. Arts and Leisure", 18 March 2001

Photos—from a folder published by J. Lecoq school



Podróż życia

Alain Mollot

Przedstawiam się: Alain Mollot, reżyser i od 30 lat dyrektor grupy teatralnej działającej na przedmieściach Paryża. Przez 12 lat uczeń, a potem profesor w szkole Jacques'a Lecoqa. Profesor w Instytucie Teatralnym w Charleville-Mézières, gdzie wykładam grę aktorską. Nie jestem specjalistą od lalek, nawet jeśli mój przyszły spektakl, który właśnie przygotowuję, *Płaszcz Gogola*, będzie łączył grę aktorską i teatr lalek.

Na Zachodzie istnieją dwie tendencje w twórczości. Pierwsza: wydaje się, że żyjemy w świecie bardzo różnym od tego z poprzedniego wieku. W świecie, który minął, odrzucamy więc wszystko jako niemodne i brzydkie. I żeby odpowiedzieć na spotkanie nowego świata, należy wymyślić wszystko od nowa i zaproponować zupełnie nowe reguły. Nazwałbym to krótko sztuką rozvodu, sztuką rozłączenia. Tendencja ta jest bardzo rozpowszechniona we Francji; myślę, że gdzie indziej też. Osobiście odnoszę się do niej ze wstrzemięźliwością.

Jest również drugi punkt widzenia i temu jestem bardziej przychylny: współczesna twórczość jest przedłużeniem naszej historii. I właśnie dlatego, że żyjemy w czasach wielkich wstrząsów, w czasach poważnych traum, nawet dzisiaj ważne jest, żeby sztuka pozwoliła nam odczuć naszą przeszłość w tym, co nazywamy „współczesność”. Myśl tę w pewnej mierze zawdzięczam mojemu mistrzowi Jacques'owi Lecoqowi. Chciałbym teraz powiedzieć o sposobie nauczania Jacques'a Lecoqa, który stał się w pewnej mierze moim własnym.

Istotę pracy Lecoqa można by zamknąć w jednym paradoksalnym zdaniu: „Drzewo zawsze będzie drzewem, zawsze jednak wokół niego może coś się nowego przydarzyć”. Co się tyczy pierwszej części zdania – „Drzewo jest tylko drzewem...”

Szkoła jest międzynarodowa, spotykają się tu ludzie z wszystkich państw świata: Amerykanie, Włosi, Koreańczycy, Polacy... Są nawet Francuzi. I wszyscy ci ludzie z tak różnymi nawykami, języka-

mi i tak różną kulturą zgodzić się mogą, co do jednej tylko sprawy, jedna rzecz jest tylko dla nich absolutnie pewna: że „drzewo to jest drzewo”. I szkoła próbuje korzystać z takiej uniwersalnej bazy. Szkoła ta nie ma za zadanie wykształcić aktorów. Studenci zazwyczaj ukończyli już inne szkoły teatralne w swoich krajach i pracowali w teatrach zawodowych. Szkoła więc nie opiera się na jakiejś stałej przesłance, na jakichś teatralnych modach, ale na obserwacji życia. To tak, jakbyśmy zawsze nastawiali licznik od nowa, na zero. Mówimy naszym studentom: „Idźcie, zobaczcie świat, zobaczcie życie i wróćcie do szkoły. Nad tym będziemy pracować”.

Teraz zatrzymajmy się nad drugą częścią zdania: „Zawsze jest możliwe, że coś nowego może się przydarzyć”. Cóż Jacques Lecoq chciał przez to powiedzieć? Nawet jeśli wierzymy w niezwykłą trwałość rzeczy, zawsze możemy być zaskoczeni czymś nowym, co się nagle pojawi. Dlatego Jacques Lecoq mówił, że „rzeczy muszą się ruszać”. Ale równie często mówił, że ktoś za bardzo gestykuluje, że za bardzo się chwieje, za bardzo biega. Nie „rusza się”. Co to takiego? Co to znaczy: „ruszać się”? Odpowiadam: „czasem trzeba, żeby się bardzo dużo ruszało, czasem, żeby się już więcej nie ruszało i czasem, żeby się ruszało w środku”.

Jest to szkoła aktorska, a nie jest to, jak często myślimy, szkoła dla mimów. Nawet jeśli praktykujemy język mimów. Mimowie mają swoją regułę. Na przykład: mamy przed sobą szybę (demonstracja). Działam ręką w stosunku do drugiej ręki. Zawsze potrzebuję jednej ręki, która się nie rusza, żeby druga mogła się ruszyć. Potrzebuję stałego punktu, ręki, która się nie rusza, żeby druga mogła się ruszać. Tak samo jest na scenie. Jeden aktor jest bardzo często stałym punktem w stosunku do drugiego aktora. Z jednego punktu stałego przechodzimy w drugi punkt stały. Stąd wywodzi się pewne prawo: „Żeby coś się ruszało, pewna rzecz nie może się ruszać – musi być w stałym miejscu”. Równie dobrze

Alain Mollot

możemy to odnieść do współczesności i tradycji. Współczesność potrzebuje tego punktu stałego, którym jest tradycja, żeby móc iść do przodu. To jest, najogólniej mówiąc, istota szkoły Jacques'a Lecoqa.

Ale coż konkretnie dzieje się w tejże szkole. Chodzi nam o pewien rodzaj podróży. Najpierw przez dwa lata będziemy analizować ruch z technicznego punktu widzenia. Zatem, jak już wspominałem, uczy się także sztuki mimów. Ale nie jest to cel sam w sobie. Chodzi o coś więcej. Uczymy się podstawowych zadań aktorskich. Na przykład „le passeur” – przewoźnik. Przewoźnik, czyli ten, który na barce przewozi pasażerów z jednego brzegu na drugi. Coś takiego... (demonstracja). Mogę coraz bardziej doskonalić ten gest, całe zadanie ruchowe. Mogę następnie przejść z tego czysto technicznego ruchu do ruchu o wyrazie psychologicznym. I pokazać np. wyraz cierpienia na twarzy przewoźnika (demonstracja) etc. To jest pierwszy etap pracy studentów w szkole. Jest bardzo dużo takich zadań ruchowych. Np. wytarcie szklanki – barman ma 160 możliwych gestów do wykonania. Chodzi o to, żeby odszyfrować wszystkie ludzkie gesty – tak jak uczy się alfabetu.

Następnie w procesie uczenia jest gra i improwizacja. Pierwszy miesiąc poświęcony jest podstawowym zadaniom aktorskim; myślę, że tak jak wszędzie. Prawda, pamięć, bycie na scenie. Potem następuje praca z maską neutralną (prezentacja maski). Oto maska neutralna; ta jest męska. Istnieje niewielka różnica w masce żeńskiej – szczęka i usta są bardziej zaokrąglone (prezentacja). Jeśli założę maskę w ten oto sposób (demonstracja), niczego nie uzyskam; to jest niedobre. Muszę więc „wbudować się” w maskę. Mogę w niej normalnie chodzić, mogę na nią przetransponować swój chód (demonstracja). To jest wolność maski.

Z tą maską spróbujemy odbyć rodzaj podróży. Maska obudzi się w lesie. Następnie odkryje góry, będzie się na nie wspinać, zejdzie z tej góry, wejdzie na wielką przestrzeń, zauważy miasto,

wejdzie aktywnie w życie miejskie aż do momentu, kiedy będzie mieć wielką ochotę na wydostanie się z miasta. A za miastem widzimy morze, mamy ochotę wykąpać się i zniknąć (demonstracja). Oczywiście, po kilku latach szkoły zdajemy sobie sprawę z tego, że jest to podróż naszego życia, która trwa. Bo ten neutralny człowiek, ta maska neutralna, dotknie drzewa. I stanie się drzewem, by zbadać je od środka. Oczywiście odkryje, że drzewo nie ma stałej pozycji. Drzewo się rusza. Korzenie, żywica, gałęzie. I teraz pracujemy nad poszczególnymi segmentami, nad poszczególnymi elementami drzewa. Pojawi się nowy język. Ta podróż będzie trwała cztery miesiące. Studenci będą pracować nad wszystkimi elementami, żywiołami takimi, jak woda, ogień, jak ziemia. Następnie przejdziemy na minerały, na poszczególne materiały – węgiel, granit, kamień, papier. W tym wszystkie odmiany papieru: brystol, papier gazetowy, papier toaletowy etc. A potem przyjdzie kolej na zwierzęta. Oczywiście, zwierzęta przybliżą nas do postaci, nad którą będziemy pracować (demonstracja). I w momencie, kiedy odłożymy maskę „neutralną”, zajmijmy się nową maską – maską obrzydliwą, „larwopodobną”. Będą to formy typu „zielonej fasolki” – jeszcze nie ludzkie. Potem przechodzimy do masek ekspresywnych, gdzie już są formy ludzkie, zaznaczone w kilku liniach (demonstracja). Ciało zmienia tę maskę. Oto maska autorytatywna (demonstracja). Maska, która ma swój charakter. Inny sposób ruszania się; linie okrągłe. Ciało daje masce życie, daje jej młodość (demonstracja).

Na końcu pracy studenci odkrywają inne abecadło ruchu, bardziej uwrażliwione dzięki improwizacji stałej i spontanicznej. Prosimy ich, by przyprowadzili do szkoły jakąś postać zaobserwowaną

w życiu na zewnątrz. Będziemy jej zadawać pytania, będziemy przeprowadzać z nią wywiady, angażować ją w różne sytuacje. Nauka pierwszego roku kończy się ankietą. Studenci będą pracować nad wybraną grupą społeczną: strażacy, środowisko szpitalne, wieśniacy. Poprosimy ich, aby przynieśli do szkoły pracę teatralną na temat tego, co widzieli, co zaobserwowali na zewnątrz. A więc pierwszy rok w zasadzie nie ma jeszcze nic wspólnego z teatrem.

Drugi rok poświęcony jest konwencji gry, w większości poprzez improwizację. Chodzi nam o wyłowienie najważniejszych elementów z najważniejszych stylów teatralnych, które zaznaczyły się w naszej historii teatru. A więc:

- pantomima
- komedia dell'arte ze swoimi maskami. Każdy student tworzy własną maskę i buduje swoją postać. Oczywiście, pracujemy nad maskami tradycyjnymi, takimi jak np. Pantalone, która ma coś wspólnego z marionetką – jak mi się wydaje.
- tragedia grecka (nawiązanie do chóru i protagonistów z pomocą wybranych tekstów)
- buffo: postacie z karnawału, grupa błaznów etc. W tragedii człowiek zdąża w górę, do Boga; w buffo – przeciwnie, w dół.
- klauni. Pracę kończymy na klaunach, ponieważ klaun to jedna z najtrudniejszych form. Prosimy studentów, by byli śmieszni. Ośmieszają samych siebie (demonstracja maski klauna).

Jest jeszcze jeden rodzaj pracy – mimowie-opowiadacze. Praca odbywa się w grupach, wytwarza się dyscyplina grupy. Nie ma dekoracji, nie ma muzyki, nie ma kostiumów. Grupa opowiada pewną historię, przechodząc swobodnie z opowieści w grę, z gry w sztukę mimu i z mimu w opowieść. I nawet możemy przejść poprzez lalkę, co niedługo spróbujemy zrobić. W tym rodza-

ju pracy czas jest całkowicie wzburzony, nie ma realnego znaczenia. Dochodzimy do stylu bardziej kinowego – to jest mieszanka technik tradycyjnych, mimu itp. Rodzi się nowy język, naprawdę współczesny. Myślę, że szkoła ta byłaby bardzo przydatna dla lalkarzy – próbowałem przenieść jej małe fragmenty do szkoły w Charleville, jako że wszystko, co robimy w tej szkole, prowadzi ku lalce.

Wróć do początku mojego wystąpienia. Myślę, że sztuka współczesna, oparta na odłączeniu od przeszłości, jest możliwa, a nawet dobrze jest, że istnieje. Ale ona nie może być „przedmiotem obowiązkowym”. Ludzie teatru chcą nowego, nowego, nowego – czegoś, czego jeszcze nigdy nie widzieliśmy. I „nowe” zamiast być czymś odkrywczym i zaskakującym, staje się czymś zinstytucjonalizowanym i obowiązkowym. Tak jak nihilizm, który stał się obowiązującym sposobem myślenia. Więc chciałbym skończyć pytaniem na temat tradycji: co to jest ten punkt stały tradycji, z czego on tak naprawdę jest zbudowany, co to właściwie jest?

Zapytałem kiedyś Lecocq „Powiedz, czy istnieją jakieś podstawowe reguły, takie absolutne, definitywne”. Odpowiedział mi: „Oczywiście, są reguły. Problem w tym tylko, żeby wiedzieć które i jakie”. ■

Opr. L.K.

Tekst wygłoszony na konferencji naukowej *Inspiracje we współczesnym teatrze lalek* towarzyszącej Międzynarodowemu Festiwalowi Szkół Lalkarskich w Białymstoku (czerwiec 2002). Materiały z sesji zostaną opublikowane w wydawnictwie przygotowanym przez Wydział Sztuki Lalkarskiej Akademii Teatralnej w Białymstoku. Redakcja „Teatru Lalek” dziękuje Alainowi Mollotowi i Jolancie Mollot, a także organizatorom festiwalu za zgodę na opublikowanie tekstu.

Zdjęcia – z folderu wydanego przez Szkołę Teatralną J. Lecocq.



Life's Journey

Alain Mollot

Let me introduce myself: I am Alain Mollot, director and for the past thirty years head of a theatrical company performing on the outskirts of Paris. For twelve years, I studied at the Jacques Lecoq School, where subsequently I held the post of professor. Now, as a professor at the Theatrical Institute in Charleville-Mézières, I lecture on acting. I am by no means a specialist in puppets, even if my next spectacle, on which I am working at the moment—Gogol's *The Overcoat*—will combine acting and the puppet theatre.

Creativity in the West has two tendencies. The first assumes that we are living in a world very different from that of the previous century, which has already become a thing of the past; thus we reject everything which appears to be unfashionable and ugly. In order to meet the new world, we must conceive everything anew and propose totally novel rules. I would be inclined to describe this process as the art of a divorce, of separation. This tendency is extremely prevalent in France, and I believe that this is the case also elsewhere. My own attitude towards it is reticence.

I am more favourably inclined towards the second point of view, which claims that contemporary creativity is a prolongation of our history. It is precisely because we live in an age of great upheavals and serious traumas that it is so important for art to enable us to experience our past in that what we describe as “contemporaneity”. I owe this reflection to my master, Jacques Lecoq. At this stage, I would like to present his teachings, which to a certain extent became my own.

The essence of Lecoq's art could be summed up in a single, paradoxical sentence: “A tree will be always a tree, but something new may always happen around it”.

“A tree will be always a tree...” The School is an international meeting place for people from all over the world: Americans, Italians, Koreans, Poles... There are even some Frenchmen. All these people, with their different habits, languages and cultures, are capable of agreeing about only one thing, which

they find absolutely incontestable: “a tree is a tree”. The School tries to benefit from such a universal foundation. Its task does not entail training actors. As a rule, the students are graduates of theatrical academies in their native countries and have worked in professional theatres. Consequently, the School does not base itself on a permanent premise or theatrical fashion, but on the observation of life, as if we were always turning the meter back to zero. We say to our students: “Go, see the world, see life, and then return to school. This is what we are going to work on”.

