



→ **ANDROIDY, ROBOTY, TEATR MECHANICZNY** THE ANDROIDS, ROBOTS AND MECHANICAL THEATRE

- 2|7 **Androidy – nauka, ideologia, folklor** | *Androids – Science, Ideology, Folklore*
Henryk Jurkowski
- 11|15 **Teatr robotów** | *Robot Theatre*
Z Markiem Perkowskim rozmawia Lucyna Kozień |
Marek Perkowski talks with Lucyna Kozień
- 19|23 **Szopkowa inicjacja** | *A Crèche Initiation*
Marek Karpiński
- 27|29 **Maszyny do opowiadania historii** | *Machines for Telling Stories*
Z Pawłem Kolanowskim rozmawia Karol Suszczyński |
Paweł Kolanowski talks with Karol Suszczyński

→ **FESTIWALE** FESTIVALS

- 32|37 **Lalki w Białaluce** | *Puppets at the Białaluka*
Halina Waszkiel
- 42|45 **Folia, jabłko i papier** | *Foil, Apple and Paper*
Maria Schejbal
- 48|51 **Cztery sztuki teatru** | *The Four Arts of Theatre*
Karolina Obszyńska
- 54|56 **Od Don Kichota po Rycerza bez Konia** | *From Don Quixote to the Knight without*
Zoran Djerić
- 58|61 **Okiem sąsiada** | *As Seen by a Neighbour*
Marek Waszkiel
- 64|68 **Sztuka, po co?** | *Art, What's the Purpose?*
Katarzyna Grajewska

→ **ŚWIATOWY KONGRES ASSITEJ** THE ASSITEJ WORLD CONGRESS

- 71|76 **Widzenie widza** | *Facing the Audience*
Zuzanna Talar

→ **RECENZJE** REVIEWS

- 80|82 **Tę historię każdy zna...** | *Everyone Knows This Story...*
Agata Drwięga
- 84|86 **Senne majaki w laboratorium** | *Dream Visions in a Laboratory*
Monika Żmijewska
- 88|90 **Gdzie ręce węża?** | *Where Are the Snake's Hands?*
Janusz Legoń
- 92|95 **Czarna wdowa w białym dworku** | *Black Widow in a White Manor House*
Łukasz Drewniak
- 98|100 **Pory życia** | *Times of Life*
Tadeusz Kornaś

→ **TEATR DLA NAJMŁODSZYCH** THEATRE FOR THE YOUNGEST

- 103|107 **Teatr najnajowy?** | *Theatre for Early Years?*
Justyna Czarnota

→ **WYDAWNICTWA** PUBLICATIONS

- 111|113 **Spotkanie na szczycie** | *A Summit Meeting*
Liliana Bardijewska

→ **DO DYSKUSJI** FOR DEBATE

- 115|118 **Pozostaną lalkarze** | *The Puppeteers Will Remain*
Grzegorz Kwieciński

Androidy

HENRYK JURKOWSKI

nauka, ideologia, folklor

Postęp cywilizacyjny jest ogromny. Nie trzeba dowodzić, jak wielki skok wykonał człowiek od wynalazku koła do lotów dookoła Ziemi. Nie trzeba też opowiadać o postępie w sposobach mieszkania, leczenia, utrzymywania higieny, przekazywania informacji. Ani też o zdolności do masowej eksterminacji swoich wrogów z pomocą doskonałych narzędzi zabijania.

Mimo to człowiek niewiele się zmienił. W dalszym ciągu pociąga go władza nad innymi ludźmi, bogactwo, wystawne świętowanie, tradycja i niechęć wobec obcych. Doświadczył licznych przemian systemów społecznych, od niewolnictwa do komunizmu i wolnego rynku, ale w wielu sferach pozostał na poziomie pierwotnych odruchów. W ciągu swego istnienia wykazał się przedsiębiorczością i wynalazczością; w konsekwencji, nie bacząc na możliwe niebezpieczeństwa, pragnie sięgnąć po nowe kosmiczne światy. Chce stworzyć istoty mechaniczne: androidy i roboty i już teraz tworzy sztuczną inteligencję, która wkrótce zacznie z nim konkurować.

- ❑ Mimo to pozostaje jak niegdyś „homo ludens”. W niektórych sferach jest ciągle naiwny i infantylny, choć świat jego wyobraźni poszerzył się znacznie o produkcje *science fiction* i gry komputerowe. Zachował dawną praktykę ożywiania figur, choć czyni to różnymi sposobami, w celach religijnych i naukowych, dla rozrywki i zabawy.
- ❑ Nie do końca znane są impulsy do powstania rzeźby i przedstawień plastycznych. Pewne jest jednak, że człowiek pierwotny próbował je ożywić, potwierdzając swą wiarę w ich transcendentny charakter. Sztuczny ruch figur pełnił ważną funkcję religijną. Był dowodem samodzielnego istnienia bogów, jak wskazuje na to opowieść o Serapisie, bogu wykutym z żelaza:
 - ❑ *I tak w Serapeionie aleksandryjskim każdego ranka promień słoneczny składał pocałunek na ustach posągu boga. Wąskie okno było umieszczone w taki sposób, że promienie słoneczne padały na usta Serapisa w momencie, gdy kapłani wnosili posąg wyobrażający Słońce do świątyni. Ale kapłani postarali się wzmacnić efekt: w suficie ponad posągiem Serapisa umieszczono magnes, a posąg wyobrażający boga Słońce był wykonany z czystego żelaza. Podczas gdy bóg wznosił się w górę, wymawiano formułę: Słońce powiedziało: „Żegnaj!” Serapisowi i uniosło się, aby powrócić do siebie¹.*
 - ❑ Wiedza o sile magnesu była rozpowszechniona wśród kapłanów. Lukian w swojej rozprawie *O bogini syryjskiej* (Asztarte) wspomina o lewitacji posągu „brodatego Apollona” (bóstwo babilońskie Nabu): *pomnik na noszach nieśli kapłani, ale zanim przekroczyli wrota świątyni, magnes umieszczony w suficie przyciągał posąg ku sobie².*
 - ❑ Doniesień o takich działaniach jest stosunkowo wiele. Wielu też było twórców automatów, wśród których najślynniejsi to Heron z Aleksandrii i Filon z Bizancjum. Z czasem jednak zmieniła się funkcja ruchomych figur. Bogowie ustąpili miejsca władcom tego świata, którzy korzystali z automatów dla własnego splendoru. Píše o tym m.in. Marek Letkiewicz:
 - ❑ *Do historii przeszedł działający w Bizancjum w IX wieku filozof i logik Leo Matematyk, który skonstruował dla cesarza Theophilosa Ikonomachosa dwa automaty przypominające projekty Herona, w formie sztucznych drzew ze śpiewającymi ptakami. Liutprand, późniejszy biskup Cremony, wysłany z poselstwem do Konstantynopola w roku 949, opisuje podobny hydrauliczny lub pneumatyczny automat: Przed tronem cesarza stało drzewo z pozłacanego brązu, pełne ptaków, również wykonanych z pozłacanego brązu, emitujących trele odpowiednie dla ich różnych gatunków. Tron cesarza unosił się, tak chytrze, że w pewnym momencie jest na ziemi, by po chwili wzniesć się na wyżyny i wydaje się unosić w powietrzu. Strzegły go lwy, wykonane z brązu lub pozłacanego drewna, które uderzały w ziemię ogonami i ryczały z otwartymi paszczami, w których drgały języki³.*
- ❑ Wzrost potęgi Kościoła spowodował kolejne zmiany, a ściślej mówiąc, powrót do religijnych funkcji automatów. Inspiracje do tych działań płynęły z teologii ruchu milenarystycznego, który czerpał z *Apokalipsy Świętego Jana*, zapowiadającej ustanowienie przez Boga nowej niebiańskiej Jerozolimy. Kościół miał być tą Nową Jerozolimą, do której powstania przyczynią się zastępy walecznych aniołów.
- ❑ Pojawianie się aniołów w liturgii miało miejsce już w X wieku. Apogeum ich widzialnej obecności przypada na wieki XV i XVI. Najważniejszym ich obowiązkiem było dostarczanie kapłanowi hostii w czasie mszy, co po raz pierwszy zostało odnotowane na przełomie X i XI wieku. Na wezwanie kapłana niebo otwierało się i pojawiały się anielskie ręce, które na ołtarzu kładły biały krążek opłatka⁴. W katedrach Paryża, Rouen czy Angers w wiekach XIV i XV anioły pojawiały się w powietrzu w cudowny sposób i przynosiły hostie kapłanom, a także dostarczały celebrantowi wody do obmycia rąk.
- ❑ Od służby kościelnej anioły przeszły do działań na rzecz ziemskich namiestników. Kiedy w roku 1377 jedenastoletni Ryszard II został ukoronowany, witały go w Londynie, przed każdą z czterech wież miasta sypały nań złote liście i złote guldeny. Inne anioły wręczały mu puchary z winem. Ze środkowej wieży niebiańskiego miasta wylatywał w końcu mechaniczny anioł, który nowemu królowi przekazywał koronę.
- ❑ Najważniejsze figury liturgii chrześcijańskiej: Jezus Chrystus i Jego Matka podlegali również działaniom animacyjnym. Z XV i XVI wieku pochodzą krucyfiksy (Boxley, Döbeln) z wewnętrznymi mechanizmami, które pozwalały nie tylko na demonstrowanie naturalnych włosów, lecz także odświeżać krew w ranach Ukrzyżowanego. Podobnie istniały zmechanizowane figury Matki Bożej, które mogły poruszać rękoma i płakać prawdziwymi łzami⁵.
- ❑ Załamanie tej tradycji nastąpiło za sprawą protestantów, którzy głosili, że Kościół katolicki posługuje się oszukańczą idolatrią. W Anglii w roku 1547 w Poules Crosse biskup od Świętego Dawida, Barlowe, patronował aktowi protestanckiego wandalizmu: po jego kazaniach chłopcy łamali „idole” na drobne kawałki⁶.
- ❑ Ataków tego rodzaju uniknęły w dużym stopniu figury przedstawiające narodzenie Jezusa. Tradycji tej dał początek św. Franciszek z Asyżu, który w roku 1223 odtworzył w plenerze scenę Narodzenia z udziałem zwierząt, pasterzy i zgromadzonych wiernych. Potem Narodzenie jako temat trafiło do kościelnych kaplic, gdzie przedstawiano je z pomocą ruchomych figurek. W tym wypadku nie chodziło już o żadne sztuczki, ale o przypomnienie wielkiego religijnego wydarzenia. Z kościołów temat Narodzenia trafił w ręce wędrownych lalkarzy, którzy wystawiali je na przemian z Pasją zgodnie z kalendarzem liturgicznym.
- ❑ To był pokarm dla maluczkich. Warstwy wyższe powróciły do figur mitologicznych, nawiązujących do dawnej tradycji automatów Herona z Aleksandrii.

Począwszy od okresu Renesansu, zaczęło się naśladowanie ogrodów arabskich w Bagdadzie i Samarze, pełnych śpiewających ptaków, jak to potwierdzali liczni podróżnicy. Pierwszeństwo w tym względzie mieli Włosi:

❑ *Do najbardziej znanych przykładów zastosowania figur automatycznych należały ogrody medycejskie w Prato-lino koło Florencji, założone w r. 1569. Bernardo Buontalenti, zresztą jeden z głównych twórców intermezzi, zainstalował w tamtejszych grotach m.in. figury koncertującego Pana, anioła dmącego w trąbę, szlifierza przy pracy, wreszcie Galateę, wiezioną w złotej muszli, ciągniętej przez delfiny, poprzedzaną przez Trytona. Dekorację ogrodów stanowiły również fontanny i różnorodne giocchi d'acqua, polegające często na oblewaniu zwiedzającego wodą⁷.*

❑ Francja w tym względzie nie pozostawała z tyłu, jak tego dowodzą przekazy z czasów panowania Henryka IV Burbona (1553–1610)⁸. Tu aranżacje figur automatycznych trwały niezmiennie od XIV aż do XVIII wieku. Figury mitologiczne, które opanowały ogrody i grotty, powoli traciły walor nowości. W ich miejsce przychodziły przedstawienia współczesnego życia, wiejskie pejzaże i praca wieśniaków czy rzemieślników, co było znakiem demokratyzacji kultury. Taki właśnie był „Rocher”, zbiór automatów Stanisława Leszczyńskiego w Lunéville we Francji, który powstał w roku 1742⁹.

❑ Mistrzowie demonstracji ogrodowych pomyśleli także o zabawach bardziej intymnych, w postaci „obrazów animowanych”. Były to niewielkie, względnie płaskie, obramowane automaty do ustawienia w salonie albo nawet do powieszenia na ścianie, z ruchomymi scenkami rodzajowymi. Jednym z najbardziej głośnych był „obraz animowany” należący do Madame de Pompadour (1721–1764), kochanki króla Ludwika XV. Przedstawia on nieistniejący już zamek Saint-Ouen¹⁰.

❑ Te wszystkie demonstracje świetności umysłu ludzkiego, składane w hołdzie panującym lub stanowiące rozrywkę dobrze urodzonych, miały swe źródło w pracach zapalonych wynalazców i w pewnym sensie uczonych, którzy stawiali przed sobą różnorodne zadania. Należeli do nich tacy znani wynalazcy, jak Jacques de Vaucanson z Francji (1709–1782), Pierre Jaquet Droz (1721–1790) i jego syn Henri Louis Jaquet Droz (1752–1791) ze Szwajcarii i Wolfgang von Kempelen (1734–1804) z Austrii. Niezwykłą sławę zdobył flecista Vaucansona, klawesynistka Drozów i szachista von Kempelena. Znamienne, że po demonstracji automatów dla członków Akademii Francuskiej i w pałacach arystokratów były one pokazywane mniej utytułowanej publiczności, w różnych miejscowościach za biletami wstępu. Ta demokratyzacja automatów pobudziła do działania wielu menadżerów wędrownych widowisk, w tym lalkarzy, ich sztukę najlepiej reprezentował Tyrolczyk Chrystian Joseph Tschuggmall, który w roku 1836 – w drodze do Petersburga – wystąpił w Warszawie¹¹.

❑ Obok demonstracji figur mechanicznych znane też były inne pokazy lalkarskie, które nazywano czasami *theatrum mundi*, ponieważ pokazywały ciekawostki świata na tle architektonicznej panoramy rozmaitych miast. W Polsce ten typ widowisk demonstrował Rumun Iordaki Kuparenko¹².

❑ Pod wpływem tych widowisk znalazły się także odradzające się przedstawienia szopkowe. Estetyka baroku i rokoka wniosła bowiem do przedstawień „żłóbka” wiele nowych dekoracyjnych elementów, jak też zasadę przedstawienia żłóbkowych figur w ruchu. Stopniowo „żłóbek” z przedmiotu adoracji przekształcił się w czyste widowisko, którego esencją były teraz sceny o charakterze świeckim. Naturalnie, stały one w sprzeczności z celami religijnymi i wystawianie „żłóbków” zostało zakazane przez autorytety państwowe i kościelne: w Polsce w roku 1736, w Niemczech (Akvizgran) w 1776, w Austrii w roku 1780.

❑ We Francji, gdzie antyreligijna postawa władz rewolucyjnych spowodowała wyrzucenie przedstawień z kościoła, tak zwane *crèches* przeniosły się do domów prywatnych, kontynuując obyczaj mimo oficjalnych rozporządzeń. Ich wykonawcy kierowali się popularnym, ludowym rozumieniem Biblii i przedstawiali narodziny Chrystusa zgodne raczej z ich apokryficzną interpretacją niż z oficjalną doktryną kościoła.

❑ Powodzenie przedstawień domowych i przedstawień lalkarzy skłoniło przełożonych niektórych kościołów do ponownego wprowadzenia zmechanizowanych widowisk do kościelnych kaplic jako elementu dewocji Dzieciątka. W Polsce kapucyni zainstalowali taką ruchomą szopkę w Krakowie w 1866 roku. Po drugiej wojnie światowej odziedziczyliśmy po niemieckich rzemieślnikach wielką ruchomą szopkę w Wambierzycach (Albendorf), sięgająca swą tradycją XVIII wieku. Obecną szopkę, pochodzącą z drugiej połowy XIX wieku, wykonał Hermann Wittig (1857–1932). Spod jego dłuta wyszły: rzeź dzieci na rozkaz króla Heroda, Święta Rodzina przy pracy, 12-letni Jezus w świątyni, Ostatnia Wieczerza, objawienie Matki Bożej w Lourdes, kopalnia węgla i scena przedstawiająca zabawę ludową.

❑ Idąc śladami kapucynów krakowskich, kapucyni warszawscy utworzyli szopkę w 1948 roku. Główne miejsce zajmuje w niej stajenka ze Świętą Rodziną, przed którą przechodzą postacie zarówno duchowne, jak i świeckie – z historii Polski i Kościoła: papież, nowi święci i błogosławieni, a także postacie z Pisma Świętego. Co roku aktualizuje się szopkę. W roku 2011 wyeksponowano figurę księdza Jerzego Popiełuszki oraz ogon samolotu Tu-154, nawiązując w ten sposób do tragedii smoleńskiej. W roku 2012 frontowe miejsce zajął błogosławiony papież Jan Paweł II. *Chcieliśmy wyakcentować postać nowego błogosławionego i przypomnieć jego nauczanie, szczególnie w aspekcie obrony życia nienarodzonych* – informował brat Jarosław Wawrzyn, opiekun szopki od 19 lat¹³.

- Szopka przedstawiająca małego Jezusa jako symbol odradzającego się życia jest zatem nie tylko uzupełniona wybranymi obrazami z rzeczywistości, lecz również zakłócona aktualną „publicystyką”. Kapucyni przejęli praktykę twórców ludowych, którzy traktowali świat jako *ein Topf Gericht*, lekceważąc wszelkie możliwe hierarchie. Zamiast przekazu ewangelicznego mamy tu przedstawienie dla maluczkich. Jego mechanika korzysta w niewielkim stopniu z nowoczesnych środków technicznych. Ale tak jest prościej i bardziej infantylnie.
- Niezależnie od szopkowych relikwów studia nad sztucznym życiem figur (wzorem Herona, Vaucansona i Drozów) stały się obecnie domeną najbardziej rozwiniętych ośrodków naukowych. W większości takich uczelni prowadzi się badania nad robotami, często o kształcie humanoidalnym. Marek Perkowski i Alan Mishchenko, profesorowie uniwersytetu w Portland (Oregon), prowadzą swe doświadczenia, wywodząc je bezpośrednio z analizy sztuki teatru. Tworzą oryginalny teatr robotów.
- Zatem androidy są w dalszym ciągu obecne w naszej kulturze w dwóch płaszczyznach. W płaszczyźnie naukowej – do której rozwoju zachęcał naszych studentów prof. Perkowski podczas gościnnych wykładów na Politechnice Warszawskiej, jak też niezmiennie od wieków w płaszczyźnie folklorystycznej. Działania te – jak się dowiadujemy – kontynuowane są w nowo powstających świątyniach.
- Jest to folklorizm specjalnego rodzaju. Realizują go specjaliści, eksperci w danej profesji, ale mimo to w ich wydaniu otrzymujemy schematyczny, uproszczony obraz świata. Nie jest to więc folklor ludowy czy popularny, ale fenomen wywodzący się z popkultury, w której pierwiastki nowoczesnej techniki i nowoczesnego sztafażu łączą się z naiwnym, wielce uproszczonym, choć ideologicznie wyrazistym przedstawianiem rzeczywistości.
- O powstaniu takiego teatru na terenie budowanej obecnie Świątyni Opatrzności Bożej donosi Dariusz Bartoszewicz. Początkowo budowla miała być realizacją Deklaracji Sejmu Czteroletniego z 5 maja 1791 roku





theadventboston.org
Krucyfks z Boksley, Rod of Grace

o wybitnie wolnomularskiej proveniencji, jako wyraz dziękczynienia z okazji uchwalenia Konstytucji 3 Maja, ale dziś myśl o jej powstaniu została przejęta przez władze kościelne jako votum dziękczynienia zarówno za Konstytucję 3 Maja, jak i odzyskanie samodzielności państwa polskiego.

Aranżacja teatrzyku mechanicznego dla dzieci w Świątyni Opatrzności Bożej ma wiele cech nowoczesnych. Składa się on z osobnych scenek, które mieszczą się w trzech metalowych gładkich cylindrach, około ośmiu w każdym. Sceny te z figurkami trójwymiarowymi na tle dekoracji układają się w ciąg historyczny przedstawiający w zasadzie dzieje narodu polskiego „nierozzerwalnie związanego z Kościołem”. Figurki ledwie się ruszają i tylko niektóre ożywia zaangażowany głos narratora opowieści. Oczywiście wszystko mieści się w znanych nam polsko-katolickich stereotypach.

Pierwszą sceną jest „Stworzenie świata”. Główną lalką jest Bóg Ojciec. Nad głową staruszka z długą brodą odzianego w białą szatę wirują planety. Na wysokości jego piersi kręci się obręcz niczym hula-hoop. Stoją na nim figurki zwierząt, m.in. krowa, jeź, wiewiórka, ryba. Całość dopełniają szczęśliwi ludzie. Opis stworzenia świata w starotestamentowej Księdze Rodzaju jest literacki i symboliczny. Tu został przedstawiony dosłownie. Ma trafić do wyobraźni dzieci. I przy okazji utrwalić, jak wygląda tradycyjna rodzina¹⁴.

Oczywiście rodzina ta to rodzina z XXI wieku, zapewne polska, o białej cerze, w odpowiednich, skromnych, mieszczańskich strojach. Nasze dzieci nie dowiedzą się więc, że Bóg stworzył także rodziny chińskie, indiańskie czy afrykańskie. W tym wykładzie Polska i jej katolicka wiara jest w centrum zainteresowania twórców teatrzyku. Dariusz Bartoszewicz pisze dalej:

Teatrzyk pokazuje też historię Polski nierozzerwalnie związaną z Kościołem, w której kluczowe są cuda (Cud nad Wisłą, Polak na tronie papieskim). Jest chrzest Mieszka I, ślub królowej Jadwigi z Władysławem Jagiełłą, ale i upadek – rozbiór Polski (kontury naszego kraju rozdierają trzy kruki, grozę pogłębiają błyskawice z diod). Są zrywy niepodległościowe, w końcu niepodległość i Bitwa Warszawska 1920 roku (nawałnicę sowiecką przedstawia czerwony smok). II wojnę światową symbolizuje męczeństwo Maksymiliana Kolbego. Są lata komunizmu – ludzie na pochodzie pierwszomajowym to marionetki poruszane łapskami diabelskimi¹⁵.

Pochwała Konstytucji 3 Maja jest oczywiście powierchowna, bo lektor zapomniał, że pomijała ona zupełnie upokorzenia i niedole warstwy chłopskiej, która przecież stanowiła większość narodu polskiego. Obojętność na losy warstw niższych widzimy także w obrazie święta robotniczego 1 Maja. Zdaniem lektora przyniósł je do Polski komunizm, podczas gdy powszechnie wiadomo, że powołali je do życia działacze robotniczy różnych krajów w roku 1890.

Gra symbolami ma zawsze charakter wybiórczy, choć w tym wypadku mamy do czynienia z czystą dezinformacją. Twórcy teatrzyku odmawiają opatrności bożej zainteresowania problemami ludzi upośledzonych. Wskazują wprawdzie na wady szlacheckie jako przyczyny polskich nieszczęść, ale ten antyszlachecki, moralny wypad nie równoważy wszystkich pominięć i uproszczeń.

I w ten sposób „teatrzyk dla dzieci” fałszuje wiedzę o Bogu i o świecie. Przyznam się, że wolałbym, by historii Polski dzieci uczyły się z prac naukowych, które nawet w swoich syntezach dają bogatsze spektrum motywów i wydarzeń. ☉

1 Pierre Chuvin, *Ostatni poganie. Zanik wierzeń pogańskich w cesarstwie rzymskim od panowania Konstancyna do Justyniana*, przekł. Joanna Stankiewicz-Prądzyńska, Warszawa 2008, s. 266.

2 Ibidem, s. 76-77.

3 Marek Letkiewicz, *Klepek i mechaniczne życie*, „Zabawy i Zabawki” 2011 [2012], nr 1-4, s. 68.

4 Peter Browe, *Die eucharistischen Wunder des Mittelalters*, Breslau 1938, „Breslauer Studien zur historischen Theologie”, N.F. Bd IV, s. 10.

5 Ibidem, s. 176-177.

6 Philip Butterworth, *Magic on the Early English Stage*, Cambridge 2005, s. 115.

7 Jan Ostrowski, *Rocher, teatr automatów Stanisława Leszczyńskiego w Lunéville*, „Pamiętnik Teatralny” 1972, z. 2, s. 190.

8 Jean Prasteau, *Les automates*, Paris 1968.

9 Jan Ostrowski, *op.cit.*, s. 188.

10 Jean Prasteau, *op.cit.*, s. 52.

11 Marek Waszkiel, *Dzieje teatru lalek w Polsce (do 1945 roku)*, Warszawa 1990, s. 98.

12 Jan Sztudynger, *Kuparenko*, „Teatr Lalek” 1958, nr 4, s. 10-11.

13 Anna Dziemska, źródła: własne, www.kapucyni.warszawa.pl, Wikipedia 2012.

14 Dariusz Bartoszewicz, *Teatrzyk z Bogiem*, „Gazeta Wyborcza”, z dn. 25 czerwca 2014, s. 3.

15 Ibidem.

Androids

Science, Ideology, Folklore

HENRYK JURKOWSKI

Civilisational progress is enormous and there is no need to prove to anyone the immense leap made by man from the invention of the wheel to space flights around the Earth. Nor is it necessary to talk about progress in ways of residing, health care, the observation of hygiene or the transmission of information. The same holds true for the ability to conduct a mass-scale extermination of enemies with the assistance of excellent tools applied for killing.

Nonetheless, man has not changed much. He is still attracted by power over others people, wealth, lavish festivities, tradition, and hostility towards aliens; he has experienced numerous transformations of social systems, spanning from slavery to communism and the free market, but in numerous spheres he remains upon the level of his primeval reactions. In the course of his existence man has demonstrated entrepreneurship and ingenuity: as a consequence, while ignoring possible dangers he wishes to reach out for new worlds in the universe. He also wants to create mechanical creatures: androids and robots, and is already working on an artificial intelligence that will soon begin competing with him.

Despite all the above, man is still, just as in the past. In some domains of life he remains naïve and infantile although the world of his imagination has expanded considerably due to science fiction and computer games. He has preserved the old praxis of bringing figures to life, although he does so by resorting to assorted fashions, for religious and scientific purposes, and for entertainment and sheer fun.

The impulses of the creation of a sculpture and visual arts presentations are not obvious to the end. One thing is certain – primeval man tried to animate them, confirming his faith in their transcendent character. The artificial movement of figures fulfilled an important religious function and served as proof of the independent existence of the gods, as indicated by a story about Serapis, a deity cast in iron:

Each morning in Alexandrian Serapeum a sunbeam kissed the lips of the statute of the god. A narrow window was located in such a way so that rays fell on the mouth of Serapis at the very moment when the priests carried a status of the Sun into the temple. They tried to intensify the effect: a magnet was placed in the ceiling above the statue of Serapis, and the statue of the god Sun was made of pure iron. When the deity ascended the priests said the formula: "The Sun said 'Farewell!' to Serapis and rose to return to its adobe".

Knowledge about the power of the magnet was widespread among the priests. In his dissertation *The Syrian Goddess* (Astarte) Lucian mentioned the levitation of a statue of a "bearded Apollo" (the Babylonian deity Nabu): *The statue was carried on a stretcher by the priests but before they entered the temple a magnet in the ceiling drew the statue upward*².

Information about such undertakings is relatively copious. The most celebrated among the numerous authors of automats were Heron

of Alexandria and Philo of Byzantium. In time, however, the function of moving figures changed and gods were relegated by the rulers of this world, who used automats for the sake of personal splendour, as mentioned by, i.a. Marek Letkiewicz:

History records the philosopher and logician Leo the Mathematician active in ninth-century Byzantium, who constructed for Emperor Theophilos Ikonomachos two automats resembling Heron's projects in the shape of artificial trees with songbirds. Liutprand, later the bishop of Cremona, dispatched in 949 as an envoy to Constantinople, described a similar hydraulic or pneumatic automat: In front of the emperor's throne there stood a tree made of gilded bronze, full of birds, also made of gilded bronze and singing suitably for their different species. The throne was elevated so cleverly that at a certain moment it stood on ground but then it ascended and appeared to be soaring in the air. It is protected by lions made of bronze or gilded wood, swishing their tails against the ground and roaring with an iron mouth that contained quivering tongues³.

The increasing power of the Church generated successive transformations or, more exactly, a return to the religious functions of the automats. Inspiration came from the theology of the milleniaristic movement stirred by *The Apocalypse of St. John* announcing the establishment by God of a new Heavenly Jerusalem. This New Jerusalem was supposed to be the Church, and its creation was to be accomplished by hosts of valiant angels.

Angels appeared in liturgy already during the tenth century, and the apogee of their visible presence took place in the fifteenth and sixteenth century. The most prominent duty of the angels was to supply priests with the consecrated host in the course of Holy Mass, recorded for the first time at the turn of the eleventh century. Upon the entreaty of the priest the heavens opened and there appeared angelic hands, which placed the white circlets of the wafer on the altar⁴. In the fourteenth and fifteenth century angels miraculously appeared in the cathedrals of Paris, Rouen or Angers, bringing the host to the priests and providing the celebrant with water to wash his hands.

Then, the angels ceased serving the Church for the sake of activity conducted for its earthly rulers. When the eleven-year old Richard II was crowned in 1377, he was welcomed in London by angels sprinkling golden leafs and guldens from each of the four town towers, while other angles handed him chalices of wine. Finally, a mechanical angel flew out of the central tower of the celestial city to present the new king with a crown.

The most important figures of Christian liturgy: Jesus Christ and His Mother were also subjected to animation. Fifteenth – and sixteenth-century crucifixes (Boxley, Döbeln) contained inner mechanisms making it possible not only to feature real hair but also to supply fresh blood in the wounds of the Crucified.

Similarly, mechanical figures of the Madonna were capable of moving their hands and crying real tears⁵.

This tradition ended when the Protestants announced that the Catholic Church had been resorting to devious idolatry. In 1547, Barlowe, the bishop of the English diocese of St. David in Poules Crosse, acted as a patron of Protestant vandalism: after his sermons local boys shattered the “idols” into small pieces⁶.

Attacks of this sort spared to a great extent figures depicting the Nativity of Christ. Their tradition was initiated by St. Francis of Assisi, who in 1223 recreated a first open-air Nativity scene involving animals, shepherds, and the gathered faithful. Subsequently, the Nativity was introduced into church chapels, where it was depicted with the help of moving figures. In this case, no tricks were applied and the intention was to recall a great religious event. The Nativity theme then found itself in the hands of itinerant puppeteers, who staged it interchangeably with the Passion in accordance with the liturgical calendar.

The above shows were addressed to the common people. The upper strata returned to mythological figures referring to the old tradition of automats by Heron of Alexandria. The Renaissance inaugurated imitations of the Arabian gardens of Bagdad and Samara, full of songbirds, as witnessed by numerous travellers. Here, pride of place went to the Italians:

The best-known examples of the application of automatic figures were the Medici gardens in Pratolino near Florence, laid out in 1569. Bernardo Buontalenti, one of the main authors of the intermezzi, installed in the local grottoes, i.a. figures of a performing Pan, an angel blowing a trumpet, a grinder at work, and, finally, Galatea in a golden shell pulled by dolphins and preceded by Triton. Garden decorations also included fountains and assorted *giocchi d'acqua*, frequently consisting of drenching the visitor in water⁷.

In this respect France did not lag behind, as testified by accounts from the reign of Henry IV Bourbon (1553–1610)⁸. Arrangements of automatic figures lasted uninterruptedly from the fourteenth to the eighteenth century. Mythological figures, which took over gardens and grottos, slowly lost the merit of novelties and were replaced by presentations of contemporary life, rural landscapes, and labouring peasants or artisans, a sign of a democratisation of culture. Such was the character of “Rocher”, a collection of automats created in 1742 and belonging to Stanisław Leszczyński in Lunéville (France)⁹.

The masters of garden decorations also devised more intimate entertainment in the shape of “animated tableaux”: small and relatively flat, framed automats either placed in a salon or displayed on walls and featuring moving genre scenes. One of the most celebrated belonged to Madame de Pompadour (1721–1764), the mistress of King Louis XV, and showed the non-extant castle in Saint-Ouen¹⁰.

- The source of all those demonstrations of the ingenuity of the human mind, presented as homage to rulers or acting as entertainment for the well-born, was the oeuvre of fervent inventors and, to a certain degree, scholars who chose to tackle assorted self-imposed tasks. They included such celebrated inventors as: Jacques de Vaucanson from France (1709–1782), Pierre Jaquet Droz (1721–1790) and his son, Henri Louis Jaquet Droz (1752–1791) from Switzerland, and Wolfgang von Kempelen (1734–1804) from Austria. The flute player by Vaucanson, the harpsichord player by the Droz father and son, and the chess player by von Kempelen became particularly renowned. Characteristically, after the automats were shown to members of the French Academy and in the palaces of the aristocracy they became displayed to a ticket-playing public in assorted localities. This democratisation of automats inspired numerous managers of itinerant shows, including puppeteers, whose art was best represented by the Tyrolean Christian Joseph Tschuggmall, who in 1836, on his way to St. Petersburg, performed in Warsaw¹¹.
- Demonstrations of mechanical figures were accompanied by other puppetry shows, sometimes known as *Theatrum mundi*, since they featured curios of the world shown against an architectural panorama of various towns. In Poland, spectacles of this sort were displayed by the Romanian Iordaki Kuparenko¹².
- The impact of such productions affected also the crèche. The Baroque and Rococo aesthetic introduced into the depictions of the crèche numerous new decorative elements as well as the principle of presenting the figures in motion. Gradually, the crèche changed from an object of worship into a spectacle, whose essence was now composed of secular scenes. Naturally, they remained at odds with religious purposes and the crèche was banned by the state and Church authorities: in Poland in 1736, in Germany (Aachen) in 1776, and in Austria in 1780.
- In France, where the antireligious stand of the revolutionary authorities resulted in the ejection of all depictions from churches, crèches were transferred to private homes, thus continuing the custom despite official regulations. Their performers observed a popular, folk comprehension of the Bible and presented the Nativity of Christ in accordance with its apocryphal interpretation rather than the official Church doctrine.
- The success of home spectacles and puppetry shows inclined the heads of certain churches to re-introduce mechanized spectacles as an element of the devotio of the Infant Jesus. In Poland the Capuchins installed a mobile crèche in Cracow in 1866. After the Second World War, the Poles inherited from German craftsmen a large mobile crèche in Wambierzyce (formerly Albendorf), whose tradition goes back to the eighteenth century. The present-day crèche, from the second half of the nineteenth-century, was executed by Hermann Wittig (1857–1932), who carved the

Massacre of the Innocents ordered by King Herod, the Holy Family at work, the twelve-year old Jesus in the temple, the Last Supper, the Apparition of Our Lady at Lourdes, a coal mine, and a folk festivity scene.

- Following the example of the Cracow Capuchins, the Warsaw branch of the order created a crèche in 1948. Here, pride of place goes to a manger with the Holy Family, to whom homage is paid both by secular and ecclesiastical figures from the history of Poland and the Church: popes, new saints and the blessed, as well as figures from the Bible. Each year, the crèche is brought up to date by introducing symbols of current events. In 2011 it emphasized the figure of Reverend Jerzy Popiełuszko and a tail of the Tu-154 airplane, thus referring to the Smolensk tragedy. In 2012 predominant rank was assigned to the Blessed Pope John Paul II. *We wished to accentuate the figure on the newly blessed and to recall his teachings, in particular as regards the lives of the unborn* – informed Brother Jarosław Wawrzyn, guardian of the crèche for the last 19 years¹³.
- A crèche showing the Infant Jesus as a symbol of renascent life is, therefore, not only supplemented by means of selected images taken from reality but also disturbed by topical “publicistics”. The Capuchins adopted the praxis of folk artists who treated the world as *ein Topf Gerichte*, thus ignoring all possible hierarchies. Instead of an evangelical message we are dealing with a spectacle addressed to the common folk. The mechanics makes use only to a slight degree of modern technical means and resorts to simpler and more infantile solutions.
- Regardless of the crèche relics, studies on the artificial life of figures (modelled on Heron, Vaucanson, and the Droz father and son) have become at present the domain of the most developed scientific centres. The majority of such schools of higher learning conduct studies into robots, often endowed with a humanoid form. Marek Perkowski and Alan Mishchenko, professors at the University of Portland (Oregon), carry out experiments by deriving them directly from an analysis of the art of the theatre. In doing so, they create an original theatre of robots.
- In other words, androids continue to be present in our culture on two levels. On the scientific level – to whose development Professor Perkowski urged students at his guest lectures at the Warsaw University



Szopka przy kościele kamedułów w Warszawie
nauboczni.blogspot.com

of Technology, as well as invariably for centuries in folkloristic research. We find out that such undertakings are continued in newly established churches.

¶ This is a special sort of folklorism, realised by specialists, experts representing a given profession; nonetheless, we receive a schematic, simplified image of the world. This is, therefore, not peasant or popular folklore, but a phenomenon derived from pop-culture, in which elements of modern technology and staffage are combined with a naïve and greatly simplified albeit ideologically distinct presentation of reality.

¶ Dariusz Bartoszewicz informs about a project of such a theatre on the site of the currently erected Church of Divine Providence. Initially, this edifice was to be a realisation of a Declaration issued by the Four Years' Sejm on 5 May 1791, of a conspicuously masonic origin, as an expression of thanksgiving for the enactment of the Third May Constitution; today, the idea of its establishment has been assumed by the Church authorities as a votum of thanksgiving both for the Third May Constitution and the regaining of an independent Polish state.

¶ The technical theatre for children within the Church of Divine Providence possesses numerous modern features. The theatre is composed of several scenes situated in three smooth metal cylinders, about eight in each cylinder. Scenes with three-dimensional figures enacted against a backdrop of sets constitute a historical sequence presenting the history of the Polish nation "inextricably associated with the Church". The figures barely move and only some are animated by the voice of the narrator of the story. Naturally, all element match the familiar Polish-Catholic stereotypes:

¶ *The first scene is "The Creation of the World", and the main figure is God the Father, with planets whirling above the head of an old man with a long beard and wearing a white robe. A ring at the level of his chest turns and twists in the manner of a hula-hoop and displays the figures of animals, i.a. a cow, a hedgehog, a squirrel and a fish. The whole composition is supplemented by joyous people. A description of the creation of the world in the Old Testament Book of Genesis is literary and symbolic. Here, the scene has been depicted literally and is supposed to reach a child's imagination. At the same time, it is to render indelible the ideal image of a traditional family⁴.*

¶ Naturally, this is a twenty first century family, probably Polish, light-complexioned, and wearing modest clothes suitable for the bourgeoisie. Our children shall not find out that God created also Chinese, Indian or African families. In the proposed interpretation Poland and its Catholic creed are in the centre of the interests of the creators of the theatre. Dariusz Bartoszewicz went on to write:

¶ *The theatre also shows the history of Poland inseparably linked with the Church, in which miracles are of key importance (the Miracle on the Vistula, a Pole on the papal throne). There is the baptism of Mieszko I, and the*

weddings of Queen Jadwiga and Władysław Jagiello, but also the fall – the partition of Poland (here the contours of the country are torn apart by three ravens and the horror is intensified by lightening produced by diodes). There are pro-independence upheavals and, finally, independence and the battle of Warsaw of 1920, with the Soviet onslaught represented by a red dragon. The Second World War is symbolised by the martyrdom of Maksymilian Kolbe, and the years of communism – by participants of a May Day parade-marionettes set into motion by a devil⁵.

¶ Obviously, praise of the Third May Constitution is superficial since the lector forgot that it totally neglected the debasement and plight of the peasants who, after all, comprised the majority of the Polish nation. Indifference to the fate of the lower strata is to be seen also in the image of the workers' May Day holiday. According to the lector it was introduced in Poland by communism, but it is universally known that it was created by working class activists from assorted countries in 1890.

¶ Games played with symbols are always highly selective, although in this particular case we are dealing with pure disinformation. The creators of the theatre negate the Divine Providence's interest in problems of the underprivileged. True, they indicate the faults of the gentry as the reason for Polish misfortune, but this anti-gentry moral attack does not compensate for all the simplifications and omissions.

¶ In this manner, the "Children's Theatre" falsifies knowledge about God and the world. I must admit that I would prefer that children would learn about the history of Poland from scientific publications, which even as syntheses offer a more varied spectre of motifs and events. ◉

1 Pierre Chuvin, *Ostatni pogaanie. Zanik wierzeń pogańskich w cesarstwie rzymskim od panowania Konstantyna do Justyniana*, transl. Joanna Stankiewicz-Prądzyńska, Warszawa 2008, p. 266.

2 Ibidem, pp. 76-77.

3 Marek Letkiewicz, *Klepek i mechaniczne życie*, "Zabawy i Zabawki" 2011 [2012], no. 1-4, p. 68.

4 Peter Browe, *Die eucharistischen Wunder des Mittelalters*, Breslau 1938, "Breslauer Studien zur historischen Theologie", N.F. Bd IV, p. 10.

5 Ibidem, pp. 176-177.

6 Philip Butterworth, *Magic on the Early English Stage*, Cambridge 2005, p. 115.

7 Jan Ostrowski, *Rocher, teatr automatów Stanisława Leszczyńskiego w Lunéville*, "Pamiętnik Teatralny" 1972, fasc. 2, p. 190.

8 Jean Prasteau, *Les automates*, Paris 1968, pp. 25-25.

9 Jan Ostrowski, *op.cit.*, p. 188.

10 Jean Prasteau, *op.cit.*, p. 52.

11 Marek Waszkiel, *Dzieje teatru lalek w Polsce (do 1945 roku)*, Warszawa 1990, p. 98.

12 Jan Sztudynger, *Kuparenko*, "Teatr Lalek" 1958, no. 4, p. 10-11.

13 Anna Dziemska, www.kapucyni.warszawa.pl, Wikipedia 2012.

14 Dariusz Bartoszewicz, *Teatrzyk z Bogiem*, "Gazeta Wyborcza", dn. 25 June 2014, p. 3.

15 Ibidem.



Teatr robotów

ANDROIDY, ROBOTY, TEATR MECHANICZNY

Z MARKIEM PERKOWSKIM
ROZMAWIA LUCYNA KOZIŃ

Lucyna Koziń: Panie Profesorze, zacznijmy od abecadła, bo dziedzina wiedzy, której chciałabym w naszej rozmowie dotknąć, jest dla nas, środowiska teatralnego, czystą magią... Czym są roboty humanoidalne?

Marek Perkowski: Robotem nazywamy każde urządzenie, które jest wyposażone w czujniki (na przykład kamery czy sonary), motory powodujące jego ruch oraz centralny układ sterujący (zwykle komputer lub sieć komputerów i specjalnych procesorów). To definicja bardzo ogólna i w tym sensie nawet współczesny samochód jest robotem, choć nie autonomicznym. Robot humanoidalny to, najkrócej mówiąc, taki, który ma budowę człowieka, a więc głowę i ręce, tułów i czasem (choć nie zawsze) nogi. Może być autonomiczny lub sterowany zdalnie, programowany albo uczący się i wykorzystujący sztuczną inteligencję. Nas interesuje robot autonomiczny i uczący się. Robot androidalny (ang. *android*) to robot, który stara się naśladować wiernie człowieka; jego głowa pokryta jest lateksową maską podobną do skóry, ma włosy i realistyczne dłonie oraz proporcje ciała podobne lub tożsame z człowiekiem. Animatronika to działalność techniczna polegająca na budowie „instalacji” z robotami. Obecnie to bardzo popularna sfera, w związku ze świętem Halloween, targami, zjazdami itd. Powstają roboty androidalne, humanoidy i inne, a także zintegrowane urządzenia techniczne typowe dla szeroko pojętych technologii robotycznych. Urządzenia te obsługują światła, dźwięk, dźwigi, animacje całej sceny itp. Animatronika nie istnieje na razie jako działalność naukowa, nie ma – o ile wiem – na świecie uczelni, na której wykładano by przedmiot „animatronika” czy „teatr robotów”. Niektóre uczelnie, chociażby Portland State University, na którym pracuję, zaczynają uczyć o robotach humanoidalnych, ale raczej w aspekcie technicznym niż teatralnym. Animatronika jest obecnie domeną hobbystów i inżynierów pracujących dla Disneya lub podobnych firm. Jest to jednak często wiedza „tajemna”, gdyż firmy nie chcą się dzielić swą wiedzą

↑
Marek Perkowski
Arch.

techniczną. Należy też podkreślić, że technologia „3D Printing” umożliwia mechaniczną konstrukcję bardzo wymyślnych robotów i kiedy potanieje, przyczyni się poważnie do rozwoju robotów humanoidalnych, a w tym teatru robotów.

L.K.: Co dziś potrafią roboty czelakopodobne?

M.P.: Wzięte indywidualnie – potrafią bardzo wiele, ale nie istnieje na świecie robot, który umiałby wszystko naraz. Ale to wynika z niedoskonałości technologii i niewystarczających środków. A więc: roboty huma-



noidalne potrafią chodzić, skakać, tańczyć, jeździć na rowerze, manipulować przedmiotami, grać w ping-ponga, grać na instrumentach, śpiewać, mówić, dyskutować na najrozmaitsze tematy, rozwiązywać zagadki i imitować ludzkie emocje. Jest coraz więcej czynności – wydawało się do niedawna czysto ludzkich – które obecnie naśladują. Powtarzam, jest to jednak naśladowanie, bo robot nie odczuwa jak my i nie myśli jak my. Być może nie jest to jednak aż tak ważne, jeśli chodzi nam tylko o teatralny efekt. W bardzo małym procencie roboty humanoidalne budowane są na potrzeby teatru czy reklamy. Głównie powstają jako „roboty socjalne” (do opieki nad osobami starszymi, dziećmi, kalekami), jako zabawki czy na potrzeby badań naukowych. Wiele urzędzeń tego typu budują hobbyści, którzy są jednak czasem na poziomie najlepszych specjalistów w tej dziedzinie, jeśli chodzi o aspekty konstrukcji mechanicznych. Nie są oni jednak w stanie tworzyć oprogramowania dla robotów autonomicznych. Uczelnie zajmują się głównie tworzeniem teorii potrzebnych do programowania robotów. Na przykład nasz zespół pracuje nad teorią maszynowego uczenia, czyli jak komputer może się sam uczyć na przykładach pokazywanych przez człowieka-nauczyciela lub generowanych przez samego robota.

L.K.: Do jakich celów możemy wykorzystać roboty humanoidalne?

M.P.: Istnieją roboty do uczenia i egzaminowania studentów medycyny, na przykład androidalny robot-matka rodząca androidalne dziecko. Roboty oprowadzają po muzeach i występują jako aktorzy w muzeach (przykładem może być instalacja w Korei, gdzie przekazują wiedzę o osiągnięciach tego kraju w zakresie druku w średniowieczu, przed wynalazkiem Gutenberga). Od około 13 lat obserwujemy zalew zabawkowych androidów i humanoidów. Na ulicach widzi się dzieci i osoby starsze z takimi zabawkami, udającymi na przykład psy. Jednak docelowo największym sponsorem badań w tym zakresie będzie (i jest) wojsko. Jednakże nie jest pewne, jaki procent robotów-żołnierzy będzie humanoidami – chyba niewielki. Obecnie roboty wojskowe (animaloidalne?) to raczej zwierzęta, jak na przykład słynny muł firmy Boston Dynamics, kupionej ostatnio przez Google. Rynek robotów humanoidalnych będzie zapewne zawsze mały w stosunku do innych rynków robotycznych, a najbardziej obiecujące jest zastosowanie takich robotów do opieki nad osobami starszymi, kalekami itd.

L.K.: Kilka lat temu zaraził Pan swoich studentów ideą budowania robotów-aktorów. Jakie są wasze osiągnięcia w tym zakresie?

M.P.: Mamy stały postęp, z roku na rok powstają nowe roboty, a zwłaszcza w softwarze. Każdy projekt studencki jest jakoś związany z teatrem lub robotami muzealnymi-humanoidami. Cały zespół, a zwłaszcza ja jako profesor, uczymy się na własnych błędach. Moi studenci wiedzą, że jest i będzie dużo miejsc pracy po studiach dla inżynierów robotyków i chcą poznać wiele technologii potrzebnych w naszym teatrze robotów, na przykład rozpoznawania obrazów czy sterowania robotem. Mniej interesuje ich aspekt teatralny, choć mają dużo zabawy, pracując nad projektami robotów-aktorów. Niestety, od wielu lat nie udaje mi się wciągnąć w nasz projekt studentów kierunków artystycznych, bo nie są oni zainteresowani lub nie mają umiejętności w zakresie konstrukcji mechanicznych czy programowania.

L.K.: Panie Profesorze, a co to w ogóle jest – teatr robotów?

M.P.: W moim rozumieniu to teatr, w którym występują roboty jako *jedyni* aktorzy. Inne zagadnienie to *teatr ludzi i robotów*; istnieją już takie teatry w Japonii. Ja bym wyróżnił te dwa typy teatru, ale nie proponuję nazw, bo to zadanie dla teoretyków teatru, takich jak profesor Jurkowski.

L.K.: Czy wierzy Pan, że roboty rzeczywiście mogą zastąpić aktorów – w tak niezwykłym miejscu, jakim jest teatr?

M.P.: Nie, roboty nie mogą zastąpić ludzi, nawet gdyby były bardziej inteligentne (co nastąpi), bardziej sprawne (co już nastąpiło) czy bardziej teatralne (robot może odkręcić swą głowę i mówić do niej), bo nas, ludzi, interesują nasze emocje i nasze odczucia.

Roboty będą jednak coraz częściej gościć w teatrze, bo będą coraz bardziej częścią naszego życia. Powstaną również teatry robotów, ale będą one tylko częścią „zjawiska teatru”, podobnie jak teatr lalkowy czy opera są tylko częścią, dyscypliną jednej sztuki. Technologia robotowa stanie się natomiast integralną częścią teatru lalkowego. Technologie robotowe (choć nie teatr robotów) będą bardzo popularne w takich urządzeniach, jak Microsoft Kinect, Google Glass i wiele innych w technice Virtual Reality. Trudno przewidzieć, czy Virtual Reality lub „robot theatre” zwyciężą w tym konkursie technologii. Na krótszą metę na pewno Virtual Reality, ze względu na niższą cenę, na dłuższą metę te technologie będą jakoś łączone.

L.K.: Co potrafią roboty-aktorzy?

M.P.: Należy odróżnić: roboty reklamowe firm Honda czy Fujitsu, roboty teatralne, takie jak RoboSapiens, eksperymentalne budowane na potrzeby filmu, eksperymentalne budowane w firmach i na uniwersytetach. Pierwsze z wymienionych są zaprogramowane do pewnych czynności, nie uczą się i nie są autonomiczne. Są bardzo drogie. Roboty typu RoboThespian są programowane i nie pozwalają na interakcje z człowiekiem. Są tańsze, ale ciągle zbyt drogie, by zdominować teatry uniwersyteckie czy szkolne lub służyć jako gosposie, opiekunki w naszych domach. Eksperymentalne roboty budowane na potrzeby filmu to w gruncie rzeczy animatronika. Taki robot jest doskonały mechanicznie, ale nie ma sensorów ani inteligencji, jest sterowany przez zespół animatorów z joystickami lub podobnymi urządzeniami. Roboty następnej generacji, eksperymentalne, potrafią wszystko to, co humanoidalne, i znacznie więcej, ale nie są niezawodne, nie są zintegrowane i nie są na razie gotowe do przekazania ich teatrom. Co najważniejsze, pozwalają one na teatr interakcyjny, improwizacyjny, eksperymentalny.

L.K.: Czy można je tak uczłowieczyć, by wyrażały emocje i, co ważne, wywoływały u widza emocje? Wszak nie ma teatru bez emocji...

M.P.: Zdolny animator teatru lalek umie uczłowieczyć marionetkę, a animator robota dinozaura u Disneya umie „uczłowieczyć” go przy pomocy zdalnego sterowania. Problem tylko, czy chcemy teatru, którym steruje człowiek artysta, czy teatru robotów autonomicznych. Technologia zdalnego sterowania i autonomiczna będą oczywiście łączone. Istnieje już wiele robotów, które uczą się emocji człowieka i reagują swoimi gestami (na przykład uśmiechem czy grymasem niezadowolenia) na emocje człowieka wyrażane jego głosem czy wyrazem twarzy. Nad tym pracuje mój zespół. O ile wiem, tego typu prace nie znalazły jak na razie doświadczenia do prawdziwych teatrów, odbywają się jedynie nieregularne pokazy na konferencjach naukowych. Z tego typu prac korzystają coraz bardziej producenci zabawek. Nie ma jednak wielu naukowców pracujących koncepcyjnie nad tym, jak wykorzystać roboty emocjonalne w teatrze.



L.K.: Zdolność do działań robotów-aktorów możemy sobie wyobrazić, ale co na przykład z mową? Jak ten problem rozwiązać?

M.P.: Mowa nie jest problemem. Można nagrać głos człowieka i potem zsynchronizować go z akcjami robota, na przykład gestami powitania czy radości, można skorzystać z syntetyzatorów mowy, można łączyć różne technologie. Są na to różne przemysłowe sposoby, które dają w miarę naturalny efekt. Tekst generowany przez inteligentne systemy konwersacyjne jest przetwarzany na głos robota. Dzięki cyfrowemu przetwarzaniu sygnałów możemy stworzyć głos, który nie przypomina głosu człowieka nagrywającego tekst i możemy zmieniać tekst, wykorzystując jedynie zmienione fonemy oryginalnego głosu.

L.K.: Jak daleko w tworzeniu robotów homoidalnych może iść innowacyjna technologia? Jakie są jej ograniczenia?

M.P.: Nie ma dla technologii ograniczeń innych niż koszt jej produkcji i rynek, który jej potrzebuje. Wiele technologii komputerowych, obecnie popularnych, było znanych jakieś 20 lat temu, ale były zbyt drogie lub zbyt zawodne, aby stać się popularnymi produktami. W przypadku teatru robotów korzysta on i będzie coraz bardziej korzystał z nowych technologii komputerowych, internetowych, gier czy urządzeń sportowych na przykład takich, jakie znane są z siłowni. Każda nowa technologia będzie wykorzystana do rozrywki, kiedy stanie się wystarczająco tania. Dotyczyć

to będzie nawet komputerów kwantowych, ale to być może kwestia kilkuset lat.

L.K.: Czy stosowanie robotów w teatrze robotów jest dla Pana wyłącznie procesem technologicznym (pokazaniem ich możliwości technicznych), czy może chodzi też o stworzenie całkiem nowego języka scenicznej wypowiedzi?

M.P.: Moja praca na co dzień to tworzenie technologii dla tzw. social robot, który komunikuje się z człowiekiem czy oprowadza po muzeum. Moje marzenie i cel to teatr robotów jako nowy środek artystycznej wypowiedzi. Mój „teatr robotów” – w sensie fizycznych urządzeń – będę chciał przekazać kiedyś jakiejś grupie, która jednej strony będzie miała wiedzę techniczną pozwalającą na kontynuację prac, a z drugiej – marzenie i talent potrzebny do tworzenia nowych form sztuki.

L.K.: A więc, w Pana opinii, teatr robotów może stać się czymś więcej niż technologiczną, innowacyjną ciekawostką?

M.P.: Nie ulega dla mnie wątpliwości, że teatr robotów może stać się nową formą ekspresji, sięgającą do najdawniejszych i najszlachetniejszych form teatru z przeszłości. Jego koszty też będą na tyle niskie, że teatry takie będą powstawać jako nowa forma sztuki; podobnie do kina, które jeszcze w XIX wieku było tylko techniczną nowinką.

L.K.: Wierzy Pan w przyszłość takiego teatru?

M.P.: Teatr robotów będzie ciekawostką Disneylandu i wielu muzeów, uniwersytetów etc. Będzie miejscem eksperymentowania ze wszelkimi nowymi technologiami. Będzie tych teatrów znacznie więcej, niż jest ich obecnie, a technologia będzie używana w robotach domowych czy szkolnych, zabawkach i instalacjach artystycznych. Nie zastąpi teatru ludzi żywych, ale wywrze wielki wpływ na technologie teatru lalek. W przyszłości nie do pomyślenia będzie teatr lalek bez tych robotycznych technologii. Teatr robotów będzie też w jakiś sposób połączony z Virtual Reality, który już w najbliższych latach umożliwi immersje widza w nie-realne światy tworzone przez bezpośredni dostęp do jego zmysłów. Zostanie też wykorzystana technologia Brain Computer Interface, gdzie będziemy sterować ruchem i zachowaniem robotów po prostu naszą myślą. Te technologie już istnieją i są wykorzystywane w grach i technice wojskowej, a więc jest to kwestia kilku lat i doczekamy się ich na rynku.

L.K.: Tworzenie nowatorskiego języka teatralnej ekspresji – to piękna wizja. Skąd w ogóle u Pana to zainteresowanie teatrem?

M.P.: To pytanie jest najłatwiejsze. Moja matka, Hanna Zielińska, była aktorką dramatyczną, a mój teść to Jan Wilkowski. Mój syn Mateusz tłumaczył sztukę Jana Wilkowskiego wystawianą w teatrze w stanie Oregon, gdzie mieszkam. Moja żona, Kaja, była tłumaczką ojca, Jana Wilkowskiego, gdy reżyserował w USA. Od dziecka pasjonowałem się teatrem, a zwłaszcza teatrem lalek, i już na studiach elektronicznych na

Politechnice Warszawskiej w roku 1979 marzyłem o budowie robotów humanoidalnych dla teatru, co wtedy było fikcją. Dopiero technologia lat 90. pozwoliła mi na serio zająć się marzeniem mojej młodości. ☉

Marek Andrzej Perkowski, profesor Inżynierii Elektrycznej i Komputerowej Uniwersytetu Stanowego w Portland (Oregon). Absolwent Politechniki Warszawskiej, doktor w Instytucie Automatyki na Wydziale Elektroniki. W 1981 r. wyemigrował do Stanów Zjednoczonych; od 1983 roku mieszka w Portland. Od 1989 roku jego praca na Uniwersytecie Stanowym w Portland koncentruje się na syntezie układów kwantowych oraz projektowaniu i programowaniu inteligentnych robotów humanoidalnych. Kilka lat temu prof. Perkowski i jego studenci zaangażowali się w pionierski projekt konstruowania robotów-aktorów.



Robot Theatre

MAREK PERKOWSKI
TALKS WITH LUCYNA KOZIEN

Lucyna Kozięń: Let us start from the basics, Professor, because the discipline I would like us to talk about is totally alien to us, the theatre people. What exactly are humanoid robots?

Marek Perkowski: A robot is any machine that is equipped with sensors (for instance cameras or sonars), motors that set the robot in motion, and a central guidance system which is usually a computer or a network of computers and special processors. This is a very general definition, and in this sense even a modern car is a robot, although not an autonomous one. A humanoid robot, generally speaking, is one that has the human body structure, that is a head and hands, a torso, and sometimes, not always, legs. It may be autonomous or remotely-controlled; programmed or learning and using Artificial Intelligence. We are interested in a robot that is autonomous and learning. An android is a robot that attempts to closely imitate a human being; its head is covered with a latex mask that resembles human skin, it's got hair and realistic hands, and the proportions of its body are similar or in fact identical with the human body. Animatronics is a technical endeavour centred on the construction of "installations" with robots. It is very popular today, especially at Halloween festivals, various fairs, conferences etc. Androids, humanoid robots and other robots are being constructed, there is also much research as well on integrated technical devices typical to the, broadly speaking, robotic technologies. These devices control the lighting, sound, cranes,



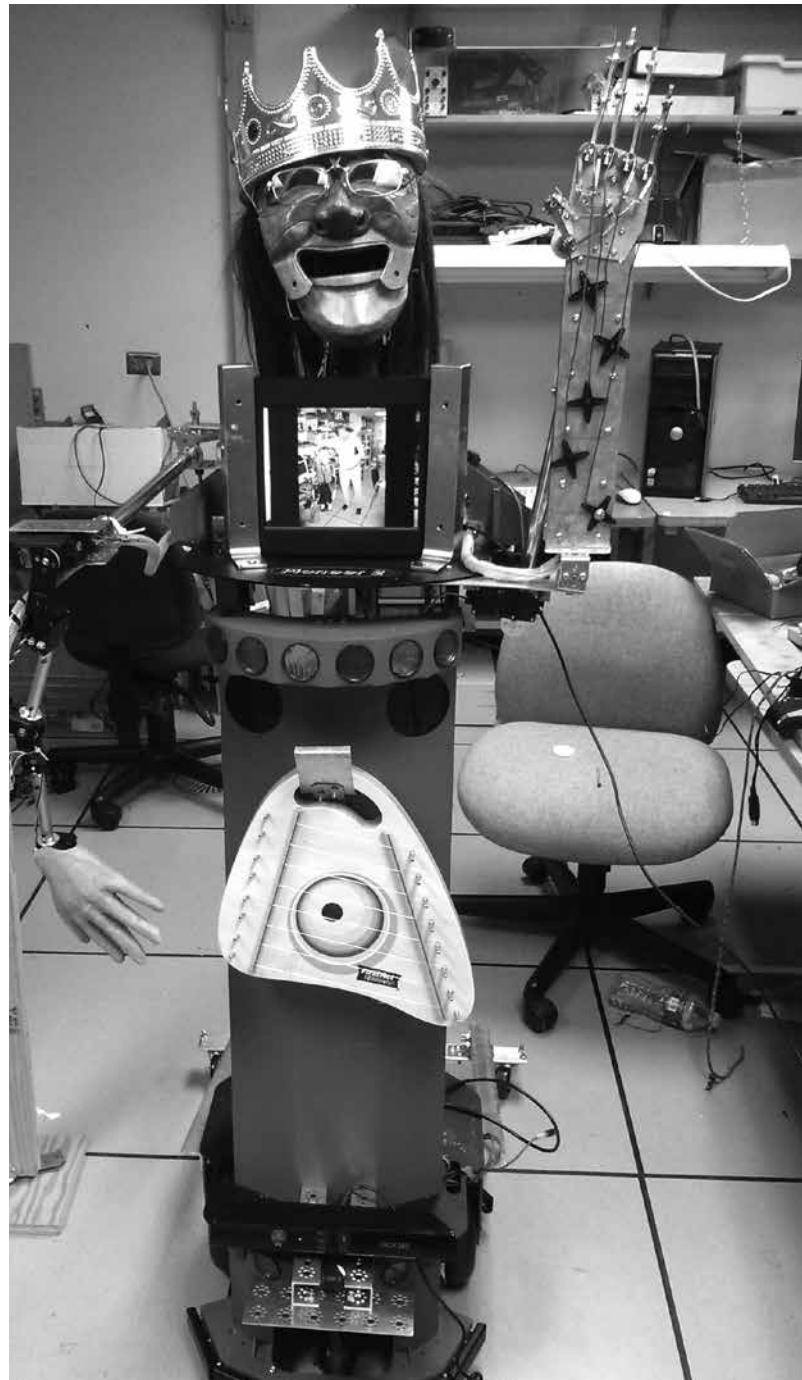
the overall stage animation and so on. Animatronics is not a scientific discipline yet; as far as I know, there is no university in the world that would teach courses in “animatronics” or “cyber theatre”. Some universities, for instance Portland State University where I work, have begun to teach about humanoid robots, but more in a technical than a theatrical aspect. Currently animatronics is the domain of hobbyists and engineers working for Disney and similar firms. This is often “arcane science”, though, because such firms don’t want to share their technical knowledge. Also, it must be emphasised that the “3D Printing” technology enables the mechanical construction of very sophisticated robots, so when it gets cheaper, it will substantially contribute to the development of humanoid robots, including robots for the theatre.

L.K.: What can humanoid robots do today?

M.P.: Individually speaking – a very great lot; but no single robot in the world is able to do everything that robots can do, due to technological shortcomings and the insufficiency of means. So: humanoid robots can walk, jump, dance, ride a bike, manipulate objects, play ping-pong, play musical instruments, sing, speak, discuss various topics, answer riddles and imitate human emotions. There are more and more actions which until very recently seemed purely human ones, and which the robots can now imitate. I repeat: imitate; this is only imitation, because a robot does not feel and does not think like we do. This may not be very important, though, if what we want to achieve is a theatrical effect. Only a very small percentage of humanoid robots is constructed specifically for theatre or the advertising industry. They are usually constructed as “social robots” (to care for the elderly, the disabled or children), as toys or for research purposes. Many robots of this type are constructed by hobbyists, some of whom are on a par with the best specialists when it comes to various aspects of mechanical construction. They are not able to create software for autonomous robots, however. Theories needed for programming robots are developed mainly at universities. Our team, for instance, is working on the theory of machine learning, that is on how a computer may learn on examples demonstrated by a human teacher or generated by the robot itself.

L.K.: To what ends can humanoid robots be used?

M.P.: There are robots for teaching students of medicine and for medical exams, for example an android mother giving birth to an android baby. Robots are guides and educators in museums; in Korea, for example, there is an installation where robots teach about the invention of printing in medieval Korea, before Gutenberg. For about thirteen years we have seen a boom in toy androids and humanoids. Kids and old people are seen in the streets with such toys, for instance ones imitating dogs. But in the end, the greatest sponsor will be – already is – the military.



Of course, it is not clear what percentage of robot soldiers is intended to be humanoid, probably not a large one. Currently the military robots are animal-shaped; one of them is the famous mule made by Boston Dynamics, a company recently bought by Google. The market for humanoid robots will probably always be small in comparison to the other robotic markets, and the most promising use for such robots is in caring for the elderly, the disabled etc.

L.K.: A few years ago you inspired your students with your idea for constructing robot-actors. What are the achievements of your team?

M.P.: We are progressing steadily, year by year constructing new robots and above all developing new

software. Each student project is in some way linked with theatre or with humanoid robots for museum use. The entire team are learning a lot from their own mistakes, I, as their professor, perhaps the most. My students are aware that there is, and will be after they graduate, a large work market for robotic engineers, so they want to get acquainted with technologies needed in our Cyber Theatre, for instance image recognition or robot control. They are less interested in the theatrical aspect, although they have a lot of fun working on the designs for actor-robots. I have been trying to include art students into our project for years, but unfortunately without success, because they seem to have no skills for, or no interest in, mechanical construction or programming.

L.K.: Professor, what, essentially, is robot theatre?

M.P.: In my view it is theatre in which *only* robots perform as actors. The *human and robot* theatre is a different issue; such theatres already exist in Japan.

I would make a distinction between these two types of theatre, but I am not proposing any terminology, because this is a task for the theoreticians of theatre, such as Professor Jurkowski.

L.K.: Do you believe that robots can replace human actors in such an extraordinary place as the theatre?

M.P.: No, robots cannot replace humans, even if they were more intelligent than them (which they will be), more agile (which they already are) and more theatrically effective (a robot can unscrew its head and speak to it, for instance), because we people are interested in our emotions and our thoughts. But yes, robots will be increasingly often seen in theatre, because they will be an increasingly larger part of our lives. Robot theatres will be established, too, but they will be only a part of the “phenomenon of the theatre”, just as puppet theatre or opera are just sections, disciplines within one art. On the other hand, robotic technology will become an integral component of puppet theatre. Robotic technologies (although not robot theatre) will be extremely popular in such devices as Microsoft Kinect, Google Glass and many other virtual reality devices. It is hard to predict whether Virtual Reality or “robot theatre” will be the winner in this contest of technologies. In the short run it is certainly going to be Virtual Reality due to its lower price; in the long run, these technologies will be combined in some way.

L.K.: What can robot-actors do?

M.P.: We have to differentiate between robots for advertising made by Honda or Fujitsu, theatrical robots, such as RoboSapiens, experimental robots built for the film industry, and experimental robots built by various companies and at universities. Robots for advertising like Asimo are programmed to perform certain actions; they do not learn and are not autonomous. They are also very expensive. Robots such as RoboThespian are programmed and do not allow for interactions with human beings. They are cheaper, but



still too expensive to take over university theatres or school theatres, or be used as domestic helpers or child minders in our houses. Experimental robots built for films are, in essence, animatronics; such a robot is mechanically perfect, but it has no sensors or intelligence, it is guided by a team of animators equipped with joysticks or similar devices. Robots of the next generation, experimental ones, can do everything humanoid robots are able to do, and more, but they are not fail-safe, not integrated, and, for the time being, not ready to be used in theatres. But most importantly, these robots will permit theatre to be interactive, improvisational, experimental.

L.K.: Can they be made so human-like that they express emotions and – more importantly – arouse emotions in the audience? After all, theatre without emotions is not theatre...

M.P.: In a puppet theatre, a talented animator can make a puppet human-like; at Disney's, an animator of a robotic dinosaur can “humanise” that robot by means of remote control. The only issue is whether we want theatre where the human artist is the controlling agent, or theatre of autonomous robots. Remote control and autonomous technologies will be combined, of course. There already exist many robots that learn the human emotions and react, for example with

a smile or a grimace of displeasure, to emotions expressed by a living person vocally or by a facial expression. This is what my team is working on. As far as I know, however, these inventions have not been applied in real theatres yet, but only occasionally shown at specialist conferences. Toy producers are making an increasing use of these achievements. But few scientists are interested in conceptual work on the application of emotional robots in theatre.

L.K.: The capability of a robot-actors for motion, for acting, is conceivable, but what about speech? How to solve this problem?

M.P.: Speech is not a problem. A human voice can be recorded and then synchronized with the robot's actions, for instance gestures of greeting or joy. It is possible to use speech synthesizers or combine various technologies. There are many ingenious methods that yield a relatively natural result. A text generated by an intelligent conversation system is converted into the robot's voice. Thanks to digital signal conversion we can produce a voice that would not resemble the voice of the person who recorded the text, and we can change the text by making use of just the phonemes of the original voice.

L.K.: How far can an innovative technology go in the production of humanoid robots? What are its limitations?

M.P.: A technology has no limitations other than production costs and the market that has the need for this technology. Many of the now standard computer technologies were known twenty years ago, but were too expensive or too unreliable to become popular products. In the case of robot theatre, it uses new computer and internet technologies, games and sport devices such as we know from the gyms, and will be using them to an increasing extent in the future. Each new technology will be used for entertainment as soon as it becomes cheap enough. This applies even to quantum computers, although in their case the process may take a few centuries.

L.K.: What does the use of robots in robot theatre mean to you: just a technological process meant to show their capabilities, or perhaps the invention of an entirely new language of theatrical expression?

M.P.: My everyday work involves the development of technologies for the so-called "social robot", one that communicates with a human being or is a museum guide. My dream and target is to turn robot theatre into a new means of artistic expression. I will at some point want to pass on my "robot theatre" – I mean the actual robots – to some group which, on the one hand, will have technological knowledge to continue my work, and on the other will have imagination and talent enough to develop new forms of art.

L.K.: So in your opinion robot theatre may become something more than just an innovative technological curiosity?

M.P.: I am absolutely convinced that robot theatre has the potential to be a form of expression that is new, yet reaches back to the oldest and most noble theatrical forms of the past. The costs, too, will become low enough for such theatres to emerge as a new form of art, just as it happened with cinema, which in the 19th century was no more than a technological novelty.

L.K.: Do you believe that this theatre has a future?

M.P.: Robot theatre will be an attraction at Disneyland and many museums, universities etc. It will be a locus for experimentation with all now technologies.

In the future, there will be far more of those theatres than today, and the robot theatre technology will be applied in domestic or school robots, toys and art installations. Robot theatre will not replace the living-actor theatre, but will greatly influence technologies of the puppet theatre. In the future, puppet theatre without robotic technologies will be unthinkable.

Also, robot theatre will be somehow combined with Virtual Reality, which in the very near future is going to enable the viewers to immerse in unreal universes created by direct access to their senses.

Another technology to be used will be the Brain Computer interface, whereby we shall control the movement and behaviour of robots simply with our thoughts. These technologies are already in existence, they are used in gaming and military technology, so in a few years we shall see them in the market.

L.K.: To create a novel language of theatrical expression is a beautiful idea. How did you come to be interested in theatre in the first place?

M.P.: This is actually the easiest question. My Mother Hanna Zielińska was a theatre actress, and my father-in-law was Jan Wilkowski. My son Mateusz translated Jan Wilkowski's play which was then staged in a theatre in Oregon, where I live. My wife Kaja used to be Wilkowski's interpreter when he was working as a director in the USA. From childhood I have been fascinated with theatre, especially puppet theatre, and I was dreaming of constructing humanoid robots for theatre while still a student of electronics at the Warsaw University of Technology; it was 1979, this was science fiction then. Only the technology of the 1990s allowed me to start serious work on my childhood dream. ☺

Marek Andrzej Perkowski, Professor of Electrical and Computer Engineering at Portland State University (OR). Graduated from the Warsaw University of Technology, Ph.D. at the Institute of Automatic Control of the Department of Electronics. Emigrated to the USA in 1981; in Portland since 1983. Since 1989 his work at Portland State University focuses on the synthesis of quantum systems and design and programming of intelligent humanoid robots. A few years ago Prof. Perkowski and his students engaged in a pioneering project: the construction of robot-actors.

Szopkowa inicjacja

MAREK KARPIŃSKI

W czerwcowe Święto Dziękczynienia w warszawskiej Świątyni Opatrzności Bożej otwarto „Ruchomy teatr XXI wieku dla dzieci. 24 sceny historyczne”. Wobec natłoku zdarzeń umknęło to powszechnej uwadze. Jednak fakt ten wydaje się godny odnotowania, jest bowiem przywołaniem pewnej zamierchłej tradycji, tak jak sama budowa Świątyni Opatrzności Bożej jest spełnieniem obietnic osiemnastowiecznych i próbą domknięcia historii, wpisania naszego dziś w minione wczoraj, a nawet w zamierchle onegdaj. To próba wytłumaczenia nam, że ukształtowały nas określone zdarzenia, że jesteśmy zakorzenieni i mamy swoje miejsce. Najbardziej właściwe dla naszego rozwoju i najbardziej mu sprzyjające.

☛ Takie konstatacje, takie próby wpisania naszej codzienności i powszechności w plan bożej opatrności, uświadomienia nam, że jesteśmy nie tylko bożymi sługami, ale też i dziećmi. Że nasze tu i teraz to fragment szerszego przedsięwzięcia, a więc lekarstwo na wszelkie bóle i niedogodności istnienia. Takim powtórnym przeżyciem mitu, kolejnym odczytaniem symbolu, utwierdzeniem się w prawdzie, że Bóg urodził się właśnie dla nas – jest szopka.

☛ Za twórcę, „autora” szopek, uchodzi święty Franciszek, który miał stworzyć pierwszą w 1223 roku w miejscowości Greccio we Włoszech. Można je podzielić na dwie grupy widowisk: pierwsze, kiedy szopka przychodzi do widza; drugie zaś, kiedy widz musi się pofatygować do szopki. Do pierwszej należą grupy kolędników wędrujących od drzwi do drzwi. Do drugiej można zaliczyć przykościelne instalacje z żywymi zwierzętami lub, również instalowane przy świątyniach, teatry mechaniczne. Do takich należy

Hance

Arch.

między innymi licząca 250 figur ruchoma szopka w Czermej (Kudowa-Zdrój) autorstwa Františka Stepana. Wykonanie jej zajęło lat dwadzieścia. Jest to teatr mechaniczny z napędem (od pewnego czasu) elektrycznym. Szczególnie zasłużeni w tworzeniu takich szopek są kultywujący tradycję franciszkańską Bracia Mniejsi Kapucyni. Ich dzieła można oglądać w krakowskiej świątyni przy ulicy Loretańskiej 11 bądź w Warszawie przy Miodowej 13. Do tej ostatniej chodziłem jako dziecko (jestem rówieśnikiem tej inscenizacji), prowadziłem swego syna, a i dziś ją nawiedzam, aby zobaczyć, co nowego.

- ❑ Co może być nowego w pokazywaniu wydarzenia sprzed dwóch tysięcy lat? Ano, ciąg dalszy. W kapucyńskiej szopce przesuwały się i husarze z wiedeńskiej wiktorii, i brat Albert, i Lech Wałęsa. Nie tylko Trzej Mędrcy, ale i cała nasza teraźniejszość kłania się u żłóbka. Pamiętam, jak w latach 80. na pojeździe wiozącym ludzi pracy pojawił się czerwony napis na białym tle pisany tzw. gdańską kursywą: solidarność. W stanie wojennym to była demonstracja polityczna. Szopka zawsze była otwarta na aktualność i łasa na nowości.
- ❑ Do szopkowej tradycji nawiązuje „Ruchomy teatr XXI wieku dla dzieci. 24 sceny historyczne” w podziemiach Świątyni Opatrzności Bożej. Tyle że ma on charakter nie okołobożonarodzeniowy, lecz całoroczny. Wchodzi się doń przez czarne drzwi i czerni jest dominującym kolorem wnętrza. Czarna jest miękka wykładzina podłogi pozwalająca dzieciom zasiadać bez krzeseł i bałaganu przy zajmowaniu miejsc – swobodnie i wygodnie. Czarne są kurtyny dzielące przestrzeń na trzy kolejne sektory. Wizyta w „Ruchomym teatrze XXI wieku” to także podróż, rytuał przejść, z jednego sektora do drugiego, gdzie zasiadamy bogatsi o nauki z poprzedniego i bliżsi rozumieniu otaczającego nas świata. Taka podróż z czerni do światła przypomina rytuały wtajemniczeń z inicjacji masonskich. Czerni, na koniec, pozwala skupić się na oświetlonych „scenach” wewnątrz (też czarnych) walców. Jacek Kuroń (jeszcze nie jako polityk, ale jako działacz harcerski) w książce *Uwaga zespół!* doradzał, żeby zbiórki zastępu robić jeżeli nie przy ognisku, to przynajmniej przy zapalanej świeczce. Owe walce (o trzymetrowej średnicy) podzielone zostały wewnątrz na osiem wycinków. Sceny w tych wycinkach możemy obserwować przez wycięte w walcu „okno” – jakieś 1,5 metra od podłogi i 0,5 od sufitu. Dolna część jest lekko podniesiona (trzeba pamiętać, że dzieci oglądają to z żabiej perspektywy), zaś górna lekko opuszczona – całość stwarza wrażenie zbieżnej perspektywy. „Okna” są oddzielone od dziecięcej publiczności sznurem na dwu wspornikach, tak jak to bywa z zabezpieczeniem drogocennych obrazów w muzeach. Nad oknem napis: „Ruchomy teatr XXI wieku dla dzieci”, obok: „24 sceny historyczne”, poniżej wymalowane tryby mające symbolizować mechanizm historii. (Swoją drogą ciekawe, jak dzieci odbierają ten



dziewiętnastowieczny symbol. No, ale jak tu wymalować podzespoły elektroniczne mechanizmów historii). Wewnątrz walców lalki poruszane 45 małymi silniczkami elektrycznymi. Jest ich (wedle projektu Mikołaja Maleszy) 200, a wykonanie ich zajęło pracownikom Teatru Baj Pomorski w Toruniu 4,5 tysiąca godzin. Z offu płynie głos lektora.

- ❑ Przyjrzyjmy się, jaka wizja dziejów prezentowana jest w walcach „Ruchomego teatru XXI wieku”. Pierwsza scena: stworzenie świata. W centrum Bóg Ojciec w postaci siwowłosego starca, ręce ma uniesione w geście na poły błogosławieństwa, na poły dyrygentury. Nad nim porządek kosmiczny, model planet Układu Słonecznego; pod nim modelowa rodzina z dwójką dzieci i psem. Lektor tak kończy komentarz do tego obrazu: „Bóg tworzył świat w sześć dni, a siódmego dnia postanowił odpocząć po trudzie stworzenia i uczynił ten dzień świętym, dlatego zaprosił do swego domu wyznawców, by z nimi świętować, a po spotkaniu poszedł do wesołego miasteczka na lody”. Miejmy nadzieję, że mu smakowały, bo to przecież fajny facet. Czym się mianowicie zajmuje, wyjaśnia nam druga scena: zajmuje się opieką nad światem. Zaś – jak dopowiada lektor – „opiekę nad światem nazywamy Bożą Opatrznością”.
- ❑ Po części kosmogonicznej następuje wykład pradziejów ojczystych. Pierwsze dwie sceny (3 i 4) kościelne. Najpierw na tle surowych murów Mieszko polewany

woda; lektor każe zapamiętać pierwszą datę – 966. W drugiej na tle strzelistego gotyku Jadwiga i Jagiełło ślubują sobie pod wielkim krucyfiksem. Rycerstwo i dworzanie – przepych i dostojeństwo, sztandary, a na nich „obok Orła znak Pogoni”. Lektor usłużnie podpowiada: 1386. Scena następna (5) ma charakter symboliczny, nie zaś – jak poprzednie – ilustracyjny. Przedstawia okazałych rozmiarów dynię i żerujące na niej robaki – takie liszki z ludzkimi twarzami. Lektor uświadamia nam istotę ludzkiej natury: „Człowiek nie anioł, ma swoje słabości i ulega pokusom, krzywdząc tym siebie i bliskich. Ale Polska, choć niedoskonała i podgryzana przez chciwość i złe intencje, trwała jako kraj niezmiennie. Do czasu...” To pierwsza scena zakończona czymś w rodzaju suspensu; pierwsza, gdzie ważne jest następstwo zdarzeń, tok narracji; pierwsze miejsce, gdzie procesy historyczne tłumaczy się procesami społecznymi. Trudno jest przekazać dzieciom myśl historyków szkoły krakowskiej; dlatego trzeba im pokazać stół, na którym podpisano pierwszy rozbiór Polski, na nim na rozdartej mapie siedzi smętny, biały orzeł. W górze czarne ptaszyska (podpisane: Rosja, Austria i Prusy) unoszą resztki mapy (scena 6). W tle rzędy armat pokazują, że ugięto się przed siłą. Lektor podaje datę: 1772. Następna scena (7) powraca do ilustracyjności i to ilustracyjności z Matejkowskiej inspiracji: niesiony na ramionach król wymachuje aktem Konstytucji 3 Maja. Lektor poucza, że to pierwsza europejska konstytucja i dlatego dzień 3 maja świętujemy jako wolny od pracy – i co ważne dla młodego widza – szkoły. Kolejna – i ostatnia już w tej sekwencji – scena ma też charakter ilustracyjny: to moment „Wmurowania kamienia węgielnego pod budowę Świątyni Opatrzności Bożej w 1792 roku”. Widzimy i króla, i poświęcającego prymasa. Lektor spieszy z komentarzem: „Niestety, często tak bywa, że to, co sobie zaplanujemy, nie może się łatwo zrealizować. Podobnie było z naszą Świątynią, do Polski wkroczyła armia rosyjska i wzniesienie Świątyni przesunęło się o wiele lat”.

- Widz przeszedł pierwszy stopień wtajemniczenia. Wie już, że znajduje się w miejscu szczególnym, miejscu, gdzie plan boski łączy się z losami jego narodu, aspekt teologiczny zazębia się z historycznym. (Za konsultacje teologiczne i historyczne odpowiadał ks. Janusz Stańczuk z Muzeum Jana Pawła II i Prymasa Wyszyńskiego, które też przecież ma siedzibę w Świątyni Opatrzności Bożej). Z nowymi kompetencjami, z powagą, ale i ciekawością można się przemieścić do następnego sektora, również i do następnego walca. Jest on umieszczony po przeciwległej stronie na znak, że zmieniamy optykę. Teraz widzowie uzbrojeni w nową wiedzę mogą zasiadać tak jak na meczu piłkarskim: kibicować swoim barwom.
- Pierwsza odsłona obejmuje 123 lata rozbiorów i trzy powstania oraz wprowadza nową postać: czerwonego smoka. Smoki nie cieszą się wśród dzieci należytych poniżeniem, więc musi to być dodatkowo głupi smok.

Goni walcem drogowym trójkę naszych dzielnych chłopców uczestników powstań: kościuszkowskiego, listopadowego i styczniowego – wiadomo, nie dogoni. Scena druga to stop-klatka historii: 11.11.1918 – żołnierze zaborczych armii wracają do domów, gdzie witani są przez stęsknione rodziny. Ale historia toczy się dalej (scena 3), od prawej, wschodniej strony zakrada się znowu smok, tym razem groźniejszy. Przeciwno niemu dzielnie stają nasi z komendantem Piłsudskim i księdzem Skorupką (krzyż w jego ręku rozświetlony jak na znanym obrazie). Lektor nas informuje:

„Legenda głosi, że to Matka Boska stanęła w naszej obronie, dlatego Bitwę Warszawską nazywa się Cudem nad Wisłą”. I rzeczywiście w centrum sceny, na górze, Najświętsza Maryja Panna w szatach królowej świata poświadcza swoje bojowe zasługi.

- Dwie kolejne odsłony zamykają okres międzywojennego dwudziestolecia. Pierwsza dotyczy warstwy ekonomicznej: dziób statku w centrum to symbol gdyńskiego portu, sztandarowej inwestycji tego okresu, a prawa i lewa strona obwieszona reklamami ukazywać mają rozwój drobnej przedsiębiorczości. W centrum, z mikrofonem, stoi Mieczysław Fogg, symbol dokonań w obrębie kultury. Druga zaś dotyczy kwestii kościelnych. Inspirowany przez siostrę Faustynę obraz *Jezu, ufam Tobie* wisi w centrum, w górze; w dole Bohdan Pniewski, a za nim model zaprojektowanej przez niego Świątyni Opatrzności Bożej. Lektor wyjaśnia, że II wojna światowa „pokrzyżowała plany budowy świątyni”. Nie wspomina natomiast o tym, że projekt Pniewskiego stał się inspiracją do budowy Pałacu Kultury i Nauki.

- II wojnie światowej poświęcone są dwie kolejne sceny. W pierwszej widzimy ruiny, nad którymi zawisł samolot z czarnymi krzyżami na skrzydłach, drogą pośród ruin opuszczają miasto wypędzeni, po prawej – w pasiaku z czerwonym winklem – postać w okularach: ojciec Maksymilian Kolbe. W drugiej mamy Powstanie Warszawskie. Na dole przekrój poniżej poziomu ulicy. W jego centrum owal kanału, a w nim powstaniec; inny wychynął przed barykadą z dumnie powiewającą białą-czerwoną flagą. Barykadę atakuje hitlerowski czołg, a z boku leży figura Chrystusa dźwigającego krzyż sprzed kościoła Świętego Krzyża. Komentarz lektora naświetla sytuację polityczną i brak pomocy Armii Czerwonej. Kolejny obraz – i ostatni już w tym sektorze – przedstawia losy powojennych migracji. W centrum wagon bydlęcy, ulubiony wehikuł wszelkich wysiedleń i deportacji. Na wagonie symbole: religijny – Matka Boska i narodowy – Orzeł Biały. Pasażerowie wagonu noszą stroje i miejskie, i wiejskie na znak, że wysiedlenia objęły wszystkie warstwy ludności. Nad nimi czarno-białe pocztówki z widokami utraconych małych ojczyzn. Lektor puentuje tę sytuację: „Wyrzuceni ze swych domów, pod obcym niebem byli zmuszeni zaczynać wszystko od początku, zostawiwszy za sobą całą przeszłość”.

Przechodzimy do trzeciego, ostatniego sektora. Podział na trzy sektory odpowiada klasycznemu podziałowi sztuki na trzy akty. Akt trzeci odnosi się do historii współczesnej. To takie wydarzenia, których świadkami i uczestnikami byli ludzie, z którymi możemy się kontaktować: nasi rówieśnicy, rodzice czy dziadkowie. To doświadczenia najbliższe, obecne i komentowane w rodzinie. Pierwsze to doświadczenie komunizmu. W górze dwie czerwone ręce (wiemy już czyje) dzierżą krzyżaki i animują marionetki, które na dole tworzą pochód różnych warstw społecznych i zawodów. Po bokach ściany pokazujące alternatywę życia w „najbardziej postępowym ustroju świata”: na jednej czerwone partyjne slogany i trzy profile – Marks, Engels, Lenin; na drugiej zakratowane więzienne okno. Lektor wprowadza nas do następnych odsłon słowami: „Komuniści chcieli również podporządkować sobie Kościół i uczynić z niego kolejną marionetkę. Na szczęście istnieli ludzie, którzy potrafili przeciwstawić się złu i wlać w serca Polaków nadzieję na poprawę losu”.