Let us consider the second part of the sentence: “something new may always happen”. What did Jacques Lecoq have in mind? Even if we believe in the extraordinary permanence of things, we may always become astounded by something new which will suddenly come into being. This is the reason why Jacques Lecoq declared that: “things must keep moving”. At the same time, however, he used to say just as frequently that someone was gesticulating too much, swaying too much, or running too much, that he was “not moving”. What does this mean? What is the definition of: “to move”? The answer is: “Sometimes a great amount of movement is needed, at other times movement should no longer exist, and sometimes it should to remain enclosed”.

Ours is an actors' school and not, as we often think, a school for mimes, even if we do practice their language. Mimes have rules of their own. Take the example of a window pane located in front of me (demonstration). I use one hand in relation to the other. I always need an immobile hand for the other to be able to move. I require a certain fixed point, a hand which is immobile so that the other can move. The same takes place on stage: an actor is very often a fixed point in relation to another actor. From one fixed point we move to another. Hence the origin of a certain law: “In order that something might move, another thing cannot—it must remain in a constant place”. We may refer this rule to contemporaneity and tradition. Contemporaneity needs a fixed point, in other words, tradition, to become capa-

ble of making progress. Most generally speaking, this is the essence of the Jacques Lecoq School.

What actually takes place at the School? We set off on a special journey. First, for two years, we analyse movement from the technical point of view. Then, as I have mentioned, we learn the art of pantomime. This, however, is not a goal in itself. We are concerned with something more, and learn basic acting tasks. Let us take the example of “le passeur”—the ferryman, someone who conveys passengers from one shore to another. Something like this... (demonstration). I can improve this gesture, the whole movement, and then pass from a purely technical movement to a psychological one, showing, for instance, the expression of suffering on the ferryman's face (demonstration), etc. This is the first stage in the work performed by the students, which involves numerous movement exercises. By way of example—a barman has at his disposal 160 possible gestures in which he may polish a glass. The point is to decipher all those human gestures—just like we learn the alphabet.

The next stage in training is composed of playacting and improvisation. The first month is devoted to basic acting tasks; I believe this is the case everywhere. Truth, memory, being on the stage, followed by work with a neutral mask (presentation of a mask). This particular mask is neutral, the author is male. The female mask differs slightly—the jaw and the mouth are more rounded (presentation). If I put on the mask in the following way (demonstration), I shall not gain anything; this is simply no good. I must, therefore, “build myself into” the mask. Wearing it, I can walk normally and transpose my way of walking onto it (demonstration). This is what the freedom of the mask consists of.

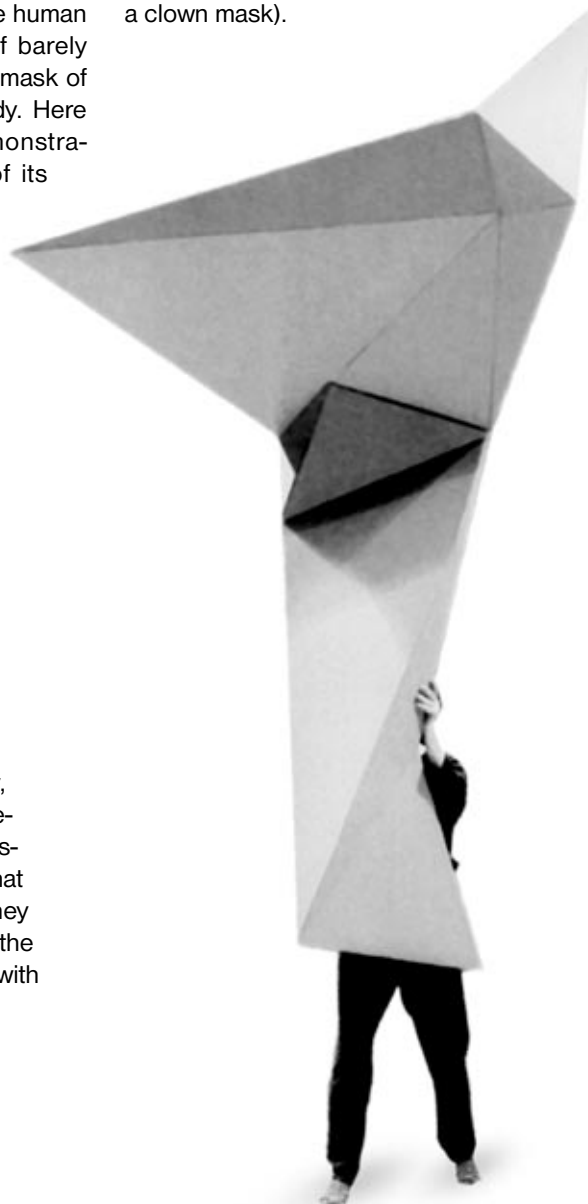
With this mask we shall try to make a journey of sorts. The mask awakens in a forest. Then it discovers mountains, which it climbs; it descends a hill to find itself in a great plain, where it notices a town and becomes an active participant of urban life, until it feels like leaving

the city. Outside the town, we notice the sea in which we would like to bathe and disappear (demonstration). Obviously, after several years of training, we realise that this is the journey of our life. The neutral man and the neutral mask will touch the tree and become the tree in order to examine it from within. Naturally, they will discover that the tree does not have a fixed position—it moves (roots, resin, branches). Now we work on particular segments, elements of the tree. A new language emerges. During this journey, which lasts four months, students will work on all elements, such as water, fire, and earth. Next, we consider minerals and particular material—coal, graphite, stone and all varieties of paper, such as newspaper, toilet paper, Bristol board, etc. Then it is the turn of the animals. Obviously, they will bring us closer to the character, which we shall be preparing (demonstration). The moment we put the “neutral” mask aside, we turn to a new one, the disgusting “larva-like” mask, the still not-quite-human form. Next, we use expressive masks, which include human forms, delineated by means of barely several lines (demonstration). A mask of this type is changed by the body. Here is an authoritative mask (demonstration), a mask with character of its own. Another type of movement involves rounded lines. The body grants the mask life and youthfulness (demonstration).

Completing their work, the students discover another alphabet of movement, more sensitive due to constant and spontaneous improvisation. We ask them to bring into the School a character observed in outside life, to whom we shall address questions, with whom we shall conduct interviews, and whom we shall involve in assorted situations. The first-year course ends with a survey, and the students work with a selected social group: firemen, hospital staff, farmers. We request that they present a study on what they had observed outside. Basically, the first year has nothing in common with the theatre.

The second year is devoted to the conventions of acting, mostly improvisation. We are concerned with extracting the most important elements of the foremost theatrical styles which left an imprint upon the history of the theatre:

- pantomime
- commedia dell’ arte with its masks. Each student creates his own mask and builds his character. Obviously, we work with traditional masks, such as Pantalone, which, I believe, have something in common with the marionette
- Greek tragedy (a reference to the choir and protagonists with the help of selected texts)
- buffo: carnival characters, a group of jesters, etc. In the tragedy, man seeks an upward path, towards God; in buffo—he aims in the opposite direction, downwards
- clowns. We end our work with the clown because he constitutes one of the most difficult forms. Here, we ask the students to be comical, to make fun of themselves (demonstration of a clown mask).



Yet another type of activity is connected with mimes-storytellers. Work is conducted in groups, thus creating collective discipline. There are no sets, no music, and no costumes. The group recounts a certain story by means of unhampered transition from the story to acting, from acting to the art of the mime, and from the latter to a tale. We may even achieve a transition *via* a puppet, something which we shall soon try to do. In work of this sort, time becomes disarrayed and has no real meaning. We attain more of a cinematic style—a mixture of traditional techniques, the pantomime, etc. A new, truly contemporary language comes into being. I am of the opinion that the School would be greatly beneficial for puppeteers. I tried to transfer some of its fragments to Charleville, since everything we do leads towards the puppet.

I would like to go back to the beginning of my presentation. It is my firm conviction that contemporary art, based on a rejection of the past, is possible, and even that it is a good thing that it exists. Nonetheless, it cannot be a “compulsory subject”. People of the theatre always want something new—something which they have never seen before. In this manner, instead of being innovative and surprising, “new” becomes institutionalised and mandatory, in the manner of nihilism which has turned into an obligatory way of thinking. I would like to end by posing a question about tradition: what is the nature of the fixed point of tradition, what is it really made of?

I once asked Lecoq: “Tell me, are there any fundamental, absolute and definitive rules?”. He replied: “Of course there are rules. The heart of the matter consists of knowing which ones”.

Redact. L.K.

Text read at a scientific conference on *Inspiration in the contemporary puppet theatre*, accompanying the International Festival of Puppetry Schools held in Białystok (June 2002). Material from the session will be issued in a publication prepared by the Białystok Puppetry Department of Theatre Academy. The editors of “Teatr Lalek” thank Alain Mollot and Jolanta Mollot, as well as the organisers of the festival for their consent to publish the text.

Photos—from a folder published by J. Lecoq school.

Przekazywanie pochodni

Sztuka aktorska na Uniwersytecie w Connecticut

Stephen Kaplin

Jak się zostaje lalkarzem? Tylko kilka innych wyborów zawodowej kariery wymaga takiego wachlarza różnorodnych umiejętności. Aby stać się profesjonalnym lalkarzem, trzeba być twórczym dziesięcioboistą z praktycznymi umiejętnościami w dziedzinie malarstwa, rzeźby, wzornictwa, obróbki drewna i metalu, teatralnej techniki, szycia kostiumów – by wymienić tylko niektóre z koniecznych umiejętności. Potrzebny jest również szeroki zakres aktorskich sprawności, reżyserski zmysł krytycznej oceny i organizacyjny talent biznesmena.

Bez wątplenia lalkarze to rzadki gatunek ptaków. Zdobycie tak wielu umiejętności wymaga intensywnego, specjalistycznego szkolenia. Niniejszy tekst omawia jeden z niewielu programów nauczania w dziedzinie sztuki lalkarskiej, jakie są dostępne w Stanach Zjednoczonych – programu realizowanego na Uniwersytecie w Connecticut.

Dla tych z nas, którzy podjęli próbę wkroczenia na pole sztuki lalkarskiej, była to często trudna droga. Nie ma zbyt wielu map i drogowskazów, każdy musi odkryć i wytyczyć własną ścieżkę do zawodu. Być może najprościej jest się urodzić w lalkarskiej rodzinie i spędzić większą część dzieciństwa obok sceny, bawiąc się w salach prób i w pracowniach, wchłaniając w siebie cały proces tworzenia od początku do końca.

W wielu miejscach Azji, Afryki i Europy tajniki lalkarskiej profesji przekazywane są w rodzinie z pokolenia na pokolenie przez całe wieki. Także w Stanach Zjednoczonych kontynuowanie przez dzieci zawodu rodziców lalkarzy nie należy do rzadkości. Frank Oz, Peter Baird, Basil Twist (trzecie pokolenie lalkarzy) czy Brian, Cheryl i Heather Henson, Tamar i Maria Schumann – to tylko wybrane przykłady.

Jednakże ze względu na niewielką liczbę lalkarzy na świecie, dorastanie w lalkarskiej rodzinie jest rzadkim przywilejem.

Jeśli więc nie ma się wyjątkowego szczęścia, by urodzić się w rodzinie lalkarzy, najlepiej zacząć wcześniej terminować w lalkowym teatrze lub u mistrza-lalkarza. Ten model zdobywania zawodu obowiązu-

je w japońskim narodowym teatrze bunraku, w którym młodzi chłopcy (zawsze chłopcy) w wieku siedmiu, ośmiu lat zaczynają asystować mistrzowi. Długi i żmudny proces ich wieloletniej nauki, z biegiem lat coraz bardziej intensywny i zaawansowany prowadzi do osiągnięcia w sile wieku mistrzowskiego poziomu.

W Ameryce, gdzie jest zaledwie kilka dużych instytucjonalnych teatrów lalkowych, nauka zawodu jest mniej formalna i trwa krócej. Ma raczej charakter zawodowej praktyki.

Przez większość ostatniego stulecia amerykańscy lalkarze uczyli się zawodu właśnie w ten sposób. Z powodu braku możliwości kształcenia na wyższym stopniu zaawansowania cierpiał, rzecz jasna, rozwój sztuki lalkarskiej. Aż do niedawna idea szkolenia przyszłych lalkarzy na takim samym poziomie, jak w przypadku studiów aktorskich i scenograficznych, spotykała się z bardzo nikłym zainteresowaniem i wsparciem teatralnych środowisk akademickich. Działo się tak aż do roku 1954, kiedy to Mel Helstein rozpoczął swój program na UCLA (Uniwersytet w Kalifornii). Wcześniej żaden amerykański wydział teatralny nie proponował gruntownego szkolenia w dziedzinie sztuki lalkarskiej. Poza programem Aurory Valentineti na Uniwersytecie w Waszyngtonie nie było podobnych prób, aż do stworzenia takiego kierunku na Uniwersytecie w Connecticut w roku 1968. Był to pierwszy w kraju kompleksowy program nauczania sztuki lalkarskiej wprowadzający studentów do zawodu.

W czasie ponad trzydziestu lat swego istnienia Wydział Sztuki Lalkarskiej Uniwersytetu w Connecticut bardzo silnie oddziaływał na sztukę teatru lalek, kształcąc setki absolwentów przygotowanych do pracy na scenie, w filmie i telewizji. Inspirował też podobne programy w innych ośrodkach, na przykład na Uniwersytecie na Hawajach, który oferuje jedyne w kraju studia lalkarskie na poziomie doktorskim, czy najnowszy program CalArts prowadzony przez Janie Geiser.

Centrum akademickie Uniwersytetu w Connecticut położone jest na falistych

pagórkach sielankowej wsi Storrs. Jako instytucja szkolnictwa wyższego Uniwersytet był znany bardziej jako Szkoła Rolnicza niż jako ośrodek nauk humanistycznych i sztuk pięknych. Była to zawsze, i wciąż jest, ogromna szkoła dla szerokiej rzeszy studentów klasy średniej i pracującej stanu Connecticut. To, że ta – niczym nie wyróżniająca się – regionalna uczelnia utrzymała najdłużej w skali całego kraju działający wydział lalkarski, jest zasługą poświęcenia i uporu Franka Ballarda i jego następcy – Barta Roccobertona.

Frank Ballard urodził się w 1929 roku i dorastał w małym miasteczku Alton w stanie Illinois. W tamtym czasie typowy profesjonalny teatr lalkowy był wędrowną trupą marionetek prowadzoną przez małżeństwo artystów. W wieku pięciu lat Ballard zobaczył taki właśnie zespół – Romaine'a i Ellen Proctorów ze Springfield. Po ich spektaklu dostał się na zaplecze sceny i obejrzał lalki z bliska, a wieczorem oświadczył w domu, że zamierza zostać lalkarzem. Jego rodzice byli zapewne pod wrażeniem tej deklaracji, gdyż z okazji następnej Gwiazdki ofiarowali mu w prezencie mały teatrzyk z zestawem lalek, wykonany przez ciotkę Peg. Ballard poznawał tajniki lalkarskiego rzemiosła, ucząc się go od podstaw, stopniowo zdobywając doświadczenie, zgłębiając techniki i specyfikę materiału, nawiązując kontakty z innymi lalkarzami. Studiował scenografię i operę, czasem łącząc wszystkie swoje zainteresowania w jedno – jak w krótkim doświadczeniu pracy w słynnym Kungsholm w Chicago, będącym skrzyżowaniem restauracji z lalkową operą i teatrem.