Kolejne trzy odsłony odnoszą nas do powojennych dziejów Kościoła w Polsce: „Kardynał Stefan Wyszyński przygotowuje naród polski do uroczystości Tysiąclecia Chrztu Polski” – paneau z klasztorem jasnogórskim w tle. „Wybór Karola Wojtyły na papieża” – radość w polskich domach. „Homilia na placu Zwycięstwa w 1979 roku” – z dominującym elementem Grobu Nieznanego Żołnierza. Te trzy odsłony pokazują, że to Kościół był dominantą historyczną w czasach komunizmu. Miliony członków partii zostały unieważnione słowami: „Nie lękajcie się” – rozpoczęło się nowe otwarcie. Historia Polski była w jakiejś mierze historią polityczną, natomiast historia ostatniego półwiecza ma wymiar teologiczny. Podkreśla to kolejna odsłona poświęcona dekadzie lat 80. Lektor uświadamia nas co do istoty przeobrażeń społecznych: „Kiedy polscy robotnicy założyli »Solidarność«, którą można porównać do bardzo zgranej paczki przyjaciół, pokazali władzom, że Polacy potrafią się zjednoczyć”. Tezę tę ilustruje następujący obrazek: szereg ludzi z podniesionymi rękami w geście tzw. zajączka (litery, której nie ma w polskim alfabecie) stoi naprzeciw zbrojnych w pałki i tarcze zomowców. W centrum kapelan „Solidarności” ksiądz Jerzy Popiełuszko z banerem: „Zło dobrem zwyciężaj”. Komentarz z offu uświadamia nam, że powstanie „Solidarności”, stan wojenny i męczeńska śmierć księdza Jerzego to fakty natury bardziej religijnej niż polityczno-społecznej.

Kolejne trzy stacje to już ostatnie ćwierćwiecze. Zaczynamy więc od tej: „Wybory 1989 roku – droga do wolności”. Na ścianach plakaty: „Nie śpij, bo cię przegłosują” czy słynny kowboj z filmu *W samo południe*. W centrum orzeł na herbowej tarczy (widać, że godło państwowe), któremu nareszcie zwrócono koronę. Lektor obnaża nędzę komunizmu takimi słowami: „Czy wiesz, że przez 8 lat cukierki, czekolada, ba, nawet buty kupowało się na kartki? To znaczy, że

każdy raz w miesiącu dostawał specjalne kartki – kupony i mógł kupić tyle czekolad czy mięsa, ile miał kartek”. Problem reglamentacji słodczy jest odwiecznym problemem wieku dziecięcego i bardzo słusznie, że został tutaj – wobec dziecięcej publiczności – podjęty.

Stacja przedostatnia jest zamknięciem „klamry miejsca”. Wracamy do Świątyni Opatrzności Bożej, jako z jednej strony votum dziękczynienia za odzyskaną wolność i z drugiej strony ukoronowania wysiłków wybicia się na niepodległość. Ma ona też podsumować 2000 lat chrześcijaństwa i – jak głosi cytat z Jana Pawła II – „Niech ta świątynia stanie się miejscem szczególnego dziękczynienia za wolność Ojczyzny. Modlę się, aby żadne bolesne wydarzenia nie zakłóciły dziękczynienia, z którym czekamy już 200 lat”. Sakralizacja miejsca niniejszym się odbyła.

Jak wodzirej czyni to po udanym pas, konieczne jest podziękowanie. Podziękowanie za dar wolności i Opatrzności Bożej, a też i za dar Karola Wojtyły – biskupa, papieża i świętego. Święty daje przykład godnego życia i zanosí modlitwy do Pana Boga, jest więc pośrednikiem, orędownikiem i sługą Opatrzności. „I dlatego – podpowiada komentator – co roku w ostatnią niedzielę czerwca dzieci wypuszczają w niebo balony z napisem »Dziękuję«”.

Tak kończy się ta część historii zapisanej w walcach, z których biło światło w stronę siedzącej w ciemnej przestrzeni publiczności. Teraz zaczyna się część jasna. Dzieci mogą wejść na scenę (podniesioną parę centymetrów) o białej podłodze i jasnym tle, na którym wymalowane są postacie historyczne. Tę „scenę historii” ograniczają ażurowe kolumnienki i od góry czerwone paludymenty – pokazujące, że jej kurtyna, sceny historii, została podniesiona i tajemnice dziejów zostały odsłonięte. Z tej sceny, z tej jasności dzieciaki mogą odpowiadać na pytania. Mogą też (a dziś każde dziecko ma telefon komórkowy) „machnąć” sobie „ślitfocię” z postaciami historycznymi w tle. Dalej jeszcze tylko kilka metrów między ciemnymi ścianami i opuszczamy ruchomy teatr. Opuszczamy, aby spotkać się oko w oko z „Panteonem Polaków”. Jednak jesteśmy już na to spotkanie przygotowani dzięki wizycie w „Ruchomym teatrze XXI wieku dla dzieci. 24 scenach historycznych”.

„Ruchomy teatr XXI wieku dla dzieci. 24 sceny historyczne”.

Koncepcja artystyczna, scenariusz Zbigniew Lisowski i Wojciech Zaguła, scenografia i projekty lalek Mikołaj Malesza, muzyka Grzegorz Urban, narracja Zbigniew Lisowski i Malina Prześluga, lektor Jacek Pysiak, automatyka scen i lalek Sebastian Meszyński, Mariusz Drost ABM Space Education sp. z o.o., grafika komputerowa Sylwester Siejna i Marek Liczmański. Lalki wykonano w pracowniach Teatru Baj Pomorski w Toruniu, kierownik produkcji Zbigniew Zaremski. Generalny wykonawca: SOS MUSIC Remigiusz Trawiński i Wojciech Zaguła.

A Crèche Initiation

MAREK KARPIŃSKI



To Hanka

“The moving children’s theatre of the twenty first century. 24 historical scenes” was opened in June, on the Day of Thanksgiving at the Warsaw Temple of Divine Providence. Amidst myriad events this fact evaded universal attention. Nonetheless, it seems noteworthy since it evokes a certain old tradition just as the very erection of the Temple of Divine Providence is a fulfillment of eighteenth-century promises and an attempt at closing a certain episode in history and inserting the present into the yesteryear and even the distant past. This is an effort at explaining that we are the outcome of certain events and, enrooted, possess a place of our own, best suited and conducive for our development.

Such declarations and endeavors aimed at inserting our daily mundane life into the plans of Divine Providence intend to render us aware that we are not merely the servants of God but also His children. That our here and now is a fragment of a wider undertaking and thus a remedy for all the pains and distress of existence. The crèche (Polish: *szopka*) is such a re-experiencing of a myth, a successive deciphering of a symbol, and a confirmation of the truth that God was born for us.

The acknowledged “author” of the crèche is St. Francis, who executed the first one in 1223 in Greccio (Italy). Crèches can be divided into two groups of spectacles: those that come to the audience and those that the spectator must make an effort to go and see. The former involve carolers traveling from door to door, while the latter include installations with live animals or mechanical theaters, both displayed next to churches. I.a. the crèche with 250 moving figures in Czermna (Kudowa-Zdrój), made by František Stepan in the course of twenty years. Today, this mechanical theatre has an electric drive. The Friars Minor, known as the Capuchins, cultivated the Franciscan tradition and made a special contribution to creating such crèches. Their works can be viewed in churches in 11 Loretańska Street in Cracow and in 10 Miodowa Street in Warsaw. I saw the latter *szopka* as a child (as its contemporary), later took my son to see it, and today go to note all the novelties.

¶ What can be new in showing events from two thousand years ago? The answer is: their subsequent sequence. The Capuchin *szopka* features hussars from the victorious siege of Vienna, Brother Albert, and Lech Wałęsa. Not only do the Three Kings pay homage at the manger – our whole contemporaneity does this. I recall how in the 1980s a vehicle carrying workers displayed the inscription: solidarity, written in so-called Gdańsk italics in red on a white background. During the martial law period this was a political demonstration. The *szopka* was always open to topicality and eager for novelties.

¶ References to the crèche tradition are also made by the “The moving children’s theatre of the twenty first century. 24 historical scenes” in the underground part of the Temple of Divine Providence, the difference being that this crèche is not connected with the Christmas season but is an all year round event. One enters through a black door, black being the dominating colour of the interiors. The black soft floor covering allows the children to sit comfortably and unrestrained, without chairs and the chaos produced by looking for them. Black curtains divide the space into three successive sectors. A visit to the “The moving Theatre of the Twentieth Century” is also a journey, a *rite de passage* leading from one sector to another, where we sit wiser thanks to the knowledge gained in the previous one and closer to comprehending the world around us. This trip from darkness towards light recalls the rituals of Masonic initiation. Finally, the colour black makes it possible to concentrate on the illuminated “scenes” inside the equally black cylinders. In his book *Uwaga zespó!* Jacek Kuroń (at the time a Scout activist and not yet a politician) recommended to hold a gathering of a Scout group if not by a bonfire then at least around a lit candle. The interiors of the above mentioned cylinders (with a diameter of three meters) are divided into eight sections. One can observe the scenes through a “window” in the cylinder some 1,5 meters above the ground and half a meter from the ceiling. The lower part is slightly raised (remember that the children look from a worm’s-eye view), while the upper part is slightly lowered – the whole arrangement produces the impression of a linear perspective. The “windows” are separated from the spectators by a rope suspended on two posts, the same as those used in museums for protecting valuable paintings. Above the window – an inscription: “Ruchomy teatr XXI wieku dla dzieci”, and next to it: “24 sceny historyczne”; below – painted cogs symbolising the mechanism of history. (It would be interesting to learn how children react to this nineteenth-century symbol. But then, how is one to paint the electronic units of the mechanisms of history?) The puppets inside the cylinders are set into motion by 45 small electric engines, a total of 200 (according to a project by Mikołaj Malesza), whose execution took the ateliers of the Baj Pomorski Theatre in Toruń 4,500 hours. A lector speaks offstage.

¶ Now for closer look at the vision of history presented in the cylinders of The moving Theatre. The first scene: the creation of the world, with God the Father, a grey-haired old man, holds His hands up in a gesture of bestowing a blessing or conducting an orchestra. Above: cosmic order, a model of the planets of the solar system; below, a model-like family with two children and a dog. The lector ends the commentary as follows: “God created the world in six days, and on the seventh day He decided to rest from the labor of creation and invited to His home His followers to celebrate together; after the meeting He went to a fairground for some ice-cream”. Let us hope that He enjoyed it, because He is such a nice chap. The second scene explains what God actually does: he takes care of the world. The lector adds: “We call this care over the world Divine Providence”.

¶ The cosmogonic part is followed by a presentation of the Polish past. The opening two scenes (3 and 4) are connected with the Church. In the first, Mieszko is baptized with water against the background of coarse walls, with the lector admonishing us to remember the date – 966. In the second scene Jadwiga and Jagiełło exchange wedding vows below a large crucifix and against the backdrop of soaring Gothic architecture. Knights and courtiers – opulence and dignity, banners featuring “the symbol of the Pogoń next to the Eagle”. The lector adds helpfully: 1386. The following scene (5) is symbolic, in contrast to the previous illustrative ones, and shows an imposing pumpkin devoured by insects – caterpillars with human faces. The lector explains the essence of human nature: “Man is not an angel but suffers from certain frailties and succumbs to temptations harmful for him and those closest to him. Poland, however, albeit imperfect and affected by avarice and bad intentions, lasted unchanged as a country. Up to the moment when...” The scene ends in suspense of sorts and is the first to grant importance to a sequence of scenes, a narration sequence, in which historical processes are explained via their social counterparts. It is difficult to transmit to children the conceits of historians representing the so-called Cracow school and thus the young spectators must be shown a table (slightly too primitive for the one on which the first partition was signed), and on it – a mournful white eagle sitting on a torn map. Above, black birds (inscribed as: Russia, Austria, and Prussia) carry the remnants of the map (scene 6). In the background – rows of field guns demonstrate that the Poles succumbed to force. The lector reads the date: 1772. The next scene (7) returns to illustrative qualities inspired by Matejko: the king, carried on the shoulders of his subjects, waves the Third Constitution act, while the lector instructs that it was the first European constitution; this is the reason why we celebrate this particular day as free from work and, importantly for the young spectators, school. The next scene, already the last in this sequence, is also an illustration: it shows the

moment of “laying the cornerstone of the Temple of Divine Providence in 1792”. We see the King and the Primate performing the consecration, with the lector hurrying to comment: “Unfortunately, it often happens that our plans cannot be easily implemented. The same holds true for our church: the Russian army invaded Poland and the construction of the church was delayed for many years”.

- By now, the spectator has passed the first stage of initiation. He already knows that he has found himself in a special place where the divine plan merges with the fate of his nation and the theological aspect intertwines with the historical one. (The theological and historical consultant was Reverend Janusz Stańczuk from the Museum of John Paul II and Primate Wyszyński, which too is located in the Temple of Divine Providence). Now, endowed with new competence, we can solemnly but also with a great dose of curiosity arrive at the next sector and cylinder. The latter is located on the opposite side to make it known that we are changing the perspective. The spectators, armed with new awareness, can now sit as if they were watching a football march and backing their favourite club.
- The first scene deals with 123 years of the partitions and three insurrections, and introduces a new character: a red dragon. Since dragons are not suitably derided by children, this one has to be in additional a foolish dragon. It chases three valiant young insurgents, participants of the Kościuszko, November, and January uprisings, by using a steamroller – obviously, it will never catch them. The second scene is a freeze-frame of history: 11 November 1918 – soldiers of the partitioning armies return home where languishing families welcome them. History, however, runs its course (scene 3) and another dragon, this time much more menacing, looms from the east. It is bravely faced by our boys together with Commander Piłsudski and Reverend Skorupko (the cross he holds is illuminated, as in a celebrated canvas), while the lector informs us: “Legend has it that the Mother of God protected us and for this reason the Battle of Warsaw is known as the miracle at the Vistula”. On top, in the center of the scene, the Holy Virgin Mary in the robes of the queen of the world confirms Her battle merits.
- Two successive scenes close the inter-war period, with the first pertaining to the economy: a ship’s bow in the center is a symbol of the port in Gdynia, the standard investment of the period, while the right and left sides are full of advertisements showing the development of small enterprises. In the centre, Mieczysław Fogg, holding a microphone, symbolizes cultural achievements. The second scene is about the Church, with the painting *Jesus, I Trust in You*, inspired by Sister Faustyna, in the center at the top; and Bohdan Pniewski standing at the bottom in front of a model of the Temple of Divine Providence designed by him. The lector explains that the Second World War “disturbed plans for building the church”, without



mentioning that the Pniewski project inspired the post-war Palace of Culture and Science.

- World War II is the theme of two scenes, with the first showing ruins and an airplane with black crosses on its wings soaring above while the expelled inhabitants leave the town along a trail amidst the ruins; to the right – a bespectacled figure wearing striped concentration camp clothes featuring a red triangle – Father Maksymilian Kolbe. The second scene comes from the Warsaw Uprising. At the bottom – a cross-section of a street with an oval opening of a city sewer in the centre and it – an insurgent; another fighter stands in front of a barricade with a proudly fluttering red-and-white flag. The barricade is attacked by a Nazi tank, while on the side lies the statue of Christ carrying a cross; formerly, it stood in front of the church of the Holy Cross. The lector’s commentary casts light on the political aspects and the absence of armed help on the part of the Red Army. The next image – the last in this sequence – is that of post-war migrations. In the center – a so-called cattle (freight) train carriage, the favourite vehicle of all deportations and resettlements. The carriage displays religious and national symbols – the Madonna and the White Eagle. The passengers in this carriage wear city and peasant clothes signifying that the deportations affected all social strata. Above – black-and-white postcards with views of lost small homelands. The lector sums up: “Driven from their homes, under a foreign sky, they were compelled to begin everything anew, having left behind their whole past”.
- Now for the last, third sector. This division corresponds to the classical division of a play into three acts. Here, the third act refers to contemporary history, which consists of events with whose living witnesses and

participants we can establish contact – they include our peers, parents or grandparents. These nearest experiences are present and commented within the family, the first being the experience of communism. At the top we see two red hands (and we know whose they are) holding a control bar and manipulating marionettes. The latter appear at the bottom as a parade of assorted social strata and professions. Sidewalls show an alternative of life in the most progressive system in the world: on the one hand, red Party slogans and the profiles of Marx, Engels, and Lenin, and on the other – a barred prison window. The lector introduces us to the successive scene: “The communists also wanted to subjugate the Church and to turn it into yet another marionette. Fortunately, there were people capable of opposing evil and instilling into the hearts of the Poles hope for an improvement of their fate”.

¶ The next three scenes revoke the post-war history of the Church in Poland: “Cardinal Stefan Wyszyński preparing the Polish nation for the celebrations of the Thousandth Anniversary of the Baptism of Poland” – a panneau with the Jasna Góra monastery in the backdrop. “The election of Karol Wojtyła for pope” – joy in Polish homes. “A homily in Zwycięstwo Square in 1979” – with a dominating Tomb of the Unknown Soldier. The three scenes demonstrate that the Church was a historical prevailing factor at the time of communism. Millions of Party members were invalidated with the papal words: “Do not fear”, inaugurating a new opening. The history of Poland was to a certain extent a political history, but the last fifty years possess a theological dimension accentuated by the successive scene focused on the events of the 1980s. The lector makes us aware of the essence of social transformations: “When the Polish workers set up ‘Solidarity’, which can be compared to a close-knit group of friends, they showed the authorities that the Poles are capable of uniting”. This thesis is illustrated by the succeeding image: a group of people with raised hands showing the V sign (a letter absent in the Polish alphabet) faces ZOMO (a paramilitary-militia formation) men armed with truncheons and shields. In the centre – the “Solidarity” chaplain, Reverend Jerzy Popiełuszko holds a banner: “Overcome evil with goodness”. The offstage commentary informs that the establishment of “Solidarity”, the martial law period, and the martyrdom of Reverend Jerzy are facts more of a religious than a political-social nature.

¶ The next three stations mark the last 25 years, starting with “The elections of 1989 – the path towards freedom”. Walls feature posters with: “Don’t sleep or they will outvote you” or the famous sheriff from *High Noon*. In the centre: an eagle on a heraldic shield (this is clearly the Polish state symbol), featuring a finally restored crown. The lector reveals the misery of communism: “Did you know that for eight years sweets, chocolate, and even shoes were rationed? This means that everyone received special rationing cards and

could buy only an amount of chocolate or meat corresponding to the number of the cards”. Since the rationing of sweets remains an eternal problem of childhood it was a correct decision to broach it in front of a children’s audience.

¶ The penultimate scene closes the “range of the site”. We return to the Temple of Providence conceived, on the one hand, as an act of thanksgiving for regained liberty and, on the other hand, as a crowning of efforts aimed at winning independence. It is also supposed to sum up 2000 years of Christianity; to quote John Paul II: “May this shrine become a place of special thanksgiving for freedom of the Homeland. I pray that no painful experience would disturb this thanksgiving for which we have waited 200 years”. The sacralisation of the site was thus accomplished.

¶ Just like a master of ceremonies after a successful pas we should express our thanks. In this case – for liberty and Divine Providence as well as for the gift of Karol Wojtyła – bishop, pope, and the blessed, who provides an example of a worthy life and prays to the Lord God, thus acting as a mediator, an intercessor, and a servant of Providence. “This is the reason” – suggests the commentator – “why each year during the last Sunday in June children send into the sky balloons with the inscription: Thank you”.

¶ Thus ends a part of the history recorded in cylinders casting light on the audience sitting in darkness. Now brightness begins. The children can walk onto a stage (raised several centimetres) with a white floor and a luminous background displaying painted historical figures. This “historical stage” is limited by latticework columns and at the top – by red pallidiments showing that the curtain of this particular stage of history has been raised and the mysteries of the past have been disclosed. From this stage and brightness the children can answer all questions. They can also (and today every child has a cell phone) take a selfie with the historical figures in the background. Further on, we walk only several more metres between the dark walls and then leave the “Moving children’s theatre of the twenty first century” to encounter a “Pantheon of Great Poles”. By now we are well prepared thanks to the tour of “The moving children’s theatre of the twenty first century. 24 historical scenes”. ◉

“The moving children’s theatre of the twenty first century. 24 historical scenes”. Artistic conception, scenario Zbigniew Lisowski, Wojciech Zaguła, sets, projects of puppets Mikołaj Malesza, music Grzegorz Urban, narration Zbigniew Lisowski, Malina Prześluga, lector Jacek Pysiak, automatic control of scenes and puppets Sebastian Meszyński, Mariusz Drost ABM Space Education Co. Ltd., computer graphics Sylwester Siejna, Marek Liczmański. Puppets executed in the ateliers of the Baj Pomorski Theatre in Toruń. Production director Zbigniew Zarembki. General execution: SOS MUSIC Remigiusz Trawiński and Wojciech Zaguła.

Maszyny

Z PAWŁEM KOLANOWSKIM
ROZMAWIA KAROL SUSZCZYŃSKI

Karol Suszczyński: Jest Pan z wykształcenia filozofem. Skąd wzięła się w Panu pasja do teatru robotów?

Paweł Kolanowski: To przypadek. Pasja zrodziła się z pracy, którą miałem do wykonania w powstającym Centrum Nauki Kopernik. Instytucja ta od początku uczestniczyła w specjalistycznych konferencjach, na których oprócz paneli, warsztatów i wykładów odbywają się targi i pokazy. Na jednym z takich spotkań w 2007 roku z propozycją współpracy zwróciła się firma z Penryn w Kornwalii Engineered Arts Ltd., która zajmuje się produkcją robotów. Twórców firmy zawsze interesowało łączenie zaprogramowanych robotów z animacjami wideo, muzyką i nagraniem tekstem. Rok później ówczesna dyrekcja Centrum podpisała umowę na dostarczenie teatru, składającego się z trzech robotów typu RoboThespian RT 3.0. Wtedy trzeba było kogoś, kto poprowadzi przygotowania po stronie polskiej i wybrano mnie.

K.S.: Jak wyglądały te przygotowania?

P.K.: Mieliśmy wybrać, opracować i przesłać teksty do dwóch spektakli wraz z gotowymi animacjami i polskimi nagraniami, a w zamian Angolicy mieli dostarczyć gotowy teatr, który sami zmontują i uruchomią. Na początku moje zadanie w tym projekcie to była tak naprawdę praca producencka. Co prawda, musiałem dokonać wyboru i adaptacji tekstów, ale przede wszystkim nadzorowałem pracę nad filmem, animacjami i nagraniami dialogów. Cały czas pozostawałem także w kontakcie online na

Skype z Anglikami, zwłaszcza w trakcie pracy nad sekwencjami ruchów.

K.S.: To jak Roman Polański przy reżyserii *Rzezi*.

P.K.: Dokładanie tak! Dopiero trzeci spektakl opracowaliśmy sami w Warszawie, wtedy zaczęła się też praca twórcza nad obmyśleniem i zaprogramowaniem gestów i ruchów robotów.

K.S.: Na co padł wybór?

P.K.: Od razu pomyślałem o twórczości Stanisława Lema. Nie wiedziałem jeszcze, który tekst, ale intuicja podpowiadała mi, że tam trzeba szukać. Okazało się później że wcale nie jest tak prosto, bo ten teatr jest specyficzny przez to, że ma trzech aktorów, którzy nie mogą tak łatwo zmieniać się osobowościami. Wybór padł ostatecznie na bajkę *O królewiczu Ferrycym i królownie Kryształ* ze zbioru opowiadań *Bajki robotów*. W adaptacji mamy więc sześć postaci, które za pomocą dialogów, kontekstów i kolorów – roboty są wyposażone w system zmieniających kolory świateł LED – udaje się odróżnić od siebie. Tekst Lema to prawie gotowa historia baśniowa, dzięki której mogliśmy dać dzieciom to, czego spodziewały się w tym teatrze, czyli roboty w roli robotów. Drugi pokaz chciałem zrobić bardziej edukacyjny. Jego scenariusz napisałem na podstawie XIX-wiecznego opowiadania Edwina A. Abbota. Powstała *Tajemnica pustej szafy, czyli duchy z czwartego wymiaru*. Miałem świadomość, że roboty w roli nauczycieli będą mniej atrakcyjne, dlatego też ten spektakl jest bogaty w animacje, które dodatkowo ułatwiają najmłodszym zrozumienie opowiadanej historii. Trzeci spektakl to adaptacja klasycznej bajki Hansa Christiana Andersena *Ojciec wie najlepiej*. Tu rzeczywiście roboty wcieliły się w różne postaci, a całość uzupełniają animacje z wykorzystaniem plasteliny.

K.S.: A jak dzieci reagują na te spektakle?

P.K.: Bardzo różnie, zależy od grupy. Na początku, gdy były tylko dwa spektakle, przeprowadziliśmy nawet badania. Opinie były skrajne. Na przykład jednym nie podobał się Lem, bo był przewidywalny i za prosty albo roboty ginęły za multimediami, a dla innych pokaz na podstawie Abbota był niezrozumiały – ale były też pozytywne opinie. Jeden z wniosków z tych badań był też taki, że dzieci spodziewają się zobaczyć coś innego, coś więcej niż dostają. Ale nikt nie wychodzi wcześniej – to najważniejsze.

K.S.: Te roboty są w pewien sposób ograniczone, ile więc można wymyślić nowych form, które nie będą kopiowały wykorzystanych już schematów?

P.K.: Tego dziś nie wiem, zobaczymy. Teraz jesteśmy na etapie przygotowania pokazu, który będzie zawierał elementy interakcji z publicznością. Oczywiście nie da się tego zrobić tak jak w teatrze lalek, w którym aktor reaguje i nawiązuje kontakt z młodymi widzami. Tutaj możemy jedynie tak zbudować tekst i tak nagrać dialogi, by dać wybrzmieć przewidywanej reakcji publiczności – choć jest to dosyć skomplikowane – ale Maciej Wojtyzsko, który reżyseruje ten spektakl, ma tego świadomość.



K.S.: O czym mowa?

P.K.: *Co jest szczęściem dla robota, czyli hopla, hopla, hoc, hoc, hoc* – teatralizowana lekcja, która opowiada o tym, jak tworzy się piosenkę. Próba interakcji z publicznością będzie polegała na jej wspólnym wykonaniu. Nie ukrywam, że jest to bardzo trudne przedsięwzięcie, jednak ciekaw jestem, jak wyjdzie.

K.S.: Kiedy premiera?

P.K.: Tego nie umiem dziś powiedzieć. Problem polega na tym, że przygotowanie takiego pokazu jest bardzo czasochłonne. Zaprogramowanie 20 minut, bo tyle trwa mniej więcej każdy spektakl, i zsynchronizowanie gestów z dialogami, wizualizacjami gałek ocznych, animacjami wideo i grą świateł to są godziny pracy, a teatr cały czas gra. Niestety nie można tego przygotować na jednym komputerze, a potem wgrać do drugiego. Musimy to wykonywać w sali teatralnej, więc pracujemy tylko wieczorami albo w poniedziałki, gdy Centrum jest zamknięte – to może potrwać nawet pół roku.

K.S.: Spektakle Teatru Robotycznego są zaprogramowane od początku do końca, a więc też automatycznie odtwarzane. Czy jest to Pana zdaniem pewna forma teatru mechanicznego?

P.K.: Myślę, że teatr mechaniczny jest bliższy naturze człowieka przez to, że mniej więcej wiemy lub rozumiemy, jak on działa. Z robotami jest większy kłopot. One się ruszają, wszyscy wiedzą, że steruje nimi komputer, ale to jest zupełnie inna rzeczywistość. Czy to jest w ogóle teatr? – to raczej rzecz drugorzędna. W Centrum Kopernika należy on do galerii „Korzenie cywilizacji”, w której twórcy chcieli wyjść poza technologiczną stronę nauki czy cywilizacji. Znajdują się tam nie tylko eksponaty fizyczne czy mechaniczne, ale również cała część, która należy do sfery humanistycznej i artystycznej. To jest galeria, która stara się łączyć sztukę z nauką, zachowując integralność tych dwóch składowych, ale równocześnie pokazując, że nie byłoby tej pierwszej bez tej drugiej. Określa się to nazwą *art & science* i Teatr Robotyczny jest tego idealnym przykładem.

K.S.: Czy są plany, by te roboty w przyszłości ulepszać i rozwijać?

P.K.: Nie sądzę, bo idea tych robotów jest już zamknięta. CNK zakupiło je jako gotowe maszyny i nie ma możliwości, by prowadzić prace w celu ich ulepszenia technologicznego. Pozostaną takie, jakimi są w tej chwili. Dla nas najpierw jest Centrum Nauki Kopernik jako całość, a dopiero później Teatr Robotyczny. Jesteśmy centrum nauki. Ale mamy też tych aktorów

mechanicznych i musimy coś z nimi zrobić. Próbuje-
my więc do robotów dodać teatr, i staramy się tak
opowiadać historie, żeby w miarę możliwości
zamknąć wszystko w atrakcyjną całość.

K.S.: Myślał Pan nad angażowaniem do współpracy
większej grupy ludzi zajmujących się teatrem czy tea-
trem lalek, tak by móc znaleźć jak najwięcej sposobów
wykorzystania tej materii? Praca z Maciejem Woj-
tyszką jest chyba krokiem w tę stronę.

P.K.: Trop jest bardzo kuszący i atrakcyjny jak się go
wypowiada, nie wiedząc wiele o samej technologii.
Praca nad ożywieniem lalki nie jest trudna, profesjo-
nalny lalkarz potrafi nauczyć się animować nową
formę w kilka dni. Aby sprawić to samo z robotem
potrzebne są miesiące pracy. Na początku jest oczywi-
ście bardzo fajnie, ale gdy przychodzi moment, że
trzeba nadać im ruchy, wystrzyknąć w nie dusze, to
zaczyna się problem. Tego się nie zrobi od tak, po pro-
stu i tu jest ten mur, który odbiera nam możliwość

myślenia tak szeroko o projekcie. Więc jeśli mieliby-
śmy możliwość współpracy z młodymi, zdolnymi
i dynamicznymi artystami lalkowymi, to nie wiem czy
mozolność tej pracy by ich nie odstraszyła.

K.S.: A więc te roboty pozostaną na scenie raczej gadze-
tami nie aktorami?

P.K.: Ale nam nie zależy na tym, by oszukiwać ludzi. To,
co legło u źródeł wejścia w ten pomysł było przekona-
niem, że to będą roboty, czyli nowoczesne maszyny
sterowane przez człowieka; tylko że nie bezpośrednio
a za pomocą komputera. Roboty nie miały nigdy
nikogo udawać, to my wykorzystujemy je do stworze-
nia pewnej kreacji, która w tych warunkach i w tej
przestrzeni, jaką dysponuje Centrum przyjęła formę
Teatru Robotycznego. One są po prostu maszynami
zaprogramowanymi, żeby opowiadać historie. ☉

Paweł Kolanowski, twórca Teatru Robotycznego w Centrum
Nauki Kopernik w Warszawie.



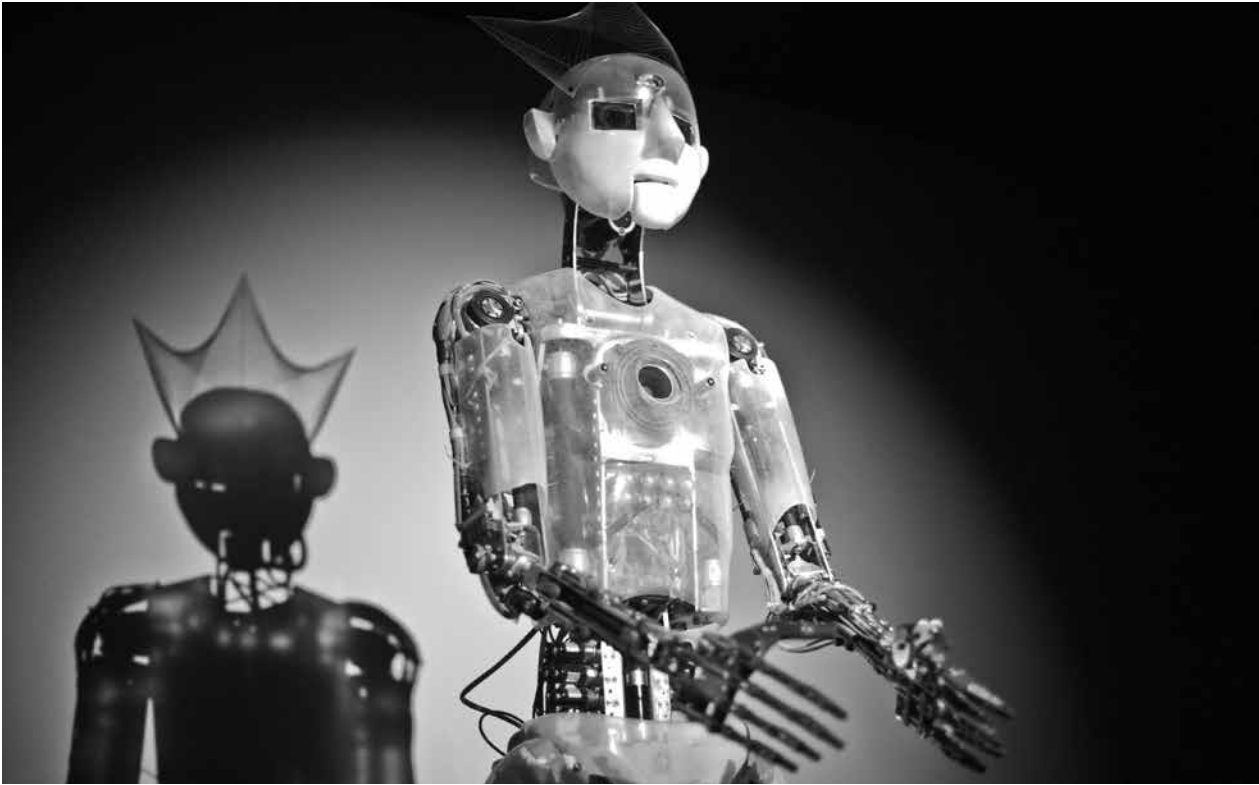
Machines

for Telling Stories

Karol Suszczyński: You are a philosopher by training. What is the source
of your passion for the robot theatre?

Paweł Kolanowski: This was sheer coincidence. My passion originated
from the work, which I was assigned to perform at the then emergent
Copernicus Science Centre. From the very onset this institution partici-
pated in specialist conferences, which consisted of, apart from panels,
workshops, and lectures, also fairs and shows. At such a meeting held in
2007 I was approached by Engineered Arts Ltd. from Penryn, Cornwall,
which produces robots. The founders of this firm were always interested
in combining programmed robots with video animation, music, and the
recorded text. A year later, the then heads of the firm signed a contract for
supplying them with a theatre composed of three RoboThespian RT 3.0.
robots. Someone who would conduct the preparations on the Polish side
was needed and I was chosen.

K.S.: What did those preparations look like?



P.K.: We were supposed to choose, get ready, and provide texts for two spectacles together with animations and Polish recordings; in return, the English side was to offer a theatre, which it would assemble and set into motion. At the beginning, my task in this project was actually that of a producer. True, I had to choose and adapt the texts, but first and foremost I supervised work on the film, the animations, and the recording of the dialogue. The whole time I also maintained online contact *via* Skype, especially while working on the motion sequences.

K.S.: Just like Roman Polański while directing *Carnage*.

P.K.: Exactly! The third spectacle was already independently devised in Warsaw, and this was also the beginning of creative work on conceiving and programming the gestures and movements of the robots.

K.S.: What did you choose?

P.K.: I immediately thought of Stanisław Lem. At the time I still did not know which text to use, but intuition told me that this was what I should seek. It turned out that this was by no means a simple task since this specific theatre is composed of three actors, who cannot easily exchange personalities. The final choice was the tale: *The Prince Ferrycy and the Princess Krystalia* from the collection *Bajki robotów* (The Tales of the Robots). The adaptation, therefore, involves six characters distinguishable with the assistance of dialogues, contexts and colours – the robots are outfitted with a LED light system that change colours. The Lem text is an almost ready fairy tale, which made it feasible to offer the children all that, which they expected to see in this theatre, i.e. robots playing the parts of robots. I wanted the second show to be educational, and this is why its

scenario was based on a nineteenth-century story by Edwin A. Abbot. The result was *Tajemnica pustej szafy, czyli duchy z czwartego wymiaru* (The Secret of the Empty Drawer or the Ghosts of the Fourth Dimension). I was aware that robots as teachers will be less attractive and hence the spectacle contains a lot of animation, which additionally makes it easier for the youngest audience to understand the story. The third spectacle is an adaptation of *Father Knows Best*, a classic by Hans Christian Andersen. Here, robots really appeared as various characters, and the whole spectacle is supplemented with animation using plasticine.

K.S.: How do children react to these productions?

P.K.: It all depends on the given group. Initially, when there were only two spectacles, we even conducted appropriate research. The opinions were diametrically different. For instance, certain spectators disliked Lem because he was predictable and much too simple or the robots were dominated by the multimedia, while others found the spectacle based on Abbot incomprehensible, but positive opinions too were expressed. One of the conclusions from those studies demonstrated that children expect to see something more than they are offered. Most importantly, however, no one left the show before its end.

K.S.: The robots are in some way restricted. After all, is it possible to devise new forms that would not copy earlier exploited schemes?

P.K.: This is something which we still do not know today; we simply have to wait and see. Right now, we are at the stage of preparing a spectacle that would contain elements of interaction with the public.

Naturally, this cannot be accomplished in the manner of the puppet theatre in which the actor reacts and establishes contact with the young spectators. In our case, we may only build a text and record the dialogue so as to permit the anticipated reaction of the audience to come to the fore. This is a rather complicated venture, but Maciej Wojtyszko, who directs this spectacle, is well aware of this fact.

K.S.: What do you have in mind?

P.K.: *Co jest szczęściem dla robota, czyli hopla, hopla, hoc, hoc, hoc, hoc* (What is Happiness for a Robot, or *hopla, hopla, hoc, hoc, hoc, hoc*) is a theatrical lesson describing the creation of a song. The attempt at interaction with the audience will consist of a joint performance of the song. I admit that this is a very complicated undertaking and I am interested to see how it will turn out.

K.S.: When will the premiere take place?

P.K.: I cannot reply at the moment. The difficulty lies in the fact that preparing such a show is enormously time-consuming. The planned twenty minutes – this is more or less the time of each spectacle – and the synchronization of gestures with dialogues, the visualisations of eyeballs, the video animations, and the play of light take up hours, while the theatre company is constantly busy. Unfortunately, everything cannot be prepared with a single computer and then transferred into another one. Our work has to be carried out in the theatre, and thus we work only in the evenings or on Mondays when the Centre is closed – this can go on even for six months.

K.S.: Spectacles of the Robotic Theatre are programmed from beginning to end and thus automatically recreated. Is this in your opinion a form of the mechanical theatre?

P.K.: I believe that the mechanical theatre is close to human nature owing to the fact that we more or less know how man functions. Robots pose a greater problem. They move and everyone knows that they are steered by a computer, but this is an entirely different reality. Is it actually theatre? – this is a rather secondary question. In the Copernicus Centre the theatre is part of the “Roots of civilisation” gallery, in which the authors wished to transcend the technological aspect of science or civilisation. The gallery features not only physical or mechanical exhibits but also includes a whole part dealing with the humanities and the arts. In doing so it endeavours to combine art and science while preserving the integrity of those two components; at the same time, the gallery tries to show that the former would not exist without the latter. The phenomenon is described as *art & science*, and the Robotic Theatre is an excellent example.

K.S.: Are there any plans to improve and develop the robots in the future?

P.K.: I do not consider the idea of the robot to be already closed. The Centre purchased the robots as completed machines and it is impossible to conduct work aimed at their technological improvement. They

will thus retain their present-day form. We give pride of place to the Copernicus Science Centre as a whole, followed by the Robotic Theatre. Although we are, first and foremost, a science centre we also have our mechanical actors and have to do something with them. We thus try to add a theatre and to tell stories so as to enclose everything within an attractive whole.

K.S.: Have you thought of cooperating with a larger group of people dealing with the theatre or puppet theatre so as to discover the greatest possible number of ways of benefitting from this matter? Your work with Maciej Wojtyszko seems to be a step in this direction.

P.K.: This trail is extremely tempting and attractive when it is formulated in this way while knowing little about the technology involved. Animating the puppet is by no means difficult and every professional puppeteer will learn how to work with a new form in a few days. Months are required to accomplish the same with a robot. At the beginning such work is really fun, but there comes a moment when one has to make the robots move and to install a spirit into them, and this is when things become challenging. This feat is not accomplished simply just like that, instantly, and there appears an obstacle that deprives us of the possibility of such an extensive approach to the project. If, therefore, we were to enjoy the possibility of working with young, talented, and dynamic puppeteers I am not sure that our painstaking work would not put them off.

K.S.: In other words, on stage these puppets will remain gadgets rather than actors?

P.K.: We are not interested in deceiving people. The initial source of the whole idea was the conviction that we shall be working with robots, i.e. modern machines steered by man, albeit indirectly, with the assistance of the computer. The robots were never supposed to pretend to be anyone, but we use them to produce a certain creation that in the conditions and space at the disposal of the Centre assumed the form of the Robotic Theatre. They are simply machines programmed to tell stories. ●

Paweł Kolanowski, founder of the Robotic Theatre at the Copernicus Science Centre.



Lalki w Białymstoku

HALINA WASZKIEL

Mimo upływu lat festiwal w Bielsku-Białej pozostaje wierny swej nazwie, czyli stara się prezentować „sztukę lalkarską”. o godna podziwu determinacja w obliczu dominacji w polskim „teatrze lalek” aktora w żywym planie. Na szczęście festiwal jest zorientowany na świat, a w wielu krajach Europy (i nie tylko) sztuka lalkarska ma się dobrze, więc jest w czym wybierać (problemem mogą być raczej terminy i finanse). Pokazy w Bielsku-Białej przez lata dawały polskiemu środowisku szansę zapoznania się z ciekawymi propozycjami obcokrajowców i zachęcały, by lalek nie porzucać, przeciwnie – szukać ich nowych możliwości i zastosowań. Tym razem też było na co popatrzeć!

Furorę zrobiło przedstawienie *Stół* Blind Summit Theatre z Londynu. Zachwyciło widzów mistrzostwem animacji i znakomitą narracją w stylu stand-up comedy. Widzowie zobaczyli prosty stół, a na nim mało skomplikowaną lalkę: łysa głowa starszego mężczyzny wykonana z beżowego kartonu, osadzona na wątłym korpusie. Twarz kanciasta, z tekturową krótką brodą i zasępionym, niezmiennym wyrazem twarzy. Żadnych tricków, ruchomych ust lub gałek ocznych, ruchomych brwi. Ciężkie powieki, garbaty nos, lekki grymas sarkazmu na ustach – niby nic wielkiego, a każdy z widzów mógłby przysiąc, że widział uśmiechy, gniewy i zawadiackie spojrzenia bohatera, grę jego bogatej mimiki. Korpus lalki jest nieproporcjonalnie mały w stosunku do głowy, która sięga brzucha. Ciało, uszyte z szarego płótna, miękkie i giętkie, znakomicie poddaje się animacji. Drewniane dłonie (wyjmowane, o czym za chwilę) oraz obute stopy pozwalają na dźwiękowe efekty tupania czy uderzania. Żadnych dodatkowych kostiumów, żadnej scenografii poza wspomnianym stołem. Troje animatorów prowadzi lalkę w sposób widoczny dla widzów. Mają na sobie obojętne, czarne ubrania i cały sens ich bycia na scenie sprowadza się do tego, czym są w istocie – funkcji animatorów, całkowicie oddanych lalce.

- Cud ożywienia dokonuje się na kilka sposobów. Po pierwsze, poprzez ruch. Jeden z animatorów prowadzi głowę lalki i lewą rękę (Mark Down, dyrektor artystyczny Blind Summit Theatre), drugi prawą rękę i korpus (Sean Garratt), a trzecia osoba (kobieta, Irena Stratieva) – nogi. Widać więc pokrewieństwo z zasadami bunraku, gdzie główny animator prowadzi głowę i prawą rękę, drugi – lewą, a trzeci – nogi (lub kimono postaci kobiecych). Zasadnicza różnica wiąże się z drugim sposobem ożywienia – mową. W teatrze bunraku słowa wszystkich bohaterów wypowiada siedzący z boku kantor, natomiast w *Stole* cały tekst wypowiada główny animator (Mark Down). Z pozoru jest to monolog lalki, ale lalki posiadającej świadomość tego, że jest lalką, w dodatku lalką na stole, na którą patrzą widowie zgromadzeni tu i teraz. Mojżesz, bo takie imię nosi bohater, snuje swoją opowieść o życiu, wyraża poglądy na różne aktualne kwestie, ale zarazem zwraca się do widzów, zaczepia ich, żartuje, nawiązuje do teraźniejszości, czyli np. do faktu, że trafił na festiwal w Bielsku-Białej. Co więcej, Mojżesz wielokrotnie komentuje fakt bycia lalką, rozmawia ze swymi animatorami, stawia im żądania lub zgłasza pretensje.
- W pewnej chwili Sean Garratt odchodzi za kulisy i prawa ręka pozbawiona zostaje animatora. Mojżesz upomina się o swoje prawa, zrzędzi i krzyczy, po czym zwraca się o pomoc do widzów, nawet klęka w błagalnym geście. W końcu ktoś z widzów, wśród których na festiwalu są przecież lalkarze, decyduje się wejść na scenę i zastąpić nieobecnego artystę. Przy gromkich brawach chwytą za prawą, bezwładną rękę Mojżesza, przy wylewnych podziękowaniach z jego strony, po czym – nieszczęście! – drewniana dłoń odpada. Przerażony ochotnik nie wie, co robić, Mojżesz nie żałuje komentarzy, a publiczność pokłada się ze śmiechu, bo rzeczywiście scena jest niezmiernie komiczna. Jakiś ponurak mógłby powiedzieć, że w utracie ręki nie ma nic zabawnego, ale myliłby się, bo nie jesteśmy w świecie realizmu psychologicznego, tylko w teatrze lalek. Lalka nie odczuwa bólu, nie jest „żywa” na sposób ludzki, ale na sposób lalkowy. Anglicy ograli ten fakt z prawdziwą maestrią.
- Dyskutując z animatorami, a także z samym Bogiem, Mojżesz pyta o własną kondycję – lalkową. Lubi swoją przestrzeń życiową, choć to tylko obszar stołu. Opuszczając ją, jak najszybciej stara się wrócić na blat. Lubi samego siebie – swoje ciało, choć to tylko tektura i płótno, a także „umysł”, co podkreśla. Mojżesz jest inteligentny, dowcipny i bystry, a także sexy (w swoim przekonaniu). Istotą jego komizmu jest rozdziew między nicością małej lalki w rękach animatorów a jej przekonaniem, że jest kimś ważnym, że ma prawo rozkazywania animatorom, komentowania świata, polityki i religii, że w ogóle ma jakieś prawa, ambicje, nadzieje. Mojżesz ma dumę, charakter i temperament, a zarazem jest ogromnie śmieszny w swoim zadufaniu zderzonym z kruchością egzystencji – nie można go nie polubić!
- Komizm przedstawienia ma wiele wymiarów. Jest obecny nie tylko w słowach – dowcipnym monologu Mojżesza oraz komentarzach głównego animatora, ale nade wszystko w samej animacji. Ruch lalki, gesty, kroki, zwroty giętkiego ciała wyrażają więcej niż słowa. Animacja nóg Mojżesza osiąga poziom prawdziwie mistrzowski. Trudno uwierzyć, że aż tyle można wyrazić poprzez sposób chodzenia, kroki małe lub wielkie, przykurcz kolan, podskoki, tupania i nieskończenie wiele niuansów animacyjnych, portretujących charakter postaci lepiej niż tysiąc słów. Prawdziwa „mowa ciała”! Jeżeli ktoś miał kiedykolwiek wątpliwości, czy lalka jest w stanie wyrazić różne niuansy ludzkiej psychiki, to powinien w trybie natychmiastowym wybrać się na przedstawienie Blind Summit Theatre!
- Fundamentem teatru lalek jest plastyka w ruchu, dlatego tak wiele zależy od tego, z jaką siłą oddziałuje na widza lalka jako znak plastyczny. Wybitnym poszukiwaczem i kreatorem nowych animantów jest Frank Soehnle, który w Bielsku-Białej zaprezentował się w spektaklu *Wunderkammer – Gabinet Osobliwości* z Pforzheim (Niemcy). Wystąpił wraz z dwojgiem innych uczniów wielkiego Albrechta Rosera: Alice-Therese Gottschalk i Raphaelem Mürlem. Przedmiotem zainteresowania artystów nie jest opowiadanie historii, lecz lalka jako fenomen. Wyobraźnia plastyczna twórców nie ma żadnych ograniczeń, każdy animant to nowa kreacja. Niektóre lalki stanowią wariacje na temat instrumentów muzycznych, inne mają cechy zwierzęce, jeszcze inne istnieją właśnie po to, by wykazać nieskończoność możliwości plastycznych lalki teatralnej oraz ich swobodę w porównaniu do ograniczeń ludzkiego ciała, tak bardzo uzależnionego od takich praw jak choćby grawitacja czy giętkości stawów. Wśród użytych lalek dominowały marionetki, dalekie jednak od człekopodobnych ludzików. Postaci budowane były co najwyżej z fragmentów podobnych do ludzkiego ciała: głowa złączona z nogami; dwie głowy i ręce, za to bez nóg; głowa i ręce osadzone na ciele podobnym do gąsienicy; czasem same dłonie, które w innej scenie stają się skrzydłami ptaka. Z akwarium wyłazi mrówkopodobny stwór, by złożyć jajo, z którego wyłania się jego przezroczyista mutacja. Świat lalek pełen jest dziwnych stworzeń. Niektóre wykazują zainteresowanie człowiekiem, głaszczą po włosach, pełzną po plecach, dopraszają się uwagi lub pomocy, jak mały stworek marzący o pofrunięciu wraz z latawcem i proszący o taką możliwość swojego animatora.
- Formalne poszukiwania Franka Soehnlego i jego współpracowników stanowią swoiste laboratorium, w którym testuje się lalkowe wynalazki. To z ich kształtu i możliwości animacyjnych rodzi się mikro-opowieść. Początek artystycznego zdarzenia tkwi w lalce, nie w idei, którą chce przekazać reżyser, dobierający sobie środki wyrazu, który to model teatru dominuje w Polsce.



❑ Innego rodzaju laboratorium zaprezentowali Hiszpanie z Kartageny (Onírica Mecánica – Ferroluar) w paraprzedstawieniu *Kruchość*. Był to rodzaj monologu ilustrowanego multimediami, przerywanego pokazami skomplikowanych robotów. Przedmiotem rozważań były plusy i minusy nowoczesności, niepowstrzymanego postępu technicznego oraz zagubienia człowieka w coraz bardziej zmechanizowanym świecie. Największe wrażenie wywarł na widzach robot wymyślony po to, by okazywał człowiekowi czułość, której tak bardzo brakuje w życiu – przytulał i głaskał po głowie. Czy roboty we wszystkim zastąpią człowieka? – pytają twórcy. Co się wtedy z nami stanie? Lalkarzom łatwiej mierzyć się z pytaniem o „życie” sztucznych tworów, bo na co dzień obcują z „życiem” animantów, potrafią ożywiać przedmioty, a zatem potrafią dojść z nimi do porozumienia.

❑ Oryginalne lalki mogą stanowić atrakcję same z siebie, ale świetnie sprawdzają się też w adaptacjach literatury fantastycznej, baśniowej, czarodziejskiej. Zazwyczaj najlepiej wypada przekład magii literackiej na swoistą magię teatru. Tę zasadę dobrze było widać na przykładzie przedstawienia *Kraina Czarów* portugalskiego Teatro de Marionetas do Porto. Wątki *Alicji w Krainie Czarów* znalazły tu wyraz w bogactwie animowanych form. Wykorzystano maski, tintamareski, cienie, marionetki i wiele odmian lalek prowadzonych przez aktora przed sobą, które nie mają nazwy własnej. Alicja – czarnulka z równo przyciętą grzywką – przypomina pierwowzór bohaterki, 10-letnią Alice Liddell, a nie blondynkę spopularyzowaną przez kanoniczne

ilustracje Johna Tanniela. Powiększenie i pomniejszenie się Alicji zastąpione zostało wielością lalek – bohaterka jest mała lub duża, ubrana na czarno lub biało, czasem animowana jednoosobowo, czasem aż przez troje animatorów. Podczas sceny *Obląkanej Herbatki* jest tylko bierną lalczką, której Zwariowany Kapełusznik i Marcowy Zając (tintamareski) mogą wyrwać rączki i nóżki, a także topić ją w filiżance. Gdy Królowa każe ściąć Alicję, wówczas głowa dziewczynki zostaje zdjęta z korpusu (podobnego do krawieckiego manekina), zaś w innym miejscu sceny kwestie Alicji wypowiada głowa aktorki, której twarz, podświetlona od dołu przez tacę obramowaną lampkami, wydaje się oddzielona od ciała. Flamingi, Kot z Cheshire czy Gąsienica mają najróżniejsze kształty plastyczne, które określają ich charaktery. Nośnikami znaczeń są przede wszystkim: forma i ruch, gest i pantomima oraz muzyka. Czasem pojawia się pieśń, czasem słowa, ale najczęściej tekst zastępowany jest nieartykułowaną niby-mową. Teatr nie ilustruje literatury, lecz kreuje własną rzeczywistość – niezwykłą, jak przystało na Krainę Czarów.

❑ Lalkowej transkrypcji poddaje się każda literatura, nie tylko baśniowa. Z klasyczną powieścią realistyczną od dawna z powodzeniem mierzą się Rosjanie. Na festiwalu w Bielsku-Białej wystąpił Teatr Lalek Szut z Worońska, pokazując *Płaszcz* Gogola. Akakij Akakijewicz i jego najbliższe otoczenie to jawaiki z mimicznymi twarzami. Animatorzy noszą maski i tylko chwilami grają w żywym planie. Nikłość niewielkich lalek wobec ludzi-urzędników podkreśla płaszcz

monstrualnej wielkości, który wypełnia całą scenę. To z jego zakamarków wylaniają się kolejne miejsca akcji. Zarazem jednostkowa opowieść o nowym przyodziewku Akakija zyskuje wykładnię uogólniającą. Skoro płaszcz może decydować o pozycji społecznej człowieka i jego losie, to staje się całym światem – w dosłowny sposób. Artyści z Woroneża pokazali dopracowane lalki i bardzo dobrą animację, ale tradycjonalizm w lekturze Gogola i ilustracyjna rola teatru wobec literatury miały w sobie coś staroświeckiego.

- Szukanie nowych dróg łatwiej udaje się w warunkach kameralnych niż w dużych instytucjach. Spektakl *Tranzyt* dwuosobowego zespołu Ananda Puijk Company z Holandii miał tę zaletę, że poszukiwał własnej opowieści nie poprzez gotowe dzieło literackie, ale poprzez budowanie plastyczno-muzyczno-choreograficznych obrazów. Niezdarność starego człowieka znalazła wyraz w „drewnianych” ruchach lalki zderzonych z ruchem młodego ciała aktorki, przyglądanie się samemu sobie – w spotkaniach lalki ze swym sobowtórem, a oddalanie się od świata człowieka bliskiego śmierci – w zachwycie nad życiem, upostaciowanym na przykład w kobiecie ubranej w piękną suknię. Animacja, ruch sceniczny, kostiumy i muzyka budowały

aure, dzięki której każdy widz mógł po swojemu interpretować los bohatera – lalki ożywianej przez swoje powiększone alter ego.

- Holenderki w *Tranzycie* wyraziły lalkami smutek, zaś Czesi z Liberca (Naivní divadlo Liberec) – wesołość. Prosta historyjka dla dzieci pt. *Budulínek (Opowieść o słuchaniu)* wniosła orzeźwiająca porcję humoru, wydobytego ze wszystkich elementów przedstawienia. Zabawna była już sama opowieść o dziadkach – czynnych weteranach rock and rolla, głuchych od nadmiaru decybeli – opiekujących się wnukiem, którego nieposłuszeństwo nakręca akcję, zaś posłuszeństwo sprowadza prawdziwe kłopoty. Zabawne są wszystkie lalki (łącznie z obrażoną papugą), a także rekwizyty (mały/duży autobusik). Opowieść, przeplatana muzyką na żywo, jest jawną zabawą motywami baśniowymi, inteligentnie pokazując widzom, że nic nie musi być schematyczne, np. groźna lisica to czuła matka lisiątek, dziadkowie to fani rocka, a ci, których nie bardzo lubimy, mogą nas uratować (papuga). Niewielkie marionetki mają tu zniewalający urok i harmonizują z bezpretensjonalnością całości przedstawienia.

D. Dudziak
Budulínek, Naivní divadlo Liberec, Czechy | Czech Republic



- ❑ Prostotą i wdziękiem odznaczał się także spektakl dla dzieci *Czarna owca* Teatrodistinto z Włoch, opowiadający o tolerancji dla odmienności, przy użyciu prostych figurek zwierzątek z wiejskiej zagrody. Dwóch aktorów w skrajnie kontrastowych kostiumach (jeden biały, drugi czarny) dyskretnie przenosiło opowieść ze świata zwierząt do świata ludzi.
- ❑ W programie festiwalowym znalazł się jeszcze szczególnie pokazy sztuki lalkowej – oryginalny *wayang kulit* z Indonezji. Piękne lalki cieniowe, mistrzowsko animowane przez dalanga z towarzyszeniem gamelanu, zalecały się nie tyle przygodami bohaterów mało u nas znanej *Ramajany*, co plastyką, animacją i muzyką. Trwająca przez wieki tradycja indonezyjskiego teatru cieni budzi podziw, a zarazem przypomina, że lalki są wieczne.
- ❑ Z drugiej strony sam fakt użycia lalek nie przesądza jeszcze o sukcesie przedstawienia, czego przykładem na festiwalu był *Dybuk pomiędzy dwoma światami* zaprezentowany przez Shmuel Shohat Theater Company (w koprodukcji z Habimah – National Theater of Israel) z Tel Awiwu (Izrael). Mistyczny klimat *Dybuka* przegrał w zderzeniu z estradową konwencją teatralną, a lalki grzeszyły tandetą.
- ❑ Polskie propozycje festiwalowe były atrakcyjne, ale nielalkowe lub „mało lalkowe”, jak świetny pod względem aktorskim *Słoń i Kwiat* Grupy Coincidentia z Biłogostoku (reż. Robert Jarosz), ambitne pod względem problemowym *Światelko* Opolskiego Teatru Lalki i Aktora (reż. Marián Pecko) oraz oryginalny pod względem użycia multimediiów *Najmniejszy bal świata* Teatru Baj Pomorski z Torunia (reż. Paweł Aigner). Intrygujący plan lalkowy pojawił się w propozycji pozafestiwalowej – *Śnie nocy letniej* – pokazanej przez gospodarzy, ale to temat na oddzielną opowieść. Pozostałe dwie propozycje Teatru Lalek Banialuka: *Mała Syrenka* oraz *Pierścień i róża* używały lalek szczerkowo lub wcale.
- ❑ Wspomniane trzy polskie propozycje, które znalazły się w programie konkursowym festiwalu, to zbyt mało, by ferować uogólnienia, niemniej ich odmienność od propozycji zagranicznych zwracała uwagę. Zwłaszcza że wszystkie trzy to przedstawienia udane, atrakcyjne, doceniane już i wyróżniane przy innych okazjach.
- ❑ Wszystkie opierają się na literaturze – *Słoń i Kwiat* to adaptacja powieści Briana Patteny, dwa pozostałe to dramaty autorstwa Maliny Prześlugi. Wszystkie budują swoją atrakcyjność wizualną na aktorach przebranych w znaczące kostiumy (m.in. Kwiat, Kapeć, Poduszka, zbuntowana nastolatka w dresie i trampkach) oraz na dopracowanej scenografii wspomaganej multimediami. W *Słoni* i *Kwiecie* dominuje wielofunkcyjne pudło z kartonu wrzucone w afrykańską zielen (scen. Pavel Hubička), w *Światelku* wyolbrzymione przedmioty codziennego użytku (Eva Farkašová), w *Najmniejszym balu świata* telewizyjna „kuchnia” z blue box, kamerami i reflektorami (Jan Polivka). We wszystkich ważną funkcję pełni muzyka (w *Słoni*



i Kwiecie – na żywo w aktorskim wykonaniu Roberta Jurčo). Trzej reżyserzy: Robert Jarosz, Marián Pecko i Paweł Aigner zrealizowali udane przedstawienia, bazując na trzech wartościach: tekście, aktorstwie i efektach scenicznych. Jedno, czego najmniej potrzebowali, to lalki. Tylko w *Słoni* i *Kwiecie* zostały one użyte, raz jako animanty w zabawnej scenie o robakach-teatromanach, a poza tym jako tekturowe wizerunki różnych mieszkańców dżungli. Bohaterami *Światelka* są przedmioty: kaptur, budzik, poduszka, miś, szpitalne łóżko, a jednak uznano, że w każdej z tych ról lepiej wypadnie aktor żywopłanowy udający, że nie jest człowiekiem. Metaforyczność poetyckiego tekstu i delikatny humor, wynikający w tekście Maliny Prześlugi z relacji przedmiotów do ludzi, został zamieniony na aktorskie błaznowanie, spointowane szpitalną psychodramą. Dobrzy aktorzy Opolskiego Teatru Lalki i Aktora ratują przedstawienie, a świetny dramat broni się sam, niemniej brak wiary w możliwości wyrazowe lalki jest w tym przypadku uderzający. Podobny przykład to toruński *Najmniejszy bal świata*. Pomysł przeniesienia akcji do studia telewizyjnego jest prawdziwie atrakcyjny, a aktorstwo, zwłaszcza Dominiki Miękus i Krzysztofa Pardy, ujmujące i wiarygodne, niemniej sztuka Maliny Prześlugi dawała doskonałe pole do popisu lalkarzom. Przejścia od świata istot dużych do małych i z powrotem, miłość Komara do Pchełki-przytulanki, „nieczłowieczeństwo” Pokurca, który może się rozpadać i składać, Oczko w Rajstopie i Ciarki jako postacie – wszystko to mogłoby zachęcić reżysera i scenografa do wykreowania pomysłów animantów, dzięki którym opowieść o przygodach niegrzecznej dziewczynki stałaby się baśniową przypowieścią o dorastaniu, a nie pochwałą resocjalizującej mocy programów telewizyjnych.

❑ Powtórzmy: wszystkie trzy polskie konkursowe przedstawienia są bardzo dobre, ale ich związek z teatrem lalek jest nikły. Ta konstatacja nie stanowi zarzutu, bo najważniejsza jest artystyczna jakość dzieła. Wątpliwości rodzą się z kontekstu, czyli Międzynarodowego Festiwalu Sztuki Lalkarskiej. ☉

26. Międzynarodowy Festiwal Sztuki Lalkarskiej, Bielsko-Biała, 22–25 maja 2014

Puppets at the Baniatuka

HALINA WASZKIEL

Despite the passage of time, the Festival held in Bielsko-Biala remains loyal to its name, i.e. it attempts present “puppetry art”. Such determination is praiseworthy in the face of the domination of the actor in the Polish “puppet theatre”. Fortunately, the Festival is oriented towards the world, and in numerous European countries (by no means exclusively) the art of puppetry is faring well and thus opportunities for selection are extensive (dates and finances, however, could pose a problem). The shows displayed in Bielsko-Biala across the years have offered the Polish puppet milieu an opportunity for becoming acquainted with the interesting proposals made by foreigners and encouraged not to abandon the puppets; on the contrary, they urged to seek new possibilities and usage. This time, the festival had a lot to offer! Much excitement was caused by *The Table*, a production featured by the Blind Summit Theatre from London, which enthralled the audience by its masterly animation of the puppets and brilliant narration maintained in the stand-up comedy style. The spectators saw a simple table, and on it a rather unassuming puppet: the bald head of an elderly man made of beige cardboard and placed on a fragile body. The angular face displays a short beard made of cardboard and a sulky, unchanging expression. No tricks, no moving lips, eyeballs or eyebrows. Heavy drooping eyelids, a hooked nose, and a faint sarcastic grimace – at first glance, nothing much, but each member of the audience could have sworn that he saw smiles, anger, and daredevil glances, a whole gamut of facial expressions. The puppet’s body is disproportionately short in relation to the head, which reaches the stomach. Made of grey fabric, the soft and pliable body easily succumbs to animation. Wooden hands (removable, as we shall see in a moment) and feet wearing shoes made it possible to produce the effect of blows or tapping. Three puppeteers work the puppet right in front of the audience; they wear neutral black clothes, and the whole purpose of their presence on stage comes down to their actual function of animators totally focused on the puppet.

¶ The miracle of animation is achieved in several ways, the first being motion. One of the puppeteers (Mark Down, the artistic director of the of Blind Summit Theatre) sets into motion the puppet's head and left hand, while the right hand and the body are manipulated by Sean Garratt, and Irena Stratieva moves the legs. There is a discernible affiliation with the principles of the Bunraku theatre, in which the chief manipulator is responsible for the head and the right hand, the second – for the left hand, and the third – for the legs (or



Dybuk | The Dybuk, Samuel Shohat Theater, Izrael | Israel
D. Dudziak

the kimono of a female character). The basic difference is lies in the second component of animation – speech. In the Bunraku theatre the lines of all the protagonists are sung by a narrator sitting on the side, but in *The Table* the whole text is delivered by the main puppeteer (Mark Down). Ostensibly, this is a monologue of a puppet, albeit one aware of the fact that it is a puppet and, in addition, a puppet on a table watched by gathered spectators. Moses, this being the name of the *dramatis persona*, airs his views about various topical issues, and, at the same time, turns directly towards members of the audience, provokes them, jokes, and makes references to the present day, i.e. the fact that he had found himself at the festival in Bielsko-Biała. Furthermore, he frequently comments on being a puppet, talks with the puppeteers-manipulators, complains or expresses his wishes.

¶ At a certain moment Sean Garratt goes backstage and thus deprives one of the hands of its manipulator. Moses now demands his rights, grumbles, and cries out, turning to the audience for help and even kneeling in a gesture of supplication. Finally, one of the spectators – after all, the festival audience includes also puppeteers – decides to go on stage and replace the absent artist. To the accompaniment of loud applause he takes hold of Moses' limp hand and accepts the protagonist's profuse thanks, but then – what misfortune! – the wooden hand falls off. The terrified volunteer does not know what to do, while Moses makes acrid comments and the audience rolls

in the aisles, since the whole scene is extremely funny. Naturally, a person of a glum disposition could say that there is nothing comical about losing a hand, but he would be wrong, because we are no longer in a world of psychological realism but in a puppet theatre. A puppet does not feel any pain and does not “live” in the manner of a human being but is alive in the fashion of a puppet. The British puppeteers illustrated this fact with genuine mastery.

¶ While holding a discussion with the puppeteers as well as with God Himself, Moses inquires about his condition as a puppet. He is fond of his living space even though it is only a table. Leaving it, he tries to return to the tabletop as soon as possible. He also likes himself – his body, even though it is mere cardboard and fabric, as well as his “intellect”, which he strongly emphasises. Moses is intelligent, witty, and clever as well as sexy (or so he thinks). The very essence of his comic character lies in the hiatus between the worthlessness of a small puppet held by the actors and his conviction that he is a creature of importance entitled to issue orders to the puppeteers, to comment about the world, politics, and religion, and to enjoy certain rights, to harbour ambitions, and to cherish hope. Moses is proud, has a vivid personality, and, at the same time, is tremendously funny in his self-assuredness contrasted with the frailty of existence – it is simply impossible to dislike him!

¶ The comic aspect of the production features numerous dimensions. It is to be found not only in the words of the witty monologue delivered by Moses and the comments of the chief manipulators, but predominantly in animation as such. The motion of the puppet, its gestures and steps, and the twists and turns of the nubile body express more than words. The manipulation of Moses' legs reaches the pinnacle of mastery, making it difficult to believe that so much can be expressed by walking: small or big steps, bent knees, stamping, leaps, and endless animation nuances portray the character of the protagonist better than a thousand words could do. This is genuine “body language”! If anyone doubts that a puppet is capable of evoking so many assorted nuances of the human psyche, he should immediately see the spectacle given by the Blind Summit Theatre!

¶ The foundation of the puppet theatre lies in the visual arts in motion; for this reason so much depends on the force with which the puppet, conceived as a visual arts sign, affects the spectators. Frank Soehnle, who in Bielsko-Biała presented *Wunderkammer – Cabinet of Curiosities* from Pforzheim (Germany), is an outstanding searcher and creator of new *animants*. He appeared together with other students of the great Albrecht Roser: Alice-Therese Gottschalk and Raphael Mürle, interested not so much in telling a story as in the puppet as a phenomenon. Here, the visual arts imagination of the artists knows no bounds and each *animant* is a new creation. Some puppets are



variations on the theme of musical instruments, others possess animal traits, while still others exist to demonstrate the infinite visual arts potential of the theatrical puppet and its freedom as compared to the limitations of the human body, dependent on such laws as gravity or the flexibility of joints. The puppets were dominated by marionettes, albeit ones distant from miniature humanoids. The characters were composed at best of fragments resembling the human body: a head combined with legs; two heads and hands, but no legs; a head and hands attached to a body resembling a caterpillar; sometimes just hands, which in another scene turn into the wings of a bird. An ant-like creature crawls out of a fish tank to lay an egg, which produces a transparent mutation. The world of puppets is full of curious beings. Some demonstrate their interest in man, stroke his hair, creep along his back, and crave attention or call for help, as in the case of a tiny creature dreaming about flying with a kite and asking the puppeteer to provide it with such an opportunity.

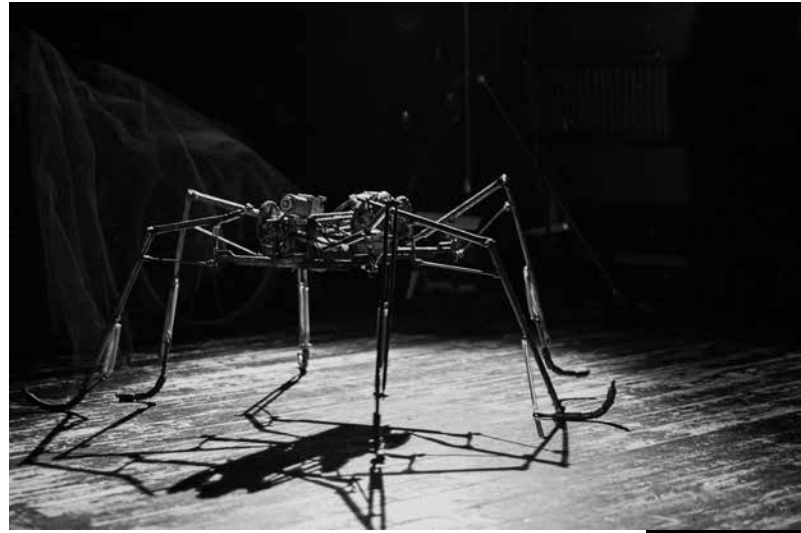
- The formal search conducted by Frank Soehnle and his collaborators comprises a sui generis laboratory putting puppetry inventions to a test. Their shape and animation potential gives rise to a micro-story. The onset of artistic events is embedded in the puppet and not in the idea that the director wishes to pass on while selecting suitable means of expression – this type of the theatre prevails in Poland at present.
- A different sort of laboratory was shown by Spaniards from Cartagena (Onírica Mecánica – Ferroluar) in the para-spectacle *Fragile*, a monologue of sorts illustrated by the multimedia and interrupted by shows of complicated robots. Here, reflections focused on the virtues and failings of modernity, unhalting technical progress, and man's feeling of being lost in an increasingly mechanised world. The greatest impression was made by a robot devised to show the sort

of tenderness that man lacks in his daily life – it cuddled the actor and caressed his head. Will robots replace man in all domains of life? – the authors asked. What will happen to us? Puppeteers find it easier to tackle the question about the life of artificial creatures since they have daily contact with the “life” of *animants* and are capable of bringing puppets to life and thus to come to terms with them.

- Original puppets can be attractive as such, but they pass the test brilliantly also in adaptations of literature: fantasy, fairy tales, and magic. As a rule, the best effects are achieved by translating the magic of literature into that of the theatre, a principle illustrated by *Wonderland* shown by the Portuguese Teatro de Marionetas do Porto. Here, motifs from *Alice's Adventures in Wonderland* are expressed in the rich diversity of animated forms. Use was made of masks, tintamareskas, shadows, marionettes, and a variety of unnamed puppets held by the actor. Alice – a brunette with an evenly cut fringe – brings to mind the original model of the protagonist, the ten-year old Alice Liddell, and not the fair-haired girl popularised by the “canonic” illustrations by John Tenniel. The enlargement and reduction of Alice have been supplanted by a great number of puppets – the *dramatis* persona is small or large, dressed in white or black, and manipulated by a single puppeteer or as many as three actors. At the Mad Hatter's tea party she is a passive participant whose hands and legs can be ripped from her body by the Hatter and the March Hare (tintamareskas) and who can be drowned in a teacup. When the Queen of Spades orders Alice to be beheaded, the girl's head is removed from her body (similar to a tailor's dummy), while upon other occasion in this scene Alice's lines are said by an actress, whose head, lit from below by a tray ringed with lamps, produces the effect of being severed from the body. Flamingos, the Cheshire Cat or the Caterpillar

possess assorted shapes defining their characters. The carriers of meanings include primarily form and motion, gesture, pantomime, and music. A song or words appear but, as a rule, the text is supplanted by inarticulate pseudo-speech. The theatre does not illustrate literature but creates its own unusual reality, as befits a Wonderland.

- ¶ Puppet transitions encompass all literature, not only fairy tales. For long the Russians have been successfully tackling the classical realistic novel. The Festival in Bielsko-Biała featured the Shut Puppet Theatre from Voronezh and its version of *The Overcoat* by Gogol. Akakiy Akakievitch and his closest entourage are Java puppets with expressive faces. The manipulators wear masks and only sometimes play as actors. The diminutiveness of the puppets in relation to people-civil servants is stressed by a coat of monstrous size filling the whole stage; from its nooks emerge successive settings for the plot. At the same time, the story about Akakiy's new overcoat gains a generalising interpretation. Since a coat can be decisive for a man's social position and his plight it becomes literally the whole world. The artists from Voronezh showed well-conceived puppets and excellent manipulation, but the traditionalism of reading Gogol and the illustrative role of the theatre *vis à vis* literature seemed to be somewhat old-fashioned.
- ¶ It is easier to seek new paths in small-scale conditions than in large institutions. The merit of *Transit*, shown by a two-person company from The Netherlands – the Ananda Puijk Company – lies in the fact that it sought its story not via a literary work, but by constructing visual arts-musical-choreographic imagery. An old man's clumsiness was expressed in the "stiff" movements of the puppet contrasted with the motion of the body of a young actress, while the puppet's self-observation – in meetings with its doppelganger, and the increasing distance from the world experienced by a man close to death – in enchantment with life, personified, for instance, by a woman wearing a lovely gown. Animation, stage motion, costumes, and music created an ambiance thanks to which every spectator could in his own way interpret the fate of the protagonist-puppet animated by its magnified alter ego.
- ¶ In *Transit* the Dutch puppeteers expressed sadness, while the Czechs from Liberec (Naivní divadlo Liberec) – joy. A simple children's story: *Budulíněk* (A Fairy-tale about Listening) introduced a refreshing dose of humour extracted from all the elements of the spectacle. Already the story about grandparents-active veterans of rock and roll, deaf from excess noise, was comical; they take care of a grandson whose disobedience sets the plot into motion and whose deference produces real trouble. All the puppets (including an offended parrot) and props (the small/large bus) are also funny. The tale, intermingled with live music, is an outright game played with fairy-tale motifs, cleverly showing the audience that nothing has to be



schematic, e.g. the menacing she-fox is a tender mother of her offspring, grandparents are rock fans, those whom we do not like much can become our saviours (the parrot). Here, the small marionette exudes overwhelming charm and remains in accord with the unpretentious character of the whole spectacle.

- ¶ Simplicity and allure were also the features of *The Black Sheep*, a production addressed to children by Teatrodistingto from Italy, telling about tolerance for the different by using the simple figures of farm animals. Two actors wearing contrasting black and white costumes discreetly transferred the story from the world of animals to that of people.
- ¶ The festival programme included another special demonstration of the art of puppetry – an original *way-ang kulit* from Indonesia. Stunning shadow puppets manipulated by a dalang and accompanied by a gamelan captivated the audience not so much by showing the adventures of the protagonists of *Ramayana*, little known in Poland, as by the visual arts, the animation, and the music. The admirable centuries-old tradition of the Indonesian shadow theatre also recalls that puppets are eternal.
- ¶ On the other hand, the very fact of using puppets is not decisive for the success of a given spectacle, as evidenced by *Dybbuk Between Two Worlds* presented by the Shmuel Shohat Theater Company (in coproduction with Habimah – National Theater of Israel) from Tel Aviv. Here, the mystical aura of *Dybbuk* failed in confrontation with the theatrical convention, and the puppets were simply tawdry.
- ¶ Polish festival proposals were attractive but non-puppet or "low-puppet", as in the case of *Słoń i Kwiat* (The Elephant and the Flower), shown by the brilliant actors of Grupa Coincidentia from Białystok (director Robert Jarosz), the ambitious *Światelko* (Lights), a production of the Teatr Lalki i Aktora Opole (direction Marián Pecko), and *Najmniejszy bal świata* (The Smallest Ball in the World), staged by the Baj Pomorski from Toruń (director Paweł Aigner), outstanding for an original use of the multimedia. Intriguing puppets



appeared also in a proposal shown outside the festival – *The Midsummer Night's Dream* featured by the festival hosts, albeit this is already a topic for another study. The remaining proposals of the Białaluka Theatre: *Mała Syrenka* (The Little Mermaid) and *Pierscień i róża* (The Rose and the Ring) made only partial use of puppets or totally refrained from them.

- The above-mentioned Polish productions, part of the festivals' competition programme, are insufficient to suggest any sort of generalisations; nonetheless, their difference from foreign offers attracted attention, especially considering that all three – successful and attractive – had been appreciated and distinguished already upon other occasions.
- The spectacles in question are based on literature – *The Elephant and the Flower* is an adaptation of a story by Brian Patten, and the other two are plays written by Malina Prześluga. The visual attraction is based on actors wearing evocative costumes (i.a. Flower, Slipper, Pillow, a teenage rebel in sneakers and a tracksuit) together with carefully devised sets assisted by the multimedia. *The Elephant and the Flower* is dominated by a multifunctional cardboard box thrust into African vegetation (stage design by Pavel Hubička), *Światelko* contains magnified versions of daily use items (Eva Farkašová), and *Najmniej bal świata* – a TV “hinterland” with a blue box, cameras, and spotlights (Jan Polivka). In all cases an important part is played by music (in *The Elephant and the Flower* performed on stage by Robert Jurčo). Three directors: Robert Jarosz, Marián Pecko, and Paweł Aigner staged successful productions by basing themselves on three assets: the text, the acting, and stage effects. The one component they needed the least were the puppets, used only in *The Elephant and the Flower* as *animants* in a witty scene about insects-theatre lovers and as cardboard likenesses of assorted inhabitants of the jungle. The protagonists of *Światelko* are objects: slippers, an

alarm clock, a pillow, a teddy bear, and a hospital bed, but the authors recognised that each of those parts would be better performed by an actor pretending that he is not a human being. The metaphorical nature of the poetical text and its delicate humour, which in the text by Malina Prześluga follows from the attitude of objects towards people, were changed into clowning, whose punchline was a hospital psychodrama. The excellent actors of the Opole Puppet and Actor Theatre saved the spectacle and the brilliant play needs no saviours, but in this case a lack of faith in the expressive potential of the puppets is striking. *Najmniej bal świata* is an example of a similar approach. The idea of transferring the plot to a TV studio is truly attractive, and the acting – in particular the parts played by Dominika Miękus and Krzysztof Parda – is captivating and credible, but the play by Malina Prześluga offered an excellent opportunity for puppeteers. Transitions from the world of large creatures to that of small ones, and back again, the love of the Mosquito for the Flea-soft toy, the “inhuman” Shrimp, which can be pulled to pieces and put together again, the Tights Ladder, and Shivers – all could encourage a director and a stage designer to create ingenious *animants*, thanks to which the story about the adventures of a naughty girl would become a fairy-tale narrative about growing up and not a tale praising the resocialization impact of TV programmes.

- Once again: all three Polish spectacles are very good but their links with the puppet theatre are slight. This conclusion is by no means an accusation, since the most significant element is the artistic quality of a given work. Any doubts are the outcome of the context, i.e. the Festival of Puppetry Art. ●

26th International Festival of Puppetry Art, Bielsko-Biała, 22–25 May 2014



Folia, jabłko i papier

FESTIWALE

MARIA SCHEJBAL

Teatr Białka od wielu lat organizuje kursy i zajęcia służące spotkaniom wybitnych twórców światowego teatru lalek i teatru formy z polskimi artystami, instruktorami sztuki i pedagogami. Dzięki tej tradycji warsztaty teatralne w Białku-Białej prowadzili między innymi Peter Schumann (USA), Josef Krofta (Czechy), Leszek Mądzik (Polska), Joan Baixas (Hiszpania) czy Richard Bradshaw (Australia). W czasie tegorocznego Międzynarodowego Festiwalu Sztuki Lalkarskiej, 24 maja, miało miejsce robocze spotkanie poświęcone animacji przedmiotu prowadzone przez Franka Soehnlego, Alice-Therese Gottschalk i Raphaëla Mürlego. Wzięło w nim udział kilkanaście osób pracujących artystycznie z różnymi grupami – w szkołach, domach kultury, organizacjach pozarządowych i innych placówkach edukacyjnych.

- *Najważniejsze było dla mnie podążanie za animowaną materią – bezgraniczne wczucie się, wpatrzenie, wsłuchanie w nią. Alice, Raphael i Frank poprowadzili nas piękną drogą poznania, pracowali z nami w sposób, który w teatrze lubię najbardziej: łączący rzeczowość (cenne techniczne wskazówki, pomysłowe ćwiczenia doskonalące warsztat) z pewnego rodzaju kontemplacją. Tak, to była kontemplacja przedmiotu, w najgłębszym tego słowa znaczeniu: jaki jest, ile waży, jakiego rodzaju ruchu się domaga, na czym polega jego niepowtarzalność i podmiotowość, którą może unaocznić uważny lalkarz. Będę czerpać z tego doświadczenia w mojej pracy teatralnej z dziećmi i młodzieżą.* (Renata Morawska – teatrolog, instruktorka teatralna)
- Całodzienny warsztat miał charakter intensywnego procesu poznawania właściwości różnych materiałów i przedmiotów – podstawowego tworzywa lalkarskiego rzemiosła. Folia, jabłko i papier posłużyły uczestnikom jako modele do nauki różnorodnych technik animacyjnych, a ukryty



M. Wojtyśiak



D. Dudziak

Wunderkammer – Cabinet of Curiosities | Wunderkammer – Cabinet of Curiosities
Trio Gottschalk-Mürle-Soehnle, Niemcy | Germany

w nich potencjał ruchu i działania był głównym celem indywidualnych i zespołowych poszukiwań. Niemiec-cy artyści niestrudzenie kierowali uwagę i wysiłki grupy na sam przedmiot i na sygnały, jakie on wysyła. Podpowiadali i pokazywali mechanizmy ożywiania materii, przestrzegając równocześnie przed narzucaniem jej swoich reżyserskich i inscenizacyjnych wizji. Podkreślali też potrzebę cierpliwego i świadomego budowania relacji z animowanym przedmiotem. Ten właśnie aspekt doświadczenia warsztatowego wydaje się najbardziej interesujący i odkrywczy – przesunięcie akcentu z pierwszoplanowej roli animatora w procesie twórczym na indywidualną „osobowość” przedmiotu, który również uczestniczy w kreacji. W tym duchu, zapraszając grupę do wykonania lalkowych postaci w drugiej części warsztatu, Alice Gottschalk podkreśliła, że zawsze ciekawe jest tworzenie figur innych niż te wzorowane na budowie i zachowaniu człowieka: *Kiedy w teatrze lalek tworzymy postać ludzką, próbujemy naśladować siebie samych, odwołujemy się do tego, co znamy najlepiej. Tymczasem człowiek jest bardzo złożoną figurą – ma mnóstwo elementów konstrukcyjnych, których nie będziemy w stanie odtworzyć. Z drugiej strony lalka może wykonywać wiele takich ruchów i działań, jakie nie są dostępne człowiekowi. To jest szczególnie ciekawy obszar do poznania i eksperymentów. Tu też docieramy do tematu, który pasjonował wielu – co właściwie odróżnia lalkę od*

człowieka? Podczas warsztatu uczestnikom stworzono wiele okazji, by mogli samodzielnie odpowiedzieć na to pytanie. A także by zdobyli praktyczne umiejętności i nowe spojrzenie na własne działania w obrębie teatru amatorskiego.

■ **Folia.** Grupa ma do dyspozycji dużą płachtę folii malarskiej, którą rozpościera na całą szerokość. Każdy z uczestników stojących w kole przytrzymuje brzeg folii, lekko ją napinając. Alice Gottschalk kładzie na taflę materiału niewielką marmurową kulkę. Ćwiczenie polega na podawaniu jej sobie poprzez wprawianie w ruch folii, tak by kulka trafiła do każdej osoby w kręgu. Następnie na płaszczyznę folii zostaje wylana niewielka ilość wody. Uczestnicy kolejno kładą się na plecach na podłodze, a grupa porusza materiałem w taki sposób, by woda uwieczona w folii opływała twarz leżącej osoby. W ostatniej fazie ćwiczenia zadaniem grupy jest spontaniczna animacja folii bez porozumiewania się słowami i poszukiwanie wspólnego rytmu działań.

■ **Jabłko.** Uczestnicy trzymają w dłoni zawieszona na sznurku jabłko. Frank Soehnle rozpoczyna swoją lekcję animacji od najprostszego działania: wprawienia wiszącego przedmiotu – wahadła w ruch, a następnie zatrzymania go. Skupia się na odnalezieniu środka ciężkości jabłka i na zsynchronizowaniu własnego oddechu z ruchem bądź statycznością przedmiotu. Następnie koncentruje uwagę grupy na wyraźnym



ukierunkowaniu każdego wykonywanego ruchu, czyli na jego celowości. Zadaje prowokujące, a zarazem inspirujące pytanie: *Kto właściwie kogo porusza? My przedmiot czy on nas?* Uczestnicy ćwiczą po kolei różne warianty ruchu swoich obiektów, a potem w małych grupach tworzą układy choreograficzne, wykorzystując to, czego się nauczyli wcześniej.

❑ **Papier.** Uczestnicy pracują w kilkuosobowych zespołach. W ciągu trzydziestu minut każda grupa ma stworzyć własną lalkę, mając do dyspozycji papier, nożyczki i taśmę klejącą. Potem wszyscy przystępują do animacji swoich figur. Ich zadaniem jest wykonanie zaledwie kilku prostych ruchów – pokazanie jak lalka śpi, miarowo oddychając, budzi się, rozgląda dookoła i znów zapada w sen. Na koniec wszystkie grupy prezentują swoje etiudy, a pozostali uczestnicy dzielą się swoimi spostrzeżeniami i refleksjami poczynionymi z perspektywy widza.