W 1956 roku Ballard zjawił się na Uniwersytecie w Connecticut, by uczyć tu scenografii. Do stworzenia programu lalkarskiego doszło trochę później.

Program Ballarda obejmował trzy stopnie: licencjat i magisterium w dziedzinie sztuk pięknych oraz magisterium w dziedzinie nauk humanistycznych. W programie nauczania znalazły się teoria i historia teatru lalek oraz praktyczne zajęcia poświęcone budowie lalek. Studenci brali udział w projektowaniu i przygotowaniu jednego zespołowego widowiska każdego roku, zwykle w semestrze wiosennym,

a także pomagali w realizacji indywidualnych projektów i uczestniczyli w warsztatach prowadzonych gościnnie przez różnych artystów. Jako uzupełnienie przedmiotów lalkarskich program zakładał kursy i praktyczne ćwiczenia z zakresu wszelkich scenicznych dziedzin – scenografii, reżyserii, teatralnej techniki, gry aktorskiej. Magistranci projektowali i reżyserowali spektakl, a potem pisali pracę na temat procesu twórczego. Ballard ograniczył liczbę studentów do 12 osób – było to maksimum, na jakie sobie mógł pozwolić. Od samego początku istniała pokaźna lista rezerwowa.

Materiał, jaki Ballard wybierał do realizacji corocznych widowisk, odzwierciedlał jego zamiłowanie do wszelkich gatunków teatru muzycznego. W jego przekonaniu mocna muzyczna partytura była kluczem do wystawiania widowisk lalkowych, szukał więc zawsze takich utworów, które kładły nacisk na ten właśnie element – dzieła Gilberta i Sullivana (*Mikado* i *H.M.S. Pinafore*), dzieła operowe (*Pierścień Nibelungów*, *Miłość do trzech pomarańczy*, *Czarodziejski flet*, *Złoty Kogucik*), klasyczny balet (*Pietruszka i Karnawał zwierząt*) i widowiska broadwayowskie (*Karnawał*, *Kismet*, *Two by Two*). Te wybory repertuarowe wynikały z praktycznej troski o znalezienie odpowiedniej pozycji, tak by w jej realizacji mogła brać udział liczna grupa studentów w czasie trwania całego semestru. Ballardowi chodziło również o zbudowanie – poprzez repertuar oparty na klasyce – solidnej bazy publiczności, a tym samym o potwierdzenie komercyjnej „rentowności” teatru lalek. Sztuki wystawiane przez Ballarda – przez swoją ogromną skalę – bardziej pasowały do modelu dużych państwowych teatrów lalek z Europy Wschodniej okresu komunistycznego niż do dominującego nurtu amerykańskiej twórczości lalkowej. Wolny od ścisłych finansowych rygorów, ograniczających komercyjne trupy objazdowe, Ballard tworzył kosztowne, wystawne produkcje angażujące dziesiątki wykonawców. Dla przykładu *Pierścień Nibelungów* – produkcja z roku 1980, która stała się przebojem Międzynarodowego Festiwalu UNIMA w Waszyngtonie w tym samym roku – był trzygodzinną wersją Wagnerowskiego cyklu pięciu oper. Zagrało w nim ponad dwudziestu wykonawców, którzy animowali 75 kukieł mierzących od 3 do 5 stóp wysokości. W spektaklu wykorzystano również 6 projektorów do skomplikowanej animacji obrazów cieniowych. W swej ostatniej produkcji *H.M.S. Pinafore* – przed przejściem na emeryturę w roku 1989 – Ballard wykorzystał 69

marionetek i kukieł do wystawienia sztuki, w której występuje zaledwie 18 postaci.

Pomimo popularności dokonań wydziału, antylalkarska opozycja administracji Uniwersytetu w Connecticut była wciąż silna, a odczuwało się ją głównie wtedy, gdy w grę wchodziła kwestia przestrzeni lokalowej dla departamentu.

Nie jest właściwie zagadką, dlaczego opór administracji przetrwał przez wszystkie te lata. Niewielki departament z dwunastoma studentami, który kosztuje zbyt dużo pieniędzy i żąda dużej przestrzeni dla swych działań, nie mógł pozyskać poparcia biurokracji poważnej państwowej szkoły. Każde uniwersyteckie środowisko cierpi z powodu konfliktów i zazdrości o przestrzeń i prestiż. Ale to, że sławny w świecie Departament Sztuki Lalkarskiej Uniwersytetu w Connecticut, po trzydziestu latach swojej działalności, wciąż mieści się w suterenie akademika (choć Uniwersytet wybudował nowy pawilon sztuki i potężny kompleks sportowy za miliony dolarów), jest kolejnym dowodem braku szacunku dla teatru lalek w amerykańskiej kulturze.

W połowie lat siedemdziesiątych u Ballarda pojawiły się pierwsze symptomy choroby Parkinsona. (...) Nie ulegało wątpliwości, że jego dni były policzone i kontynuacja programu po jego odejściu na emeryturę pozostawała pod znakiem zapytania. Władze Stanu i Uniwersytet – postępując się argumentem oszczędności finansowych – szukały możliwości likwidacji programu. Tylko dzięki kampanii listów i telefonów absolwentów wydziału i lalkarzy z całego świata w obronie programu udało się przekonać Uniwersytet, by go kontynuowano. Ballard pozostał jeszcze na kolejny rok, a równocześnie trwały poszukiwania jego następcy. Znalezienie kandydata spełniającego wszystkie warunki – z wiedzą techniczną, naukową, teoretyczną, z aktorskim doświadczeniem i zdolnego stawić czoła nieprzychylniej i wrogo nastawionej uniwersyteckiej biurokracji – zajęło wiele czasu. Ostatecznie jednak jesienią 1990 roku Ballard przekazał oficjalnie swój ukochany Departament Sztuki Lalkarskiej Bartowi Roccobertonowi, swojemu dawnemu studentowi.

Po przejściu na emeryturę Ballard poświęcił się nowemu celowi, zabezpieczając setki lalek zrobionych przez studentów w ciągu dwudziestu lat jego urzędowania. Ballardowi zaproponowano mały budynek oddalony około czterech mil od centrum uniwersyteckiego w dawnej szkole zawodowej. Tak powstał Instytut i Muzeum Lalkarstwa Franka Ballarda, w skrócie BIMP.

W odróżnieniu od niepozornej, kancistej fizjonomii Ballarda, Bart Roccoberton to typ atletycznego olbrzyma o szerokim ekspresyjnym uśmiechu. Niestrudzony pracoholik, ekspert w wielu dziedzinach, wytrawny lalkarz – trafił do lalkarskiej profesji stosunkowo późno, za sprawą serii przypadków. Dorastał w New Jersey, grał w orkiestrze rockowej i uczęszczał na Drew University, zanim zdecydował się przenieść na studia w stanowym college'u w Montclair, gdzie studiował technikę teatralną. W ramach nadrobienia zaległości spowodowanych przejściem do Montclair, polecono mu zrobić kilka pacynek i przygotować widowisko o Punchu i Judy. Roccoberton jednak – bardzo daleki od przekonania, że lalki są jedynie rozrywką dla dzieci – wykonał zamiast proponowanego projektu kilka marionetek i zainscenizował sztukę Brechta.

Po opuszczeniu Montclair Roccoberton krótko pracował, rozwijając swoje zainteresowanie zagadnieniami technicznymi, projektując i wykonując lalki. Uniwersytet w Connecticut odkrył, szukając wyższej szkoły, w której mógłby kontynuować studia w zakresie techniki teatralnej.

Będąc studentem Ballarda, Roccoberton poznał rzemiosło lalkarskie od strony sali wykładowej i inscenizacji wielkich produkcji. To doświadczenie przełożył natychmiast na działania praktyczne, tworząc wspólnie z kolegą z roku Bradem Williamsem teatr lalkowy Pandemonium. Poza zajęciami uniwersyteckimi i własną niezależną działalnością Roccoberton podjął też starania o utworzenie Narodowego Instytutu Lalkarstwa jako sposobu na przyciągnięcie do Uniwersytetu w Connecticut nowych wykładowców – artystów lalkarzy. Pierwszym gościem Instytutu był znakomity niemiecki lalkarz Albrecht Roser – absolutny mistrz solowej animacji marionetek, a także projektant i wykonawca lalek. Roser udoskonalił technikę wykonania ekspresyjnych głów i rąk lalek, używając karbowanego papieru, co wywarło wielki wpływ na indywidualny styl sztuki Roccobertona. Przedłużony pobyt Rosera na Uniwersytecie otworzył Roccobertonowi oczy na całkiem inne rejony sztuki niż te, które reprezentowały wielkie produkcje Ballarda. Podobny wpływ na Roccobertona mieli też inni goście Instytutu – Dick Meyers, Margo Rose, Felix Mirbt i Bruce Schwartz.

Po opuszczeniu Uniwersytetu w Connecticut Roccoberton próbował zmienić profil Narodowego Instytutu Lalkarskiego i nadać mu niezależną tożsamość poza strukturami uczelni. Zamierzał stworzyć program nauczania uzupełniający kursy wydziału Ballarda

i stanowiący gwarancję kontynuacji szkolenia w wypadku likwidacji specjalizacji lalkarskiej na uniwersytecie. Roccoberton uważał, że skupienie uniwersyteckiego programu na wielkich muzycznych produkcjach nie było realistyczne. W jego opinii studentów należało zaznajomić raczej z formami małych widowisk, jak wymagała tego rzeczywistość i praktyka działania niewielkich zespołów lalkowych w kraju. Był głęboko przekonany, że program nauczania powinien przede wszystkim pomagać studentom w odnalezieniu ich własnego stylu i w mówieniu w teatrze własnym głosem. Tak więc w 1984 roku z pomocą Albrechta Rosera, Margo Rose i innych zainteresowanych osób udało mu się połączyć Instytut z Ośrodkiem Teatralnym im. Eugene'a O'Neilla w Waterford w stanie Connecticut. Nazwę zmieniono na Instytut Profesjonalnej Sztuki Lalkarskiej.

Ośrodek Teatralny im. E. O'Neilla jest miejscem szczególnym. Niegdyś farmerska posiadłość w rodzinnym mieście wybitnego pisarza położona jest nad wodami cieśniny Long Island. Obejmuje obszerną willę, w której mieszczą się biura, pokoje studenckie i pracownie oraz wielką stodołę zamienioną na budynek teatralny przez Rufusa i Margo Rose. Roccoberton wytyczył swój program według systemu stosowanego w Narodowym Instytucie Lalkarskim, kładąc nacisk na rozwijanie i doskonalenie zawodowego warsztatu. Zajęcia trwające trzy i pół godziny odbywały się trzy razy dziennie przez siedem dni w tygodniu. W każdym semestrze koncentrowano się na innej technice lalkarskiej – marionetkach, pacynkach, teatrze cieni. Wszystkie zajęcia – z zakresu gry aktorskiej, reżyserii, scenografii były poświęcone temu jednemu tematowi. Ze względu na duże obciążenie pracą każdy student miał do dyspozycji specjalnie zaprojektowany drewniany warsztat pracy, w którym mógł się czuć jak w domu.

Kontynuując tradycję rozpoczętą w uniwersyteckim Instytucie Lalkarskim, Roccoberton nadal zapraszał wielu wybitnych artystów teatru lalek nie tylko jako gościnnych wykładowców, ale też jako aktywnych uczestników całego procesu twórczego.

Uznałem, że program nie powinien służyć wyłącznie studentom. Potrzebne nam było skupienie się na trzech ważnych sprawach – studenci, profesjonalści i publiczność. Profesjonalista był nauczycielem, który jednocześnie potrzebował twórczego odmłodzenia.

Szukaliśmy sposobów, by to osiągnąć, pracując równocześnie z widownią, budując w widzach zrozumienie dla naszych działań, tak by byli lepszymi widzami...

Zapraszaliśmy profesjonalnych artystów – po dwóch w każdym miesiącu. Studenci stanowili obsługę widowisk. Nie tylko oglądali spektakl, ale asystowali przy ustawianiu sceny, dekoracji, widzieli jak to wszystko było zrobione, jak transportowane. Bardzo miłe było to, że wielu artystów rzeczywiście zaangażowało się, stało się częścią programu...

Wśród artystów wykładających w Instytucie byli: Roman Paska, Margo Rose, John Lewandowski, Irena Niculescu, Larry Reed, Peter Lobdell, Cheryl i Jane Henson, Paul Vincent Davis, Larry Engler, Carol Fijan, Brad Williams, Nikki Tilroe i wielu innych. (...)

Kiedy Frank Ballard inicjował program sztuki lalkarskiej, nie miał żadnego punktu odniesienia, żadnego modelu szkolnictwa w tej dziedzinie poza programem Helsteina na Uniwersytecie w Kalifornii i nie miał żadnego doświadczenia w prowadzeniu kursów sztuki lalkarskiej na uniwersyteckim poziomie. Kiedy Bart Roccoberton przejmował prowadzenie wydziału, miał zarówno własne doświadczenia w pracy pod kierunkiem Ballarda, jak i wiele lat prowadzenia programu w Instytucie. Podczas tworzenia nowego kształtu programu podjął próbę połączenia obydwu doświadczeń. Jedną z trudności stanowiło przystosowanie intensywnego kursu nauczania w Instytucie Profesjonalnej Sztuki Lalkarskiej do ram krótszego cyklu szkoleniowego i rozproszonego programu na uniwersytecie:

W ramach każdego kursu studenci zapoznają się z teorią i historią. Uczą się kreatywnego myślenia i nadawania swoim pomysłom kształtu, budowania spektaklu. Tak więc w ramach kursu poświęconego pacynce, którego głównym celem jest stworzenie spektaklu, uczy się jak wykorzystywać ręce. Ale ponieważ wciąż potrzebne są lalki, więc je konstruujemy. Na kursie papier mâché w centrum uwagi są możliwości wykorzystania tego materiału – kawałka papieru. Ale lalka nie jest lalką, dopóki nie powoła się jej do życia. Tak więc ostatecznym rezultatem także tego kursu jest przedstawienie. Myślę, że to, co wszyscy zdobyliśmy, uczestnicząc w tym procesie, to uzyskanie bardzo szerokiego i pełnego zrozumienia formy...