❑ *Warsztaty prowadzone przez mistrzów animacji były dla mnie fantastycznym przeżyciem. Nie nabyłam umiejętności doskonałego prowadzenia marionetki, ale szukanie środka ciężkości jabłka na sznurku to świetny początek nauki i dobra zabawa. Poczucie wspólnoty nie tylko z współuczestnikami, ale również z przedmiotem warsztatowym i emocje związane z „życiem” tego przedmiotu, wymyślaną dla niego przeze mnie historią były czymś ożywym i bardzo inspirującym. Przekonałam się, że zabawa – nawet jeśli jest to cierpliwe ćwiczenie umiejętności pracy z przedmiotem – która mnie cieszy i skupiam się na niej, będzie interesująca dla widza, dlatego wykorzystam tę technikę w pracy z dziećmi i młodzieżą w prowadzonych przeze mnie grupach teatralnych. Warsztaty dodały mi również odwagi*

w stosowaniu technik plastyki i animacji przedmiotu w tworzeniu spektaklu. Aktualne przedstawienie mojej grupy teatralnej tuż po warsztatach zyskało jeszcze dwie samodzielnie wykonane przeze mnie lalki. A nowy projekt, nad którym pracuję, zakłada włączenie jeszcze większej ilości plastyki i animacji... (Anna Maśka, grafik, pedagog, instruktorka teatralna)

❑ Warsztat Baniałuki został zorganizowany w szczególnym, festiwalowym kontekście i dla szczególnej grupy odbiorców – dla osób działających aktywnie i z pasją w teatrze amatorskim. W przeddzień spotkania z artystami prowadzącymi zajęcia wszyscy uczestnicy obejrzeli spektakl w ich wykonaniu *Wunderkammer. Gabinet Osobliwości*. Ten piękny i niezwykle widowiskowy pokaz sztuki animacyjnej wyznaczył ważne punkty odniesienia dla późniejszych warsztatowych doświadczeń. Nadał głębszy sens i znaczenie wszystkim proponowanym ćwiczeniom, choć ich przedmiotem były obiekty tak zwyczajne, jak folia, papier czy jabłko. ◉

Faktem jest, że wielu ludziom brakuje słów na wyrażenie tego, co widzą i czują w zetknięciu ze sztuką teatru lalek. Podczas warsztatów mają natomiast okazję uświadomić sobie, co dzieje się w danym momencie animacji. To bardzo ważna lekcja dla widzów, dziennikarzy, artystów i pedagogów... Wszyscy oni, dzięki temu doświadczeniu, zyskują możliwość zrozumienia, w jaki sposób i na jakim artystycznym poziomie rozgrywa się widowisko. Tak więc, warsztaty pozwalają nam kształtować partnerów dialogu o sztuce lalkarskiej, a także ją rozwijać. (Frank Soehnle)



Apple and Paper

FESTIVALS

Foil,

MARIA SCHEJBAL

For many years the Banialuka Theatre has been organising courses and classes designating meetings involving outstanding representatives of the world puppet theatre and the theatre of form with Polish artists, art instructors, and pedagogues. Thanks to this tradition the Bielsko-Biała workshops have been conducted by, i.a. Peter Schumann (USA), Josef Krofta (Czech Republic), Leszek Mądzik (Poland), Joan Baixas (Spain) or Richard Bradshaw (Australia). On 24 May, Frank Soehnle, Alice-Therese Gottschalk, and Raphael Mürle held a working meeting at this year's International Festival of Puppetry Art focused on the animation of the object. More than ten persons working with assorted art groups in schools, culture centres, NGOs, and various educational institutions attended the event.

- ❑ *I found the most important to be the process of closely following animated matter – unrestricted empathy, perception, and listening. Alice, Raphael, and Frank guided us along a magnificent path of cognition, and worked with us in a manner that I like the most in the theatre: a combination of thoroughness (valuable technical directives, ingenious instructions aimed at improving skills) and contemplation. Yes, this was a contemplation of the object in the most profound meaning of the word: its nature, weight, the sort of motion it demands, the essence of its uniqueness, and subjectivity that can be demonstrated by a careful puppeteer. I shall profit from this experience in my theatrical work with children and adolescents. (Renata Morawska – teatrologue, theatrical instructor)*
- ❑ The daylong workshop was an intensive procedure of becoming acquainted with the properties of various material and objects – the fundamental matter of the craft of puppetry. Foil, an apple, and paper served the participants as models for learning assorted animation techniques, while the potential of motion and activity contained therein was the



M. Wojtyśiak



prime target of individual and group quests. The German artists tirelessly focused the attention and efforts of the group on the object as such and the signals it sends. They promoted and showed the mechanisms of bringing matter to life, at the same time warning against the imposition of direction and stage design visions. Furthermore, they stressed the need for a patient and conscious creation of relations with the animated object. It is precisely this aspect of the workshop experience that appears to be most interesting and innovative - the transference of the accent from the foremost role of the manipulator in the creative process to the individual "personality" of the object, which also takes part in creation. It was in this spirit that in the second part of the workshop Alice Gottschalk invited the group to produce puppet characters while emphasizing that it is always interesting to produce figures different from those modelled on the build and behaviour of man: *When we create a human figure in the puppet theatre we try to emulate ourselves and refer to that, which we know the best. Meanwhile,*

man is extremely complex and with myriad construction elements, which we shall be incapable of recreating. On the other hand, a puppet may execute numerous movements and activities inaccessible to man. This is a particularly interesting domain for study and experiments. At this point we arrive at a theme that many find fascinating - what renders the puppet different from man? In the course of the workshop its participants were offered numerous occasions for answering this question on their own as well as to gain practical skills and a new attitude towards work within the amateur theatre.

¶ **Foil.** The group has at its disposal a large sheet of paint foil, which it unfolds. Standing in a circle each participant holds the edge of the foil, slightly stretching it taut. Alice Gottschalk places on the sheet a small marble ball. The training consists of passing it from one person to another by setting the foil into motion in such a way so that the ball would reach everyone. Next, a small amount of water is poured onto the foil. The participants take turns to lie down on the floor and the group moves the foil so that the water flows over

the face of the reclining person. During the last phase of the training the task of the group consists of a spontaneous animation of the foil without verbal communication as well as a quest for joint rhythm.

■ **Apple.** The participants hold an apple on a string. Frank Soehnle begins his lesson of animation from the simplest activity: setting the hanging object-pendulum into motion and then halting it. He concentrates on finding the apple's centre of gravity and synchronising his breath with the motion or static position of the object. Next, he concentrates the attention of the group on granting a distinct direction to every performed movement, i.e. its purposefulness. In doing so he poses a provoking and, at the same time, inspiring question: *Who / what is setting whom / what into motion? Are we setting the object into motion or vice versa?* The participants take turns to practise assorted variants of the motion of their objects, and then in small groups create choreographic configurations by using that what they had learned earlier.

■ **Paper.** Here, the participants work in groups composed of several persons. In thirty minutes each group is supposed to create a puppet with paper, scissors, and adhesive tape. Then, everyone embarks upon animating the figures. The task involves only several simple motions – showing how the puppet sleeps, breathes regularly, awakens, looks around, and then once again falls asleep. Finally, each group shows its etude while the remaining participants share their observations and reflections from the viewpoint of spectators.

■ *I consider the workshops conducted by the masters of animation a fantastic experience. I did not acquire the skill of perfectly manipulating the marionette, but seeking the*



an object, will become interesting for the spectator; for this reason I shall apply this technique in working with children and adolescents in the theatrical groups I conduct. The workshops also encouraged me to use the techniques of the visual arts and animation in the creation of a spectacle. Immediately after the workshops the spectacle staged at present by my theatrical group gained two puppets, which I made, while a new project on which I am working foresees the inclusion of an even greater dose of visual arts and animation. (Anna Maška, graphic artist, pedagogue, theatrical instructor)

■ The Banialuka workshop was organised in a special festival context and for a distinct group of recipients – persons actively and passionately engaged in the amateur theatre. On the day preceding the meeting with the artists conducting the workshops all the participants watched a spectacle staged by their teachers – *Wunderkammer – Cabinet of Curiosities*. This brilliant and extremely spectacular demonstration of the art of animation defined important points of reference for subsequent workshop experiences. It also endowed a deeper meaning and significance to the proposed training, even though its objects were ordinary foil, paper, and apple. ☉

One thing I would like to mention is the fact that many people do not have words for what they see and feel in puppetry. In the course of the workshops, on the other hand, they are given an opportunity to become aware of what happens at the moment of animation. This is an extremely important lesson for the audience, the press, the artists and the teachers... Because they all will have words to express when and how and in which quality puppetry happens. So, workshops give us the opportunity to create dialogue partners and develop the art of puppetry. (Frank Soehnle)



centre of gravity of an apple on a string was an excellent start for learning and good fun. The feeling of a community not only with the co-participants but also with the workshop object and the emotions associated with its "life" and history, conceived by me, were extremely inspiring and exhilarating. I found out that the fun I focus on, even if it involves patient training to skilfully work with

Cztery sztuki teatru

KAROLINA OBSZYŃSKA

W ramy drugiego Przeglądu Nowego Teatru dla Dzieci zmieściło się sporo spektakli i wydarzeń towarzyszących, połączonych wspólną ideą. Niekonwencjonalność, omijanie utartych schematów, otwartość na nowe formy, interdyscyplinarność sztuk – to spoiwa wszystkich atrakcji ponadtygodniowego festiwalu organizowanego przez Wrocławski Teatr Lalek zarówno na scenie teatru, jak i w Ogrodzie Staromiejskim.

Znamienne, że nie tylko multimedia i współczesne technologie odnajdują się w definicji „nowego” teatru, ale również ich połączenie z tradycją, a więc „nowe” spojrzenie na klasyczny teatr. *Nazwa Przeglądu miała wskazywać na jego otwartość na nowości i pozytywne zmiany, jakie zachodzą w teatrze dla dzieci – poczynając od stosunku do odbiorcy przedstawienia, poprzez tekst, formę i inscenizację. Ze wszystkich „nowości” w teatrze dla najmłodszych najbardziej interesuje nas nowa dramaturgia – przede wszystkim polska, ale nie tylko* – mówi Janusz Jasiński, dyrektor naczelny Wrocławskiego Teatru Lalek.

Poszukiwanie nowego teatru okazało się dla widzów okazją do ciekawej podróży w głąb sztuki. Bogatemu repertuarowi najważniejszych spektakli z całej Polski towarzyszyły warsztaty, spotkania, rozmowy, które sprawiły, że przegląd wyszedł daleko poza kanwę tradycyjnej, festiwalowej formy. Uruchomił inny sposób myślenia: twórców o widzach i widzów o teatrze. Zaproponował teatr, który odchodzi od zamkniętej formy, stawiającej publiczność w pozycji biernych obserwatorów: dzieci dostały szansę aktywnego uczestniczenia w procesie tworzenia. Od słów, poprzez ruch i obraz, aż w końcu po pełną inscenizację. Warsztaty pozwoliły im poznać kreatywny proces uczestniczenia w teatrze poprzez jego tworzenie. Proces ten miał swój wyraźny finał – na scenie lub w jej okolicach, gdzie mogły zobaczyć efekty swojej pracy, co dało im poczucie faktycznego istnienia w procesie twórczym. Położony w pobliżu Wrocławskiego Teatru

Lalek Ogród Staromiejski, zamieniony na Ogród Sztuk, tętnił życiem. Podczas przeglądu doszły do głosu wszelkie dyscypliny sztuki: muzyka, plastyka, słowo, film – słowem to, co składa się na teatr, ale też to, co można kreatywnie formować, żeby dotrzeć do „nowego” teatru. *Od początku nie chcieliśmy, żeby Przegląd był konkursem, dlatego też w jego formule mieszczą się działania edukacyjne, czyli jeden z najważniejszych elementów naszej misji jako placówki skierowanej programowo do dzieci i młodzieży. Polegają one przede wszystkim na oswojaniu dzieci z teatrem, wychowywaniu aktywnego i mądrego widza o wysokich kompetencjach kulturowych. Ten drugi filar Przeglądu to głównie warsztaty ze wszystkich dziedzin sztuk pięknych, które – co istotne – są nie tylko formą dialogu z dziećmi, ale również z ich rodzicami i opiekunami* – kontynuuje Jasiński.

Teatr w służbie wrażeń

- Odczuwanie sztuki w jej najszerzej definicji umożliwiły przedstawienia takie, jak *brzUcho* (Wrocławski Teatr Lalek) czy *Naj* (Teatr Lalki i Aktora w Wałbrzychu), powstałe z myślą o najmłodszych widzach, oparte na bodźcach wraźniowych i zmysłach, niezwykle sensualne, dalekie od fabularyzacji i dydaktyki. Odparły zarzut, jakoby teatr dla dzieci podtrzymywał rolę wyłącznie edukacyjną. Za sprawą swojej kameralności i wytworzenia atmosfery zabawy, nie teatru *sensu stricto*, zburzyły czwartą ścianę, oczekując od odbiorców współlistnienia w wykreowanym świecie.
- Pełen wachlarz możliwości sensualnych nowego teatru pokazała również mająca swoją premierę podczas przeglądu *Plama* – spektakl multimedialny, traktujący nowoczesną grafikę i animacje na równi z aktorem. Tutaj ściany i podłoga stają się osobnym polem do inscenizowania rozterek Królowej, która przez Złą i Wyniosłą Czarownicę została zamieniona w płamę. Świetny autorski scenariusz Martyny Majewskiej pozwolił nie tylko zatrzeć granicę między tradycją a współczesnością, ale nawet złączyć je ze sobą w komplementarną całość, która wykorzystała multimedia do opowiedzenia tradycyjnej baśniowej historii.
- Innych wrażeń, pozostających w kręgu zdobywania nowych doświadczeń i uczenia się świata, dostarczyły warsztaty z cyklu „Bosą stópką” i „Droga do teatru”, które stały się pretekstem do wspólnej zabawy, aż w końcu wydeptania ścieżki do świadomego pojmowania sztuki.

Storytelling, czyli nowy język teatru

- Nowy teatr w rozumieniu wrocławskiego przeglądu uświadamia, że tradycyjny tekst sceniczny nie musi mieć twardego podziału na akty i sceny. Poszukiwanie znaczenia języka teatralnego, a przez to, uprzednio – języka literatury, miało swoje istotne miejsce na festiwalu. Współczesna komunikacja, która zasadza się na

krótkich wiadomościach esemswych czy symbolach graficznych, sprawia, że zatracamy umiejętność posługiwania się językiem w sposób, do którego dąży teatr. Warsztaty Literackie odbywające się w formie podwórkowej gry w podchody (podczas której dzieci odkrywały kolejne słowa, budując z nich historię) oraz Literatura i Dramat prowadzone przez Agnieszkę Wolny-Hamkało były lekcją czerpania ze wszystkich dobrodziejstw języka, aby za jego pomocą nauczyć się nie tylko komunikować, ale również opowiadać, tworzyć, konstruować.



- O świadomości językowej wypowiadali się również twórcy spektaklu *Chodź na słówko* (Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu), w którym to bohaterami są słowa – Kula i Toperz, niepoprawnie wypowiedziane przez powołującą je do istnienia dziewczynkę. Artyści stworzyli przedstawienie oparte na grach słownych, bliskie konwencji komedii dell'arte, ukazujące dzieciom istotę słów w komunikacji oraz drogę do poznania świata poprzez język. Z racji tego, jak duży nacisk organizatorzy położyli na nową dramaturgię, nie mogło w repertuarze zabraknąć spektakli-improwizacji, opartych na dużej ingerencji widza w fabułę. *Maszyna do opowiadania bajek* (Teatr Pinokio z Łodzi) to spektakl, którego dramaturgami są dzieci, wciągane przez aktorów do środka świata baśni – dokładnie takiej, jaką wybrały.

Plastyka przestrzeni

- Niedoprecenienia rolę teatralnych scenografii dodatkowo zintensyfikowała przestrzeń pozasceniczna Ogródu Staromiejskiego, w której zawisły efekty warsztatów dla dzieci. Zajęcia z cyklu „Ceramika”, „Szyldy teatralne” czy „Tektura i papier” pozwoliły im pobawić się w twórców dekoracji umieszczonych później na bramie Ogródu Staromiejskiego oraz na Scenie Letniej. Przy wejściu do ogrodu dzieci tworzyły również plastyczną, przestrzenną instalację teatralną, którą codziennie dobudowywały. Rozwijanie zdolności



Muzyczne ścieżki...

¶ Żeby trafić do teatru, wystarczy iść za dźwiękami muzyki – przynajmniej w wielkoformatowej grze planszowej „Z szalikiem do filharmonii”, stworzonej na potrzeby Przeglądu Nowego Teatru dla Dzieci przez Mateusza Ryczka, a współkreowanej przez dzieci obecne na festiwalu. Ich rysunki przeniesiono w formie animacji na planszę, po której mogły poruszać się jak żywe pionki, żeby dostać się do filharmonii. Muzyka, jako dziedzina sztuki obecna w naturalny sposób w spektaklach (fantastyczna w *Skarpetach i Papilotach* Wrocławskiego Teatru Lalek czy w *Dziób w dziób* Teatru Baj Pomorski z Torunia), całkowicie zdominowała *Audiopylki* (Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu), przenosząc dzieci do dźwiękowego wehikułu i ucząc odczuwania emocji za pomocą słuchu. Kolejną możliwość nawiązania bliskiego kontaktu z muzyką zorganizowano maluchom podczas warsztatów, gdzie nie tylko uczyły się wytwarzać instrumenty zgodnie z ideą recyklingu, ale również poznały techniczno-dźwiękową stronę teatru.

...Z teatru do filmu

¶ Interdyscyplinarnymi ścieżkami poszedł również „Wyjątkowy Niedzielny Poranek”, zatrzymując się na warsztatach filmowych. X muza grała swoją rolę także w przedsięwzięciu „Animuj w parku”, którego efektem jest kilkuminutowa etiuda filmowa powstała z tego, co w Ogrodzie Staromiejskim wytworzyły, narysowały lub zagrały dzieci. Rekwizyty nawiązujące do filmu wypełniły także przestrzeń sceny teatru, a to za sprawą spektaklu *Kino Palace*, który formą przypomina sztukę kina. Inscenizacja Teatru Lalka w Warszawie połączyła w sobie znane tematy starego kina – *Narzeczoną Frankensteina* i *King Konga*.

¶ Znamienne, że w nowoczesnych, także multimedialnych spektaklach organizatorzy chcieli zachować ducha tradycji – klasyczną, baśniową treść. Połączyli zatem tradycyjne motywy, ze znanych dzieciom tropów, z niekonwencjonalną formą – nie zabrakło więc *Królowej Śniegu* (Teatr Lalki i Aktora Kubuś w Kielcach) czy *Guliwera* (Wrocławski Teatr Lalek).

¶ 2. Przegląd Nowego Teatru dla Dzieci to inicjatywa, która wychodzi do najmłodszych jako pełnoprawnych widzów, równych twórcom i artystom. *W przedstawieniach, które pokazujemy, widać wyraźnie, że ich twórcy poważnie podchodzą do najmłodszych widzów, nie infantylizują ich, traktują z szacunkiem i empatią* – podsumowuje Jakub Krofta, dyrektor artystyczny Wrocławskiego Teatru Lalek. Być może ten właśnie, pełen otwartości i szacunku do małych widzów teatr, który w swojej definicji mieści wszystkie rodzaje sztuki, jest najlepszą definicją „nowego” teatru... ◉

2. Przegląd Nowego Teatru dla Dzieci, Wrocław, 1–8 czerwca 2014

plastycznych i wyobraźni umożliwiły również „Zwierzaki-składaki”, polegające na twórczym kreowaniu zwierząt z tektury, papieru i przedmiotów codziennego użytku.

¶ Jak nowatorskie mogą okazać się w teatrze środki plastyczne, uświadomił pełen oryginalnych form lalkowych spektakl Teatru Lalki i Aktora w Wałbrzychu – *Le Filo Fable*, który zmienił scenę w pracownię rzeźbiarską, pełną konstruowanych i ożywających na oczach publiczności lalek.

¶ Repertuar przeglądu zaoferował szeroki wachlarz plastycznych propozycji, które można swobodnie potraktować jako coś więcej niż jedynie tło przedstawienia. Od na wskroś współczesnej wizualnie *Plamy*, po wymowną, ale nie dosłowną przestrzeń sceniczną *Skarpet i Papilotów* czy bardziej już tradycyjną w spektaklu *Sam, czyli przygotowanie do życia w rodzinie*, aż po pomysłową szafę ze *Szpaka Fryderyka* (Białostocki Teatr Lalek), będącą polem gry dla całej historii. Z kolei plastyczną, wielkoformatową scenografię, która zatarła granicę między sceną a widownią, stanowiła przestrzeń miejska w *High dreaming*, zmieniająca się w zależności od umiejscowienia widowniska.



The Arts of Theatre

FESTIVALS

The

KAROLINA OBSZYŃSKA

The Second Review of Theatres for Children embraces in its framework several shows and accompanying events animated by a shared idea. Unconventionality, aversion to clichéd schemata, receptiveness to new forms and an interdisciplinary approach to all arts are the key concepts of all the attractions during the more than a week long festival, which the Wrocławski Teatr Lalek hosted in two venues: on its own stage and in the Ogród Staromiejski.

- Significantly, the conceptual framework of the “new theatre” embraces not only the multimedia and other modern technologies, but also their fusion with tradition; this, in effect, constitutes a new approach to classical theatre. *The name of the Review is intended to indicate its receptiveness to innovations and the ongoing constructive transformations in theatre for children, from the attitude to the addressee of the show through the text, form and staging. What we find the most fascinating of all the “novelties” in theatre for the youngest audience is the new dramaturgy, seen in Poland, but not only there, said Janusz Jasiński, chief director of the Wrocławski Teatr Lalek.*
- To the audience, this search for the “new theatre” meant an opportunity for an interesting exploration of the depths of the art. The rich and varied repertoire of performances by the leading theatres in Poland was accompanied by workshops, meetings and debates, so the programme of the Review by far exceeded the traditional festival form. This proved a trigger for a new perception, and this includes the creators’ perception of the audience as much as the audience’s of the theatre itself. The Review proposed a theatre that diverged from closed forms casting the audience in the role of passive observers; the children were given a chance to actively participate in the theatrical creative process, beginning with the words, through movement and image, to full staging. The workshops acquainted

the audience with the participative approach to creating theatre. This process usually had its clear finale onstage or in the vicinity of the stage, where the children were able to see the effects of their work; this created a feeling of true participation in the creative action. Located close to the Wrocławski Teatr Lalek, the Ogród Staromiejski was transformed into a lively Garden of the Arts. The Review provided a space for all fields of art: music, the visual arts, language, the motion picture etc., all in all, for everything that comprises theatre, but also what can be creatively formed in order to arrive at the formulas of the “new theatre”. Jasiński commented: *From the very outset we were certain we did not want to turn our Review into a contest; hence its formula embraces also educational action, which is one of the key elements of our mission as an institution programmatically directed at children and the young people. Our main aim is to acquaint the children with theatre, and thus to bring up active and wise spectators possessed of a high level of cultural competence. This aspect was developed in the Review mainly by means of workshops concerned with all branches of fine arts, which, very importantly, provided a locus for a dialogue not only with the children, but also with their parents and caregivers.*

Theatre in service of impressions

- ¶ The opportunity to perceive art in its broadest sense was provided by the performances *brzUcho* by Wrocławski Teatr Lalek and *Naj* (The Most) by the Teatr Lalki i Aktora in Wałbrzych. Both were produced with the youngest audience in mind; both are based on sensual impulses and impressions, extremely sense-oriented (and not plot-oriented at all), very far from didacticism. They triumphantly refute the allegation that theatre for children continues to fulfil a solely educational role. Rather than being “theatre” in the strict sense, they generate an atmosphere of intimacy and invite to share in the fun; they break the fourth wall by expecting the young spectators to enter into the universe created in the performance.
- ¶ The full spectrum of the capabilities of the “new theatre” for creating sensual impressions was demonstrated by the performance *Plama* (Stain), which premiered at the Review; it is a multimedia show treating state-of-the-art graphics and animation on a par with the actor. The walls and the floor became a field for the dramatisation of the troubles of the Princess whom the Evil and Haughty Witch turned into a stain. The superb script by Martyna Majewska makes it possible not only to blur the boundary between the tradition and modernity, but to fuse them into a homogeneous whole, making use of the multimedia in order to tell a traditional fairytale.
- ¶ Other impressions related to gaining new experience and learning about the world were provided by workshops of the “Bosą stópką” (Barefooted) and “Droga

do teatru” (A Pathway to the Theatre) cycles, which by offering opportunities for shared fun permitted the participants to lay their own pathways towards the conscious understanding of art.

Storytelling: the new theatrical language

- ¶ The “new theatre” as perceived at the Review of Theatres for Children clearly shows that a traditional dramatic text does not have to be inflexibly divided into acts and scenes. An important part of the festival was devoted to the search for a new theatrical language, preceded by and combined with the language of literature. Relying on brief text messages or graphic symbols, contemporary methods of communication reduce our ability to use language in the manner which is the target of theatre. The Literary Workshop in the familiar form of the Hare and Hounds game, during which the children discovered a succession of words from which to construct a story, and the Literature and Drama workshop, both conducted by Agnieszka Wolny-Hamkało, were a lesson in making use of all the resources of language in order not only to communicate, but to tell stories, create and construct.
- ¶ The topic of language awareness was undertaken also by the creators of the performance *Chodź na słówko* (Come by for a Word) by Centrum Sztuki Dziecka in Poznań, the protagonists of which are words, Kula and Toperz, which come into being when incorrectly pronounced by a little girl. Based on word games and close to the conventions of *commedia dell'arte*, the performance shows the young audience the significance of words in communication, and points the way to getting to know world through language. Considering how great an emphasis was placed by the organisers of the Review on dramaturgy, performances based on improvisation and substantial intervention of the audience into the plot could not be absent from the repertoire. *Maszyna do opowiadania bajek* (The Storytelling Machine) by Pinokio Theatre in Łódź is a show in which the young spectators turn dramatists, invited by the actors to step into the universe of precisely that fairytale which they had chosen.

Visual spaces

- ¶ The inestimable role of stage decoration in theatre was additionally accentuated in the space outside the stage: the Ogród Staromiejski, where objects made by children during workshops were displayed. Decorations produced during the “Pottery”, “Theatre Signboards” and “Cardboard and Paper” workshop cycles were placed on the Old Town Garden gate and on the Scena Letnia. At the entrance of the garden the children created a spatial theatrical installation, which they kept expanding every day. The “Animal Assembly” workshop, where animals were ingeniously fashioned from cardboard, paper and everyday objects, also focused on developing artistic talent and imagination.

- The potential of visual means for innovativeness was amply demonstrated by the remarkable puppet forms used in *Le Filo Fable*, a performance by the Teatr lalki i Aktora in Wałbrzych. The stage was transformed into a sculptural atelier filled with puppets constructed and animated as the audience looked on.
- Shows presented during the Review employed a broad spectrum of visual designs that could certainly be perceived as going beyond the mere background to a performance, from the most modern approach to the visual aspect in *Plama*, through the expressive but not literal stage design in *Skarpety i Papiloty* (Socks and Hair Curlers) and the more traditional staging in *Sam, czyli przygotowanie do życia w rodzinie* (Sam, or Preparation for Family Life), to *Szpak Fryderyk* (Frederick the Starling) by The Białostocki Teatr Lalek, where the site for the entire story was an ingenious wardrobe. In *High dreaming*, in turn, the city space, changing according to the location in which the show was unfolding, constituted a large-scale stage decoration that blurred the boundary between the stage and the auditorium.

Musical pathways...

- In order to reach the theatre, it is enough to follow the music, at least in the large-format board game "Z szalikiem do filharmonii" (With a Scarf to the Philharmonic Hall), created for the Review by Mateusz Ryczek and developed by children attending the festival. Their drawings were transferred as animations onto the board, where they moved like live checkers in order to get to the philharmonic hall. Music, as a branch of art which is naturally present in the performances (and, incidentally, which is absolutely exquisite in *Skarpety i Papiloty* by the Wrocławski Teatr Lalek and in *Dziób w dziób* (Beak to beak) by the Baj Pomorski Theatre in Toruń), totally dominates *Audiopyłki* (Audio-Motes) by Centrum Sztuki Dziecka in Poznań, transferring the children to a sound machine and teaching how to feel emotions by means of the sense of hearing. Another opportunity for getting into close contact with music was offered to the youngest audience during workshops. The children not only learnt how to make musical instruments with the concept of recycling in mind, but also discovered the sound-engineering aspect of theatre.

...from theatre to film

- The "Wyjątkowy Niedzielnny Poranek" (Exceptional Sunday Morning) was equally interdisciplinary, because it was a film workshop. Cinematic techniques were also the focus of the "Animuj w parku" (Park Animation) meeting, the result of which is a few minutes' long motion picture showing what the children created, drew or played in the Ogród Staromiejski. The stage of the theatre, too, was filled with props associated with film, owing to the show *Kino Palace*, staged



by the Lalka Theatre in Warsaw. The form of this production refers to film art, as it combines the well-known themes of old films *The Bride of Frankenstein* and *King Kong*.

- It is symptomatic that the organisers of the Review wished to retain what is essentially the spirit of tradition: the classical, fairytale content, in modern productions, including multimedia shows. Traditional motifs, derived from tropes with which the children are very familiar, were combined with an unconventional form in the productions of *Snow Queen* (the Kubuś Theatre in Kielce) and *Gulliver* (Wrocławski Teatr Lalek).
- The Second Review of Theatres for Children is an initiative addressed to young children as entirely rightful spectators and as equals to the artists. Jakub Krofta, art director of the Wrocławski Teatr Lalek, sums up this attitude: *Performances which we have shown make it clear that their creators treat the youngest audience seriously, avoiding artificially infantile approach, respecting children and empathising with them as spectators. Perhaps it is precisely this kind of theatre: receptive and respectful towards the young audience, and naturally encompassing all branches of fine arts, that best fits the definition of the "new theatre"...*

2nd Review of Theatres for Children, Wrocław,
 1–8 June 2014

po Rycerza bez Konia

FESTIWALE

ZORAN DJERIC

Tegoroczny festiwal w Łomży ponownie potwierdził interesującą koncepcję, bowiem w „Walizce” zmieściło się mnóstwo teatralnych prezentów. Ale w odróżnieniu od puszek Pandory łomżyńska walizka nie była stworzona po to, żeby ukarać ludzi, lecz odwrotnie, aby ich wynagrodzić. W ciągu czterech dni trwania festiwalu można było obejrzeć 21 przedstawień teatralnych (13 w części konkursowej i 8 w nurcie imprez towarzyszących), otwarta też została wystawa fotografii poświęcona dwudziestolecu Międzynarodowego Festiwalu Teatrów dla Dzieci w Suboticy (Serbia).

- Program festiwalu skierowany był do szerokiej grupy odbiorców: od najmłodszych do całkiem dorosłych. Na Starym Rynku odbywały się przedstawienia dla widzów, którzy nie tak chętnie wchodzi do sali teatralnej, a ich uwagę najłatwiej mogą przyciągnąć spektakle ludyczne oraz interdyscyplinarne, łączące różne style i gatunki teatralne, wśród których bez wątpienia były realizacje Teatru Akt, Sambora Dudzińskiego, Adama Walnego oraz *Wiśniowy sad* Lwowskiego Teatru Woskresinnia z Ukrainy.
- Heterogeniczność festiwalu widać było nie tylko wśród publiczności, ale i w przedstawieniach, które zaproponowali organizatorzy: od inscenizacji starych baśni japońskich, poprzez adaptację tekstów Cervantesa i Czechowa, aż po wystawienia współczesnej dramaturgii.
- Na trzech scenach można było obejrzeć różne gatunki i konwencje teatralne. Lalki z papieru, marionetki, pacynki, ręce aktorów jako ciała glinianych lalek, sycylijki, maski, różne rodzaje lalek kombinacyjnych, szrudlarzy, teatr przedmiotu, aktorów z pochodniami i fluorescencyjnymi rekwizytami, w bogatych kostiumach, w otoczeniu reflektorów i muzyki. W innych spektaklach twórcy wykorzystali grafikę, sztukę komiksu, elementy wideo...

- „Walizka” 2014 była, podkreślam to raz jeszcze, wypełniona teatralnymi prezentami. Bez wątpienia najbardziej wartościowy z nich przyjechał z Niemiec (Theater des Lachens, Frankfurt), z *Don Kichot suitą*. Choć nigdzie nie było to powiedziane, tekst zaczerpnięto z powieści Cervantesa *Don Kichot*. Troje aktorów umiejętnie pokazało Rycerza o smutnej twarzy (którego zafascynowały książki, opowieści rycerskie), a następnie jego towarzysza Sancho Pansę oraz piękną Dulcyneę, której Don Kichot poświęca wszystkie następne bitwy: przeciwko olbrzymom, złym duchom i wiatrakom. Tekst został zredukowany, a oszczędna animacja do suity pod tym samym tytułem G.P. Telemanna stworzyła niezwykle i metaforyczne widowisko. W ten sposób uniknięto długiej (może nawet niepotrzebnej) narracji.
- Kolejna ważna propozycja festiwalowa to spektakl Teatru Lalek z Kostromy i Grupy Kreatywnej Cult – Project z Moskwy (Rosja), *Niedźwiedź*, zrealizowany na podstawie sztuki Czechowa. Wyjątkowe lalki i scenografia Wiktora Nikonenki, mistrzowska reżyseria Władimira Biryukowa i znakomita animacja T. Buldakowej, S. Rjabnina i D. Smirnowa stworzyły dramatyczną opowieść o samotności, poświęceniu i miłości.
- Choć nie był w części konkursowej, chcę wspomnieć o jeszcze jednym wyjątkowym spektaklu, też na podstawie sztuki Czechowa – *Wiśniowym sadzie* Lwowskiego Teatru Woskresinnia. Tutaj też sprawdza się to, co powiedział Lew Szestow: że Czechow „był alchemikiem, magiem, czarodziejem, szamanem”.
- El Patio Teatro z Lorgono (Hiszpania) pokazał genialną etiudę lalkarską *Ręce*. Teatr Lalek Pleciuga ze Szczecina zdecydował się na spektakl dramatyczny *Stworzenia sceniczne*, którego treść oparta jest na punkcie zwrotnym w historii teatru: pierwszym wolnym scenicznym występie kobiet w XVII wieku. Nie do końca jednak zostały tu wykorzystane możliwości pięciu uderzających kobiecych kreacji na scenie. *Lenka*, Białostockiego Teatru Lalek zaproponowała niezwykle historię o tolerancji. Także niezwykle, przynajmniej jeżeli chodzi o przedstawienia dla dzieci, historię o śmierci, o przemijaniu zaproponował Teatr Baj

z Warszawy. *Gęś, Śmierć i Tulipan* swoją poetyckość i delikatność zawdzięcza przede wszystkim, reżyserii i scenografii Marcina Jarnuszkiwicza. Gospodarz festiwalu pokazał, poza konkursem, przedstawienie *Baśń o Rycerzu bez Konia* Marty Guśniowskiej. Sztuka jest świetnie napisana, w duchu tradycji lalkarskiej, umiejętnie łączy krótkie dialogi z piosenkami, zostawiając dużo miejsca na animację. W przedstawieniu Rycerz i Koń to marionetki (sycylijski), Rozbójnicy mają maski, Mysz jest pacynką, Smok, Czarodziej i Drzewo to kombinacje kostiumów, masek i rekwizytów. W zgodzie z muzyką Bogdana Szczepańskiego i scenografią Ewy Farkašovej, reżyseria Jarosława Antoniuka podkreśla wszystkie ważne elementy tej niezwyklej baśni, więc widowisko jest na przemian tajemnicze i dowcipne, rycerskie i zwykłe, ludzkie, na miarę aktorów, ale też publiczności, której zostało zaprezentowane.

■ Od *Don Kichota* po *Rycerza bez Konia*, poprzez teatr niemiecki, hiszpański, czeski, bułgarski, polski... można było zauważyć, co kiedyś było i jest nadal największą wartością lalkarstwa – szeroko pojęty proces twórczy na scenie. Poprzez sztukę lalkarską zawsze manifestowały się tendencje, najważniejsze cechy lalkarstwa, entuzjazm. I jeszcze cuda są tu możliwe. Spontaniczność, a nawet improwizacja są mile widziane, a sukces pojedynczego spektaklu zależy często od chwilowego „natchnienia”, od aktywnego uczestnictwa w scenicznym wydarzeniu tak aktorów, jak i widzów. Metamorfoza lalkarstwa to rzeczywiście powrót do źródeł, do początku, natury sztuki lalkarskiej, do prawdziwości jej języka i innych środków wyrazu. Lalki nie mogą być tylko ilustracją z książki, powinno się myśleć o ich specyfice, podkreślać ją, wносить do swoich pomysłów, do swoich teatrów. Zmiany niewątpliwie przechodzi i publiczność, ponieważ przedstawienia stają się ważnymi procesami twórczymi adresowanymi do dzieci oraz do dorosłych, z większym lub mniejszym sukcesem. ☉

27. Międzynarodowy Festiwal Teatralny „Walizka”, Łomża, 11–14 czerwca 2014



From Don Quixote

to the Knight without a Horse

ZORAN DJERIC

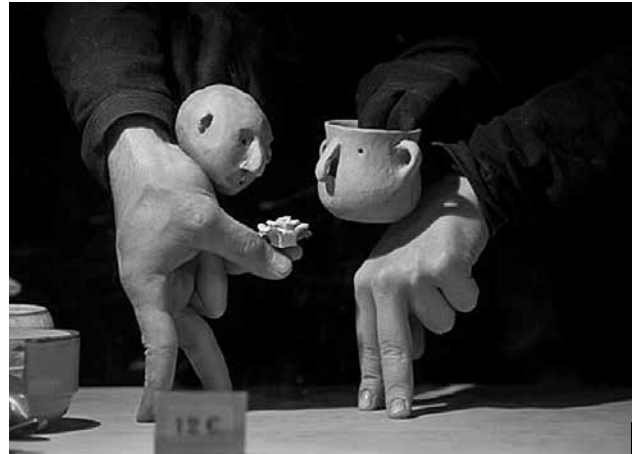
This year's Festival in Łomża once again confirmed its interesting conception, since the "Valise" was full of numerous theatrical gifts albeit in contrast to Pandora's box it was not created in order to punish people but, on the contrary, to reward them.

During the four Festival days we could watch 21 theatrical spectacles (13 took part in the competition and 8 were accompanying events) as well as a photography exhibition about the twentieth anniversary of the Subotica International Festival of Children's Theatres (Serbia).

- The festival programme was addressed to a wide group of recipients: from the youngest to grown-ups. The Stary Rynek became the site of productions intended for spectators who are not that willing to enter a theatre and whose attention can be easiest drawn by ludic and interdisciplinary shows combining various theatrical styles and genres; they undoubtedly included spectacles by the Akt Theatre, Sambor Dudziński, and Adam Walny, as well as *The Cherry Orchard* staged by Theatre Voskresinnia from Lviv (Ukraine).
- The heterogeneous nature of the Festival was discernible not only among the audience but also the productions proposed by the organisers: from stagings of old Japanese tales and adaptations of texts by Cervantes and Chekhov to contemporary drama.
- Three stages featured assorted theatrical genres and conventions, paper puppets, marionettes, hand puppets, actors' hands as the bodies of clay puppets, Sicilian marionettes, masks, various combination puppets, actors on stilts, the theatre of the object, and actors with torches, fluorescent props, and lavish costumes, playing amidst spotlights and music. In other spectacles the authors used graphic art, comic book art, and elements of video...
- I would like stress once again that "Valise" 2014 was brimming with theatrical gifts. Indubitably, the most valuable – *Don Quixote Suite* – came from

Germany (Theater des Lachens, Frankfurt). Although it was not said outright the text as borrowed from Cervantes' *Don Quixote*. The three actors adroitly showed the Knight of the Sad Countenance, fascinated by books and chivalrous tales, together with his companion Sancho Pancho and the beautiful Dulcinea, to whom Don Quixote dedicated his subsequent battles waged against giants, evil spirits, and windmills. The text was reduced and the sparing animation based on a G.P. Telemann suite bearing the same title yielded an unusual and metaphorical spectacle, thus avoiding a long (and quite possibly unnecessary) narration.

- A successive important festival proposal was *The Bear*, after a play by Chekhov, staged by the Puppet Theatre from Kostroma (Russia) and the Cult - Project Art Association from Moscow. Unique puppets and sets by Viktor Nikonenko, masterly direction by Vladimir Biryukov, and excellent animation by T. Buldakova, S. Ryabinin, and D. Smirnov resulted in a dramatic story about loneliness, devotion, and love.
- I would like to mention yet another exceptional spectacle based on Chekhov - *The Cherry Orchard*, shown outside the competition by the Voskresinnia Theatre from Lviv. This production confirms the opinion expressed by Lev Shestov, namely, that Chekhov "was an alchemist, a magician, a sorcerer, and a shaman".



a Horse) by Marta Guśniowska. This ingeniously written play maintained in the spirit of the puppetry tradition skilfully combines brief dialogues with songs, leaving a lot of space for manipulation. The Knight and the Horse are (Sicilian) marionettes, the Brigands wear masks, the Mouse is a hand puppet, while the Dragon, the Sorcerer, and the Tree are combinations of costumes, masks, and props. Harmoniously coordinated with music by Bogdan Szczepański and sets by Eva Farkašova, the direction by Jarosław Antoniuk emphasizes all the important elements of this unusual story; hence the spectacle is mysterious and witty, chivalrous and everyday, and its human qualities match both the actors and the audience to which they were presented.

- From *Don Quixote* to the Knight without a Horse, and via German, Spanish, Czech, Bulgarian, and Polish... theatres it was feasible to notice that, which once was, and continues to be, the greatest asset of puppetry - a widely conceived creative process on stage. The art of puppetry always served a demonstration of assorted tendencies, the most prominent features of puppetry, and enthusiasm. Here, miracles are possible. Spontaneity and even improvisation are welcome, and the success of an individual spectacle depends upon momentary "inspiration" and the active participation in the staged events of both the actors and the spectators. The metamorphosis of puppetry denotes a return to the sources, the beginning, the very essence of the art of puppetry, the genuine nature of its language and other means of expression. Puppets cannot be mere book illustration and we should ponder their specificity, stress it, and introduce it into our ideas and theatres. Without doubt, the audience too undergoes changes, since spectacles become more or less successfully important creative processes addressed to children and adults. ●



- El Patio Teatro from Lorgono (Spain) staged a brilliant etude *By Hand*. The Pleciuga Puppet Theatre from Szczecin decided to produce a dramatic spectacle *Stworzenia sceniczne* (Stage Creatures), whose contents are based on a turning point in the history of the theatre: the first appearance of women on the stage in the seventeenth century. The potential of the five actresses' stirring performances was not, however, used to the full. In *Lenka* the Białostocki Teatr Lalek proposed an unusual story about tolerance. Just as extraordinary, at least as regards spectacles intended for children, was the story about death and the passage of time told by the Baj Theatre from Warsaw. *Gęś, Śmierć i Tulipan* (The Goose, Death, and the Tulip) owes its poetical merits and fragility predominantly to the direction and sets by Marcin Jarnuszkiewicz. Outside the competition the festival hosts showed *Baśń o Rycerzu bez Konia* (The Tale of the Knight without

27th International Theatrical Festival "Valise", Łomża, 11-14 June 2014



Oknem sąsiada

FESTIWALE

MAREK WASZKIEL

O czeskim teatrze lalkowym i alternatywnym z perspektywy „Skupovej Plzni” 2014

L iczyłem na więcej, choć przecież wrażeń nie brakowało. Czeskie lalkarstwo ma w Polsce niezwykle wysoką opinię. Wielu czeskich artystów na dobre zadomowiło się u nas i – choć jednych ich praca zachwyca, innych drażni – jest nieustannie punktem odniesienia dla wielu twórców. Jaki zatem jest dziś, w 2014 roku czeski teatr lalek? Pretekstem do tej refleksji jest najważniejszy festiwal lalkowy w Czechach, odpowiednik naszego Opola, istniejąca od 1967 roku „Skupova Plzeň”. Jubileuszowa 30. edycja miała okolicznościową wystawę w ratuszu, spotkała dawnych i obecnych organizatorów, przyjaciół i jak zwykle licznych uczestników. Specjalnym gościem festiwalu (choć w ramach komercyjnych występów miejskich) było Divadlo bratří Formanů (Teatr Braci Formanów) z Pragi ze słynnym już w świecie lalkowo-cyrkowym spektaklem *Obludárium* (prem. 2007), będącym atrakcją daleko głośniejszą niż jakikolwiek inny czeski spektakl lalkowy. Ponadto sporo było prezentacji studenckich, także kameralnych widowisk pozakonkursowych z Jordanii, Portugalii, Słowacji, Słowenii, Węgier i Wielkiej Brytanii. Działo się sporo, choć nie zawsze na wysokim poziomie, bez specjalnych emocji i przede wszystkim w ustawicznym niemal dylemacie: czym właściwie jest teatr lalek w czeskim rozumieniu?