Roccoberton wprowadził wiele zmian do profilu programu, skoncentrował zajęcia na niezbędnych elementach lalkarskiego warsztatu, takich jak techniki stosowane w filmie i telewizji. Od tego czasu wielu absolwentów związało swoje kariery zawodowe z tymi właśnie mediami. Kontynuował tradycję zapraszania artystów z zewnątrz, przede

wszystkim Rosera, który wciąż regularnie odwiedza Starrs, ucząc technik papier mâché i animacji marionetek. Wystawiał mniej wielkich produkcji, tak by studenci mieli więcej czasu na realizację indywidualnych projektów. Uważał, że mniejsze produkcje pełniej wzbogacają indywidualne prace studentów. Pierwsza produkcja Roccobertona na uniwersytecie, *Spektakl ręką*, otrzymała nagrodę UNIMA za wybitny poziom artystyczny. Bart próbował również włączyć innych studentów wydziału teatralnego w projektowanie i reżyserowanie widowisk lalkowych. Chciał w ten sposób zintegrować program lalkarski z resztą wydziału teatralnego i przełamać stereotyp wyalienowanej „tajnej grupy”, jaki przylgnął do tego programu. Pod kierownictwem Roccobertona Program Sztuki Lalkarskiej rozwinął się w pełni. W pierwszym semestrze było siedmiu studentów, z których każdy otrzymał warsztat pracy przeniesiony z Ośrodka O'Neilla. W następnym roku trzeba było zbudować siedem kolejnych stanowisk pracy. Przez cztery ostatnie lata prowadzenia programu obejmuje on 28 studentów, co stanowi maksymalną liczbę miejsc pracy w szczupłym podziemnym lokum lalkowego laboratorium (wciąż ulokowanego w suterenie domu akademickiego z 1930 roku). Nawet przy tak pokaźnym zwiększeniu naboru Roccoberton musi odprawiać ponad dwudziestu pięciu chętnych każdego roku. Nie ma wątpliwości, że w najbliższej przyszłości Program Sztuki Lalkarskiej na Uniwersytecie w Connecticut będzie nadal świetnie prosperował. ■

Przekład Maria Schejbal

Stephen Kaplin jest absolwentem Wydziału Sztuki Lalkarskiej Uniwersytetu Connecticut (licencjat w 1979 roku), współpracował z wieloma wybitnymi artystami lalkarzami, między innymi z Peterem Schumannem, Julie Taymor i Michaellem Currym. Jest członkiem Great Small Works z siedzibą w Nowym Jorku i stałym współpracownikiem „Puppetry International”.

Wszystkie cytaty pochodzą z wywiadów przeprowadzonych przez autora.

Passing the Torch

The Puppetry Arts Program at the University of Connecticut

Stephen Kaplin

How does one become a puppeteer? Few other career choices require as wide a variety of special skills. To be a successful professional puppeteer one needs to be a creative decathlon, with craft skills in painting, sculpture, pattern making, wood and metal working, technical theatre, costume fabrication, to name a few of the required skills. Also one needs broad ranging performance abilities, plus the critical facilities of a director and the administrative acumen of a small businessman. No wonder puppeteers are rare birds. To accumulate such a broad collection of skills requires intensive, focused training. This article discusses one of few training programs for professional puppetry available in the United States, the Puppetry Arts Program at the University of Connecticut.

For those of us who have tried to enter the field, it's often been a hard road. There are few maps or markers – each person has to carve his or her own individual path into the profession. Perhaps the surest route is to be born into a family of puppet performers and spend the greater part of childhood backstage or playing in rehearsal halls and prop shops, absorbing the entire process from beginning to end deep into one's bones. In parts of Asia, Africa and Europe puppet skills are passed down through generations of performers for centuries. Even in the US, it is not uncommon for children of puppeteers to end up in the field themselves – Frank Oz, Peter Baird, Basil Twist (a third generation puppeteer), Brian, Cheryl and Heather Henson, Tamar and Maria Schumann, are just a few examples.

Given the scarcity of puppeteers on Earth, though, total immersion from birth is a rare and exclusive privilege. So if one hasn't the signal honor of being born in a puppet trunk, the next best thing may be an early apprenticeship with a company or master puppeteer. A model for this type of training is the National Bunraku Theater in Japan, where young boys (always boys) begin as young as seven or eight to serve a master and assist backstage. The long and onerous training regimen intensifies over the course of decades until, as middle-aged men, they are in a position to become masters, themselves.

In America, with few large puppet theaters or state supported institutions, apprenticeships are less formal or long lasting – more like on-the-job vocational training.

For most of this century, American puppeteers learned their craft in this way, but the lack of opportunities for higher training in the field was certainly hurting the development of the art form. Until recently, however, the idea of training students in puppet theatre with the same rigorous academic and technical curriculum as in a good acting or theater design program, had little or no support from theater academics. It was not until 1954, when Mel Helstien began teaching at UCLA, that any American theater department offered an in-depth puppet program. And, except from Aurora Valentineti's program at the University of Washington, there were no similar attempts until the Puppetry Arts Program at the University of Connecticut was established in 1968. The UConn program was the first in this country to offer an integrated puppetry curriculum designed to lead students into professional careers. In the more than thirty years that it has been active, the UConn Puppetry Department has had a powerful effect on the field, training hundreds of individuals for careers in stage, film and TV. It has also inspired similar programs elsewhere, such as the University of Hawaii, which offers the only PHD in puppetry in the country, and, most recently, at CalArts under Janie Geiser.

The University of Connecticut has its main campus set up high on rolling hills in the bucolic village of Storrs. As an institution of higher learning, it was renowned more for its School of Agriculture than for the strength of its liberal or fine arts programs. It was, and still is, a massive, egalitarian school designed to service the large body of middle and working class students of the state. How this unremarkable state school ended up with the country's longest surviving puppet department is a testament to the dedication and stubbornness of Frank Ballard and his successor, Bart Roccoberton.

Frank Ballard was born in 1929 and grew up in the small town of Alton, Illinois.

At that time, the typical professional puppet company was a touring marionette theater managed by a husband and wife team. When he was five years old, he saw such a company, Romaine and Ellen Proctor's outfit out of Springfield. After the performance, he managed to get invited backstage to look at the puppets close-up, and when he got home that night he declared that he was going to become a puppeteer. His parents must have been impressed by this avowal, for the following Christmas, they gave him a present of a small puppet stage with a set of puppets built by his Aunt Peg. He taught himself the basics of the craft through a long apprenticeship, gradually building up experience with methods and materials and making connections, and connecting with other puppeteers. He studied theatrical design, and opera, sometimes combining all his interests together, as when he worked briefly at Chicago's famous Kungsholm combination restaurant/puppet-opera theater.

In 1956, he came to the University of Connecticut to teach scenic design. The establishment of the puppetry program came about some time later.

In time Ballard designed a program that included three degrees, BFA, MA and MFA, with a curriculum that included classes in puppet theory and history, as well as studio sessions in puppet construction. Students were expected to participate in the design and the production of one main stage show each year, usually in the spring semester, plus help with individual student projects and take part in workshops with visiting artists. In addition to puppetry work, the Program required courses and practicum credits in all the areas of design, production, technical theater and performance. MFA candidates had to design and direct a show and then write a thesis on the process. Ballard kept the enrollment to twelve students – it was all he could handle. From the beginning, there was a substantial waiting list.

The material Ballard chose to design and direct as main-stage productions reflected his love of all types of musical theater. He felt that a strong musical score

was key to staging puppet theater, so invariably, he chose material that stressed this element: including works by Gilbert and Sullivan (*The Mikado*, *H.M.S. Pinafore*), high opera (*The Ring of the Nibelungen*, *Love of Three Oranges*, *The Magic Flute* and *The Golden Cockerel*), classical ballet (*Petrouchka* and *Carnival of the Animals*), and Broadway shows (*Carnival*, *Kismet*, and *Two by Two*). This choice of material represented the practical considerations of finding works large enough to keep dozens of students busy in production for the duration of a semester. It also reflected Ballard's desire to build a solid audience base, using familiar classics, thereby offering proof of puppet theater's commercial viability. In their grand scale, the work he created had more akin to the large-state-run puppet theaters of Soviet-era Eastern puppet theaters, than with mainstream American puppetry. Free from the tight economic strictures faced by commercial touring companies, Ballard created extravagant productions, that used dozens of performers. For example, *The Ring of the Nibelungen*, a 1980 production that was a feature at the year's International UNIMA Festival in Washington, D.C., was a three hour redaction of Wagner's five opera cycle, had a cast of over 20 puppeteers operating 75 3-5 foot tall rod puppets, and used six overhead projectors to make complicated animated shadow sequences. In his last major production before retirement in 1989, *H.M.S. Pinafore*, he created 69 marionettes and rod puppets for a show that has only 18 characters.

Despite the popularity of the UConn puppetry department's productions, an anti-puppetry bias within the administration of the University continued. Most directly, this opposition was felt around the issue of studio space for the puppetry department.

It is hardly a mystery why the university administration's opposition remained constant through the decades. A minuscule department with twelve students, that cost an inordinate amount of money and required large studio space, could never find much support with the bureaucrats of large state school. Any college campus suffers from conflicts and jealousies over space and prestige. But that the world renowned UConn Puppetry Department, after thirty years, still finds itself ensconced in a dormitory basement (even while the University built a new fine arts building and a huge, multimillion dollar sports complex), is another indication of the low esteem in which the art of puppetry is held in this culture.

In the mid-70's, Ballard began to exhibit symptoms of Parkinson's Disease.

It was obvious, however, that his days there were numbered, though questions remained as to the continuation of the program after his retirement. The State and the University, using the pretext of saving money, sought again to kill the program. Only a concerted letter writing and phone-calling campaign by alumni and puppeteers from around the world convinced the University to keep it going. Ballard stayed on an extra year while the search for a successor went on. It took time to find a candidate with all the technical, scholarly and theoretical knowledge, performance experience, and stature to face down a reluctant, hostile university bureaucracy, but in the fall of 1990, he officially turned over control of his beloved Puppetry Department to his one-time student, Bart Roccoberton.

After his retirement, Ballard turned his attention to another issue, preserving the hundreds of puppets that had been built by his students over the course of his twenty years of activity. (...) Ballard was offered a small building about four miles off the main Storrs campus in a defunct State Training School. It became the home of the Ballard Institute and Museum of Puppetry, or BIMP.

In contrast to Frank Ballard's slight, angular physique, Bart Roccoberton has a towering, bear-like body with an expressive, open grin. A tireless workaholic, an expert multi-tasker, a consummate puppeteer, who nevertheless came rather late to the field, Roccoberton fell into puppetry by a series of fortuitous encounters. He grew up in New Jersey, had been a member of a rock band and attended Drew University before deciding to transfer to Montclair State College to study technical theater. In order to make up some credits lost in the transfer, an advisor told him to build some hand-puppets and do a Punch and Judy show. Never one to believe that puppets were just entertainment for kids,



FOT. ARCHIWUM

Roccoberton decided instead to make some marionettes and did a piece by Brecht. After leaving Montclair, he worked professionally for a time, developing his love for things technical and getting more chances to design and build puppets. He discovered the UConn program while casting about for a grad school where he could continue studying tech theater.

While a student of Ballard's he learned the craft of puppetry in the classroom and in the large mainstage productions. This experience he put into immediate practice by founding the Pandemonium Puppet Company with fellow program member Brad Williams. On top of all this outside work and the demands of the classroom, Roccoberton endeavored to create the National Puppetry Institute as a conduit for bringing visiting puppet artists to UConn for extended workshops and residencies. NPI's first guest was the great German marionettist, Albrecht Roser. Roser had absolute mastery of the difficult art of solo string puppetry, both as a prodigious performer and as a designer and builder of the figures. He had perfected a technique of sculpting expressive puppet heads and hands with folded and curved paper, which had a powerful effect on Roccoberton's personal style. Roser's extended stay

at UConn opened Roccoberton's eyes to other possibilities inherent in the art form, far different from Ballard's massive productions – as did other NPI guests, such as Dick Meyers, Margo Rose, Felix Mirbt and Bruce Schwartz.

After leaving UConn, Roccoberton tried to reshape the National Puppetry Institute and give it an identity and life separate from the University. The idea was to create a training program that would be a complement to Ballard's, and that would function as a safety net in case the UConn program was cut. He felt that the focus at UConn on large-scale musical productions was not realistic and that students needed to learn a style of production that was closer to how small puppet companies actually worked in this country. He felt strongly that that the program should be geared towards helping developing artists find their own voices. So, in 1984, with the help of Albrecht Roser, Margo Rose, and other interested parties, he managed to hook up the Institute with the Eugene O'Neill Theater Center in Waterford, Connecticut. It was rechristened The Institute of Professional Puppetry Arts.

The Eugene O'Neill Theater Center is a remarkable place. A former farm estate in the home town of the celebrated playwright, it looks out over the waters of Long Island Sound. The property includes a large mansion that is used for offices, dormitories and workshop space, and a big barn that had been converted into a theater by Rufus and Margo Rose. Roccoberton modeled his program after the National Theater Institute, with an intense, conservatory-like emphasis on developing and sharpening professional skills. Class sessions were three and one half hours, three sessions a day, seven days a week. Each semester would concentrate on a specific style of puppetry – marionettes, hand puppets, shadows. And everything – acting classes, directing classes, design – all focused on that one element. Because of the heavy work load imposed, each student was assigned a specially designed wooden workbench/tool cabinet, so that they would feel more at home in the workshop.

Building on the idea he developed at UConn with the NPI, Roccoberton invited many professional puppet artists to share in the training process – not just as teachers-in-residence, but as active participants in an ongoing process:

I decided that the program shouldn't be just for students. What we needed to do was have a three-level focus, that we were dealing with students, profession-

als and the audience... The professional was a teacher, at the same time, the professional needed creative rejuvenation.

And so we looked at ways of doing that as well as spending time working with the audiences, to train them to understand what we were doing, so that they could be a better audience... We brought in professional artists every month, two of them every month. And the students were the crew. So they not only got to see how the puppeteer performed, but how the stage was set up, how they carried it, how it was made, what sort of truck they drove. And what was nice there, was that a lot of professionals invested themselves, just became part of it...

Some of the artist that came in to teach in IPPA workshops included: Roman Paska, Margo Rose, John Lewandowski, Irena Niculescu, Larry Reed, Peter Lobdell, Cheryl and Jane Henson, Paul Vincent Davis, Larry Engler, Carol Fijan, Brad Williams, Nikki Tilroe, and many others.

When Frank Ballard began the Puppetry Arts program, he had no model to work from, except for Helstien's UCLA program, and he had no experience in trying to teach college level puppetry courses. When Bart took over the department in the fall of 1990, he had his own experience under Ballard, plus years of running the IPPA program at Waterford. He tried to apply both experiences to the task of reshaping the Puppetry Arts program. One of the problems was trying to cram the intensive conservatory approach of IPPA into the shorter class periods and scattered focus of the University:

Within each class, the students get theory and history. They learn to conceive ideas and design them, to build and perform them... So in a hand puppet class, that class is primarily about performance, you learn to use your hands. But we still need a puppet, so we're still building a puppet.

In the paper sculpture class, the whole idea is the concept of design through this piece of paper. But a puppet's not a puppet until it comes alive. So the final project in the sculpture class is a performance. And what this had done, I think, for all of us who have gone through it, whether with Frank or with me, is that it has given us a very broad understanding of the form.

Roccoberton made a number of changes in the focus of the program. He concentrated classes on necessary skills for professional puppeteers such as

techniques for film and television – since so many of the UConn students end up with careers in these areas. He continued his practice of bringing in outside artists, especially Roser, who still comes to Storrs at regular intervals to teach paper-fold sculpture and marionette techniques. He produced fewer large mainstage productions, so that students had more time to work on their own projects. He felt that smaller productions could better highlight an individual student's work.

His first UConn production, *A show of hands* received an UNIMA Citation Award for Excellence. Bart also made efforts to get other theater faculty members involved in the designing and directing of puppetry productions, part of an attempt to integrate the puppets into the curriculum of the rest of the Theater Department, and to end the feeling of the alienated "secret society" that the program had acquired.