Przed laty praska szkoła teatralna DAMU zmieniła nazwę swojej katedry lalkarskiej na katedrę teatru lalkowego i alternatywnego. Dziś ten dość enigmatyczny termin „alternatywy” upowszechnił się na tyle, że jest nawet w nazwie „Skupovej Plzni”: festiwalu teatrów lalkowych i alternatywnych. I mówiąc krótko, alternatywne w lalkach jest wszystko, co

Ostatni trik Georges a Méliés'a | Georges Méliés' last trick Divadlo Drak, Hradec Králové Arch.

przyznaje się do lalkowego rodowodu, choć z lalkami dawno już nie ma nic wspólnego. Artyści nieco starsi wyszli wprost z teatru lalek, młodszy i całkiem młodzi alternatywą nazywają to, co wchodzi w zakres sztuki performatywnej. Tak w ich dziełach, podobnie jak w twórczości wielu polskich „lalkarzy”, na plan pierwszy wysunął się po prostu teatr, któremu żadne przymiotniki nie są już potrzebne.

- A jednak stare dobre tradycje wciąż jeszcze żyją, choć jest ich coraz mniej. Z pilzneńskiej perspektywy wygląda nawet, że jedynym i do tego naprawdę wielkim twórcą mierzącym się wciąż z gatunkiem teatru lalek jest Tomáš Dvořák, reżyser Alfy, autor m.in. takich przedstawień, dobrze znanych w Polsce, jak *Trzej muszkieterowie* czy *Ali Baba i 40 rozbójników*. Dvořák rozumie lalkę, czuje ją i myśli przez nią, choć żaden z jego partnerów scenografów nie umie przenieść tej rzadkiej umiejętności w sferę współczesnej plastyki, nowoczesnej formy lalki/obiektu, dzięki której jego przedstawienia stałyby się emblematem współczesnego lalkarstwa. Marek Zákostelecký w *Lalki szukają talentów* z Naivního divadla z Liberca i Renáta Vosecká w *Otesánku* z pilzneńskiej Alfy po prostu kopiuje tradycyjne marionetki, stylizując je nieco na świat show-biznesu lub staroświecko-dziecięco-baśniową rzeczywistość. Bogatsza, ale tylko przez różnorodność plastycznych propozycji, jest scenografia Dany Raunerovej do *A niech cię diabli!* Alfy, choć w tym spektaklu cała rewelacyjnie pomyślana i zrealizowana konwencja została wyprowadzona właśnie z tradycyjnego myślenia. Mamy zatem na scenie wirtuozerski, łabędzi śpiew ginącego gatunku, pokazany na przykładzie odchodzącej już w przeszłość wędrownego trupy teatralnej pryncypała Kumpano, który w rozmaitych technikach lalkowych demonstruje przypadki ludzkiego uzależnienia, siedem grzechów głównych i słabość ludzkiej natury, zawsze uległej złu, podatnej na diabelskie podszepty i nieustannie zawierane z nim pakty. Występujący w roli Kumpana Petr Borovský i partnerująca mu Milena Jelínková dają popis aktorskiego i lalkarskiego

kunsztu. To prawdziwie teatr reżysera w dawnym stylu.

- Dvořák bardziej niż w plastyce szuka nowoczesności w strukturze literackiej. *Otesánek* Víka Peřiny jest w efekcie udaną próbą nowego przepisania klasycznej bajki. Przedstawienie z Liberca (także do tekstu Peřiny) kontaktuje się z rzeczywistością współczesnych programów telewizyjnych („Mam talent”). Talenty lalek to najczęściej sympatyczne konstrukcje i sprawna animacja tradycyjnych marionetek trickowych. I są to cenne próby, ale przypominają usiłowania XVIII-wiecznych lalkarzy angielskich, którzy w komentowaniu i ironizowaniu na tematy powszechnie już znane szukali miejsca dla siebie. Odnieśli nawet chwilowy sukces, ale dziś lalki muszą znaleźć własny język, własne tematy i własną dramaturgię. W tym kontekście ciekawsze okazują się poszukiwania Tomáša Jarkovskiego i Jakuba Vašíčka w *A niech cię diabli!*, którzy klasyczne moralitetowe tematy zderzyli ze współczesnym językiem, ponadnarodową rzeczywistością i uniwersalną wyobraźnią.
- Drugim ważnym zjawiskiem „Skupovej Plzni” był spektakl Jiřígo Havelki i Marka Zákosteleckiego *Ostatní trik Georges’a Méliès’a* (Georges Méliès’ Last Trick) z Divadla Drak i MIFD z Hradca Králové. To slapstickowe, rozegrane w rewelacyjnym tempie, błyskotliwie zrealizowane przedstawienie o francuskim czarodzieju kina sprzed niemal stu lat i jego magicznych, a wciąż atrakcyjnych sztuczkach. Lalkowy jest wyłącznie duch tego przedstawienia, ale przyjemność oglądania udziela się dosłownie każdemu widzowi i to zasługa zarówno autorów, techników, jak i aktorów, którzy muszą być bezwzględnie perfekcyjni. W Pilźnie byli. Sąsiedzka perspektywa nakazuje przypomnieć tylko, że do tematu niemego kina w bardzo podobnej konwencji plastycznej odniósł się już przed laty Marek Zákostelecký, realizując (także jako reżyser) w warszawskim Teatrze Lalka Kino Palace, spektakl, który zebrał dziesiątki nagród i objechał wiele festiwali. Ale *Ostatní trik...* to kilka kroków dalej, to magia kina zrealizowana na żywo.



Na pograniczu alternatywy, teatru maski i performansu znalazł się jeden z najciekawszych spektakli „Skupovej Plzni” *Antiwords* Spitfire Company & Pałac Akropolis z Pragi, wymyślony i zrealizowany pod kierunkiem Miřenki Čechovej i Petra Boháča. Inspirowany *Audiencją* Havla spektakl jest atrakcyjnym i oryginalnym wariantem gry na temat ludzkich zależności, psychologii władzy, poczucia samotności. Z drugiej strony – bardzo piękną grą z maską i w masce, zwłaszcza w zderzeniu maski z ciałem aktora i tancerza zarazem. Jest wreszcie osobliwym performansem (dwie aktorki wypijają butelki piwa – całą skrzynkę piwa) wprowadzającym widza w stan niepewności, lęku, utraty poczucia bezpieczeństwa, ale w konsekwencji



Arch. A nicech cię diabli! | May the Devil Take Your, Divadlo Alfa, Plzeň

działaniem intrygującym, szokującym, przynoszącym rzeczywisty element zagrożenia, bo przecież trudno przewidzieć reakcje jednej i drugiej strony. To teatr happeningowy: silny, prawdziwy, kreatywny do bólu, może szokujący nawet, lecz mówiący o czymś ważnym – inaczej, zaskakująco i bardzo profesjonalnie. A i gra z maską jest najwyższej próby, zwłaszcza że to teatr ruchu, pozbawiony tekstu.

W grupie lalkowateatralnej alternatywy jest pewnie miejsce dla grona młodych twórców z Tomášem Jarkovským i Jakubem Vašíčkem na czele. Byli oni współautorami wielu spektakli tegorocznej „Skupovej Plzni”: od *Gagarina* zespołu Športniki z czeskiej Pragi i słoweńskiego Mariboru, poprzez *A niech cię diabli!*, *Jak koguty pokolorowały świat: Magor dzieciom* z praskiego Divadla Minor, po Hrabalove *Pociągi pod specjalnym nadzorem* z Alfą. To przedstawienia skrajnie odmienne, czasem znakomite: jak czysto lalkowy *A niech cię diabli!* czy klasycznie dramatyczne *Pociągi pod specjalnym nadzorem*.

Zastanawiający jest tylko uporczywy powrót do historycznych tematów, zwłaszcza że nie zostały one w żaden sposób przerobione, nie posłużyły jako

parabola czegoś ważniejszego, współczesnego, po prostu są jedynie jakąś teatralną wariacją wokół ludzi czy zdarzeń z przeszłości. Ironiczna sympatia, z jaką Jarkovský i zespół potraktowali *Gagarina*, wywołuje niemal zdumienie swoistą „fascynacją” komunistycznymi ideami. Zapomniane historie o szlachetnej rywalizacji, choćby i poetyckie, lecz przebrzmiałe tematy rodem z antykomunistycznego podziemia w *Jak koguty...* można co najwyżej usprawiedliwić niewiele wcześniejszą śmiercią weterana czeskiego undergroundu artystycznego Ivana Martina Jirousa (zm. 2011), na którego tekstach – szczególnie ważnych w okresie czechosłowackiego ruchu dysydenckiego – oparto przedstawienie. Tematy historyczne pojawiły się u innych twórców. U Ondřeja Cihlářa w *Łzach wysmaganych wiatrem mężczyzn* z praskiego Divadla Vosto5 wykorzystano przedwojenny sportowy epizod zmagania narciarzy Czech, Niemiec i Norwegii w Karkonoszach i związanej z tym tragedii. W zaskakującym spektaklu *Szarik wspomina* opartym na scenariuszu według *Czterech pancernych i psa* Janusza Przymanowskiego, z Divadla loutek w Ostrawie wykreowano na scenie kuriozalną rzeczywistość sprzed kilkudziesięciu lat, splecioną z innymi refleksami dziwacznej pamięci historycznej. Skąd to zainteresowanie Gagarinem i jego historią, „magią” komunistycznych seriali telewizyjnych? Czy to naprawdę kogoś dziś jeszcze interesuje? Czy Czesi, jak Polacy, też nie umieją spojrzeć do przodu albo chociaż zmierzyć się z problemami dnia dzisiejszego? Przecież nawet sympatyczne ironizowanie po kilku dziesiątkach lat może wywołać co najwyżej uśmiech pobłażliwego sarkazmu. Odwaga potaniała i nie trzeba za nią płacić żadnej ceny.

Na tym tle interesujący wydał się ostatni spektakl Divadla Continuo *Dzień ósmy* Pavla Štourača i jego zespołu, niebędący wprawdzie żadnym odkryciem, ale mądrze dotykający uniwersalnej tematyki i czerpiący z wielonarodowej ludzkiej kultury, eksploatujący w sposób zajmujący ciało aktora, jego relacje z martwą lalką, a nade wszystko siłę i bogactwo sfery dźwięku, partii wokalnych, wykonywanych z taką energią i perfekcją, które sprawiają, że widz ma poczucie obcowania z pięknem. A piękno jest jednym z wyznaczników sztuki, także teatru lalkowego i alternatywnego, cokolwiek dziś znaczą te terminy (a znaczą coraz mniej).

Niniejszy tekst, tu znacznie rozbudowany, powstał dla czeskiego czasopisma „Divadelní noviny” (2014).

Biennale Czeskiego Profesjonalnego Teatru Lalkowego i Alternatywnego.

„Skupova Plzeň”, Pilzno, 15–19 czerwca 2014



On the Czech Puppet and Alternative Theatre from the Viewpoint of "Skupova Plzeň" 2014

I was expecting to see much more, although the titular event made an impression. Czech puppetry is very highly regarded in Poland, numerous Czech puppeteers have settled down in Poland for good, and although their oeuvre casts a spell on some and annoys others it remains an incessant point of reference for numerous authors. What is the Czech puppet theatre like today, in 2014? A pretext for these reflections was provided by "Skupova Plzeň", the most significant puppetry festival in the Czech Republic held since 1967, a counterpart of the Polish festival in Opole. The thirtieth anniversary edition was accompanied by a special-occasion exhibition featured at the town hall, and became a meeting of former and current organisers, friends and the, as always, numerous participants. The special guest of the festival (although appearing as part of the commercial town productions) was the Forman Brothers' Theatre from Prague, with its already world famous puppet-circus *Freak Show* (premiere 2007), an attraction more acclaimed than any other Czech puppet spectacle. Furthermore, the festival featured numerous students' presentations, including small-scale spectacles from Jordan, Portugal, Slovakia, Slovenia, Hungary and Great Britain, shown outside the competition. Quite a lot happened, although it did not always attain a high level, did not cause special emotions, and, predominantly, produced an almost constant dilemma: what is the essence of the puppet theatre as understood by the Czechs?

Years ago, the DAMU (Theatre Faculty Academy of Performing Arts) in Prague changed the name of its puppetry chair into that of the puppet and alternative theatre. Today, the rather enigmatic term "alternative" has become universal to such an extent that it is even part of the name of "Skupova Plzeň": a festival of the puppet and alternative theatre. In a word, in the case of puppets everything that admits to its puppetry lineage is alternative, although actually it no longer has anything in common with puppets. Slightly older artists originated straight from the puppet theatre while younger and the quite young ones describe as alternative that, which is part of the performing arts. Both in their works and in those of many Polish "puppeteers" pride of place goes simply to a theatre that no longer needs any sort of an adjective.

Nonetheless, good old traditions are still alive, although increasingly scarce. From the perspective of Plzeň it even appears that the only and, in addition, truly great artist tackling the puppet theatre genre is Tomáš Dvořák, director of the Plzeň Alfa Theatre and author of, i.a. such spectacles as *The Three Musketeers* or *Ali Baba and Forty Thieves*, both well known in Poland. Dvořák understands and feels the puppet, and thinks like the puppet, but none of his partners-stage designers is capable of transferring this rare talent into the domain of contemporary visual arts, the modern form of the puppet/object thanks to which his specta-



Arch.
 ↓
 Dzień ósmy | The Eighth Day, Divadlo Continuo, Malovice

cles would become an emblem of contemporary puppetry. Marek Zákostecký in *Puppet Theatre's Got Talent* from Naivní divadlo (Liberec) and Renáta Vosecká in *Little Otík* from the Alfa Theatre (Plzeň,) simply copy traditional marionettes, stylising them slightly to match the world of show business or an old fashioned children's fairy tale reality. More diverse, albeit only thanks to the variety of visual arts proposals, is the stage design by Dana Raunerová in *May the Devil Take You!*, shown at the Alfa Theatre, although here the whole convention, cleverly devised and realised, was derived precisely from the traditional approach. The stage thus features a virtuoso swan song of a dying genre, shown upon the example of an itinerant theatrical company headed by director Kumpano, who with assorted puppetry techniques illustrates cases of human addiction, the seven deadly sins, and the weakness of human nature, always succumbing to evil and susceptible to the devil's suggestions and pacts incessantly made with the latter. Petr Borovský in the part of Kumpano and Milena Jelínková, accompanying him, show a masterly display of acting and puppetry skill. This is truly an old-style director's theatre.

Dvořák seeks modernity more in the literary structure than in the visual arts. *Little Otík* by Vít Peřina is consequently a successful attempt at a new version of a classical fairy tale. The spectacle from Liberec (also with a text by Peřina) established contact with the reality of contemporary TV programmes ("Got talent"). The talent featured by the puppets usually includes their

likeable construction and an efficient manipulation of traditional trick marionettes. These are valuable endeavours, but they recall the efforts of eighteenth-century English puppet masters who sought a place in comments and an ironic approach dealing with universally known topics. They even managed to succeed for a while, but today puppets have to find a language of their own as well as their own themes and dramaturgy. Within this context the quests pursued by Tomáš Jarkovský and Jakub Vašíček in *May the Devil Take You!* seem to be more interesting – they contrast classical morality play themes with contemporary language, supra-national reality, and universal imagination.

The second important phenomenon at "Skupova Plzeň" was the spectacle shown by Jiří Havelka and Marek Zákostecký *Georges Méliès' Last Trick* from Divadlo Drak and MIFD (Hradec Králové). This brilliant slapstick spectacle about a French cinematic veteran from almost a hundred years ago and his still attractive tricks was performed at an extraordinary tempo. Only the spirit of the production originates from puppetry, but the pleasure of watching it is shared by literally all the members of the audience, and is the accomplishment of the authors, the technicians, and the actors, compelled to be absolutely perfect. And in Plzeň they were. A neighbour's perspective forces me to recall that Marek Zákostecký made a reference to silent movies years ago, and in a similar plastic arts convention, when at the Lalka Theatre in Warsaw he showed, also as director, *Kino Palace*, a winner of scores of awards and featured at numerous festivals. *Georges Méliès' Last Trick*, however, took went slightly further and constitutes the magic of the cinema shown on stage.

One of the most interesting festival productions was *Antiwords*, produced by the Spitfire Company & Palác Akropolis from Prague and conceived and realised under Miřenka Čechova and Petr Boháč; the production found itself on the borderline of the alternative, between the theatre of the mask and performance. Inspired by Havel's *Audience*, this spectacle is both an attractive and original variant on the theme of human dependencies, the psychology of power, and the feeling of loneliness. On the other hand, it is a magnificent game played with the mask while wearing mask, especially the contrast of the mask and the body of the actor-dancer. Finally, it is a curious performance (two actresses drink a whole crate of beer), leading the spectator into a state of uncertainty, fear, loss of a feeling of security, but, as a consequence, intriguing and shocking, introducing a real element of a menace, since, after all, it becomes difficult to foresee the reaction of the two sides. This is a happening theatre: powerful, genuine, extremely creative, perhaps even traumatizing, but dealing with something of importance in a different way, astonishingly and highly professionally. The game played with the masks is superior,

especially considering that this is a theatre of motion, deprived of the text.

■ The puppetry/theatrical alternative contains a place for young authors, headed by Tomáš Jarkovský and Jakub Vašíček, co-authors of numerous spectacles at this year's "Skupova Plzeň": spanning from *Gagarin*, shown by Športniki from Prague and the Slovenian Maribor, showing *May the Devil Take You!* and *How Roosters Coloured the World: Magors for Kids* produced by the Divadlo Minor Theatre from Prague, to Hrabal's *Closely Watched Trains* staged by the Alfa company. These diametrically different spectacles are at times excellent, such as the purely puppetry *May the Devil Take You!*, or the classically dramatic *Closely Watched Trains*.

■ Much food for thought is provided by a constant return to historical themes, especially considering that they had not been recreated in any way but served as a parable for something more important and contemporary; they are simply some sort of a theatrical variation focused on people or events from the past. The ironic sympathy with which Jarkovský and his company treated *Gagarin* almost produces astonishment due to its *sui generis* "fascination" with communist conceits. The forgotten stories about noble rivalry, and the poetic but obsolete themes straight from the communist underground in *How Roosters Coloured the World* can be at best justified by the recent death of the veteran of the Czech artistic underground – Ivan Martin Jirous (d. 2011), whose texts – of particular importance at the time of the Czechoslovak dissident movement – serve as the base of the spectacle. Historical motifs appeared also in the works of other artists. Ondřej Cihlář's *The Tears of Weather-Beaten Men* from the Divadlo Vostoj Theatre (Prague) referred to a prewar episode involving skiers from Czechoslovakia, Germany, and Norway competing in the Karkonosze

Mts. and the ensuing tragedy. The amazing *Sharyk Remembers*, based on a scenario after *Cztery pancerni i pies* (Four Tank – Men and Dog) by Janusz Przymanski, and staged by the Divadlo loutek in Ostrava, created on stage a strange reality from decades ago, intertwined with other reflections of curious historical memory. What is the source of this interest in Gagarin and his story, the "magic" of communist television serials? Do these themes actually fascinate anyone today? Or are the Czechs, just like the Poles, unable to look forward or even to tackle present-day problems? After all, after several decades even a kindly ironic attitude can produce at best a smile of indulgent sarcasm. Courage has become cheaper and there is no longer a need to pay a price for it.

■ Against this background the most recent spectacle at the Divadlo Continuo *The Eighth Day* by Pavel Štourač and his company seems to be particularly interesting; true, it is by no means an eye-opener but it remains a wise approach to universal issues, borrows from multinational human culture and applies exploits in a captivating manner the body of the actor and the latter's relations with the moribund puppet as well as, primarily, the power and diversity of sound and vocal parts performed with such energy and perfection that the audience experiences contact with beauty. Beauty is one of the determinants of art, including that of the puppet and alternative theatre, regardless what those terms signify at present (and they mean less and less). ◉

This text, here considerably expanded, was written for the Czech periodical "Divadelní noviny" (2014).

Competitive Biennial Review of Czech Professional Puppet and Alternative Theatre "Skupové Plzeň".

"Skupova Plzeň", Plzeň, 15–19 June 2014





Sztuka, po co?

FESTIWALE

KATARZYNA GRAJEWSKA

Od tak dramatycznie postawionego pytania rozpoczął się festiwal „Bábkarská Bystrica” – Podwójny Impuls. Na spotkaniu otwierającym z organizatorami i zaproszonymi gośćmi padły jeszcze dwa ważne, choć brzmiące paradoksalnie, pytania: Po co festiwal (w Bańskiej Bystrzycy)? Po co teatr (lalkowy)? Dyskusję sprowokowały narastające problemy finansowe instytucji kulturalnych w Słowacji. Wypowiedzi i komentarze uczestników wzbogaciła filmowa prezentacja, w której znani ludzie sztuki z Bańskiej Bystrzycy i zagranicy udzielili odpowiedzi na tak postawione pytania. Sądzę jednak, że to sam festiwal – wydarzenia, spektakle obu Impulsów, oficjalne i nieoficjalne rozmowy – przemówił najpełniej.

■ *Rozpocząć eksmisję!* – to sygnał do rozpoczęcia Słowackiego Powstania Narodowego w sierpniu 1944 roku i tytuł niepowtarzalnej inscenizacji przygotowanej przez studentów słowackich szkół artystycznych: Wyższej Szkoły Sztuk Scenicznych w Bratysławie, Akademii Muzyki i Sztuk Scenicznych im. Janáčka w Brnie, Konserwatorium J.L. Bella w Bańskiej Bystrzycy, pod dramaturgicznym i scenograficznym przywództwem Markéty Plachy i w reżyserii Kataríny Aulitisovej. Ludzkie emocje od radości, nadziei, odwagi, przez cierpienie, upokorzenie, wyczerpanie, po rozpacz i śmierć zamknięte zostały w kilkunastu obrazach – sugestywnych, gęstych od znaczeń kreślonych skrótem i metaforą. Przeżycia zbiorowe przenikały się z jednostkowymi doznaniem, a groteskowe, pełne młodzieńczego humoru scenki ustępowały prawie natychmiast miejsca dramatycznemu milczeniu, szeptowi w ciemności. Otwierane gwałtownie i z trzaskiem zamykane drzwi odcinały nas od zdarzeń. Niezwykła przestrzeń wnętrza radwańskiego dworu, szczerość i świeżość, wysoka aktorska sprawność młodych w kreowaniu krótkich sytuacji wywarły duże

Smaczneho, prosze Wilka! | Bon Appetit, Wolff, Bábkové divadlo na Rázcestí, Baňská Bystrica, Słowacja/Słowacko Arch.

wrażenie na wszystkich uczestnikach spektaklu – wędrowcach w czasie i przestrzeni teatralnej.

PIERWSZY IMPULS

Dotyk, czyli teatr (?) dla najmłodszych

- Teatr dla dzieci w wieku od kilku miesięcy do trzech lat funkcjonuje w Polsce z powodzeniem, niezmienne dostarczając emocji i tematów do rozmów nie tyle odbiorcom, co twórcom. W Bańskiej Bystrzycy pojawiły się podobne, jak w Polsce, pytania: czy zdarzenia z tego nurtu można nazwać teatrem, jakie powinno być przeżycie artystyczne dla najmłodszej widowni, pozostającej podczas wizyty w przestrzeni teatralnej w pełnej symbiozie z matką lub ojcem. Pozostawiam te pytania w formie otwartej. Wierzę – zresztą tak jak uczestnicy dyskusji – że teatr dla najnowej wynika w równej mierze z potrzeby obcowania ze sztuką matki z dzieckiem i zainteresowania twórcy tego rodzaju teatrem.
- Radosnym, bezpretensjonalnym spotkaniem aktora z dziećmi był spektakl *Gospodarzy Akvabitolarium*. Mali widzowie przez nieskrępowaną zabawę z przedmiotami doświadczyli wielkiej morskiej podróży, wiodącej od małego basenu z wodą ku niezmiernym, wykreowanym z wyobraźni twórców – przestrzeniom oceanu... przeżyć.
- Spektakl Teatru Atofri z Poznania *Kółko kręć* przeprowadził dzieci przez świat odgłosów natury, dźwięków, muzyki. Zamknięte zostały w grającym, kręcącym się kole, które poprzez swoją formę i zastosowane tworzywo przenosiło odbiorców – młodszych i starszych – na nieco wyższy poziom artystycznej abstrakcji.
- Humor, magia, prostota opowieści, szlachetna estetyka spotkały się w nagrodzonej drugim miejscem przez dziecięce jury historii *O baranku, który spadł z nieba*, przywiezionej do Bańskiej Bystrzycy przez teatr z Liberca. Tekst niemieckiego autora, Freda Dorrana, posłużył do stworzenia atrakcyjnego spektaklu, wykorzystującego minimum słów przy maksimum wrażeń i emocji, sytuacji i znaków teatralnych. Uważność w traktowaniu małego widza, zachowanie odpowiednich proporcji między zabawą, grą a powagą narracji są wyznacznikami przedstawienia, które dostarczyło tyle samo radości i satysfakcji dzieciom, co dorosłym.

Spektakle dla dzieci starszych, czyli niech żyje Marta Guśniowska!

- Sztuki Marty Guśniowskiej są realizowane w teatrach słowackich z takim samym powodzeniem jak w Polsce. Uczestnicy spotkania podsumowującego Pierwszy Impuls, w tym przede wszystkim obserwatorzy impulsowych zmagani, mówili o współczesności tekstów Guśniowskiej. Zerwanie z utrwalonymi baśniowymi stereotypami, brak podziału bohaterów na złych i dobrych, pojawianie się realnych problemów i tematów tabu i oczywiście charakterystyczny język dialogu, humor, paradoks, parodia – to główne walory



jej pisarstwa. W Bańskiej Bystrzycy obejrzelśmy spektakle: *Smacznego, proszę Wilka!* w wykonaniu gospodarki i *Baśń o Rycerzu bez Konia* z Teatru Lalek w Koszycach. Przytulny, niewielki świat bohaterów pierwszego przedstawienia – wykreowany przez reżysera Mariána Peckę i scenografkę Evę Farkašovú – mieści się na blacie stołu. Utrzymany w tonacjach beżu, brązu, sepii zachwyca kunsztownymi, finezyjnymi lalkami, ożywającymi dzięki dwójce aktorów. Pełna absurdalnych, komicznych zwrotów akcji i nonsensownych sytuacji opowieść o pewnym starzejącym się Wilku i małym Zajączku musiała dotknąć całkiem aktualnych spraw życiowych, skoro młode jury postanowiło uhonoroować ją trzecią nagrodą.

- Rozbijanie fabuł, struktur, mówienie o sprawach ważnych dla młodego widza tu i teraz, relatywizm postaw we współczesnym świecie – ale także komizm sytuacji i dowcip słowny – wyznaczały sensy pozostałych przedstawień z tego nurtu: *Psa (Pri)tuláka* Teatru Piki i *Naprawdę albo o chłopcu, który rysował* z Teatru Lalek w Bratysławie. Współczesny tekst *Aaahr!!!* – z inspiracji którego powstał bratysławski spektakl – uznany został na światowym kongresie ASSITEJ w 2006 roku za Najlepszą Sztukę dla Dzieci. Mówi o samotności w dzisiejszym szalonym, rozpędzonym świecie istot wrażliwych, nieprzystosowanych, innych. Chłopiec – utożsamiający się z Ptakiem, o trzepotliwej duszy i niespokojnych ruchach – tworzy, rysuje swój świat z wyobraźni. W nim może się ukryć, poczuć bezpieczny, chociaż i tam czai się groźne, nierozpoznane zło. Chłopcu udaje się przezwyciężyć niepewność, nazwać własne potrzeby, pragnienia, marzenia. Rodzice, początkowo obcy, nierozumiejący, uzyskują w finale ptasie emblematy, zostają zaproszeni do świata syna. Czy jednak dzieje się to naprawdę? Spektakl, interesujący w reżyserskim i plastycznym pomysle (reżyseria Ivan Martinka, Andrej Kalinka), balansuje na cienkiej krawędzi między tym, co wymyślone, a tym, co może być rzeczywiste. Mimo dramaturgicznych zawilosci widzowie – młodszy i starsi – zostają z klarowną myślą: trzeba umieć obronić swoją inność.

*Dojrzewanie...

Przedstawienie o Chłopcu-Ptaku jest pomostem między teatrem dla dzieci i nastolatków. Stawia trudne pytania i nie daje jednoznacznych odpowiedzi, podobnie jak *Alicja z Wyższej Szkoły Sztuk Scenicznych* w Bratysławie i – uhonorowany przez młode jury pierwszym miejscem – *Marvin* z Teatru Lalek w Ostrawie. Inscenizacja Dudy Paivy i Mischy van Dullemena

DRUGI IMPULS (SPEKTAKLE DLA DOROSŁYCH)

Organizatorzy festiwalu w Bańskiej Bystrzycy przyznają, że produkcje teatru lalek dla dorosłych są w mniejszości, chociaż w ostatnich latach liczba przedstawień w Słowacji wzrosła. O wartościach tego teatru trzeba niezmiennie przypominać, gdyż to nie lalki przyciągają widzów na wieczorne spektakle. Raczej znany tytuł, temat, wybitny reżyser.



przemówiła do młodzieży w Bańskiej Bystrzycy z ogromną siłą. Marvin wychowywany jest przez guwernantki w internacie, z dala od domu i rodziców, z wielką surowością i dyscypliną. Ucieka z opresyjnych sytuacji w świat wyobraźni, w którym – wyzwolony spod uciążliwej opieki – może doświadczać wolności. „Wolność na zawsze” – oto słowa wytatuowane na plecach zbuntowanego nastolatka, wzbudzające w wychowawczyniach wściekłość i odrazę. Być może takie same odczucia rodzi w nich budzące się, dojrzewające, wciąż niewinne ciało. W spektaklu starzejące się kobiety otrzymały – typową dla estetyki twórcy – nadnaturalną gąbczastą formę. Młodzi, obok Marvina także chłopak i dziewczyna wyprowadzeni z marzeń bohatera, mają proste ubrania, podkreślające ich zwinne, smukłe sylwetki. Groteskowe postaci guwernantek poruszają się ciężko, niezgrabnie, aktorzy noszą wysokie koturny. Marzenia, pragnienia, tęsknoty młodych oddaje taniec, który wyzwała bohaterów ze świata dorosłych, świata nakazów, zakazów, szpetoty.

Drugi Impuls kazał więc pomyśleć nad kondycją współczesnego teatru lalkowego dla dorosłych oraz prześledzić obecność dramatów Szekspira w tym repertuarze.

- Konferencja teatrologiczna *William Shakespeare i jego interpretacje w teatrach lalkowych* została zorganizowana przy współudziale Instytutu Teatralnego w Bratysławie i dzięki wsparciu UNIM-y. Swoje wystąpienia zaprezentowali: Nina Maliková, Ida Hlediková, Henryk Izidor Rogacki, Didier Plassard, Jungmin Song i Carole Guidicelli.
- Natomiast autentyczną obecność Szekspira w teatrze lalek potwierdziła inscenizacja Mariána Pecki z Teatru Baniáluka w Bielsku-Białej *Sen nocy letniej*. To wspaniałe, pełne przepychu widowisko w scenografii Evy Farkašovej jest opowieścią o teatrze życia.

*Cały świat to scena,
A ludzie na nim to tylko aktorzy.
Każdy z nich wchodzi na scenę i znika,
A kiedy na niej jest, gra różne role.
(Jak wam się podoba, tłum. Maciej Słomczyński)*

- ❑ Odgrywamy swoje role z elegancją i wdziękiem, jak Hipolita i Tezeusz, Oberon i Tytania, lub niezdarnie, niechlujnie, wystawiając się na szyderstwo i wyśmianie, jak rzemieślnicy ateńscy. Czujemy się pewnie w swoich kostiumach lub błakamy się po lesie w poszukiwaniu własnej tożsamości. W nieustannej grze, która toczy się na różnych poziomach, posługujemy się przedmiotami, lalkami, magią, muzyką, ludźmi... Poddając się czarowi przedstawienia, podświadomie czujemy, że zbliża się finał. Nadejść kiedyś musi. Trzeba będzie zejść ze sceny...
- ❑ Jeśli *Sen nocy letniej* jest przedstawieniem także o miłości, to na pewno o emocjach, pożądaniu i pozorach można mówić w wypadku *Miłości P. i namiętności B.* Spektakl powstał na podstawie *Romansu Perlimplina i Belisy* F.G. Lorki. Młoda aktorka z Teatru Odivo z Bańskiej Bystrzycy, Maria Danadová, z ogromnym temperamentem, energią i liryzmem opowiada historię niedoświadczonego w sprawach miłosnych, nieśmiałego Perlimplina, jego ognistej żony Belisy i wiernej swemu panu, kochającej Markolfy. Nic nie jest takie, jakie z pozoru się wydaje, ale jedno jest pewne. Aktorka świetnie buduje losy trójki bohaterów: wciela się w postaci, komentuje zdarzenia, animuje niebnałne lalki z drewna i materiału, ożywia przedmioty. Zamienia niewielką przestrzeń sali teatralnej w pełen namiętności ogród Perlimplina.
- ❑ Podobnie, dzięki sile kreacji, Ivan Martinka w *Pasjach Bartymeusza* przeistacza scenę w miejsce wydarzeń cudownych, bolesnych i ostatecznych.
- ❑ W obu tych tak różnych spektaklach aktorzy tworzą wyraziste, pełne ekspresji role, posługując się przedmiotem, lalką, ruchem, muzyką, śpiewem. Zmienność rytmów, nastroju, nasycenie obrazów emocjami decydują o wartości prezentacji.
- ❑ W Drugim Impulsie – dzięki Teatralnemu Studiu T.W.I.G.A. (Theater Woman Improvisation Gender Action), działającemu przy teatrze lalek Na Rázcestí – zabrzmiał z dużą siłą głos kobiet. Spektakl *Diagnoza: slovo* skonstruowany został wokół tematu przemocy, obecnej w sposobie interpretowania słowa, użycia przedmiotu, w geście, mowie ciała aż po świadome działanie i modelowanie sytuacji społecznych. Precyzyjna, dobitna gra ośmiu aktorek – wspomaganych przez pianistkę i poprowadzonych przez reżyserkę Ivete Škripkovą – była mocnym akcentem kończącym festiwal.
- ❑ Międzynarodowy Festiwal Współczesnego Teatru Lalek w Bańskiej Bystrzycy uważam za udany. Sprzyjała temu sympatyczna towarzyska atmosfera, gościnność gospodarzy, pogodna jesienna aura... Ale jest coś, co nie daje mi spokoju. Wracam do pytań postawionych przez organizatorów, dotyczących kwestii podstawowych: miejsca sztuki w życiu społecznym, potrzeby organizowania festiwalu i dalszego funkcjonowania teatru lalkowego. Podjęto próbę rozmowy, ale właściwie pytania pozostały bez odpowiedzi.



- ❑ Czy wystarczy więc, by nasze festiwalowe spotkania były tylko udane? Jak podgrzać temperaturę wydarzeń, sprawić, żeby dyskusje stały się gorące, zażarte, przedstawienia kontrowersyjne i niezapomniane, a wytworzone pole energii artystycznej tak silne, że zbędne byłoby pytanie wyjściowe: SZTUKA, PO CO? ❉

19. Międzynarodowy Festiwal Współczesnego Teatru Lalek dla Dorosłych i Dzieci „Bábkarská Bystrica” – Podwójny Impuls, 23–27 września 2014



O baranku, który spadł z nieba | About the Lamb that Fell from the Sky, Naivní divadlo, Liberec, Czechy/Czech Republic Arch.

Diagnoza: slovo | Diagnosta: Word, Bábkové divadlo na Rázcestí, Baňská Bystrica, Slovakia Arch.

Art, What's the Purpose?

KATARZYNA GRAJEWSKA

This dramatic question opened the “Bábkarská Bystrica” Double Impulse Festival.

Two other important albeit paradoxical questions were posed at a meeting commencing the festival: What is the purpose of the festival (in Banská Bystrica)? What is the purpose of the (puppet) theatre? The discussion was provoked by the growing financial problems of cultural institutions in Slovakia. The statements and commentaries made by the participants of the meeting were enhanced by a film presentation in which celebrated artists from Banská Bystrica and abroad replied to the above questions. In my opinion, however, it was the festival – the event, the spectacles of both Impulses, and the official and unofficial contacts – that spoke volumes.

Start the Eviction! – this was the signal commencing the Slovak National Uprising in August 1944 and the title of a unique staging prepared by students of local art academies: the Academy of Performing Arts in Bratislava, the Janáček Academy of Music and Performing Arts in Brno, and the Conservatory of J.L. Bell in Banská Bystrica, with a scenario and sets by Markéta Plachá, and directed by Katarína Aulitsová. Human emotions spanning from joy, hope and courage, suffering, humiliation and exhaustion to despair and death were enclosed within more than ten images – evocative and brimming with meanings depicted with an abbreviation and a metaphor. Group experiences intermingled with individual ones, and grotesque scenes full of youthful humour were almost immediately replaced by dramatic silence and whispers in the dark. Violently opened and loudly shut doors separated us from the events. The unusually spatial interiors of the Radvanský Manor House, the sincerity and freshness of the effectual young actors creating brief situations exerted a great impression upon all participants of the spectacle, wandering in theatrical time and space.

FIRST IMPULSE

The touch, or the theatre (?) for the youngest

In Poland the theatre addressed to children aged up to three years of age functions successfully, invariably providing emotions and themes for



discussions held not so much by the recipients as by the artists. Questions asked in Banská Bystrica resembled those posed in Poland: can events representing this current be described as a theatre, and what should be the nature of the artistic experience intended for the youngest audience, whose members remain in total symbiosis with the mother or the father while visiting theatrical space. I leave these questions unresolved in the belief – shared by others taking part in the discussion – that the theatre for the youngest is the outcome of the needs of the mother and child, i.e. contact with art, as well as of the author's interest in a theatre of this sort.

- *Akvabatolárium*, a spectacle produced by the festival hosts, was an unpretentious meeting of the actor and children. Enjoying unrestrained fun with assorted objects the young spectators went on a great sea voyage from a small pool towards an infinite ocean of... emotions created by the artists' imagination.
- The spectacle proposed by the Atofri Theatre from Poznań – *Kółko kręć* (Wheel, Turn) guided children across the world of the sounds of Nature and music. The form and applied substance of a playing and revolving circle transferred the young and older members of the audience, enclosed within, to a slightly higher level of artistic abstraction.
- The encounter of humour, magic, simple stories, and refined aesthetics in *About the Lamb that Fell from the Sky* won second prize awarded by the children's jury to the Puppet Theatre from Liberec. The text by the German author Fred Dorrian created an attractive spectacle using minimum words to create maximum impressions and emotions as well as situations and theatrical signs. The scrupulous treatment of the young spectator together with the preservation of suitable proportions between fun, games, and the gravity of narration were the determinants of the spectacle, which offered just as much joy and satisfaction to the children as to the adults.

Spectacles for older children, or long live

Marta Guśniowska!

- Plays by Marta Guśniowska staged in Slovak theatres are just as successful as in Poland. Participants of the meeting summing up First Impulse, including predominantly observers of the Impulse endeavours, spoke about the contemporary nature of Guśniowska's texts. The process of abandoning well-established fairy-tale stereotypes, the absence of a division into good and evil characters, the appearance of real problems and taboo topics, and, naturally, the characteristic language of the dialogue, humour, paradox, and parody are the chief assets of this author's plays. We watched *Smacznego, proszę Wilka!* (Bon Appetit, Wolf!), shown by the festival host, and *Baśń o Rycerzu bez Konia* (The Tale of the Knight without a Horse), produced by the Puppet Theatre from Košice. The cosy world of the protagonists of the first spectacle, created

by director Marián Pecko and stage designer Eva Farkašová, is the size of a tabletop. Maintained in shades of beige, bronze, and sepia, it is peopled by enchanting and sophisticated puppets animated by two actors. The story about a certain aging Wolf and a little Bunny – full of absurd, comical twists and non-sensical situations – must have evoked some thoroughly topical life situations since the young jury decided to award it the third prize.

- The process of shattering plots and structures, the mention of issues of importance for the young spectator here and now, the relative nature of attitudes in the contemporary world – but also comic situations and jokes – delineated the sense of the remaining spectacles representing this particular current: *Pies (Pri)tulák* (The Wandering Dog), staged by the Piki Theatre, and *Naprawdę albo o chłopcu, który rysował* (About a Boy Who Drew), shown by the Bratislava Puppet Theatre. In 2006 the contemporary text of *Aaahr!!!*, which inspired the Bratislava spectacle, was recognised at the international ASSITEJ congress to be the Best Play for Children, dealing with loneliness of sensitive, maladjusted others in the present-day frenzied world. The Boy – who identifies himself with the Bird, with a fluttering soul and anxious movements – draws an imaginary world in which he can hide and feel safe, although menacing and unidentified evil lurks within. The Boy manages to overcome uncertainty and identify his needs, wishes and dreams. In the finale, his parents, initially alien and uncomprehending, become endowed with bird emblems and are invited to enter their son's world. Is all this really happening? The spectacle, featuring interesting direction and visual arts conceptions (direction: Ivan Martinka, Andrej Kalinka), balanced on the thin edge between the imaginary and that, which could be real. Despite the convoluted dramaturgy, the older and younger spectators retain one lucid idea: we have to know how protect our otherness.

* Growing up...

- The spectacle about the Boy-Bird is a bridge of sorts between the children's theatre and that addressed to adolescents. It poses difficult questions and does not offer unambiguous answers, just as *Alice*, staged by the Academy of Performing Arts in Bratislava, and *Marvin*, produced by the Puppet Theatre in Ostrava, winner of the first prize awarded by the young people's jury. The staging by Duda Paiva and Mischa van Dullemen spoke to the young spectators gathered in Banská Bystrica with great force. Marvin is brought up by strict teachers in a boarding school far from his home and parents. He flees this oppressive situation and finds refuge in an imaginary world free from stifling custody so that he can experience freedom. "Liberty for ever" – these are the words tattooed on the back of the rebellious teenager, producing the anger and disgust of his

teachers. Quite possibly the same feelings are aroused in them by his still innocent but pubescent body. In the spectacle the aging women were granted a spongy form typical for the aesthetics of the author. The young people – Marvin is accompanied by a boy and a girl, the inhabitants of his dreams – wear simple clothes accentuating their slim, nubile bodies. The grotesque and clumsy governesses move with difficulty and wear buskins. The dreams, longings, and wishes of the young are portrayed in a dance, which sets them free and allows them to escape the world of the adults, a world of injunctions, prohibitions, and ugliness.

SECOND IMPULSE (SPECTACLES FOR ADULTS)

- ¶ The organisers of the Banská Bystrica festival admit that theatrical productions addressed to adults comprise a minority. Although in recent years the number of such spectacles in Slovakia has risen it is still necessary to incessantly remind of their assets since it is not the puppets that draw the audience to the evening shows but celebrated titles and outstanding directors. Second Impulse thus forced us to reflect on the condition of the puppet theatre for grown-ups and to follow the presence of Shakespearean dramas in this particular repertoire.
- ¶ The conference *William Shakespeare and interpretations of his plays in puppet theatres* was held with the cooperation of the Theatre Institute in Bratislava and thanks to the support of UNIMA. The speakers included Nina Maliková, Ida Hlediková, Henryk Izydor Rogacki, Didier Plassard, Jungmin Song and Carole Guidicelli.
- ¶ The authentic presence of Shakespeare in the puppet theatre was confirmed by a staging proposed by Marián Pecko from the Baniáluka Theatre in Bielsko-Biala. The magnificent and opulent *A Midsummer's Night Dream* with stage design by Eva Farkašová is a story about the theatre of life.