Under Roccoberton's leadership, the Puppetry Arts Program has been flourishing. During the first semester, there were seven students, each supplied with one of the wooden work stations he had built for the O'Neill Center. The following year, he had to build seven more. And for each of the past four years, the program has had an enrollment of twenty eight students – which is the maximum number of work stations that can be packed into the cramped, subterranean Puppet Lab facilities (still located in low-ceilinged basement of a 1930's era dormitory building). Even with this increase in enrollment Roccoberton has to turn away upwards of twenty five applicants a year. There is no question that, at least for the foreseeable future, the Puppetry Arts Program at UConn will continue to thrive. ■

Stephen Kaplin is a graduate of the UConn program (BFA, 1979), and has worked for many of the foremost artists in the field, including Peter Schumann, Julie Taymor and Michael Curry. He is a member of the NY based Great Small Works, and is a frequent contributor to "Puppetry International".

All quotes taken from author's interviews.



Atlanta 2002

Marek Waszkiew

Doroczne posiedzenie Komitetu Wykonawczego UNIMA, połączone tym razem z obradami Rady UNIMA, w których uczestniczyło kilkudziesięciu przedstawicieli centrów narodowych, odbywało się w dniach 19–23 czerwca 2002 w Atlancie (USA). Pod wspólnym szyldem „Puppets 2002”, obok spotkań unimowskich, kilku wystaw lalkarskich, międzynarodowych seminariów, przebiegał równocześnie festiwal amerykańskich teatrów lalek oraz toczyło się codzienne życie Centrum Sztuki Lalkarskiej w Atlancie, instytucji będącej gospodarzem wszystkich imprez.

W świecie lalkarskim niepodzielnie królowała dotąd francuskie Charleville-Mézières. Niepostrzeżenie wyrósł jednak konkurent. Center for Puppetry Arts w Atlancie przerasta swoimi rozmiarami nawet wielkie instytucje lalkarskie byłego bloku radzieckiego. Zatrudnia kilkudziesięciu pracowników, ma stały lalkowy zespół teatralny, dwie okazałe sceny teatralne, bogatą bibliotekę, ogromne przestrzenie ekspozycyjne, stałe muzeum lalkowe, wielce rozbudowany dział edukacyjny, własne pracownice i przede wszystkim studio telewizyjne, umożliwiające prowadzenie regularnych warsztatów teatralnych dla dzieci, młodzieży i instruktorów w całym stanie oraz wielu miejscach w USA. Niezwykły, choć prosty system, będący połączeniem kamery sprzężonej z zestawem telewizyjnym i linią telefoniczną, daje możliwość interaktywnych spotkań instruktorów pracujących w centrum z uczestnikami warsztatów przebywającymi w szkolnych klasach. Za pośrednictwem ekranu telewizora uczestnicy rozsiani nawet w kilkunastu miejscach jednocześnie mogą uczestniczyć w warsztatach, uczyć się pod okiem specjalistów konstruowania lalek, sztuki animacji, odbywać dyskusje i lekcje teatralne, będąc zarazem w stałym kontakcie zarówno fonicznym, jak i wizualnym. Wydaje się, że system wykorzystywany w Atlancie otwiera zupeł-

nie nowe formy współpracy i upowszechniania lalkarstwa.

W świetle nowości technologicznych, jakimi dysponuje Center for Puppetry Arts, obrady unimowskie wydają się wyprawą w przeszłość, ale nic nie jest w stanie zastąpić żywego kontaktu ze sztuką teatru ani też bezpośredniego spotkania z lalkarzami różnych krajów.

Sekretarz Generalny UNIMA, Hiszpan Miguel Arreche, podsumował dwuletnią działalność UNIMA od ostatniego kongresu w Magdeburgu:

1. UNIMA opuściła gościnny budynek Instytutu Lalkarskiego w Charleville-Mézières, przenosząc się w sierpniu 2001 do innego lokalu, także w Charleville (10, Course Aristide Briand).
2. Pozostawienie siedziby sekretariatu generalnego UNIMA we Francji gwarantuje dalszy znaczny udział finansowy miasta Charleville-Mézières, powiatu Ardenów i województwa Szampanii-Ardenów we wspieraniu działalności stowarzyszenia.
3. UNIMA ma obecnie 6286 członków oraz 59 centrów narodowych (w tej liczbie z 5 centrami brak jakiegokolwiek kontaktu).
4. Ostatnim czasie nowe centra narodowe powstały w Algierii i Chinach. Trwają przygotowania do uruchomienia centrów narodowych w Boliwii, Kolumbii, na Litwie i w Peru.
5. UNIMA dysponuje obecnie trzema bazami danych: I – informacje o członkach stowarzyszenia (ta baza danych nie ma charakteru publicznego); II – informacje o 341 członkach UNIMA pełniących funkcje w rozmaitych narodowych i międzynarodowych strukturach UNIMA; III – spis festiwali lalkarskich na całym świecie. Baza II i III jest dostępna dla członków UNIMA w formacie FileMaker 4.1.
6. Prace nad przygotowaniem *Światowej Encyklopedii Lalkarskiej* (WEPA): wiosną 2002 prof. Henryk Jurkowski zrezygnował z funkcji redaktora naczelnego. Do końca września 2002 ma się dokonać przekazanie zebranej dokumentacji i materiałów redakcyjnych encyklopedii do Charleville,

wybór nowego redaktora naczelnego oraz zespołu redakcyjnego.

7. W roku 2001 opublikowano trzy numery biuletynu informacyjnego „UNIMA – The UNIMA Courier”, w wersji hiszpańskiej, francuskiej i angielskiej, w łącznym nakładzie 6000 egzemplarzy rozesłanych za pośrednictwem centrów narodowych do wszystkich członków UNIMA. Numer 4, który powinien się ukazać w marcu 2002, został wstrzymany z powodu braku informacji od centrów narodowych i członków indywidualnych.

8. Późną wiosną 2002 ukazał się pierwszy numer nowego czasopisma UNIMA „E pur si muove” (A jednak się kręci), redagowanego przez Margaretę Niculescu. Numer został rozesłany gratis do wszystkich centrów UNIMA. Kwartalnik ma ponad 100 stron, zawiera materiały w językach: angielskim oraz francuskim lub hiszpańskim, poświęcony jest sztuce teatru lalek, wydarzeniom, osobowościom życia lalkarskiego, refleksji i badaniom nad światowym lalkarstwem oraz bieżącym informacjom z dziedziny lalkarstwa. W prenumeracie każdy numer (wraz z przesyłką) kosztować będzie 12 euro (8 euro za pośrednictwem centrum narodowego, które zamówi minimum 10 egzemplarzy).

9. Od maja 2002 UNIMA ma swoją stronę internetową: www.unima.org zawierającą bogaty serwis informacji o sztuce teatru lalek, instytucjach lalkarskich i działalności UNIMA.

10. Rozpoczęto przygotowania do zbudowania nowego systemu regulowania składek członkowskich UNIMA. Nowy system ma być bardziej sprawiedliwy, ma uwzględniać złożoną sytuację finansową centrów UNIMA w różnych zakątkach świata. Ostateczne decyzje zapadną na następnym Kongresie UNIMA w Rijece (Chorwacja) w 2004.

11. Kongres i światowy festiwal teatrów lalek w Rijece odbędą się w terminie 7–11 VI 2004.

Atlanta 2002

Marek Waszkiel

The annual session of the UNIMA Executive Committee, this time combined with debates held by the UNIMA Council, attended by several score representatives of national centres, took place on 19-23 June 2002 in Atlanta (U. S. A.). "Puppets 2002" encompassed, alongside UNIMA meetings, several puppetry exhibitions, an international seminar, a festival of American puppet theatres and the daily activity of the Centre for Puppetry Arts in Atlanta, the host of all these events.

Up to now, the world of puppetry world was reigned by Charleville-Mézières (France). Imperceptibly, there emerged a competitor—the size of the Centre for Puppetry Arts in Atlanta exceeds even the great puppetry institutions in the former Soviet bloc. It has a staff of tens of employees, a permanent theatrical company, two large stages, a copious library, vast exposition facilities, a permanent puppet museum, an expanded educational department, own workshops and, first and foremost, a television studio making it possible to conduct regular theatrical workshops for children, young people and instructors throughout the state and in many localities in the U. S. A. An extraordinary although simple system, comprising a combination of a camera adjudgated with a television set and a telephone line offers an opportunity for arranging interactive meetings of instructors working in the Centre with participants of workshops taking place in schoolrooms. Through the intermediary of a television screen, participants scattered even in more than ten places simultaneously attend the workshops, learn the construction of puppets and the art of animation under the guidance of specialists, hold discussions and attend theatrical lessons, at the same time maintaining steady visual and sound contact. Apparently, the system used in Atlanta is creating totally new forms of cooperation and the dissemination of puppetry.

In the light of the technological novelties at the disposal of the Centre for Puppetry Arts, UNIMA debates seem to be an excursion into the past, but nothing is capable of replacing live contact with the art

of the theatre nor direct meetings with puppeteers from other lands.

Miguel Arreche, the Spanish Secretary General of UNIMA, summed up two-year UNIMA activity since the last congress in Magdeburg:

1. in August 2001 UNIMA moved from the hospitable Puppetry Institute in Charleville-Mézières to another seat, also in Charleville (10, Course Aristide Briand)

2. the retention of the seat of the UNIMA general secretariat in France guarantees the further considerable financial participation of the town of Charleville-Mézières, the county of Ardennes and the department of Champagne-Ardenne which support the activity of the association

3. today, the number of UNIMA members totals 6286, with 59 national centres (there is no contact with five centres)

4. recently, new national centres have been established in Algeria and China. Work is being conducted on preparing national centres in Bolivia, Columbia, Lithuania and Peru

5. UNIMA has at its disposal three data bases: I – information about members (this base is not public); II – information about 341 UNIMA members fulfilling functions in assorted national and international UNIMA structures; III – a list of puppet theatre festivals all over the

world. Base II and III are available to UNIMA members in FileMaker 4.1

6. work on the *World Encyclopaedia of Puppetry Arts*: in the spring of 2002 Prof. Henryk Jurkowski resigned from the function of editor-in-chief. The transference of the collected documentation and editorial material of the Encyclopaedia to Charleville, and the appointment of a new editor-in-chief and editorial board are to be accomplished by September 2002

7. Spanish, French and English versions of three issues of the information bulletin "The UNIMA Courier" were published in 2001, and 6000 copies was forwarded through the intermediary of national centres to all UNIMA members. No. 4, which should have been issued in March 2002, has not appeared due to the lack of information from national centres and individual members

8. the first issue of a new UNIMA periodical "E pur si muove", edited by Margareta Niculescu, was published at the end of spring of 2002, and made available free-of-charge to all UNIMA centres. The over a hundred pages-long quarterly contains material in English, French or Spanish, and deals with puppetry arts, events and celebrities in the life of the puppet theatre, reflections and studies on world puppetry as well as current information concerning the puppet theatre. Each subscribed issue (together with mailing charges) will cost 12 Euro (8 Euro through the intermediary of a national centre which orders a minimum of ten copies)

9. from May 2002 UNIMA has its own Internet site www.unima.org, containing extensive information about puppetry arts and institutions as well as UNIMA activity

10. preparations have been initiated to create a new system of paying UNIMA members' dues. The proposed system is to be more fair and take into consideration the complicated financial situation of UNIMA centres in different parts of the world. Final decisions will be made at the next UNIMA Congress, to be held in Rijeka (Croatia) in 2004

11. the Congress and the world puppet theatre festival in Rijeka will take place on 7-11 June 2004. ■



Lalki przeciwko AIDS

Zuzanna Głowacka

No condom, no sex – mówi seksowna Sue swojemu niedoszłemu kochankowi. Erotyczne podboje Joego – niewielkich rozmiarów pacynki – wywołują salwy śmiechu wśród publiczności, nieprzywykłej do tak otwartego mówienia o tematach objętych tabu. Nieświadomy, że jest nosicielem wirusa HIV, Joe zaraża kolejne partnerki. W finale krótkiego przedstawienia umiera, pozostawiając nieuleczalne dziedzictwo swojej ciężarnej żonie Mary. Przy pomocy tej nieskomplikowanej fabuły Gary Friedman – lalkarz z RPA – zaczął w 1988 roku realizować program *Lalki przeciwko AIDS*. W przeciągu kilku lat projekt objął zasięgiem około 1,6-milionową publiczność m.in. w Republice Południowej Afryki, Namibii, Zambii, Zimbabwie, Botswanie, Kanadzie, Australii. W trakcie trwających po kilka miesięcy objazdów członkowie trupy dawali przedstawienia wszędzie tam, gdzie udało im się zgromadzić widzów: w parkach, na placach publicznych, ulicach, targach, szkołach itd. Grywali także na międzynarodowych konferencjach i festiwalach. Obszar działania poszerzały emitowane w radiu i telewizji programy.

Początkowo wszystkie postaci były odgrywane przez dwumetrowe lalki giganty animowane przez znajdujących się wewnątrz nich aktorów. Później, ze względu na konieczność zredukowania ekipy biorącej udział w wielomiesięcznych przedstawieniach objazdowych, zostały one zastąpione pacynkami animowanymi przez ukrytego w niewielkich rozmiarów przenośnej budce Gary'ego Friedmana. Wszystkie lalki posiadały skórę w kolorze szarym i uniwersalne, nieprzypisujące ich do żadnej grupy społecznej kostiumy. Akcentowanie, iż AIDS jest chorobą ponad podziałami rasowymi i kulturowymi, wyda nam się tym bardziej uzasadnione, jeżeli przypomnimy sobie o prowadzonej w RPA polityce apartheidu.

Energicznie gestykułujący, poruszający się przed sceną aktor narrator (Nyanga Tshabalala) wchodził w żywą interakcję z tłumem i komentował poszczególne partie przedstawienia, całości dopełniała grana na żywo muzyka. Grano zawsze w lokalnych językach, by rzeczywiście dotrzeć do każdego widza. Integralną czę-

ścią występu była otwarta rozmowa z publicznością, której kolejne życiowe często pokrywały się z historią Mary i Joego. Prowokowani do zadawania pytań widzowie mogli uzyskać szczegółowe informacje na temat wirusa HIV – w programie zawsze uczestniczyły lokalne służby medyczne. Rozdawano darmowe broszury informacyjne i prezerwatywy. Na ludzkich rozmiarów manekinie demonstrowano sposób użycia kondomu.

Początki lalkarstwa w Kenii

Tradycji lalkowej w Kenii nie ma, a przynajmniej takiej nie odkryto (z wyjątkiem pewnych związanych z rytuałami pogrzebowymi praktyk plemienia Giriama zapożyczonych od zamieszkującego w granicznej Tanzanii ludu Waszambara). Oczywiście istnieje teatr pierwotny, magiczny, którego ważnymi elementami jest użycie masek i tańca, z towarzyszeniem bębnow i śpiewu oraz żywa przekazywana z pokolenia na pokolenie sztuka głośnej narracji.

W roku 1993 dr Eric Krystall – dyrektor prowadzonego w Kenii w latach 1984–96, projektu FPPS (Sektor Prywatny Planowania Rodziny) – wyru-

szła na poszukiwanie efektywnego programu do walki z HIV. Spotyka Gary'ego Friedmana i w roku 1994 sprowadza go do Nairobi, by przetrenował pierwszych dwudziestu lalkarzy.