*All the world's a stage,
And all the men and women merely players:
They have their exits and their entrances;
And one man in his time plays many parts.
(As You Like It)*
- ¶ We enact our parts either with elegance and charm, in the manner of Hippolyta and Theseus, or Oberon and Titania, or clumsily and slovenly, risking derision and scorn, like the Athenian artisans. We feel secure in our costumes or wander across the forest seeking our identity. In the incessant game played upon different levels we use objects, puppets, magic, music, and people... Succumbing to the allure of the spectacle we subconsciously feel that the finale is nigh. It must come at some time or other, and we shall have to exit the stage...
- ¶ If *A Midsummer Night's Dream* was a spectacle also about love then emotions, desire and appearances can be mentioned in the case of *The Love of P. and Passion of B.*, after *The Love of Don Perlimplin and Belisa in the*

Garden by F.G. Lorca. Maria Danadová, a young actress from the Odivo Theatre (Banská Bystrica) recounts with great temperament, energy, and lyricism the story of the timid Perlimplin, inexperienced in matters of love, his passionate wife Belisa, and the loving Marcolfa, loyal to her master. Nothing is as it seems, but one thing is certain. The lead actress brilliantly constructed the fate of the three protagonists: she embodied the *dramatis personae*, commented on the events, animated the original puppets made of wood and fabric, and brought objects to life. In doing so, she changed the small space of the theatrical hall into Perlimplin's garden brimming with passion.

- ¶ In a similar manner, and thanks to his powerful performance, Ivan Martinka in *The Passion of Bartimej* transformed the stage into the site of wonderful, painful, and ultimate events.
- ¶ In both such different spectacles the actors enacted expressive roles while using the object, the puppet, motion, music, and songs. The changeability of the rhythms and the ambiance and the suffusion of the imagery with emotions proved decisive for the merit of the presentations.
- ¶ Thanks to the Theater Woman Improvisation Gender Action studio accompanying the Na Rázcestí Theatre, Second Impulse resounded with the forceful voices of women. The structure of the spectacle *Dignose: worte* focused on the topic of violence spanning from the interpretation of words, the use of objects, gestures, and body language to conscious activity and the modelling of social situations. The meticulous and expressive performance given by eight actresses assisted by a pianist and directed by Iveta Škripková was a strong accent closing the festival.
- ¶ I consider the International Festival of Contemporary Puppet Theatre for Adults and Children in Banská Bystrica to be a success. It was favoured by the conducive, sympathetic atmosphere of a social meeting, the hospitality of the hosts, the fine autumn weather... But there is something, which gives me no peace. I return to the questions posed by the organisers and pertaining to fundamental issues: the place of art in social life, the need to organise festivals, and the further functioning of the puppet theatre. An attempt was made to conduct a discussion, but the actual question remains unresolved.
- ¶ Is it enough for our festival meetings to be merely successful? How should we raise the temperature of the events so that such discussions would become impassioned and fervent, the spectacles – controversial and unforgettable, and the generated field of artistic energy so strong that the initial question: ART. WHAT'S THE PURPOSE? would become be superfluous. ☉

19th International Festival of Contemporary Puppet Theatre for Adults and Children "Bábkaršská Bystrica" – Double Impulse, 23–27 September 2014

Widzenie widza

ZUZANNA TALAR

Z końcem maja Warszawa stała się mekką znawców i twórców teatru dla młodego widza. Przyjechali z osiemdziesięciu państw, sześciu kontynentów, by uczestniczyć w 18 Światowym Kongresie ASSITEJ i specjalnej edycji Festiwalu Teatrów dla Dzieci i Młodzieży „Korczak”. Patronat nad wydarzeniem objęła małżonka prezydenta Anna Komorowska, a projekt zrealizowano przy pomocy środków finansowych Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Urzędu Miasta Warszawy. Wydarzenie współorganizował Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie. Hasło tegorocznego Kongresu brzmiało: „Facing the audience/Widzenie widza”.

- ❑ Kongres ASSITEJ otworzyło widowisko *Song Manufacture* w wykonaniu dzieci z Ogniska Teatralnego U Machulskich i adeptów Szkoły Machulskich. Zjazd rozpoczęto od oceny realizacji planów i założeń wyznaczonych na poprzednim zjeździe i określenia nowych kierunków rozwoju teatru dla dzieci i młodzieży. Na Walnym Zgromadzeniu wybierano nowe światowe władze; swoje stanowisko utrzymała dotychczasowa prezes Stowarzyszenia Yvette Hardie. Członkowie zdecydowali, że XIX Światowy Kongres ASSITEJ w 2017 roku odbędzie się w Kapsztadzie w RPA.
- ❑ Kongres ASSITEJ to międzynarodowa debata oceniająca współczesną kondycję teatru dla młodego widza, wykłady, seminaria, panele dyskusyjne, konferencje i spotkania plenarne, podczas których profesjonalści z dziedziny teatru dzielą się doświadczeniem, wymieniają poglądy, wzbogacają swoją wiedzę i poszerzają horyzonty.
- ❑ Podczas Kongresu odbyło się sympozjum Rzecznika Praw Dziecka *Prawa dziecka w sztuce – dialog pokoleń. 25 lat Konwencji o prawach dziecka*, któremu towarzyszył spektakl *Masz prawo do swoich praw* Teatru Łejery z Poznania.



Arch.:
Burzowa noc / A Stormy Night, Le Carrousel, Kanada/Canada

■ Kilka spośród wielu wydarzeń towarzyszących Kongresowi zwracało szczególną uwagę, warto je więc przywołać.

Symposium Teatr jako przestrzeń emancypacji i obraz zmiany społecznej

■ Symposium dotyczyło ważnej i coraz bardziej dostrzeżonej potrzeby wciągnięcia w przestrzeń teatralną dzieci niepełnosprawnych. Powstają projekty, warsztaty, spektakle, dające im szansę coraz szerszego wypowiedzenia się w każdej dziedzinie, na którą chcą mieć swój słuszny wpływ. Ta artystyczna wypowiedź niepełnosprawnych staje się wypowiedzią w swojej sprawie i wielkim krokiem do emancypacji nie tylko artystycznej, ale przede wszystkim społecznej. Pozwala dzieciom wyjść z nie lubianej roli „innych”, zamkniętych w „bezpiecznej” izolacji, spotkać się z drugim człowiekiem, z widzem, który pomaga choćem dziecku zburzyć dotychczasowy wewnętrzny obraz siebie i stworzyć go na nowo. Z kolei widzowi pomaga zmienić stereotypowe patrzyenie na dzieci chore. To najlepsza lekcja tolerancji, akceptacji i szacunku, jaką możemy dać zdrowym dzieciom. Coraz więcej uwagi poświęca się też widzowi z dysfunkcjami. Dzieciom niewidomym i niedosłyszącym teatr ma do zaproponowania audiodeskrypcje, tłumaczenie spektakli na język migowy, pętle indukcyjne, umożliwiające odbiór przedstawień. Pojawiają się powoli spektakle dla dzieci niewidomych. Polska twórczość teatralna może też pochwalić się

pierwszymi przedstawieniami dla osób z autyzmem, uwzględniającymi potrzebę zmiany skali natężenia dźwięku i światła. O wysiłku emancypacji dzieci z dysfunkcjami mówiła Justyna Lipko-Konieczna z Teatru 21 w Warszawie, możliwości teatralnych działań z niepełnosprawnymi dziećmi wskazywała dyrektor Międzynarodowego Biennale „Terapia i Teatr” w Łodzi Agnieszka Piasecka. Uczestnicy wysłuchali też gości z zagranicy. Daryl Beeton z Wielkiej Brytanii, Boris Caksiran z Serbii i Talleri McRea z USA (przedstawiciele International Inclusive Arts Network) opowiadali o projektach włączających osoby z niepełnosprawnościami po obu stronach kurtyny. Alex Walker z St



Martins Youth Arts Centre w Australii przybliżył problem ścieżek dźwiękowych w teatrze dla dzieci i młodzieży niedosłyszącej. Gisela Höhne z Niemiec mówiła o zakorzenianiu teatru osób niepełnosprawnych w przestrzeni miejskiej i w świadomości społecznej na przykładzie Teatru Ramba Zamba.

PLATFORMA DRAMATOPISARSKA

- Suzanne Lebeau poprowadziła wykład inauguracyjny *Pisanie sztuk dla dzieci. Strategie poznawania i pozyskiwania młodych odbiorców*, który wzbudził ogromne zainteresowanie i zgromadził wielu słuchaczy. To kluczowa kwestia, przed którą staje dramaturg przygotowujący się do napisania tekstu sztuki skierowanej do dzieci. Dla kogo ma on być? To pytanie nie tyle o metrykę urodzenia, co znawstwo całego bogactwa i skomplikowania wewnętrznego świata dziecka, jego psyche i fizis, możliwości poznawczych, percepcji. To pytanie o etap, na jakim adresat sztuki znalazł się w swym długim i fascynującym procesie rozwoju.
- Podczas tego sympozjum wystąpili jeszcze Henning Fangauf i Stefan Fischer-Fels, którzy swój wykład *Teksty teatralne w ruchu – z Niemiec w świat* poświęcili sztukom niemieckich autorów tłumaczonym i wystawianym z powodzeniem na całym świecie. Na warsztat wzięli sztukę Urlicha Huba *Na Arce o ósmej* i zastanawiali się, co przynosi jej międzynarodowy sukces.
- Klucz to uniwersalizm. Teksty, które mają wymiar ponadczasowy, poruszają temat istotny dla dziecka, jego rodziców, otoczenia, należy tłumaczyć, a sztuki pokazywać szerszej publiczności. To bardzo ważne, by mądre, wartościowe przedstawienia, które w sposób dojrzały i głęboki, taktowny i delikatny traktują o najważniejszych sprawach, nie trzymały się granic państw swoich autorów. Warto, by każde dziecko miało szansę zobaczyć, doświadczyć i zrozumieć. Henning Fangauf, Kim Peter Kovac, Zbigniew Rudziński i inni uczestnicy tej platformy zaprezentowali dramaturgię skierowaną do nastolatków z różnych stron świata. Wyłoniła się dyskusja o inspiracjach i promowaniu sztuki dla dorastających ludzi. Odbyła się również otwarta dyskusja *Czy współczesna dramaturgia łączy międzynarodową wspólnotę teatru młodego widza?*, w której podkreślano potrzebę i sens „dzienia się” wartościowymi przedsięwzięciami teatralnymi na skalę światową, przy jednoczesnym baczeniu



na trudną do zrozumienia dla obcokrajowca specyfikę spektakli lokalnych, mocno zakorzenionych w osobliwym duchu i odrębności regionu.

WRITE LOCAL. PLAY GLOBAL

■ To internetowa platforma networkingowa dla osób piszących sztuki dla dzieci. To nie tylko miejsce spotkań twórców ze świata, którzy mogą się tu poznać, ćwiczyć warsztat, być dla siebie źródłem inspiracji. To też baza danych o instytucjach i programach wspierających dramaturgów.

■ Przez dwa wieczory uczestnikom sympozjum zapre-

wano slamy dramaturgiczne – fragmenty sztuk autorów z 30 krajów, ze wszystkich niemal kontynentów. Sztuki czytano w narodowych językach autorów i tłumaczono na język angielski. Fragmenty swoich tekstów czytali Maciej Wojtyszko, Liliana Bardijewska, Marta Guśniowska, Malina Prześluga i Robert Jarosz.

■ Pojawiły się też teksty młodych autorów z Polski i USA, którzy w ostatniej chwili zgłosili chęć zaprezentowania swojej twórczości, wykorzystując okazję ujawnienia się przed szeroką publicznością znawców teatru. Szansy tej nie przegapili nastoletni uczestnicy i laureaci konkursu organizowanego przez PO ASSITEJ Szukamy Polskiego Szekspira oraz Konkursu na Miniaturę Teatralną przeprowadzonego przez Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu. Młodzi twórcy mieli okazję zetknąć się z autorami uznanymi, za którymi stoi wiele lat pracy, doświadczenia i połamanych piór.

■ W czasie trwania Platformy Dramaturgicznej odbyło się poprowadzone przez Henninga Fangaufa, Carla Millera i Zbigniewa Rudzińskiego sympozjum *Autor i tłumacz sztuk dla młodej widowni*, które stało się wymianą doświadczeń pomiędzy tłumaczami z różnych krajów. Uczestnicy próbowali znaleźć odpowiedź na pytania, które stawiają sobie autorzy przekładów na całym świecie: co oznacza tłumaczenie tekstu, jak poradzić sobie z codziennym językiem, slangiem czy dialektami. Niemiecki dramaturg Lutz Hübner oraz jego polska tłumaczka Lila Mrowińska-Lisewska opowiedzieli o doświadczeniach wspólnej pracy. Tłumacz, zasiadając do pracy nad oryginalnym tekstem, ma przed sobą arcytrudne zadanie napisania sztuki od nowa. Z szacunkiem dla autora tekstu, z dbałością o wydźwięk i klimat opowieści, musi przetransponować ją do odbioru w innej rzeczywistości. To nie tłumaczenie literka w literkę, to przełożenie historii, zakotwiczenie jej w świadomości widza innego niż



ten, o którym myślał autor, pisząc tekst. Nie każda jednak sztuka ma wymiar uniwersalny, nie każdy dialog, w którym pojawia się specyficzna dla regionu gwara czy charakterystyczny dla pewnej grupy społecznej slang, zabrzmiał tak samo w kraju o innej kulturze i innych naleciałościach językowych. Nie każda sztuka będzie miała wszędzie zrozumiały kontekst kulturowy czy społeczny. Są teksty ściśle związane ze specyfiką państwa, które nie nadają się do zaadaptowania.

Kim Peter Kovac, Jerzy Moszkowicz i Evan Placey poprowadzili otwartą dyskusję *Czy współczesna dramaturgia jest motorem teatru adresowanego do młodzieży?*, zastanawiając się, na ile przemiany obserwowane w dramatopisarstwie XXI wieku rzutują na kształt teatru adresowanego do dorastających ludzi.

Symposium Small Size Sztuka w pierwszych latach życia

Symposium poświęcono sztuce teatralnej dla najmniejszych spośród małych widzów, o specyficznych potrzebach i oczekiwaniach, o szczególnym postrzeganiu siebie i rzeczywistości wokół. Maluch nie może być tylko widzem, nade wszystko musi być współtwórcą spektaklu. Uwarunkowania wieku nie pozwolą mu zasiąść na widowni, lecz w przyjaznej, kameralnej przestrzeni, zorganizowanej na scenie czy w foyer teatru. Coraz częściej scenografowie wykorzystują element zamknięcia np. namiotem, odwołując się do zakodowanej w pamięci komórkowej człowieka potrzeby ukrywania się. Przebywanie w małym, odizolowanym od świata zewnętrznego miejscu wzbudza w dziecku poczucie bezpieczeństwa i pozwala oswoić teatralną przestrzeń. Bezpieczna atmosfera, przy delikatnym świetle i ściszonej muzyce, jest idealnym tem do stymulowania i rozwijania dziecięcej wyobraźni i kreatywności. Małe dziecko nie utrzyma koncentracji dłużej niż 20-30 minut, a najlepszym zamknięciem spektaklu będzie dla niego zabawa z aktorami i rodzicami wśród scenografii i teatralnych rekwizytów. Aby przekaz był zrozumiały, artyści doskonale muszą znać swojego maleńkiego odbiorcę, wraz z całym

wachlarzem charakterystycznych dla jego wieku możliwości poznawczych i zachowań. Grając dla tak młodej publiczności, muszą wyzwolić w sobie absolutne wyrozumienie dla naturalnej ciekawości świata i braku jakże nas, dorosłych, ograniczających zahamowań. To nie tylko okrzyki radości, spontanicznie okazywane zdziwienie czy strach, to sytuacje różne, złożone, rozciągnięte w czasie, z których żadna nie ma prawa zakłócić przebiegu spektaklu. Maluch rządzi się swoimi prawami i to te prawa obowiązują podczas przedstawienia dla najmłodszych. To teatr dla najbardziej wymagającego widza, bo raczkującego nie tylko dosłownie, ale i w przenośni, w swym odkrywaniu magii teatru. Od tego, co uda mu się odkryć, zależy, czy stanie się kilku- i kilkunastoletnim widzem. Symposium wzbudziło ogromne zainteresowanie i stało się okazją do spojrzenia na tę sprawę z nowej, szerszej, międzynarodowej perspektywy. Głos zabrali nie tylko polscy znawcy tematu, teatrolog Barbara Małecka oraz Alicja Morawska-Rubczak, ale również goście z zagranicy: ekspert ds. polityki kulturalnej UNESCO z Niemiec Wolfgang Schneider i Gerd Taube – dyrektor Centrum Teatru Dzieci i Młodzieży we Frankfurcie oraz przewodniczący Artistic International Association Small size z Włoch Roberto Frabetti i prezes ASSITEJ International Yvette Hardie z Republiki Południowej Afryki.

Oprócz wymienionych wydarzeń odbyła się jeszcze m.in. prezentacja projektu *Brzydkie kaczątko* przygotowanego przez Wałbrzyski Teatr Lalek, wykład *Polski teatr lalek dla dzieci i młodzieży*, symposium *Grotowski i co dalej?*, konferencja naukowa *Teatr dla młodych widzów a postrzeganie współczesnego dziecka*.

Festiwal „Korczak”

Kongres to również światowy festiwal teatrów dla dzieci i młodzieży, największy w Polsce przegląd form teatralnych, osiągnięć, nowych tendencji, który pozwolił zaprezentować i wypromować twórców na światowym forum. Hasło tegorocznego festiwalu brzmiało: „No limits”, teatr bez ograniczeń, bez barier.



Na udział mogły liczyć najwartościowsze przedstawienia zawodowe i amatorskie, o najwyższym poziomie artystycznym. Spektakle polskie nie podlegały ocenie jury, jak to dzieje się co roku, ale stały się żywą promocją polskiego teatru i dramaturgii na świecie. Specjalna edycja korczakowskiego festiwalu przypadła w jego 18 urodziny. Obchodzono je w międzynarodowym gronie gości i spektakli zagranicznych z niemal wszystkich kontynentów. Ta wielokulturowość stała się najważniejszym kryterium doboru przedstawień. O zaproszenie ubiegało się ponad 430 teatrów z 40 krajów świata. Rada Artystyczna wybrała 50 najciekawszych spektakli, które prezentowane były na 7 warszawskich scenach.

- A że festiwal powstał z myślą o dzieciach, nie mogło zabraknąć miejsca dla absolutnej pajdokracji i niczym nieskrępowanej zabawy. Wszystko to działo się w Strefie Dziecka – tu widzowie realizowali się twórczo pod dyskretnym okiem profesjonalnych animatorów. Nie trzeba było nikogo namawiać do zabawy setkami miękkich, kolorowych sześcianów. Powstawało z nich wiele więcej niż tylko jakże banalne labirynty czy

zamki... Festiwal to też happeningi, wydarzenia teatralne, warsztaty, między innymi z improwizacji dla dzieci i młodzieży, oraz liczne wystawy.

- Pomyślano o artystycznych doznaniach każdej grupy wiekowej. Młodzież miała okazję uczestniczenia w przedstawieniach poruszających bliskie jej problemy, niewygodne i trudne, ale ważne dla młodego pokolenia; sprawy, o których młodzi chcą mówić; historie przełamujące tabu, wstyd, osvajające lęki i niepokoje. Młodzi wychodzili nasyceni teatralną magią, pełni zachwytu nad niezwykłością artystycznych możliwości. Po każdym spektaklu młoda publiczność spotykała się z artystami gotowymi odpowiedzieć na każde pytanie. W programie znalazły się też realizacje dla maluchów od pierwszego roku życia. To unikatowy eksperyment teatralny festiwalu „Korczak” *Ab ovo – Zacząć od jaja*, tym razem bogatszy o propozycje z całego świata.
- „Korczak”, jak w poprzednich latach, zaproponował też twórczość młodzieży niepełnosprawnej, zmuszającej do zrewidowania sposobu myślenia o niepełnosprawności. Tego rodzaju spotkanie widza i aktora w sposób naturalny znosi bariery i zmniejsza rezerwę do tego „odmiennego” świata. Organizatorzy nie zapomnieli też o niepełnosprawnej widowni, udało się zachęcić sporo dzieci z dysfunkcjami do przyjscia do teatru, a po spektaklu mogły one wziąć udział przygotowanych specjalnie dla nich warsztatach. ☉

18. Światowy Kongres ASSITEJ oraz Międzynarodowy Festiwal Teatrów dla Dzieci i Młodzieży „Korczak”, Warszawa, 23–31 maja 2014



Facing the Audience

ZUZANNA TALAR

In late May, Warsaw became the mecca for the scholars and artists specialising in the theatre for children and young people. They arrived from eighty counties in six continents in order to take part in the 18th ASSITEJ World Congress and the special edition of the Korczak International Festival of Theatres for Children and Young People. The First Lady Anna Komorowska was the patroness of the event, and the project was partially financed by the Ministry of Culture and National Heritage and the Warsaw City Council. The event was co-organised by the Zbigniew Raszewski Theatre Institute in Warsaw. The motto of the Congress was "Facing the audience".

- The ASSITEJ Congress opened with the show *Song Manufacture* staged by children from the U Machulskich Theatre Centre and graduates of the Machulski School of Acting. The debate began with an assessment of the degree of fulfillment of plans and assumptions delineated at the preceding Congress; new directions of development for the theatre for children and young people were defined. The General Assembly selected the new international authorities; President of ASSITEJ International Yvette Hardie was nominated for another term of office. It was resolved that the 19th ASSITEJ World Congress in 2017 will be held in Cape Town in the Republic of South Africa.
- The Congress included international debates assessing the condition of the contemporary theatre for children and young people, lectures, seminars, discussion panels, conferences and plenary meetings during which theatre professionals shared their experiences, exchanged views, expanded their knowledge and broadened their horizons.
- The Ombudsman for Children's symposium *Rights of the Child in Art – Intergenerational Dialogue. 25 Years of the Convention on the Rights of the Child* also took place during the Congress, accompanied by the

production entitled *Masz prawo do swoich praw* (You have the right to your rights) by the Łejery Theatre from Poznań.

- Some of the very many events that accompanied the Congress were particularly interesting and hence should be specifically mentioned here.

The symposium *Theatre as the Space for Emancipation and the Picture of Social Change*

- The symposium concerned the important and increasingly often noticed need to include disabled children into theatre space. Numerous projects, workshops and performances offer those children the opportunity for a broader expression of their opinion on any issue



which they are rightly entitled to influence. The artistic expression of the disabled children is also an expression concerning their issues and a large step towards not only artistic emancipation, but above all social emancipation. It permits them to step beyond the disliked role of “others” locked in a “safely” isolated space and to meet others, especially the viewers, who help those children to demolish their earlier inner image of themselves and rebuild it anew. The viewers, in turn, are thus encouraged to change the stereotypical perception of the disabled. This is the best lesson of tolerance, acceptance and respect that we can give the able-bodied children. Increasingly more attention is also devoted to viewers with various dysfunctions. Shows are translated to sign language and induction loops are installed in theatres to enable the hearing-impaired to participate. Children with sight impairments are offered audio-described theatrical productions, and shows intended for blind children are evolving. In addition, Polish theatre boasts the first productions addressed to autistic children, which take under consideration the need to adjust the sound scale and light intensity. Various efforts towards emancipating children with dysfunctions were discussed by Justyna Lipko-Konieczna from Theatre 21 in Warsaw, whereas the prospects for theatrical actions involving disabled children were pointed out

by Agnieszka Piasecka, Director of the International Biennial “Therapy and Theatre” in Łódź. Also, the participants listened to talks given by foreign guests. Daryl Beeton from Great Britain, Boris Caksiran from Serbia and Talleri McRea from the USA, representatives of the International Inclusive Art Network, reported on projects involving young people with disabilities in work on both sides of the theatre’s curtain. Alex Walker from St Martins Youth Arts Centre in Australia discussed the question of soundtrack in theatre for children with impaired hearing, while Gisela Höhne from Germany spoke about the ways to anchor the theatre of the disabled in city space and in social awareness, taking as her example the Ramba Zamba Theatre.

The Playwriting Platform

The inauguration lecture *Playwriting and specific audiences: Strategies for understanding and reaching these audiences* given by Suzanne Lebeau aroused great interest and was attended by a considerable crowd. The key issue faced by a playwright intending to write a play addressed to children is the target. For whom will the play be? This question does not concern age certificates, but the awareness of the entire range and complexity of the inner world of a child, the child’s psyche and physique, cognitive capabilities and perception; it concerns the stage reached by the addressees of the play in their long and fascinating process of development.

Other speakers during this symposium were Henning Fangauf and Stefan Fischer-Fels. Their lecture *Theatre Texts in Dialogue – from Germany to Other Countries* focused on plays by German authors translated and successfully staged all over the world. Analysing the play *At the Ark at Eight* by Ulrich Hub, they tried to determine what exactly made it such an internationally successful text.

- The key was its universalism. Texts which have a timeless relevance, which deal with topics that children themselves, their parents and their milieu find important, should be translated and shown to broader audiences. It is very important, concluded the lecturers, for wise, valuable plays that speak about the crucial issues in a mature, profound, tactful and subtle way not to be limited to the native countries of their authors. Every child should have the chance to see, experience and understand them. Henning Fangauf, Kim Peter Kovac, Zbigniew Rudziński and other participants of this platform presented plays addressed to teenagers worldwide. The following discussion concerned inspirations and promotion of art for adolescents. During the open debate *Is contemporary playwriting a driving force in theatre aimed at teenage audiences?* the need for and relevance of sharing high-quality theatrical enterprises worldwide was emphasised, as was the concurrent need to consider the specificity of local texts, strongly rooted in the spirit and qualities characteristic to the its region of origin,

which a foreign audience may find difficult to understand.

Write Local. Play Global

- ¶ This is an online network platform for people interested in plays written for young audiences. It is not only a meeting place for writers from around the globe wishing to get acquainted with one another, develop their workshop and share inspirations, but also a database of institutions and programmes supporting playwrights.
- ¶ For two consecutive evenings the participants of the symposium attended playwrights' slams. Passages from plays by authors originating from thirty countries in almost all the continents were read out in the original languages and translated into English. Maciej Wojtyczko, Liliana Bardijewska, Marta Guśniowska, Malina Prześluga and Robert Jarosz presented passages from their plays.
- ¶ Some of those texts had been written by young playwrights from Poland and the USA. They were submitted at the eleventh hour as their authors seized the chance of presenting their work before the wide forum of theatre specialists. The opportunity was not overlooked by the teenage participants and laureates of the "Looking for the Polish Shakespeare" contest by ASSITEJ Poland and the Short Form for Theatre contest by the Children's Art Centre in Poznań. The contests gave the young writers an occasion for meeting recognised authors with years of work, loads of experience and scores of broken pens behind them.
- ¶ The Playwriting Platform included also the symposium *Author and translator in theatre for young people* led by Henning Fangauf, Carl Miller and Zbigniew Rudziński, which gave translators originating from various countries an opportunity for exchanging views. The participants tried to find answers to questions posed by all the translators of the world: what translating a text really means, or how to deal with everyday speech, slang or dialect in translation. The German playwright Lutz Hübner and the translator of his works into Polish Lila Mrowińska-Lissewska shared the tale of their cooperation. Sitting down to work, a translator faces the daunting task of writing the original play anew. Never forgetting to respect the author and taking care to render the atmosphere and sense of the story, he or she must transpose it for reception in a different reality. This is not a letter-by-letter translation, but a rendition of the story so as to anchor it in the awareness of a different viewer than the one the author had in mind while writing. Yet not every play has an universal dimension. Not every dialogue written in a dialect specific to a given region or in a slang typical to some social group will sound the same in a country whose culture and linguistic traditions are different. Not every play has a cultural or social context that is intelligible everywhere. Some texts are so closely linked to the specific character

of their country of origin that they are well-nigh impossible to adapt.

- ¶ *The open debate Is contemporary playwriting a driving force in theatre aimed at teenage audiences?* was hosted by Kim Peter Kovac, Jerzy Moszkowicz and Evan Placey. The debated point was the extent to which transformations observed in 21st-century playwriting influence theatre addressed to adolescents.

The Small Size Symposium Performing arts for early years

- ¶ The symposium focused on theatre intended for the youngest of young audiences, viewers with very special needs and expectations and with a very particular perception of themselves and the surrounding reality. Toddlers cannot be just spectators; it is imperative that they are co-creators of the performance. Circumstances resulting from their age do not permit them to sit in an auditorium; toddlers need a friendly, intimate space arranged for them on the stage or in the theatre's foyer. Stage designers increasingly often use an enclosing element, for instance a tent, referring by this to the human need for concealment encoded in cell memory. Being in a small space isolated from the outside world gives the children a sense of security and thus helps them tame the theatrical space. The atmosphere of security coupled with subtle lighting and quiet music creates an ideal background to the stimulation and development of imagination and creativity. A small child has the attention span of no more than 20 to 30 minutes; the best closure to the performance is a moment of free play amidst the theatre props and decorations in the company of the actors and parents. In order to make their message intelligible, the actors must be familiar with their little viewers and the range of cognitive capabilities and forms of behaviour characteristic of their age. When playing before such a young audience, they must develop a total understanding for the natural curiosity of children and for the absence of inhibitions that restrict adult behaviour. This means not only the screams of joy and spontaneous displays of surprise or fear, but also various, sometimes complex situations continuing over a span of time, none of which can be allowed to disrupt the flow of the performance. Toddlers are governed by their own rules, and it is those rules that are in force during a performance for the youngest audience. This is the most demanding of all theatre audiences, because it is an audience taking its first steps – not only literally, but also metaphorically, the first steps towards the discovery of the magic of theatre. What the toddlers discover determines whether they develop into members of the kindergarten and teenage audience. The symposium aroused great interest and provided an opportunity for looking at the issue from a new, broad, international perspective. Among the speakers were Polish theoreticians of theatre Barbara Małecka and Alicja Morawska-Rubczak and

foreign specialists: the guests from Germany Wolfgang Schneider, Coordinator of the UNESCO Chair Cultural Policy for the Arts in Development, and Gerd Taube, Director of the Children's and Young People's Theatre Centre in Frankfurt am Main, as well as Roberto Frabetti from Italy, Chairman of the International Artistic Association Small Size, and Yvette Hardie from South Africa, President of ASSITEJ International.

- In addition to the above events, there was the presentation of the *Ugly Duckling* project by the Theatre of Actor and Puppet in Wałbrzych, the series of lectures *Polish Theatre for Children and Young People*, the symposium entitled *Grotowski and what next?*, the conference *Theatre for Young Audiences and Perceptions of the Contemporary Child and many others*.

The "Korczak" Festival

- The Congress encompasses also an international festival of theatres for children and young people. It is the largest review of theatrical forms, achievements and new tendencies in Poland, and it also provides an opportunity to present and promote creators of this theatre on the international forum. The motto of this year's festival was "No limits", alluding to theatre without restrictions or barriers. Participation in the Festival was reserved for the most valuable performances by professional and amateur theatres of the highest artistic quality. Productions by Polish theatres were not assessed by the jury, but served as live promotion of the Polish theatre and dramaturgy in the world. The special edition of the "Korczak" International Festival fell on its 18th anniversary. It was celebrated in an international group of guests, with performances from nearly all the continents of the world. This multicultural quality became the chief criterion in the selection of performances to be shown during the festival. Over 430 theatres from forty countries applied for an invitation. The Art Council selected fifty of the most interesting performances, which were staged in seven theatres in Warsaw.
- Since the festival evolved with children in mind, a space for total paidocracy and uninhibited play was, of course, a must. This is exactly what the Children's Area was for; it was there that the young spectators satisfied their creative urges under the discreet guidance of professional educators. No-one needed to be persuaded to play with hundreds of soft, colourful cubes, which were used for the construction of much more than just the commonplace labyrinths or castles. The festival included also happenings, theatrical events, workshops, including the one concerned with improvisation and addressed to children and teenagers, and many exhibitions.
- The organizers satisfied the artistic needs of every age group. Teenagers could participate in performances which focused on the issues familiar to them, occasionally perhaps distressing and difficult, but important to the young generation. These shows concerned

topics the young people wanted to talk about and tales that broke taboos and helped to overcome shame, fears and anxieties. Younger children went away filled with the theatre's magic and enchanted with the incredible artistic solutions it offered. After each performance the viewers could meet the actors, who happily answered every question they were asked. The *Ab ovo - Beginning from the egg* programme comprised shows for toddlers aged above one year. This programme is a unique theatrical experiment undertaken at the "Korczak" Festival, this time enhanced with performances from all over the world.

- Just like in the previous years, the "Korczak" Festival embraced also theatrical productions staged by the disabled young people, which enforced a revision in the perception of disability. This kind of a meeting between actors and members of the audience naturally annulled barriers and reduced the reservations concerning this ostensibly "different" universe. The organisers did not forget the disabled viewers, either, managing to encourage quite a number of young people with disabilities to come to the theatre. After the performances these children could participate in workshops prepared especially for them. ☉

The 18th ASSITEJ World Congress and the "Korczak" International Festival of Theatres for Children and Young People, Warsaw, 23–31 May 2014



Tę historię każdy zna...

AGATA DRWIĘGA

Byczek *Fernando* Munro Leafa jest ważną pozycją światowej klasyki literatury dziecięcej, polskim odbiorcom znaną m.in. dzięki przekładowi Ireny Tuwim oraz nagrodzonej Oscarem animacji Walta Disneya z 1938 roku. Po historię o rogatym romantyku, który od walki na corridzie wolał wachać kwiatki, sięgnął tym razem Robert Jarosz, nowy kierownik artystyczny warszawskiego Teatru Guliwer. Reżyser i dramatopisarz zaprosił do współpracy: scenografa Pavla Hubičkę, kompozytora Piotra Klimka oraz choreografkę Weronikę Pelczyńską – wszyscy ci twórcy przyczynili się do powstania nietuzinkowej adaptacji powszechnie znanej historii.

- Elementem zwracającym uwagę jeszcze przed pojawieniem się na scenie aktorów są olbrzymich rozmiarów białe, gdzieś ugrudzone farbą naczynia, z których wystają gigantyczne pędzle. Po prawej stronie sceny stoi czerwone drzewo, również zbudowane z różnego rodzaju przyrządów malarskich, a kulisy z lewej tworzy kubistyczna, lekko pochylona biała ściana wraz z zawieszonym nad nią ekranem w kształcie nieregularnego wielokąta. *Byczek Fernando* wraz z przyjaciółmi zostali wmalowani w płótna Pabla Picassa, a abstrakcje pędzla hiszpańskiego artysty dosłownie i w przenośni zyskały nowe życie.
- Obiektami animowanymi są tu przede wszystkim przestrzenne maski głów byków (ta forma szczególnie dobrze wypada w scenie, w której pojawia się krowa matka – jej ciało tworzy troje aktorów animujących siebie, maskę i „ogon” zrobiony z wielkiego patyka do mieszania farby) oraz, przypominające dziecięce zabawki, trójwymiarowe modele Picassowskich byków jeżdżące na kółkach. Imponująco wypada naturalnych rozmiarów płaski tekturowy koń wycięty z *Guerniki* (cały obraz pojawia się zresztą w scenie finałowej) „dosiadany” przez anglezującego obok pikadora. Tak jak obiekty utrwalone przez hiszpańskiego malarza dalekie są

od swoich realistycznych pierwowzorów, tak w spektaklu Jarosza w każdej scenie akcentowana jest umowność teatralnych sytuacji: mężczyźni w glanach, skórzanych spodniach i czarnych koszulkach są byczkami, a kobiety ubrane w falbaniaste sukienki do flamenco – kwiatami. Lalki współistnieją na scenie razem z aktorami – rozdział na plany żywy i lalkowy zdaje się nie mieć tu istotnego znaczenia.

- █ Ekspozowaniu konwencji służy również sposób, w jaki został potraktowany tekst. Choć na scenie pojawia się postać Narratorki recytującej kolejne wersy *Byczka...*, słowo nie ogrywa roli nadrzędnej względem innych środków wyrazu, takich jak obraz, ruch czy muzyka. Historia o Fernandzie jest opowiadana, ale bohaterowie również „opowiadają się sami”, a w spektaklu na równi funkcjonują jak gdyby dwa języki. Pierwszy, zrozumiały dla polskojęzycznych widzów, jest ważny nie tylko ze względu na znaczenie, ale również na brzmienie kolejnych zdań, po wielokroć powtarzanych i intonacyjnie przetwarzanych. Drugi składa się z mrucnięć, gwizdów, pisków, bzyków, parsknięć i chichotów, i jest mową używaną w kubistycznym świecie sceny. Współistnienie tych dwóch dróg komunikacji przywołuje na myśl dziecięce zabawy, gdzie obok codziennego języka często występują neologizmy i onomatopeje.
- █ Siłą w wielu momentach napędzającą akcję jest – inspirowana hiszpańskim flamenco – muzyka bynajmniej nie ograniczona do funkcji ilustracyjnej: jej tempo i nastrój warunkują zachowanie postaci. Dźwięk zazwyczaj pojawia się chwilę przed działaniem i to on owo działanie powoduje. Byczki tupią, klaszczą i tańczą z kwiatami w rytm wystukiwany przez kastaniety i gitarę, a piosenka *A w Madrycie* zostaje w głowie długo po opuszczeniu widowni. Sceną kulminacyjną i szczególnie zapadającą w pamięć jest *corrida* – napięcie stopniowo budującą rytmiczne uderzenia obcasów o podłogę, powiewające czerwone płachty materiału i dumnie

prezentujący swoje umiejętności matador. Poważny i powolny sposób wypowiedzania przez niego słów wzbudza lęk o dalsze losy sympatycznego Fernanda. Nastrój oczekiwania na „groźnego zwierza” potęguje prawie całkowite wyciemnienie sceny, poruszający się niespokojnie cień głowy głównego bohatera i uderzenia jego kopyt. Wszystko milknie, gdy byczek (rysunek na ruchomym kubiku) niepewnie pojawia się na scenie. Przejmująca cisza sprawia, że napięcie staje się trudne do wytrzymania dla dzieci, które zaczynają wołać do Fernanda (Tomasza Kowola), by uciekał. W kontrze do całej tej grozy pozostaje zdeorientowany i groteskowy w swej walecznej pozie pikador.

- █ Znane historie trudno opowiadać od nowa w taki sposób, by zainteresować widzów wiedzących, co dalej się wydarzy. Akcją *Byczka Fernanda* z warszawskiego Guliwera śledzi się z zaciekawieniem przede wszystkim dzięki spójnej estetyce tworzonej przez słowo, obraz, muzykę i ruch. Tym, co czasem rozprasza uwagę, są nie zawsze uzasadnione projekcje multimedialne wyświetlane nad sceną. Siłą omawianej realizacji jest ekspozowanie umowności właściwej spektaklowi teatralnemu, konsekwentne podkreślanie wpisanego w tę hiszpańską opowieść (rodem z Ameryki) jej kontekstu kulturowego oraz przede wszystkim pomysł na wyjęcie Picassowskich postaci z obrazów, ożywienie ich i postawienie przed nowym, dziecięcym odbiorcą. ◉

Byczek Fernando, Munro Leaf. Przekład Irena Tuwim. Reżyseria Robert Jarosz, scenografia Pavel Hubička, muzyka Piotr Klimek, choreografia Weronika Pelczyńska, multimedia Krzysztof Kiziewicz. Teatr Guliwer, Warszawa. Premiera styczeń 2014.





Knows

This Story...

Everyone

REVIEWS

AGATA DRWIĘGA

The *Story of Ferdinand* by Murro Leaf is prominent among the world classics of children's literature, known to Polish readers thanks to, i.a. a translation by Irena Tuwim and a Walt Disney Oscar-winning screen adaptation from 1938. This time, the story about a romantic bull, which preferred to sniff flowers to the corrida was approached by Robert Jarosz, the new artistic director of the Guliwer Theatre in Warsaw. The director and playwright invited the stage designer Pavel Hubička, the composer Piotr Klimek, and the choreographer Weronika Pelczyńska to collaborate; consequently, they contributed to a highly original adaptation of a universally known story.

- Already before the actors appeared on stage the attention of the audience was drawn to enormous vessels, in places stained with paint and containing gigantic paintbrushes. A red tree standing on the right side of the stage was also made of assorted painting utensils, while the wings to the left comprise a slightly leaning Cubist white wall together with a screen in the shape of an irregular polygon suspended above. Ferdinand and his friends were introduced onto the canvases of Pablo Picasso and the abstract works of this Spanish artist literally and metaphorically gained a new life.
- The animated objects included predominantly spatial masks of bulls' heads (this form was particularly successful in a scene with Ferdinand's mother - a cow whose body is created by three actors, a mask, and a "tail" made out of a large stick used for mixing paint) as well as three-dimensional models of Picasso's bull, resembling children's toys on wheels. An imposing natural-size cardboard horse cut out of *Guernica* (the painting as a whole appears in the finale) is "bestriden" by a picador riding next to it. Just as the objects captured by the Spanish painter are distant from their realistic models, so each scene in the Jarosz spectacle accentuated



B. Warzecha

the conventionality of theatrical situations: men in combat boots, leather trousers and black shirts play the part of young bulls and women dressed in flouncy flamenco dresses are the flowers. Puppets coexist on stage with the actors – here, a division between the two appears to be devoid of essential significance.

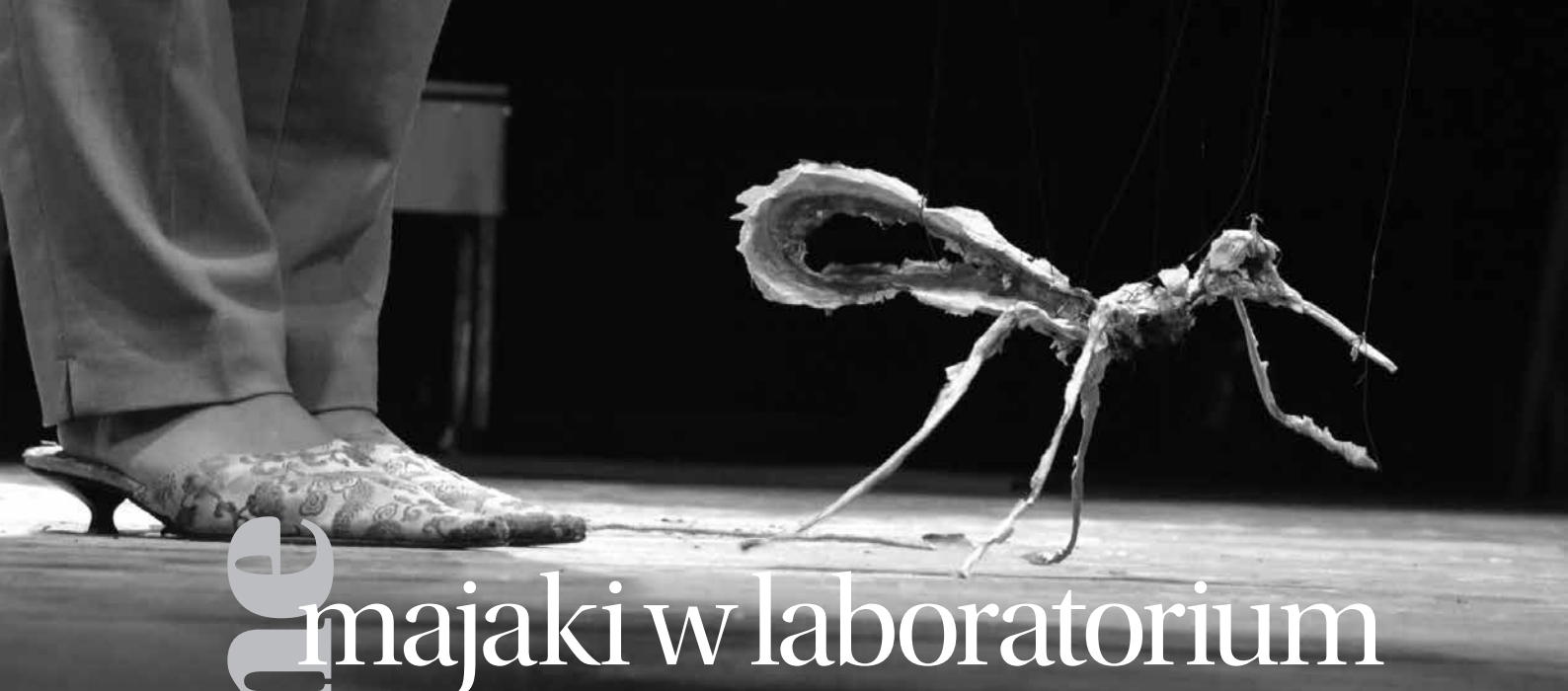
- Convention is emphasized also by the treatment of the text. Although a Narrator reading successive verses of *The Story...* appears on stage the word does not play a role vis a vis other means of expression, such as image, motion or music. *The Story of Ferdinand* is recounted by the protagonists who also “tell about themselves” and the two languages seem to function in the spectacle as equal. The first language, understood by the Polish-speaking spectators, is important not only owing to the meaning but also to the sound of the consecutive, oft-repeated sentences, whose intonation is transformed. The second is composed of growls, whistles, buzzing, splutters, and giggles, and is applied in the Cubist world on stage. The co-existence of the two communication paths recalls children’s games, which alongside daily language often frequently contain neologisms and onomatopoeias.
- Upon numerous occasions the motor force accelerating the action is music inspired by the Spanish flamenco and by no means limited to the function of an illustration: its tempo and ambiance determine the behaviour of a given dramatis persona. As a rule, sound appears just before the activity it causes. The young bulls stamp, clap, and dance with the flowers to the rhythm created by castanets and a guitar, while the song *In Madrid* is long remembered after leaving the theatre. The particularly memorable culmination scene is the bullfight – tension is built up gradually by the rhythmic tapping of heels against the floor, billowing sheets of red fabric, and a matador proudly demonstrating his skills. The grave and slow way in which

he utters words gives rise to fear for the future fate of the likeable Ferdinand. The mood of waiting for the “menacing beast” is intensified by an almost total darkness enveloping the stage, the restlessly moving shadow of the head of the chief protagonist, and the sound of his hooves. Silence descends when the bull (a drawing on a moving cube) timidly appears on the stage. The stillness causes the tension to become unbearable for the children in the audience, who start crying out to Ferdinand (Tomasz Kowol) to escape. This mood of horror is countered by the disoriented and grotesque picador assuming a valiant pose.