Uczestnicy pierwszych warsztatów *Puppets against AIDS* to w większości ludzie mający do czynienia wcześniej ze sztuką (członkowie artystycznych grup amatorskich), mają też sporą świadomość AIDS, bowiem zostali wyłonieni spośród działaczy organizacji zajmujących się tym problemem z różnych rejonów Kenii. Program intensywnego dwutygodniowego kształcenia obejmuje nie tylko konstrukcję lalek i animację w rozmaitych technikach, ale także teatr przedmiotu, cieni, konstrukcję lalek ze śmieci-odpadów (materiały wykorzystywane przez kenijskich lalkarzy muszą być przede wszystkim tanie!). Uczestnicy poznają zarys historii teatru lalek, uczą się pisać scenariusze, a także zapoznają się z aktorskimi technikami gry kierowanej bezpośrednio do przypadkowej publiczności i sposobami mówienia o wirusie HIV. Całość wieńczy pokaz przygotowanych w grupach przedstawień z użyciem samodzielnie wykonanych lalek.





Działalność CHAPS

Obecnie w Kenii w edukację przez lalki zaangażowanych jest około trzystu lalkarzy! Czterdzieści grup teatralnych daje regularnie przedstawienia niemal we wszystkich rejonach kraju. Lalkarze zrzeszeni są w podlegającej pod FPPS(K) (od 1997 roku zmiana nazwy i struktury na Family Programmes Promotions and Services Kenya) organizacji CHAPS (Community Health Awareness Puppeteers).

Nasi lalkarze pochodzą z lokalnych społeczności, do których, po odpowiednim przeszkoleniu, adresują swoje przedstawienia. Problemy, o których mówią, są im bliskie, najczęściej są to ich własne problemy bądź ich rodzin – wyjaśnia Eric Krystall. Lalkarze postępują się biegle językami danego regionu: na terenie Kenii żyją 44 plemiona, z których prawie każde mówi we własnym języku, oficjalnymi językami urzędowymi są angielski i suahili.

W Kenii otwarcie o trudnych problemach i sprawach drażliwych mówią tylko lalki. Bez cienia zażenowania poruszają kwestie wstydlive i intymne, jak seks, śmierć, o których żywemu aktorowi trudno byłoby mówić wprost do lokalnej, niewydukuwanej publiczności. Początkowo scenariusze przedstawień dotyczyły wyłącznie HIV/AIDS i innych chorób przenoszonych drogą płciową oraz planowania rodziny. Później stopniowo tematyka ich poszerzyła się o problemy związane z równouprawieniem płci, wykorzystywaniem dzieci i kobiet, okaleczaniem narządów płciowych (w Kenii procent kobiet poddawanych brutalnemu obrzezaniu jest bardzo wysoki), ograniczaniem dziewczynkom dostępu do edukacji i narzucanym małżeństwom. Lalkarze mówią także o skut-

kach wysokiego przyrostu naturalnego, dzieciach ulicy, uzależnieniu od narkotyków, ochronie środowiska, zachorowaniach na malarię, propagują szczepionki. W ostatnich latach palącymi kwestiami są tworzenie podstaw samorządności, wysoki procent bezrobocia, obrona praw człowieka i korupcja paraliżująca funkcjonowanie właściwie każdej instytucji, począwszy od najniższych szczebli szkolnictwa, opieki medycznej, urzędów pracy, policji itd., skończywszy na szczeblu rządowym.

Przedstawienie teatralne staje się punktem wyjścia do rozmowy, dialogu między lalkarzami a publicznością, prowokuje ludzi do mówienia. Lokalna społeczność musi móc się identyfikować z postaciami, problemami, które przedstawiają im lalkarze. *Bez dyskusji, rozmów i próby rozwiązywania problemów pokazywanie samych przedstawień nie ma sensu – tłumaczy Eric Krystall.*

Lalkarze są w większości wolontariuszami, niektóre grupy otrzymują niewielkie finansowe wsparcie. Organizacja Sektor Prywatny Planowania Rodziny wyposaża aktorów w system nagłośnienia i parawanę do gry, a także materiały potrzebne do konstrukcji lalek. Duży problem – zwłaszcza w rejonach wiejskich – stanowi transport. Lalkarzy po prostu nie stać na korzystanie z autobusów, więc przemieszczają się pieszo, przenosząc kilometrami ciężki ekwipunek na głowach. Grupy, które posiadają przynajmniej jeden rower, mają szczęście. Kenia nie daje wielu perspektyw młodym ludziom, w trakcie przeprowadzonych przeze mnie licznych rozmów z lalkarzami metafora snu o lepszej Kenii pojawiała się bardzo często – ci ludzie po prostu widzą sens tego, co robią.

Konstrukcja przedstawienia

Każde przedstawienie rozpoczyna się od tzw. mobilizacji tłumu. Lalki giganty, o komicznych proporcjach – olbrzymia głowa, mały tułów i krótkie nogi – spacerują, tańczą, bawią się z dziećmi – wszystko po to, by ściągnąć uwagę jak największej grupy widzów. Towarzyszą temu muzyka i wykrzykiwane przez narratora hasła informujące o mającym się odbyć spektaklu. Zza parawanu wyłaniają się lalki (najczęściej są to żyworękie lalki rękawiczkowe o ruchomych ustach – przez Kenijczyków zwane Europuppet, ale mogą być nimi także typowe mupety lub pacynki). Na ogół liczba lalek pojawiających się na raz nie przekracza pięciu. Lalki zawzięcie ze sobą dyskutują, dynamicznie poruszając się i gestykulując. Rola narratora polega na pośredniczeniu między publicznością a bohaterami przedstawienia, komentowaniu i wyjaśnianiu niejasnych partii spektaklu, a także rozszerzaniu jego fabuły i scenerii poprzez opis. Wykorzystuje się elementy kultury ludowej: taniec, maski, grę na bębnach, śpiew itd.

Występ lalkarzy to wydarzenie dla lokalnej społeczności, wielu ludzi po raz pierwszy ma okazję zobaczyć takie przedstawienie. Publiczność reaguje bardzo żywiołowo, podpowiada lalkom rozwiązania, kibicuje wybranym bohaterom. Wypowiedzi lalek są żartobliwe, pełne przejęczyń, kalamburów. *Konieczne jest mieszanie elementów rozrywki i edukacji – tłumaczy mi Simon Musau, zdejmując z siebie ciężki kostium giganta.* Podczas oglądanego przeze mnie przedstawienia w slumsach Mathare (Nairobi) zgromadzonych wokół kilkaset osób wręcz zanosiło się śmiechem.

Lalkowych bohaterów nie omijają problemy, ale próbują sobie oni z nimi radzić. W finale przedstawienia rozumieją swoje błędy, zmieniają poglądy, sposób postępowania – lekcja, jaką wnoszą, ma być lekcją dla widzów. Często przedstawia się dwa odmienne stanowiska: zabobonne, tradycyjne – szkodliwe oraz światłe, nowoczesne – postępowe.

Działalność międzynarodowa

W roku 1995 CHAPS występował na festiwalu lalkowym w Johannesburgu, w 1998 roku na Międzynarodowej Konferencji przeciwko Korupcji w Durbanie, w roku 2000 na festiwalu teatru lalek i teatru przedmiotu w Arnhem (Holandia). W maju 2001 roku ich przedstawienie *The Bite* (Ugryzienie) odniosło spory sukces podczas Światowego Forum do Zwalczenia Korupcji w Hadze. Trenerzy CHAPS dawali też przedstawienia i warsztaty w Somalii, Erytrei, Etiopii i w obozach dla uchodźców w Tanzanii, próbując zaszczepić edukację przez lalki w tych krajach.

W Afryce ciągle żywa jest tradycja opowiadania historii, których bohaterami są zwierzęta. Bohaterami *The Bite* są właśnie one. *Hierarchię świata zwierząt mogliśmy bez problemu odnieść do hierarchii kenijskiego i nie tylko – społeczeństwa* – wyjaśnia grający w przedstawieniu Sheriff Mang'uro. Czerwony parawan z wizerunkiem łamiącego kraty rozwścieczonego psa na smyczy, w tle prospekt z symbolicznym wyobrażeniem lasu i nieba, przed parawanem aktor narrator (Tony Mboyo) i żyworękie rękawiczkowe lalki z ruchomymi ustami: lew, hiena, bawół, guziec, koza, kret, szczur i pies. *W Hadze graliśmy dla przedsta-*

wicieli państw z całego świata, byli tam także nasi ministrowie. Tak naprawdę mówiliśmy o konkretnych osobach z kenijskiego rządu, pierwszy raz wprost do nich i wprost o nich – relacjonuje Tony Mboyo. W królestwie, którego władcą jest Lew, zachodzi wymykający się spod kontroli proces wymiany awokado. Lew postanawia zrobić z tym porządek – spuszcza ze smyczy Psa, każąc mu gryźć każdego, kto ośmieli się wręczać awokado. Blizna po ugryzieniu ma pozwolić wyłapać biorących udział w nielegalnym procederze. Począwszy od nic nie znaczących zwierząt – Kreta, Szczura... Pies dopada w końcu i samego Lwa.

Nasi politycy przeglądali się w lustrze. Tym przedstawieniem otwarcie mówiliśmy o problemie korupcji na każdym szczeblu. Na szczęście zawsze mogliśmy powiedzieć – to nie my, to lalki – wspomina Tony Mboyo.

Edupuppets 2002

W lutym 2002 roku odbył się w Nairobi trwający ponad tydzień pierwszy Międzynarodowy Festiwal Lalkowy – Edupuppets, czyli festiwal ukierunkowany na edukację przez lalki. Grupy z całego świata dawały spektakle, odbywały się także liczne warsztaty (codziennie około pięć różnych szkoleń) dla kenijskich i ugandyjskich lalkarzy, nauczycieli, pielęgniarek, studentów. FPPS (Kenya) sprowadził do stolicy stu swoich lalkarzy, zapewniając im nocleg i darmowe uczestnictwo w warsztatach i przedstawieniach.

Codziennie w parku w centrum Nairobi wybrane grupy CHAPS z całej Kenii dawały przedstawienia, normalnie

adresowane do lokalnych społeczności, teraz do szerokiej publiczności ze stolicy i ze świata. Zbierał się wówczas spory tłumek gapiów, z przysyanymi do butelczek z klejem dziećmi ulicy na czele (w Nairobi liczba bezdomnych kilkusetletków sięga około 500 tys.).

Dla stolicy Kenii festiwal był dużym kulturalnym wydarzeniem, dla przeciętnego widza nieraz pierwszym kontaktem ze sztuką lalkarską, dla grup CHAPS możliwością szerszej prezentacji, a także inspiracji do wykorzystania nowych technik lalkowych (zwłaszcza marionetek i teatru cieni) i wprowadzenia obok teatru służącego edukacji tego o charakterze rozrywkowym. Dla przybyszy z innych kontynentów było to spotkanie z teatrem zaangażowanym, walczącym z konkretnymi społeczno-politycznymi problemami, istotnym, a także z grupą wspaniałych, tworzących ten teatr, ludzi.

Lalkarze kenijscy starają się teraz przyłączyć do UNIMA. W bliskiej przyszłości planują wprowadzić lalki do działań terapeutycznych i edukacji szkolnej, a także podczas prowadzonych regularnie, przez zaprzyjaźnione już teraz grupy z zagranicy, warsztatów pracować nad podnoszeniem własnych kwalifikacji. Myślą także o wprowadzeniu niektórych przedstawień, dotychczas granych przede wszystkim na ulicach i placach, do budynków teatralnych, o możliwościach, jakie daje teatralna technika. Jedna z grup planuje stworzyć także edukacyjny lalkowy program telewizyjny.

Jesteśmy dumni, że festiwal się odbył, teraz tyle par oczu zwróconych jest w stronę Kenii. I pomyśleć, że zaczęliśmy jako kiluosobowa grupa – podsumowują trenerzy CHAPS. ■



Na zdjęciach przedstawienia teatrów zrzeszonych w CHAPS.
Fot. Z. Głowacka i G. Friedman

Puppets against AIDS

Zuzanna Głowacka

No condom, no sex—sexy Sue says to her would-be lover. The erotic conquests of Joe—a smallish hand puppet—produce salvos of laughter among the audience, unaccustomed to such an open discussion about taboo topics. Unaware of the fact that he is an HIV carrier, Joe contaminates his successive partners. In the finale of this short spectacle he dies, leaving an incurable legacy to his pregnant wife, Mary. In 1988, with the aid of this uncomplicated plot Gary Friedman—a puppeteer from the Republic of South Africa—inaugurated the *Puppets against AIDS* programme. In the course of several years, the project was shown to about 1,6 million spectators in, i. a. the Republic of South Africa, Namibia, Zambia, Zimbabwe, Botswana, Canada and Australia. During several months-long tours members of the company presented their spectacles everywhere where they managed to gather an audience: in parks, public squares, streets, market places, schools, etc. They also performed at international conferences and festivals. The range of the impact was expanded by television and radio broadcasts.

Initially, all the characters were played by two-meter tall puppets, giants manipulated by actors concealed inside them. Subsequently, owing to the necessity of reducing the number of actors taking part in the tours, they were replaced by hand puppets manipulated by Gary Friedman, hidden in a small portable booth. All the dolls were grey-skinned and wore universal costumes, which did not ascribe them to any concrete social group. Emphasis placed on the fact that AIDS rages above all racial and cultural divisions appears to be even more justified if we recall the policy of apartheid, once prevalent in South Africa.

The narrator (Nyanga Tshabalala), energetically gesticulating in front of the stage, established lively contact with the crowd and commented on particular fragments of the spectacle, supplemented by music played on the spot. The actors always performed in local languages in order to reach the given audience. An integral part of the show consisted of an

open conversation with the audience, whose life stories frequently coincided with that of Joe and Mary. Provoked to pose questions, the spectators could obtain detailed information about HIV—representatives of the local medical services were always present. Free-of-charge brochures and condoms were handed out, and a man-size mannequin was used to demonstrate the application of the condom.

The beginnings of puppetry in Kenya

There is no puppet theatre tradition in Kenya or at least no traces have been discovered (with the exception of certain practices of the Giriama tribe, associated with funeral rites borrowed from the Washambara people living in neighbouring Tanzania). Naturally, there exists a sort of primeval, magical theatre, whose important elements include the use of masks and dance, accompanied by drums and songs, as well as the art of loud narration, handed over from generation to generation.

In 1993, Dr. Eric Krystall, director of the Family Planning Private Sector (FPPS) project, conducted in Kenya in 1984-1996, set off to seek an effective programme for battling HIV. He met Gary Friedman, whom in 1994 he took to Nairobi to teach the first twenty puppeteers. The majority of the participants of the first *Puppets against AIDS* workshops was composed of people who had earlier contacts with art (members of amateur art groups) and are well aware of the problem of AIDS, since they had been chosen among activists belonging to organisations dealing with this issue in assorted parts of Kenya. The intensive fortnightly training programme encompasses not only the construction of puppets and various manipulation techniques, but also the theatre of the object, the shadow theatre, and making puppets out of refuse-waste (the material used by the Kenyan puppeteers must be inexpensive!). The participants become acquainted with an outline history of the puppet theatre, learn how to write scenarios, to use actors' performance tech-



niques addressed directly to a haphazard audience, and to speak about HIV. The whole course ends with a presentation of spectacles prepared by assorted groups, and with puppets made by the students.

The activity of CHAPS

Today, about 300 puppeteers are involved in puppetry education. Forty theatrical groups feature regular spectacles in almost all the regions of the country.

The puppeteers are members of CHAPS (Community Health Awareness Puppeteers), supervised by FPPS(K) (Family Programmes Promotions and Services Kenya, with a changed structure and name since 1997).

Our puppeteers come from local communities to which, after suitable training, they address their shows. The issues with which they deal are familiar and usually comprise their own problems or those of their families—explains Eric Krystall. The puppeteers are fluent in the language of a given region: Kenya has a population composed of 44 tribes, almost all speaking its own tongue, the official languages being English and Swahili.

In Kenya, difficult and controversial issues are mentioned only by puppets, which without a trace of embarrassment speak about such intimate and awkward topics as sex and death, which the living actor would find difficult to discuss openly with the local, uneducated audience. Initially, the spectacle scenarios pertained exclusively to HIV/AIDS and other sexually transmitted illnesses as well as

family planning. Gradually, the range of the topics expanded, so as to include equal rights for the sexes, the exploitation of women and children, the mutilation of genitals (the percentage of Kenyan women subjected to brutal circumcision is extremely high), limited access to education for girls, and enforced marriages. The puppeteers also speak about the effects of a high birth rate, abandoned children, drug addiction, the protection of the natural environment and malaria, and propagate vaccinations. In recent years, urgent questions included the creation of foundations for self-government, the high unemployment rate, the protection of human rights, and corruption, which paralyses the functioning of every institution, from the lowest levels of the school system, medical care, labour exchanges, the police, etc., all the way to the government. The spectacles become a point of departure for a dialogue which engages the puppeteers and the audience alike, and provokes the latter to speak. The local community must be able to identify itself with the characters and problems presented by the actors. *Without discussions, conversations and attempts at resolving various issues, the presentation of the spectacles would be meaningless*—explains Eric Krystall.

The majority of the puppeteers are volunteers, and some companies receive small financial support. The Family Planning Private Sector organisation equips the actors with amplifiers and screens as well as material necessary

for making the puppets. A considerable obstacle, especially in rural regions, is transport. The actors simply cannot afford buses, so they walk, carrying the heavy equipment on their heads for kilometres. Those groups which possess at least one bicycle are more fortunate. Kenya does not offer youth many tantalising perspectives, and in the course of the multiple conversations I have held with the puppeteers the metaphor of a dream about better Kenya seemed to recur often—the young people perceive the sense of what they are doing.

The appearance of the spectacle

Each spectacle starts with a so-called mobilisation of the crowd . The gigantic puppets, endowed with comical proportions—an enormous head, a tiny body and short legs—stroll about, dance and play with the children in order to attract the attention of the largest possible group of spectators. The introduction is accompanied by music and information shouted by the narrator about the planned spectacle. From behind the screen there emerge the puppets (usually glove puppets with moving lips, known in Kenya as Europuppets, although others include typical muppets or hand puppets), whose number on the stage usually does not exceed five. The puppets are engaged in heated discussions, with dynamic motions and gesticulation. The role of the narrator consists of mediating between the public and the heroes of

the show, as well as commenting and explaining certain unclear parts of the play, and expanding the plot and stage design by resorting to additional descriptions. To do so, use is made of various elements of folk culture: dances, masks, drums, songs, etc.

The presence of the puppeteers is a truly special event for the local community, and for many of its members it offers the first opportunity to see a theatrical spectacle. The audience reacts extremely spontaneously, prompts the puppets, telling them what to do, and backs favourite heroes. The responses given by the puppets are jocular and full of slips of the tongue and puns. *It is necessary to blend elements of entertainment and education*—explains Simon Musau, taking off the heavy costume of a giant. At a spectacle I saw in the slums of Mathare (Nairobi) the several hundred persons gathered around me simply roared with laughter.

The puppets-heroes are afflicted by assorted problems but try to tackle them. In the finale, they understand their errors and change their views and behaviour—the lesson which they are taught is intended also for the audience. Frequently, two contrary views are presented: superstitious and traditional—harmful, and modern—enlightened and progressive.

International activity

In 1995 CHAPS appeared at the puppet theatre festival held in Johannesburg, in 1998 it attended



an International Conference against Corruption in Durban, and in 2000 it was present at a festival of the theatre of the object and the puppet theatre in Arnhem (The Netherlands). In May 2001, a CHAPS spectacle entitled *The Bite* enjoyed considerable success at the World Forum for Combating Corruption in The Hague. CHAPS teachers also presented spectacles and workshops in Somalia, Eritrea, Ethiopia and refugee camps in Tanzania, in an attempt to educate by means of puppets.

Africa still cultivates the tradition of telling stories whose heroes are animals, just as in *The Bite*. *The hierarchy of the animal world could be transferred easily to the hierarchy of Kenyan—and not only—society—explained* Sheriff Mang'uro, who plays in this spectacle. The red screen shows a likeness of a frenzied dog on a leash, crashing through a grate, with a symbolic depiction of a forest and a sky in the background; in front of the screen stands the actor-narrator (Tony Mboyo), while hand puppets with moving lips represent a lion, a hyena, a water buffalo, a wart hog, a goat, a mole, a rat and a dog. *In The Hague we played for representatives of states from all over the world, including our ministers. Actually, we were speaking about concrete persons from the Kenyan government, for the first time addressing them directly and talking about them—relates* Tony Mboyo. The realm ruled by the Lion is the site of an exchange of avocados, rapidly evading official control. The Lion decides

to set things right, and lets the Dog off the leash, ordering him to bite anyone who dares to offer an avocado. The scar left behind by the Dog's fangs is to make it possible to catch all those taking part in the illegal procedure, starting with the insignificant Mole and Rat... Ultimately, the Dog captures the Lion himself.

Our politicians saw their mirrored reflections. In this spectacle we spoke openly about corruption rampant at every level. Fortunately, we could always say—it is not we, it is the puppets—recalls Tony Mboyo.

Edupuppets 2002

In February 2002, Nairobi played host to an over week-long first International Puppet Theatre Festival Edupuppets, an event oriented at education *via* puppets. Companies from all over the world presented spectacles accompanied by numerous workshops (about five daily) intended for Kenyan and Ugandan puppeteers, teachers, nurses and students. The FPPS (Kenya) invited to the capital a hundred of its puppeteers, guaranteeing them lodgings and free-of-charge attendance at the workshops and spectacles.

Every day in the park in the centre of Nairobi selected CHAPS groups presented spectacles normally addressed to local communities, and now shown to a wider audience from the capital and the world. A large group of onlookers would gather, including vagrant children sniffing bottles of glue (Nairobi alone has about 500000 homeless adolescents).

For the Kenyan capital, the festival was an important cultural event, while for the average spectator it sometimes signified first contact with the art of puppetry; for the CHAPS groups it offered an opportunity for wider presentation as well as inspiration to employ new puppetry techniques (especially marionettes and the shadow theatre) as well as the introduction—alongside the theatre serving educational purposes—of the theatre envisaged as sheer entertainment. For visitors from other continents the festival denoted a meeting with an engagée theatre, struggling with concrete socio-political problems as well as with a group of magnificent people, creating that theatre.

At present, Kenyan puppeteers are trying to join UNIMA. In the near future, they plan to introduce puppets into therapeutic campaigns and school education, and to work on raising their own qualifications in the course of regular workshops, already now conducted by groups from abroad. They also plan to introduce certain spectacles, heretofore staged predominantly in the streets and town squares, into theatre buildings, and to benefit from the chances provided by assorted theatrical techniques. One of the groups is hoping to create an educational puppet television programme.

We are proud of the fact that the festival took place, and that so many pairs of eyes are turned towards Kenya—to think that we started as a group of several persons—write CHAPS trainers in a summary. ■



In the photos: spectacles by CHAPS theatres
Photo: Z. Głowacka i G. Friedman

Kropla wody, ziarnko piasku

O petersburskiej grupie Potudan

Magdalena Mijalska

Potudan to rzeka, równocześnie zmienna i stała. Łączy z miejscami odległymi, nie pozwala osiąść, budzi tęsknotę i niepokój, ale też promieniuje siłą i cierpliwością. To na niej zbudowany jest świat tej opowieści, jej rytm przenika świadomość bohaterów i kształtuje ich gesty. Dostłownie: *Potudan*, spektakl młodej petersburskiej grupy aktorskiej dzieje się na podświetlonym błękitno, przezroczystym podeście, pokrytym piaskiem – dłonie aktorów formują w nim zakola rzeki i jej wysepki. Te same uważne dłonie, które powoli przesuwają piasek, poruszają też drewnianymi lalkami o smutnych twarzach; wydaje się, że wobec samotności bohaterów *Potudanu* dłonie ich animatorów są czułe i opiekuńcze. Gest animacji, który jest równocześnie dialogiem z lalką i dialogiem z materiałem wykorzystywanym w spektaklu – tak jakby widać było ślad ziaren piasku na powierzchni naskórka, piasku odciskającego w nim swoje wzory – gest powolny, skupiony, zdecydowany, wiąże bohaterów opowieści z nieustannie obecną pod ich stopami rzeką. Opowieść o miłości, opuszczeniu, tęsknocie za czymś nieuchwy-

nym, o oczekiwaniu, podporządkowana jest jej rytmowi, rytmowi natury, który uspokaja i łagodzi. Potudan ma w sobie coś z Lete, nie niweluje cierpienia, ale pozbawia je cech indywidualnych, mówi: tak było zawsze, tak dzieje się z każdym. Ten głos odciska się w twarzach lalek, formując je w bruzdy przypominające spękaną powierzchnię ziemi. Równocześnie ich twarze są polem walki o jedność i niepowtarzalność ich osobowości. Zabawne okulary na nosie dziewczyny osłabiają nieco „uniwersalność” historii, przenosząc ją gdzieś na pogranicze ponadczasowości i określonego momentu w czasie. Jakość przedstawienia buduje właśnie to balansowanie na granicy metafory i konkrety, wyrażające się też w jego materii – oprócz lalek i cieni, piasku i wody tworzą ją żywe dłonie aktorów oraz przedmioty.

Spektakl został przygotowany przez grupę młodych petersburskich aktorów,



FOT. ARCHIWUM

absolwentów Akademii Sztuki Teatralnej (Академия Театрального Искусства), jego premiera miała miejsce w maju 2000 roku. W skład zespołu, oprócz reżysera Rusłana Kudaszowa, wchodzi pięcioro aktorów oraz dwoje plastyków. *Tworząc spektakl – mówimy przede wszystkim do stworzenia nowego języka*. Ich nowe przedstawienie, *Newski prospekt* na podstawie opowiadania Gogola, wykorzystuje dwupoziomą konstrukcję sceny i różnego typu lalki, między innymi nawiązujące do tradycji rosyjskiego teatru ludowego. To przedstawienie o mieście, o tworzonych przez miasto iluzjach i o jego rzeczywistości. O jego ciemnych i jasnych stronach. ■



FOT. ARCHIWUM

A Drop of Water, a Grain of Sand

About the St. Petersburg Potudan

Magdalena Mijalska

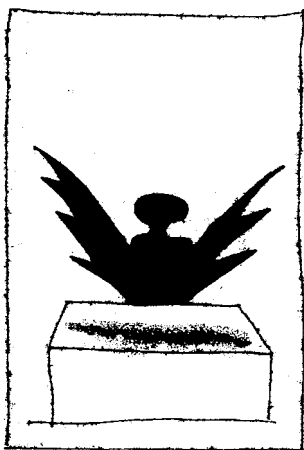
Potudan is a river, both constant and changeable, a link with distant places; it makes it impossible to settle down by stirring longing and unrest, but it also radiates strength and patience. Moreover, it comprises the foundation of the world depicted in this particular tale; its rhythm permeates the consciousness of the heroes and shapes their gestures. *Potudan*, a spectacle presented by young actors from St. Petersburg, takes place in a blue lit, transparent landing, covered with sand in which the actors' hands form river meanders and islands. The same careful hands, which slowly shift the sand, set into motion wooden puppets displaying sad faces; it seems that the hands of the manipulators are tender and caring in relation to the lonely heroes of *Potudan*. The gesture of manipulation, which simultaneously constitutes a dialogue with the puppet and the material used in the spectacle—one could detect traces left behind by the grains of sand on

the surface of the skin—is a slow, measured, concentrated and decisive motion, which binds the heroes of the story to the river, incessantly present below their feet. This tale about love, abandonment, a yearning for something elusive, and awaiting, is subjected to the rhythm of nature, which has a calming and alleviating effect. Potudan brings to mind Lethe—it does not eliminate suffering, but deprives it of individual features, saying: this is the way it has always been, this is the fate of everyone, in a voice which carves the faces of the puppets, forming furrows that recall the cracked surface of the earth. At the same time, these faces constitute a battlefield for unity and the uniqueness of personalities. The funny eyeglasses worn by a girl blunt somewhat the “universality” of history, transferring it to the borderline between supra-temporality and a given moment. The quality of the spectacle is built out of such balancing on the borderline between metaphor

and the concrete, expressed also in the used material— apart from the puppets, shadows, sand and water the spectacle is created by the hands of the actors and objects.

Potudan was prepared by a group of graduates of the St. Petersburg Academy of Theatrical Art; the premiere took place on May 2000. The company, whose director is Ruslan Kudashov, is composed of five actors and two artists. *While creating a spectacle*—declares Ruslan Kudashov—we strive primarily towards *devising a new language*. The most recent production—*Nevsky prospekt*, based on a novel by Gogol—makes use of a two-level construction of the stage and assorted types of puppets, including those referring to the tradition of the Russian folk theatre. This is a spectacle about a town, the illusions created by it, its reality, and its light and dark sides. ■





Myśli o lalce

Wiesław Hejno

2. Współczesny teatr lalek przekształca się gwałtownie, przydając tworzącemu go artyście określenie aktora lalkarza. Widowiska teatru lalkowego potwierdzają, że ta sama osoba animuje lalkę, wypowiada tekst w jej imieniu i wychodzi zza parawanu, aby grać sobą. Z lalką, do lalki, obok lalki. Aktorstwo lalkarza nie jest prostym udawaniem fikcyjnej postaci scenicznej, choć i to mu się zdarza, lecz swoistym współistnieniem z lalką.

4. Środowisko twórcze lalkarza rozwija się szybciej niż opanowanie przez niego poszczególnych lalek, masek i przedmiotów, które sam sobie przypisał, zaanektował i nazwał środkami wyrazu artystycznego za teatrem nielalkowym. Środowisko tworzone przez lalkarza, w którym porusza się otoczony lalkami, maskami i przedmiotami, stale poszerza pole własnej ekspresji. Jakby wskazując niekończące się możliwości kreatywne materii. Bo to już nie lalka jest najważniejsza w teatrze lalek, lecz rzecz, która staje się niby-lalką w procesie kreacji scenicznej. Tradycyjna lalka znalazła się na poziomie jednej z rzeczy. Do ożywienia niekoniecznie jest jej potrzebna sztuka animacji. Czasem wystarcza zwykła demonstracja lalki. Po prostu pokazanie lalki na scenie. Wtedy też znaczy na scenie jak słowo. Jest środkiem wyrazu artystycznego, ale nie jest postacią sceniczną w pełnym wymiarze. Lalkowa postać sceniczna obciążona jest psychologią własnego istnienia i losem.

6. Dziś lalkarz gra obiektami plastycznymi. Już tak bardzo poszerzył swoje pole działania dawny teatr lalek. Wkomponował do tego grę sobą. Nie da się jego gry lalkowej – wszak jesteśmy w teatrze lalek – zaklasyfikować według starych kanonów. Powstaje taki

rodzaj sztuki, którego specyfika zamknięta jest w kręgu relacji pomiędzy lalkarzem i obiektem-rzecz, czyli lalką teatralną, która zresztą też jest rzeczą. Trudno skatalogować środowisko lalkarza. Łatwo się w nim pogubić. I lalkarzom często się to zdarza.

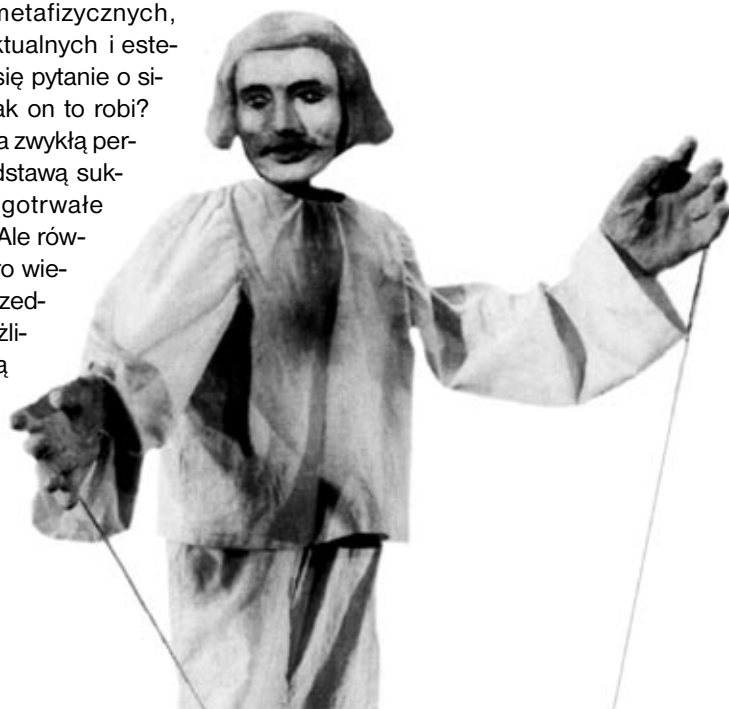
10. Widowiska lalkowe często powstają z potrzeby budowy teatru osobistego. Można by powiedzieć intymnego. Gdy niezależnie od ilości osób występujących na scenie istotą tego teatru jest lalka (wszystko jedno, co by nią nie było) i twórcą jej „życia” – człowiek. Oddzieleni od siebie, stanowią dwie odrębne klasy bytów: lalek i ludzi. Razem się dopełniają. Niekiedy można mieć wrażenie, że wzajemnie się potrzebują.

15. Lalka zastosowana w świadomej i wyćwiczonej grze scenicznej jest przejawem sztuki artystycznej. Może dostarczać przeżyć metafizycznych, emocjonalnych, intelektualnych i estetycznych. Często rodzi się pytanie o siłę sprawczą lalkarza. Jak on to robi? Pytanie to wykracza poza zwykłą percepcję. Oczywiście podstawą sukcesu lalkarza jest długotrwałe i uporczywe ćwiczenie. Ale równocześnie musi on sporo wiedzieć o świecie, który przedstawia. Potencjalne możliwości lalkarza ujawniają się w każdej nowej formie lalki. Nie zawsze w tej gonitwie nadąża on za zmieniającymi się formami lalek. To jedna, jak się wydaje, z charakterystycznych cech współczesnego lalkarstwa. W katalogu przemian

cywilizacyjnych ten skromny znak ikoniczny – lalka – jest sprawcą jeszcze jednego zjawiska: stymuluje umiejętności lalkarza na drodze poznania siebie i pokonywania własnych ograniczeń.

17. Wydaje się, że lalkarz obecnie bardziej otwarty jest na ingerencję innych kultur, niż miał do tego sposobność w przeszłości. Poprzez szeroką informację, przemieszczanie się ludzi, wręczanie techniki, jako nieodłącznej części naszego funkcjonowania, proces przenikania form teatru przebiega gwałtownie. Znacznie szybciej niż doskonalenie się lalkarza w jednej z technik lalkarskich. Niekiedy odbywa się to z pewną stratą dla sztuki lalkarskiej na rzecz atrakcyjności inscenizacyjnej przedstawień.

22. Dla lalkarza uchwycić właściwy moment, to znaczy zamknąć w lalce zatrzymaną chwilę.



25. Lalka człekokształtna odsłania, a tym samym obnaża, człowieka.

27. Lalkarz poprzez redukcję doprowadza do wypreparowania elementu danej rzeczywistości i nadaje jej charakter skrótu. Następuje w nim odebranie sytuacji, przetworzenie jej i zapis znakiem umownym, którego treść ukryta jest w formie i kolorze obiektu. Następnie forma może być poddana dalszym przeobrażeniom w ruchu i działaniach scenicznych.

30. Lalki odnoszą się do czasu powstania, choć mogą zawierać sensy wykraczające poza ten czas.

31. Wielu lalkarzy nie uświadamia sobie własnej hermetyczności. Nie zdają sobie sprawy z ukrywania się pod przybraną maską własnych dokonań. Czyli własnych lalek i ich gry. Nie znajdują oni stosownych sposobów odkrywania się przed otaczającym światem. Bądź nie potrafili się ich nauczyć. Potocznie nazywa się to „kompleksem niższości lalkarza”. Jednak epitet ten nie dotyczy wszystkich lalkarzy, a tylko tych, których nieporadność warsztatowa, a szerzej artystyczna, przysłania prawdziwe możliwości kreatywne.

34. Z wielu możliwości ruchowych lalki musi być wypreparowane to jedno zachowanie, które w danym momencie będzie jednoznacznie oznaczało to, co lalkarz świadomie chce przekazać. Mimo że przecież każdy ruch może być odbierany wieloznacznie. Lalkarz musi precyzyjnie pokazać w ruchu lalki, co ma na myśli, wykonując ruch. Musi ruchem wyrazić jedną treść.

38. Lalkarz, wybierając lalkę lub maskę, poświadcza własne uwarunkowania kulturowe i obycie kulturalne. Wrażliwość na bodźce estetyczne, krąg zainteresowań i odczuć wyznaczających miejsce w hierarchii lalkarzy, z których każdy postępuje podobnie.

39. Następnym krokiem musi być precyzyjne, artystyczne posłużenie się wybranym obiektem. Bez tego lalkarz zatrzymuje się w pół drogi. Nie wystarczy skonstruować i zmanifestować lalkę, trzeba ją ożywić. A to oznacza skomplikowaną procedurę techniczną, manualną, emocjonalną i intelektualną, co można też nazwać warsztatem lalkarza. Wymaga ona opanowania, jak w każdym rzemiośle. Gdy lalkarz to osiągnie, pojawia się artysta, przypisany tylko tej sztuce.

44. Lalka nie podlega reakcjom na impulsy realnego życia, na omotanie natłokiem zdarzeń. Nie jest poddana szaleńczemu rytmowi przekształceń, dlatego nie przeocza umykających chwil. Lalka odporna jest na zmiany i bodźce emocjonalne. Ale doskonale potrafi wyrażać skomplikowane wahania ludzkiej natury. Jest dokumentem upływającego czasu i naszej w nim roli.

45. Dźwięk i słowo dają się pomieścić na niewielkich przedmiotach, jak plastikowy krążek, taśma filmowa lub kartka papieru. Dzieła plastyczne do prezentacji wymagają przestrzeni. W lalkarstwo wpisany jest szeroki krąg zmagających artystów z otaczającym światem i z samym sobą, a dynamika gry może być ujawniana w dowolnym miejscu i czasie.

46. Prawdziwy lalkarz rodzi się wolno, a sztuka jego jest ulotna.

Od redakcji:

z 46 *Myśli* W. Hejny o lalce wybraliśmy kilkanaście, zachowując wszak oryginalną numerację autora.

Ilustracje: archiwum Wrocławskiego Teatru Lalek

Reflections about the Puppet

Wiesław Hejno



2. The contemporary puppet theatre undergoes sudden transformations, endowing the actor who creates it with the name of actor-puppeteer. Puppet theatre spectacles confirm that the same person animates the puppet, speaks the text in its name, and appears in front of the screen in order to perform with his body—together with the puppet, to the puppet, and alongside the puppet. The acting of a puppeteer is not a simple simulation of a fictitious character, although this too takes place, but specific coexistence with the puppet.

4. The creative milieu of the puppeteer develops more rapidly than the mastery of particular puppets, masks and objects which he has ascribed to himself, annexed, and named by resorting to measures of artistic expression, following the example of the non-puppet theatre. The environment created by the puppeteer, in which he works surrounded by puppets, masks and objects, constantly expands the field of own expression, as if indicating the infinite creative potential of matter. It is no longer the puppet which is the most important in the puppet theatre, but the object, which becomes a quasi-puppet in the process of stage creation. The traditional puppet

has found itself upon the level of one of the objects. Animation as such does not necessarily require the art of animation, and sometimes an ordinary demonstration of the puppet, a simple presentation of the puppet on the stage suffices. In those cases, its meaning on the stage is tantamount to that of the word. It is a measure of artistic expression, but not a fully dimensional stage character. The character played by the puppet is encumbered with the psychology of its own existence and fate.

6. Today, the puppeteer performs with objects of the plastic arts. This is how far the former puppet theatre has expanded its domain of activity. In addition, he has introduced self-performance. His puppet performance—after all, we are in the puppet theatre—cannot be classified according to the old canons. There emerges a variety of art whose specificity is enclosed within the range of the relations between the puppeteer and the object-thing, i. e. the theatrical puppet, which, after all, is also an object. It is difficult to devise a catalogue of the puppeteer's environment, in which it is easy to get lost, something which happens frequently also to the puppeteers.

10. Puppet spectacles often arise out of a need for a personal theatre, or, in other words, an intimate theatre. Notwithstanding the number of persons appearing on the stage, the very essence of this sort of a theatre is the puppet (regardless what plays its part) and man—the creator of its „life“. Separated from each other, they constitute two distinct classes of being: puppets and people. Together, they supplement each other. At times, one has the impression that they need each other.

15. Applied in conscious and well-prepared stage performance, the puppet is a symptom of artistic mastery. It may provide metaphysical, emotional, intellectual and aesthetic experiences. Frequently, there arises the question concerning the causal power of the puppeteer. How does he do it? This inquiry exceeds ordinary perception. Naturally, the success of the puppeteer is founded on long-term and persistent training. At the same time, he must know quite a lot about the world which he depicts. His potential is disclosed in every new form of the puppet. In this quest, he does not always keep up with the changing forms of the puppet. This is apparently one of the characteristic

features of contemporary puppetry. In the catalogue of civilizational transformations this modest iconic sign—the puppet—is the cause of yet another phenomenon: it stimulates the skills of the puppeteer on the path of self-cognition and overcoming own limitations.

17. Apparently, the present-day puppeteer is more open to the interference of other cultures than was the case in the past. The permeation of theatrical forms runs an intense course due to extensive information, the movement of people, and the utilisation of technology, conceived as an indispensable part of our functioning. This process is much more rapid than perfect mastery of one of the puppetry techniques. At times, it is accompanied by a certain loss suffered by the art of the puppet theatre for the sake of the stage attractiveness of the spectacles.

22. For the puppeteer, to capture the appropriate moment is tantamount to enclosing that withheld moment within the puppet.

25. The anthropoidal puppet displays man, and and thus lays him bare.

27. By means of reduction, the puppeteer leads towards distinguishing

an element of given reality, and grants it the nature of an abbreviation. There takes place a reception of the situation, its processing and recording *via* a conventional sign, whose contents are concealed in the form and colour of the object. Subsequently, the form may be subjected to further transformations in stage movement and activity.

30. Puppets refer to the time of their origin, although they may contain meanings exceeding that period.

31. Many puppeteers remain unaware of their own hermetic nature and the fact that they are concealing their accomplishments, in other words, their own puppets and performance, under an assumed mask. They did not discover suitable ways of laying themselves open to the surrounding world, or were incapable of learning such ways. Commonly, this is known as the „inferiority complex of the puppeteer“. Nonetheless, this „epithet“ does not pertain to all puppeteers, but only to those whose ineptness and, more broadly, artistic incompetence disguise true creative potential.

34. Among the many motion possibilities of the puppet it is necessary to distinguish a single form of behaviour ,which at a given moment will unambiguously





denote that which the puppeteer wished to express consciously, despite the fact that, after all, every movement can be interpreted in numerous ways. The puppeteer must show in the puppet's movement what he has in mind while making

that movement. The movement must express a single content.

38. By choosing a puppet or a mask, the puppeteer confirms his own cultural determinants and cultural refinement: sensitivity towards aesthetic stimuli as well as the circle of interests and emotions delineating his place within the hierarchy of puppeteers, each of whom acts in a similar manner.

39. The next step must be the precise artistic employment of the selected object. Otherwise, the puppeteer stops halfway. It is not enough to construct and demonstrate the puppet; the latter must be animated. This means a complicated technical, manual, emotional and intellectual procedure, which may be also described as the puppeteer's workshop. As in every craft, such procedure simply must be mastered. The moment the puppeteer attains this stage, there appears artistry, ascribed only to this particular art.

44. The puppet does not react to the impulses of real life, nor is it enmeshed in the surplus of events. It is not subjected to the frenzied rhythm of transforma-

tions, and thus it does not omit fleeting moments. The puppet is resilient to changes and emotional stimuli. At the same time, it is capable of expressing the complicated oscillations of human nature. It is a document of time and our role within it.

45. The sound and the word can be placed on a small object, such as a plastic disc, a film tape or a sheet of paper. The presentation of works of art calls for space. Puppetry entails a wide circle of the artist's confrontations with the surrounding world and himself, while the dynamic of the performance may be revealed in an arbitrary place and time.

46. The true puppeteer is born slowly, and his art is elusive.

Editors: Out of the 46 *Reflections About the Puppet* by W. Hejno we selected more than ten, retaining, however, the author's original numbers.

Photos—from Wrocławski Teatr Lalek

„Teatr Lalek” pod redakcją/Editor: Lucyna Kozień

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

Tłumaczenie/Translations: Aleksandra Rodzińska-Chojnowska

Współpraca redakcyjna/Editorial cooperation: Małgorzata Słonka, Janusz Legoń

Opracowanie graficzne/Design: Ewa Pietrzyk

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

Czasopismo finansowane przez Ministerstwo Kultury

Publication subsidized by the Ministry of Culture

Numer 2-3/2002 ukazał się przy finansowym wsparciu Fundacji im. Stefana Batorego

„Teatr Lalek” was issued thanks to the financial support of the Batory Foundation

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

<http://www.polunima.republika.pl>

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

Nakład: 700 egz.

ISSN 0239-667X

Na okładce/On the cover:
Oni/They, Asaya Fujita
Teatr Animacji, Poznań, 2002
Fot. K. i A. Bernard