- It is difficult to recount familiar stories in a way that would interest spectators who know what will happen next. The plot of *The Story of Ferdinand* at the Guliwer Theatre is watched with fascination chiefly thanks to the cohesive aesthetic created by the word, the image, the music, and motion. At times, attention is distracted by the not always justified multimedia projections above the stage. The force of the discussed version lies in the stress placed on a convention characteristic for a theatre spectacle, consistent emphasis on the cultural context inserted into this Spanish story (of American origin), and, first and foremost, the idea of borrowing characters from Picasso’s canvases, bringing them to life, and placing them in front of a new recipient – the child. ◉

Byczek Fernando (The Story of Ferdinand), Murro Leaf. Translation Irena Tuwim. Direction Robert Jarosz, stage design Pavel Hubička, music Piotr Klimek, choreography Weronika Pelczyńska, multimedia Krzysztof Kiziewicz. Guliwer Theatre, Warsaw. Premiere January 2014.





Zkawałka sparciałej gumy narodzi się demon, śpiących obsiadają owady, zakwitną kwiaty. Niby nic nowego, na tym polega magia teatru. Ale Vogel idzie dalej: ożywianie materii na oczach widza to u niego prawdziwe misterium, w którym aktor jest i uczestnikiem obrzędu, i jego zafascynowanym świadkiem. A gdy jeszcze bohaterem spektaklu jest sen – o, wtedy złudzenie, że materia rządzi się sama, jest jeszcze większe.

- Najnowszy spektakl *Faza REM Phase* to wspólne dzieło polsko-niemieckiej kompanii – Grupy Coincidentia i Figurentheater Wilde & Vogel. Powstał przy współpracy Białostockiego Teatru Lalek (gdzie miał polską premierę) i stuttgartarckiego FITZ!, grają w nim aktorzy z obu placówek. I oczywiście z Coincidentii – współpraca twórców tej grupy Dagmary Sowy i Pawła Chomczyka z Michaeliem Voglem wywodzi się jeszcze z czasów, gdy ta dwójka studiowała w białostockiej Akademii Teatralnej. Z ich rocznikiem, który zawiązał się z czasem w Kompanię Doomsday, Vogel przygotował m.in. *Latającego Holendra*, potem zaś *Salome*. Aktorzy Kompanii po kilku latach rozeszli się w różnych kierunkach, stworzyli nowe grupy. Ta, która nazwała się Coincidentią, nadal rozumie teatr podobnie jak Vogel. Z czasem dawny mistrz stał się partnerem, zdarza im się tworzyć wspólnie.
- I tak kilka lat temu powstał wizyjny *Krabat*, a teraz – *Faza REM Phase*, surrealistyczna wyprawa w senne rewiry.

Cóż to za wyprawa...

- Tu nic, jak to we śnie, nie jest takie, jakie być powinno, tu wszystko zdarzyć się może, bez logiki, ładu i składu. Cóż z tego, że nieobliczalną naturę snu próbują ujarzmić naukowcy – sen się wymyka wszelkim zabiegom, trudno go zważyć, zmierzyć, rozłożyć na części pierwsze.
- Ale bohaterowie spektaklu początkowo wydają się być pewni siebie – nad przedmiotem badań (faza snu REM) robią srogie miny, co jedna to lepsza. Naukowa analiza sennych rojeń szybko sprowadza się do laboratoryjnej humorystycznej wiwisekcji. A wręcz sekcji, bo to, co w przedstawieniu czeka umysł ludzki obserwowany w czasie snu, trudno inaczej nazwać.
- Badacze, odziani w różne stroje, jakby przybyli z różnych epok. Miejsce – swoisty gabinet osobliwości, w którym hierarchia ma znaczenie (stoliczki różnych rozmiarów, piętra, są ważni i ważniejsi). Malownicze towarzystwo przygląda się snom z powagą, za pomocą menzurek, lamp, dziwacznych urządzeń, wśród których znajdzie się i domowym sposobem robiona maszyna do zasypiania oraz budzenia, i piasek, wędka, notesy, i jajko nawet.

Wszystkie używane tu przedmioty są na swój sposób „lalką”. Ale nie ich animacja jest najciekawsza – tajemnica Vogla i talentu animacyjnego zaproszonych aktorów objawia się gdzie indziej: w momencie, gdy ożywają coś, co chwilę wcześniej właściwie nie wiadomo nawet... czym było. Moment dotknięcia owej ożywionej materii staje się momentem wyjątkowym, niczym prastary obrzęd. Jego wyjątkowość polega też na tym, że w voglo-coincidentalnym tyglu mieszają się kwestie, którym na co dzień nie po drodze: magia, naukowość, ironia i humor.

Ożywają demony

- Jeden z bohaterów spektaklu, opowiadając drugiemu o neuronach i fazach snu, nagle mówi: „Patrz pan, mózg!”. Wzrok wszystkich wędruje ku leżącemu na ziemi kawałkowi czegoś: skóry? gumy? lateksu? Niepozorny szczątek zostaje schwytyany przez szczypce, wepchnięty do menzurki, pod halogenową lampę. Rozdwaja się, roztraja, mnoży. Za chwilę każdy ma na swoim stolyczku jakiś fragment, kawałki fruwać pod sufitem, są rozciągane do granic możliwości... i nagle zdają się żyć własnym życiem. Te naciągane na twarz zamieniają się w wykrzywione maski – prawie zwierzęce pyszczki. Te na rękach wyglądają jak strupieszale kończyny. Te zamknięte w menzurce zdają się oddychać.
- Brzmi paskudnie? Tylko brzmi. Za to jak wygląda! I upiornie, i pięknie. Odstręcza i hipnotyzuje. Ambivalencja to nieodrodna córka tego spektaklu, stan permanentny – szalenie pociągający. Naukowe przyglądanie się mózgowi pozostającemu w fazie snu zyskuje ciekawy efekt wizualny. W końcu już nie wiadomo, czy to jeszcze mózg, czy już senny majak. Na oczach widzów otwiera się surrealistyczna przestrzeń snu, ożywają demony. W niektórych scenach wręcz dosłownie, jak choćby w tej, gdzie w misce leży niepozorna kleista kupka, przypominająca mózgową materię. Tylko przez chwilę – bo oto z kupki, animowanej przez kilku aktorów rozciągających sznury (znany u Vogla motyw), rozwija się, unosi coraz wyżej i wyżej – upiorna postać. Demon ze snu?
- Wszystko tu widać jak na dłoni: przepięcia, teatralne kable, podświetlenia, aktora mocującego się ze sznurkiem – animacja w całej technicznej okazałości. A jednak w pewnym momencie animacją być przestaje – tak sugestywne jest wrażenie samodzielności materii. Czarodziejski straszny moment, działający na wyobraźnię.

Dwa ziarenka piasku wystarczą

- Ale tak, jak różne są cykle snu i nasze w nim odczucia (czy też, jak chcieliby naukowcy: „sensoryczne doznania”), tak i w spektaklu są różne momenty. Demon ustępuje surrealistycznym wizjom, scenę nagle porastają czerwone kwiaty, wśród nich przeciąga się kobieta w czerwonym swetrze. Naukowiec przed chwilą z zapalem coś skrobał w notesie, teraz włazi

pod swój stoliczek, oddała się niczym ślimak z domkiem na plecach. Z pleców kogoś innego dla odmiany wystrzelą skrzydła. Gdy bohaterowie spektaklu, poddani pewnemu eksperymentowi, nagle zasną – na twarzy siądą im owady. Długie odnóża chrzęszczą, metodycznie dotykają nosa i policzków. Zasady się zmieniły, bohaterowie nie mają już władzy nad snem. Teraz oni są w jego władaniu. A widzowie urzeczeni talentami animacyjnymi aktorów – owady – mutanty wydają się być żywe.

- Jak we śnie, tak i tu w opowieści o śnie wszystko się ze sobą plecie. To, co nieprzystawalne, tu wchodzi w porozumienie. Przenikają się nastroje, upiorne frankensteinowskie klimaty łączą z urzekającą miękkością kołysanek. A naukowa powaga – z komizmem. Jak w zabawnej scenie, w której jeden z naukowców testuje niemiecką legendę, wedle której zaledwie dwa ziarenka piasku wystarczą, by wywołać prawidłowy sen. Sypie więc piaskiem w oczy kolegom, ci padają jak podcięci i zasypiają w jednej chwili w dziwnych pozach. Przekomiczna scena, zresztą w całym spektaklu humoru i mrugnięć do publiczności nie braknie.

Konotacje

- To żartobliwy, ale i intensywny spektakl, szalona wariacja, pełna różnych tropów: literackich, muzycznych, popkulturowych. Vogel sięga po kontrast nie tylko w plastycznej tkance spektaklu, ale zderza też gatunki, trawestuje różne motywy. Zmieszcza się tej historii stare niemieckie legendy, z których czerpał E.T.A. Hoffmann, tworząc opowieść o Piaskunie (z niemieckiego *Sandmann*), usypiającym dzieci piaskiem. Zmieści się też znana chyba wszystkim cukierkowa piosenka *The Chordettes* z lat 50. *Mr Sandman*, śpiewających: *przynies mi marzenie, włącz magiczne promienie* (w wykonaniu aktorów brzmi to znakomicie, podobnie jak kołysanki mające wielowiekową tradycję).
- Muzyka do spektaklu tworzona jest na żywo – w samym środku akcji siedzi Charlotte Wilde, drugi filar niemieckiego duetu. Obserwuje poczynania aktorów, każdy ruch ma tu dźwiękowe odzwierciedlenie na bieżąco. Muzyka współistnieje z obrazem, bywa jego komiczną lub poważną ilustracją, wszystko jest ze sobą sprzężone. Ale ważne są też inne dźwięki – szelesty, stuki, świsty pokręteł, brzęk łyżeczek do herbaty.
- Międzynarodowa kompania ma mi nas teatrem ożywionej formy, niczym sen mający mózg odrealnionymi wizjami. Twórcy sięgają po najróżniejsze środki, testując, na ile przydatne są w opowieści nie tyle o samym śnie, co jego badaniu.
- W ich wersji banału nie uświadczysz. Niespodzianek za to zatrzesienie. ☉

Faza REM Phase. Reżyseria, scenografia, lalki Michael Vogel, muzyka Charlotte Wilde, grafika Robert Voss. Figurentheater Wilde & Vogel i Grupa Coincidentia przy współpracy z Białostockim Teatrem Lalek i stuttgartarckim FITZ ze Stuttgartu! Premiera wrzesień 2014.

Dream

Visions in a Laboratory

MONIKA ŻMIJEWSKA

A demon rises from a piece of decayed rubber, insects gather on the sleeper, flowers bloom. Nothing new, seemingly; this is what the magic of theatre is all about. But Vogel goes further, celebrating matter coming to life before the viewers' eyes like a true mystery play, in which the actor is a participant in the rite and its fascinated observer at the same time. And since dreams are the protagonists of the show, the illusion that matter governs itself grows even more profound.

- The recent show *Faza REM Phase* is a joint work of the Polish-German company of the Grupa Coincidentia and Figurentheater Wilde & Vogel. It was produced in cooperation with the Białystok Puppet Theatre (where it premiered in Poland) and FITZ! of Stuttgart. The performers hail from both institutions, and, of course, from Coincidentia: cooperation of the creators of this group, Dagmara Sowa and Paweł Chomczyk, with Michael Vogel dates from the period when the former two were students at the Theatre Academy in Białystok. Vogel staged *Latający Holender* (The Flying Dutchman), and later *Salome*, with their year group, which in time evolved into Kompania Doomsday. A few years later its actors went their separate ways and established new groups. The one named Coincidentia still shares their understanding of theatre with Vogel. With time the former mentor became a partner; they occasionally stage joint shows.
- This is how the visionary *Krabat* was produced a few years ago, and now *Faza REM Phase*, a surreal journey into the realm of dreams.

What a journey...

- Typically of dreams, nothing is as it should be here, anything may happen, without logic, rhyme or reason. Scientists may try to harness the unpredictable nature of sleep, but it escapes all control; it resists being weighted, measured and dissected.
- Initially the protagonists of the show seem very sure of themselves. They approach the object of their research, the REM phase of sleep, with grim expressions, one sterner than the other. Scientific analysis of dream vision is soon reduced to hilarious vivisection in a laboratory. Or perhaps a post-mortem; the term seems appropriate for what the performance holds in store for a human mind observed during sleep.
- Dressed in diverse garments, these scientists seem to have arrived from various eras. The setting is a curiosity chamber of sorts, where the hierarchy seems vital: tables differ in sizes, there are levels, there are those important and more important still. This picturesque assembly observes dreams with all seriousness, using measuring cylinders, lamps and strange utensils, which include a makeshift awakening and sleep-inducing machine, some sand, a fishing rod, notebooks and even an egg.
- All these objects are, in a way, "puppets". But it is not their animation that is the most interesting aspect of the performance. Vogel's mystery, and



the mystery of the invited actors' talent for animation, is most clearly revealed elsewhere: in giving life to things which a moment earlier seemed... nothing in particular, really. The moment in which this inanimate matter is touched is truly exceptional, bringing to mind an ancient rite. It is exceptional also because this Vogel-cum-Coincidentia melting pot combines issues which ordinarily seldom go together: magic, science, irony and humour.

The demons awaken

- One of the protagonists, speaking to another about neurons and sleep phases, suddenly says: "Look there, a brain!". The collective gaze focuses on a piece of something – leather? rubber? latex? – lying on the floor. The hitherto unobtrusive object is caught in tongs, pushed into a measuring cylinder and placed under a halogen lamp. It doubles, triples, multiplies. Soon every researcher has a piece of it on the table, fragments of it are hovering under the ceiling, they are stretched to the limits – and suddenly seem take on a life of their own. Those pulled over faces change into grimacing masks, animal muzzles almost. Those pulled onto hands look like corpse limbs. Those closed in the cylinder seem to breathe.
- This sounds disgusting? Sounds, perhaps yes. But how it looks! Both beautiful and ghastly. Repulsive and hypnotising. Ambivalence is a constant ingredient of this performance, a permanent state, and a very alluring one, too. Scientific observation of a dreaming brain acquires a fascinating visual aspect. Finally it is no longer clear whether what is being observed is still a brain or already a nightmare. The audience sees the surreal dream-space opening, demons awakening. In some scenes quite literally, as for instance when an unremarkable gooey mass resembling brain tissue is sitting in a bowl, but only for a moment, because soon, animated by actors pulling on ropes (Vogel's trademark), it unfolds and rises higher and higher as a eerie figure. A demon from a dream?
- Everything is in plain view: the knots, the theatre's wiring, the backlighting, an actor struggling with a rope; this is animation in all its technical glory. And yet at some point the suggestion of the autonomy of matter is so strong that this seems to no longer be animation.
- A magical and a terrifying moment; an astounding impulse to imagination.

Two grains of sand are enough

- Just as the phases of sleep vary, and so do our feelings (or, scientifically speaking, "sensory experiences") during those phases, the show also passes through various phases. The demon makes room for surreal visions; the scene is suddenly overgrown with red flowers, a woman in a red sweater languishing amongst them. The scientist, diligently scribbling in his notepad, swiftly crawls under his table and walks away with it like a snail with its shell. Someone else

sprouts wings. Subjected to an experiment, the protagonists fall suddenly asleep, and insects alight on their faces, methodically touching their noses and cheeks; long insectile legs rattle. The rules have changed, the scientists no longer control dreams, but are controlled by them. And all the while the actors' talent for animation holds the audience spellbound – the mutant insects seem truly alive.

- In this tale about dreams, like in the dreams themselves, everything is interconnected. Irreconcilable things are reconciled. A fusion of moods: an uncanny atmosphere straight from *The Frankenstein* mingles with a charming gentleness of lullabies, and scholarly seriousness with comedy. For instance in the hilarious scene where the German legend of two grains of sand being enough to cause healthy sleep is put to the test. A scientist flings sand into his colleagues' eyes, and they immediately sink down and fall asleep in most ridiculous poses. The scene is extremely funny; in fact, the show is full of laughs and winks at the audience.

The connotations

- This is a funny, but also an intense production, with a madcap variety of literary, musical and pop-cultural tropes. Vogel makes use of contrasts not only in the visual stratum of the show; he also juxtaposes genre and travesties various motifs. His story alludes to old German tales used by E.T.A. Hoffmann in his story of the Sandman who puts children to sleep with sand, and includes the syrupy-sweet *Mr Sandman*, a 1950s song by The Chordettes: *Please turn on your magic beam, Mr. Sandman, bring me a dream*. Sung by the actors, this sounds terrific; so do lullabies with roots reaching back hundreds of years.
- Music accompanying the show is played live. Charlotte Wilde, the second pillar of the German duet, sits at the very centre of events, watching of the actors; each movement instantly finds a musical reflection. Music coexists with images, occasionally providing a comical or serious illustration to them – everything is interconnected. Other sounds, like taps and rustles, the swishing of winches, the clinking of teaspoons, are equally crucial.
- The international company beguiles the audience with the theatre of animated form just as dreams beguile the brain with uncanny visions. The creators seem to be assessing the applicability of various means in telling a tale not about dreams themselves, but about researching them.
- The tale they tell is markedly devoid of banality, whereas surprises abound. ☺

Faza REM Phase. Direction, staging and puppets Michael Vogel, music Charlotte Wilde, graphic design Robert Voss. Figurentheater Wilde & Vogel and Grupa Coincidentia in cooperation with Białystok Puppet Theatre and the FITZ! Centre of Puppet Theatre in Stuttgart. Première September 2014.

Goście reńce węża?

JANUSZ LEGOŃ

O druchowo traktujemy węża jako zagrożenie, a co najmniej obrzydlistwo. Na lekcjach przyrody kładziono spory nacisk na odróżnianie zaskrońca od jadowitej żmii zygzakowatej. Niegroźny, a chroniony prawem zaskroniec zwyczajny odróżnia się od niej, jak pamiętam, żółtymi plamkami z tyłu głowy – z powodu fatalnego podobieństwa bywa zabijany, a przynajmniej wzbudza niepotrzebną panikę. Lęk przed wężami to pewnie pierwotny odruch obronny, wzmacniany przez stulecia tradycji kulturowej. Najważniejszym jej składnikiem u nas jest biblijny obraz węża kusiciela, przez którego ludzie zostali wygnani z raju, muszą rodzić się w bólach i pracować w pocie czoła. Inne kultury przypisują mu podobną rolę – według mitologii babilońskiej ukradł Gilgameszowi ziele życia.

- W naszej wyobraźni symbolicznej na drugi plan schodzą kulturowe role węża odmienne od groźnego stereotypu. Rzymski symbol bóstw ogniska domowego, węże domowe w wierzeniach dawnej Litwy, antyczny atrybut Eskulapa (Asklepiosa) symbolizujący życie i zdrowie, bo skoro zrzuca co roku skórę, co roku się odmładza. A wreszcie wąż pożerający własny ogon jako symbol wiecznego powrotu czy alchemiczny znak, że „wszystko jest jednym”. To znaczenia czytelne już tylko dla specjalistów. Zwyczajny człowiek na widok węża reaguje brutalnie prosto: uciekaj albo zabij.
- I taki oto potwór, w bestiariuszach sąsiadujący ze smokami, stał się tytułowym bohaterem sztuki Marty Guśniowskiej – pogodnej, niekiedy żartobliwej opowieści o sensie różnorodności i tolerancji.
- Przedstawienie zrealizowane przez bielski Teatr Lalek Baniałuka w reżyserii Janusza Ryla-Krystianowskiego początkowo zdaje się podążać za stereotypem: Wąż pożera Chomika. Ale wkrótce Chomik wydestaje się z jego wnętrza jak biblijny Jonasz z brzucha wieloryba i... zaprzyjaźnia się z niedoszłym oprawcą. To, jak powiedzieliby lewicowi politycy, przyjaźń

szorstka, zwłaszcza na początku, podszyta natychmiastową możliwością zamiany w akt pożarcia.

- Kiedy jednak do tej pary dołączy Gekon, uformuje się ekipa wędrowców, którzy – niczym towarzysze Dorotki z *Czarnoksiężnika z Krainy Oz* – odbędą klasyczną „podróż bohatera”. Jej fabularny cel to zdobycie odnoży dla tytułowego gada, cierpiącego, jak się okazuje, na kompleks z powodu ich braku. Zgodnie z odwiecznym schematem, spotkania z kolejnymi postaciami – Wróżką Zębuszką, Magikiem, Królikiem, Pajakiem i Ptakiem – nie rozwiązują problemu. Rozstrzygnięcie przyniesie dopiero ostatnia stacja podróży – ale też właśnie od tego momentu zaczną się interesujące zawilości interpretacyjne. Wykraczając poza schemat, autorka wprowadza argument o mocy silniejszej niż baśń. Wędrowcy u kresu drogi spotykają samego Boga. I dowiadują się, że ich różnorodna tożsamość – włącznie z węzowym brakiem kończyn – to wynik boskiego aktu stworzenia i z tego właśnie powodu jest czymś dobrym.
- Takie rozwiązanie we współczesnym teatrze w Polsce może zaskakiwać. Nowy polski dramat i nowy teatr raczej dekonstruuje religię i religijność. A niekiedy posługują się motywami religijnymi w tak przewrotny sposób, jak w serialu teatralnym *Strzępki i Demirskiego*, gdzie na ziemi pojawia się rozeźlony na polityków Jezus i sieje zniszczenie (w pierwszym odcinku postać drwi z chrześcijańskiej idei miłosierdzia, jako, delikatnie mówiąc, przestarzałej). Tymczasem Marta Guśniowska w swojej sztuce prezentuje wyobrażenie Boga jak z epoki przed Darwinem: zapominamy o ewolucji i subtelnych conceptach teologów starających się łączyć z wiarą ustalenia współczesnej nauki.
- Czy mamy tu więc do czynienia z propozycją teatru religijnego i to o charakterze konserwatywnym (bliższym wyobrażeń amiszów czy wierzeń naszych prabab niż współczesnej religijności)? Sądzę, że ci, którzy – z satysfakcją czy niepokojem – tak właśnie myślą o tym przedstawieniu, są w błędzie. W *Węzu* sprawa jest o wiele bardziej subtelna zarówno w ujęciu autorki, jak i kształcie inscenizacyjnym.
- Pierwszą wskazówkę przynosi Narrator. Na ogół wprowadzenie na scenę takiej postaci to „techniczny” wytrych, ułatwiający autorowi przedstawienie opowieści w krótszym czasie i z mniejszą liczbą postaci, mówiąc wprost – świadectwo słabości, dowód na brak dramaturgicznego pomysłu. W *Węzu* jest jednak inaczej. Narrator – pisarz, łagodny demiurg, grany przez Piotra Tomaszewskiego – stanowi ramę dla fabuły, bierze opowieść w nawias, podkreśla jej umowność. Jeśli więc świat przedstawiony w tej sztuce jest światem Narratora, to opowieść o wędrowce Węża i przyjaciół ku Bogu jest... tylko jedną z możliwych opowieści, jedną z dróg Narratorskiej fantazji. Co więcej, jej przebieg w pewien sposób podlega negocjacji – Wąż prosi, by został dobrze opowiedziany, inne postaci też podejmują dyskusję z Narratorem. Takie zabiegi budują dystans do opowieści, dodają jej lekkości,

odbierają „ostateczny” charakter. W ten sposób staje się ona raczej rodzajem cytatu, świadectwem tęsknoty za bezpośrednią, staroświecką narracją o harmonijnym świecie, niż jakimś zdecydowanym projektem światopoglądowym.

- Przedstawienie Ryla-Krystianowskiego rozgrywa się w mieście. Aktorzy i aktorki ubrani są w kostiumy nawiązujące do mody lat 20. ubiegłego stulecia. Miejsce akcji przywołuje kawiarnię. Za chwilę mogą się w niej pojawić skamandryci, by recytować pełne witalizmu wiersze, albo futuryści, by uwielbiać miasto – masę – maszynę. Klimat tamtej epoki współtworzy również muzyka autorstwa Roberta Łuczaka, dzięki której przedstawienie pulsuje rytmem ragtime’u.
- Z wielu stylistycznych możliwości, jakie się w tym kontekście otwierają, Julia Skuratova, projektując lalki, wybrała odwołanie się do wyobraźni surrealistycznej. Stworzyła niezwykle urody obiekty, z których każdy mógłby być prezentowany na wystawie sztuki jako autonomiczne dzieło rzeźbiarskie. Wszystkie są plastycznymi wariacjami na temat instrumentów muzycznych. Te dziwne przekształcenia, a czasem przepoczwarczenia instrumentów tworzą swego rodzaju jazzową orkiestrę.
- Czy można w niej zobaczyć plastyczny skrót projektowanego przez realizatorów sensu widowiska, przekaz, że różnorodność tworzy harmonię ludzkiego świata? Który może jest taki jak Wąż: jego tułów to klawiatura fortepianu, ale gdzie są ręce, które z niej skorzystają...
- Aktorzy występują tu na równych prawach z lalkami. Animują je, ale czasem traktują niby zwykły rekwizyt, jak Radosław Sadowski – jak zwykle dynamiczny, ale w tej kreacji zaskakujący niekiedy umiejętnością wprowadzenia wiarygodnego tonu powagi – który podczas jednego z monologów swojego Gekona używa jako strzelby.
- Czasem relacja aktora z przedmiotem jest niemal „partnerska”, jak w przypadku Tomasza Sylwestrzaka w roli tytułowej. Fizyczność dojrzałego mężczyzny, ton melancholijnej rezygnacji wynikający z życiowego doświadczenia prezentowane przez niego w planie aktorskim w przejmujący sposób oświetlają wynikającą z odmienności frustrację pozbawionej odnoży postaci.
- Wszyscy grający w tym spektaklu aktorzy mogą swoje role zaliczyć do udanych, jednak szczególnie docenić należy kreację Barbary Rau, która w roli Chomika chyba w najdoskonalszy sposób balansuje między tworzeniem postaci a dystansem do niej, właściwym dla tego pogodnego i pełnego humoru przedstawienia, które spotyka się ze znakomitym odbiorem młodych widzów. ☺

Wąż, Marta Guśniowska. Reżyseria Janusz Ryl-Krystianowski, scenografia Julia Skuratova, muzyka Robert Łuczak, ruch sceniczny Ewelina Ciszewska. Teatr Lalek Banialuka, Bielsko-Biała. Premiera wrzesień 2014.



Where Are the Snake's Hands?

REVIEWS

JANUSZ LEGOŃ

We tend to instinctively perceive snakes as dangerous or at least repulsive. During the Natural Science classes much emphasis is laid on the ability to tell the poisonous adder from the grass snake. If I remember correctly, the grass snake, a harmless and protected species, differs from an adder by having yellow spots at the back of its head, but because of the unfortunate similarity to its poisonous cousin it often gets killed or at least causes needless panic. Our fear of snakes is most probably a primitive defensive instinct reinforced by centuries of cultural tradition. The most important component of this tradition is the biblical image of the Serpent, the tempter who is to blame for mankind's expulsion from Paradise, for women having to suffer the pains of childbirth and for people having to toil by the sweat of their brow. A similar role was ascribed to snakes in other cultures as well; in the Babylonian mythology, for instance, a snake stole the life-restoring plant from Gilgamesh.

- Some cultural roles of snakes differ from the threatening stereotype, but they are pushed to the rear of our symbolic imagination. A snake was the Roman symbol of the domestic hearth divinities; there were household snakes in the beliefs of ancient Lithuanian; a snake was the ancient attribute of Aesculapius (Asclepius), which symbolised life and health because, shedding its skin, a snake apparently grows young every year. Finally a snake biting its own tail was the symbol of an eternal return and the alchemical sign that "all is one". Nowadays, however, these meanings are intelligible only to specialists. The reaction of an ordinary person seeing a snake is brutally simple: run or kill.
- Yet this monster, which in bestiaries used to stand side by side with dragons, is the protagonist of Marta Guśniowska's play *Wąż* (The Snake) – a light-hearted, sometimes jocular tale about the meaning of diversity and tolerance.
- The play, staged by the Białaluka Puppet Theatre in Bielsko-Biała and directed by Janusz Ryl-Krystianowski, initially seems to follow the stereotype: the Snake devours the Hamster. Soon, however, the Hamster emerges from the Snake's belly just like the biblical Jonah and, unexpectedly, becomes friends with his almost-killer. This is a rough friendship, as our left-wing politicians would say, especially at the beginning, when it is undermined by the constantly looming option of the Hamster being devoured.
- But the unlikely pair is joined by the Gecko and a team of wanderers is formed. Reminiscent of Dorothy's companions in *The Wizard of Oz*, they



D. Dudziak

depart on a classic “hero’s quest”. In the storyline, the aim of this quest is to acquire legs for the snake, since it turns out that the reptile suffers from a complex related to its not having any limbs. In keeping with the age-old schemata, their meetings with a succession of figures: the Tooth Fairy, the Magician, the Rabbit, the Spider and the Bird, do nothing to solve the problem. Only the last stop in the journey brings a solution; from this moment onwards, however, interesting interpretative complications begin to emerge. Marta Guśniowska goes beyond the schemata by introducing an argument which is far more powerful than fairy-tale ones; at the end of their journey the wanderers meet God Himself. They learn from Him that their diverse identities, including the snake’s lack of appendages, are a result of the divine act of creation and hence are a good thing.

- Seen in a contemporary Polish theatre, this solution may come as a surprise. The new Polish drama and the new theatre tend to deconstruct religion and religiosity. At times they even use religious motifs subversively, for instance in the theatrical series by Strzępka and Demirski, where Jesus, infuriated by politicians, returns to earth and sows destruction (in the first episode he ridicules the Christian concept of charity as, to put it mildly, obsolete). Marta Guśniowska’s play, however, seems to present the concept of God derived from the pre-Darwinian era; forget the evolution and the subtle notions of modern-day theologians attempting to combine the findings of contemporary science with faith.
- Are we dealing with a bid for a religious theatre, then, and a conservative one to boot, closer to Amish notions or to the beliefs of our great-grannies than to modern religiosity? I think that those who perceive this performance as such, be it with satisfaction or with concern, are, in fact, mistaken. The issue is far more subtle, both in the author’s approach and in its onstage form.
- The first hint is the Narrator. As a rule, bringing this figure onstage is a clichéd “technical” trick which enables the author to introduce the story more briefly and with a smaller number of personages, so, frankly, it is a sign of a weakness, a proof that the playwright did not have a good dramaturgical idea. The case with *Wąż* is quite different, however. The Narrator – who is a writer, a gentle demiurge, played by Piotr Tomaszewski – provides a framework for the plot, takes the story into parentheses and emphasizes its character as being set within a convention. Thus, if the world presented in the play is the Narrator’s world, the story of the Snake and his friend’s journey towards God is no more than one of the possible tales, one of the paths taken by the Narrator’s fancy. What is more, the course of the tale is to some extent open to negotiation – the Snake asks to be told about well and other protagonists also enter into a debate with the Narrator. Such solutions produce a distance towards the tale,

endow it with lightness and diminish its “ultimate” character. Accordingly, the tale is a kind of a quotation, a testimony to a longing for an old-fashioned direct narrative about a harmonious universe, rather than a project focused on a definite worldview.

- Ryl-Krystianowski’s performance is set in a city. The actors and actresses are dressed in costumes referring to the fashion of the 1920s. The setting suggests a café into which the Skamander poets may enter any moment, to recite verses sparkling with *élan vital*, or the Futurists, to worship the City, the Mass and the Machine. The atmosphere of the era is evoked also by music composed by Robert Łuczak, thanks to which the performance pulsates with a ragtime rhythm.
- Out of the many stylistic possibilities which open up in this context, in creating the puppets Julia Skuratova has chosen to refer to Surrealist imagery. She produced objects of exceptional beauty, each of which could be shown at an art exhibition as an autonomous sculptural work. All of them are variations on the theme of musical instruments. These strangely metamorphosed, sometimes even transmuted instruments make up a bizarre jazz orchestra. This orchestra can perhaps be perceived as a visual abbreviation for the meaning of the performance, as envisaged by its makers: the message that diversity generates the harmony of the world of human beings, and that this world may be just like the Snake: its body is a piano keyboard, but where are the hands that will play on it?
- In this performance, actors are on a par with puppets; they animate them, but at times treat them as ordinary props. For instance, Radosław Sadowski – who is as dynamic as always, but in this role, his talent for introducing a believable tone of solemnity brings about some moments of surprise – during one of the monologues uses his Gecko as a gun.
- Occasionally the relationship between the actor and the object is almost one of partnership, as in happens in the case of Tomasz Sylwestrzak in the titular role. The physicality of a mature male and the tone of a melancholic resignation deriving from existential experience which he evinces in his acting poignantly illuminate the frustration of the legless protagonist caused by his otherness.
- All the actors taking part in this performance may count their roles among their successes, but it is Barbara Rau in the role of the Hamster who deserves a special mention; in her acting, she seems to be the most perfect of all the performers in balancing between creating and keeping a distance to her protagonist. This distance is a distinguishing feature of this cheerful and amusing performance, which meets with an excellent reception of its young audience. ☺

The Snake, script Marta Guśniowska. Direction Janusz Ryl-Krystianowski, stage design Julia Skuratova, music Robert Łuczak, stage movement Ewelina Ciszewska. The Białaluka Puppet Theatre, Bielsko-Biała. Première September 2014.



Czarna wdowa w białym dworku

RECENZJE

ŁUKASZ DREWNIAK

1

Jak pamiętamy, Tadeusz Różewicz napisał *Białe małżeństwo* jako utwór o wtajemniczeniu w płęć, w role seksualne, które wszyscy musimy odgrywać. Jedna nastoletnia siostra – Paulina – z lubością podejmuje grę w przyjemność, druga – Bianka – jest przerażona kobiecą fizjologią, choreografią stosunku, rytuałami przejścia z dzieciństwa do dorosłości. Zawsze chciała być chłopcem. Brzydzi ją jurność Ojca, pożądlivość Dziadunia, oziębłość Matki, erotyczny cynizm Ciotki i siostry. Jest nadwrażliwa, niepewna, szukająca ratunku przed losem mężatki, matki, kochanki. Żąda od swojego narzeczonego Benjamina przestrzegania po ślubie zasad tak zwanego *mariage blanche*. W noc poślubną niszczy jednak swoje kobiece stroje, obcina włosy i kaleczy piersi. Jest wreszcie wolna od ciała, od kobiety w niej. Mówi do przerażonego męża: „Jestem twoim bratem”.

2

Białe małżeństwo to pierwszy polski dramat feministyczny, który napisał tak jakby mężczyzna – słynna aczkolwiek nieświadomie żartobliwa fraza doktor Agaty Chałupik sprzed blisko dekady o dwuznacznym „prekursorstwie” Różewicza mogłaby być mottem rzeszowskiego spektaklu Olega Żugźdy. Jest to bowiem realizacja tyleż pionierska, co dwuznaczna. I to przynajmniej z dwóch względów. Białoruski reżyser wprowadza oto sztukę Różewicza w świat teatru lalek, znajdując w niej materiał fabularny i symbolikę, którą można otworzyć tylko przez równoległe sceniczne operowanie planem ożywionym i nieożywionym. Słowem – jakaś nieobjęta dotąd teatralnie czy filmowo część utworu zaistnieje w pełni tylko rozpisana na aktorów i lalki. Drugie nowatorstwo Żugźdy wydaje się właściwie czystym ryzykanctwem: zróbmy *Białe małżeństwo* tak, jakby nie istniała



B. Jarzyna

cała tradycja feministycznej lektury tej sztuki, jakby nie była to opowieść o transgresji, transseksualizmie, dyktacie płci, opresji kultury i obyczajów. Reżyser obchodzi te tematy bokiem. Jakby podejrzewał, że cokolwiek by nie powiedział na ten temat, może zabrzmieć niewiarygodnie i śmiesznie. W jego lekturze ważniejszy jest seksualny wigor świata retro, konflikt niedorosłości z dojrzałością, ciała śpiącego z przebudzonym. A wreszcie współistnienie lalki i człowieka.

- Zamiast uwolnienia z płci będzie zaakcentowane w przedstawieniu uwolnienie z ciała, czyli śmierć. Przy takim założeniu można Żugżdę oskarżyć właściwie o wszystko – od luk w erudycji po egzystencjalizm i seksizm. Tymczasem reżyser chciał tylko przestawić optykę naszego patrzenia na ten dramat. Ładne „tylko”...

3

- Cała scena tonie w bieli – dwór zbudowany został z fantazyjnych kombinacji poręczy i pnączy. Wygląda to trochę tak, jakby wyrósł prosto ze sztucznych białych krzewów albo był ostatnim etapem ewolucji krzeseł i łóżek. Zamiast drzwi prowadzących do wnętrza dworu – drzwiczki szafy. Z obu kulis wyjadają obiekty z panińskiej sypialni Bianki i Pauliny, służba wniesie biały stolik śniadaniowy, w jednej ze scen na podłodze wyrosną falliczne grzyby. I to cała dekoracja.
- Rzeszowskie przedstawienie zaczyna się niedobrze, sztampowo, bo jakimś sentymentalnym balem grupy aktorów spowitych w tiule. Na kilometr czuć „radziecki teatr”, fałsz udawanego retro, a nawet płytki symbolizm. Na szczęście ta scena pęka po niecałej minucie, w przestrzeń roztańczonego widmowego korowodu wchodzi postać w czarnej sukni i kapeluszu. To Bianka z przyszłości (Marta Bury). Bianka w żałobie po samej sobie, a może po całym tym jasnym i czystym świecie. I jest to postać tak inna, tak nietuzinkowa, że potem za jej sprawą aż do samego końca spektaklu jest już cały czas dwuznacznie, żwawo i niegłupio. Wygląda na to, że to zamierzony chwyt reżyserski – Oleg Żugżda potrzebuje tego kiczu tylko do pierwszego obrazu. Żeby nas zmylić, wytrącić z głów cukierkową wizję dworskowego świata. A może nie umie inaczej. Może ta pierwsza scena jest jakąś jego ułomną tęsknotą.
- Wszyscy aktorzy poza Bianką z przyszłości również zostali ubrani na białe. Kolor należy do lalek – kukieł prawie naturalnej wielkości, trzymany przez aktorów za uchwyt z tyłu głowy i prawą rękę. Z nienaturalnie powiększonymi oczami. Lalki mają zdejmowane kostiumy imitujące stroje z przełomu XIX i XX wieku. Ale ich stylowość zostaje niemal całkowicie przysłonięta i wymazana przez białe uniformy planu aktorskiego. Aktorzy furkoczą koszulami nocnymi i kuchennymi fartuchami. Są przebrani w elementy damskiego dezabilu, białe odświętne wojskowe mundury i szpitalne kitle. Zapamiętałem lub wyobraziłem sobie



ex post jeszcze wiszące tu i ówdzie firanki i prześcieradła. Ten świat pachnie tak jak szpital, pralnia i kuchnia jednocześnie: mieszaniną krochmalu, chininy i mąki. I jest w nim najpierw rześkość poranka, potem popołudniowy skwar i duchota letniej nocy.

4

- Marta Bury pełni w spektaklu funkcję specjalną. Jej rola nie sprowadza się tylko do animowania lalki Bianki: czarna pani porusza drewnianą dziewczynką w białej letniej sukience. Aktorka – wiotka, wysoka, ruda, zarażona melancholią – wnosi do scenicznego świata prowokującą odmienność i nadświadomość. Skoro, jak podejrzewamy, jest podróżniczką w czasie, ogląda jeszcze raz zdarzenia, których była świadkiem i uczestniczką, ma wiedzę, jak to się wszystko skończy. Może stąd ten jej smutek, tajemniczy i nieco pobłażliwy. Bury wraca do świata, który przeminął, spowita żałobą po nim lub po samej sobie, ale nie patrzy na niego ani z nienawiścią, ani z tkiłością. I nie próbuje zrozumieć. Co tu rozumieć? Przecież wszystko już wie. Już to raz przeżyła. Ta Bianka z przyszłości, Bianka w czerni zwyczajnie syci się życiem dworskowego świata. Jakby dopiero teraz umiała je docenić. Jakby z jakiegoś powodu musiała jeszcze raz przejść przez te wszystkie rozpoznania i rytuały. Jeśli duch albo jakiś podróżnik w czasie, postać o innym statusie niż reszta

aktorów, animuje lalkę – to lalka jest inna niż pozostałe. Widzi więcej, każdy jej gest generuje więcej znaczeń. I tak tłumaczyć można strach Bianki przed płcią, dojrzałością, zbliżeniem. Może lalka Bianki przeczuwa, że w świecie lalek są to tylko pozory, słowa i formy. I chce się uwolnić od swego drewnianego ciała.

5

¶ Żugźda chciał pokazać miłosne manewry w opisanym przez Różewicza dworku w konwencji komediowo-farsowej. Odrazę do cielesności i seksualności zamienił na prząsną rubasność. W rzeszowskim Różewiczu nie ma perwersji i obsceny, co najwyżej tak zwany lekki pieprzyk. Chuć jest tu pokazana nie jako źródło cierpienia, ale komizmu. Pożądanie jest śmieszne. Uleganie mu i nieuleganie również. Robienie z tego egzystencjalnego problemu – także. Przecież nie ma nic śmieszniejszego niż kopulująca para. Może tylko kopulujące lalki na scenie stają się jeszcze bardziej absurdalne. Stukot drewnianych członków i korpusów przypomina walenie dzięcioła w pień drzewa lub odpukiwanie w niemalowane. Inność Bianki to także ucieczka od śmieszności. Żugźda wykorzystuje wszystkie dwuznaczności związane z koegzystencją ludzi i lalek na scenie. Seks to także gra pozorów, flirt w ukryciu, kamuflaż prawdziwych emocji i intencji. Oto ręka należąca do lalki Ojca podszczypuje w pupę aktorkę o pełnych kształtach grającą Kucharcię. Ręka jest drewniana, pupa prawdziwa, cielesna. W innym momencie obserwujemy dzielną, choć nieobywającą się bez podejrzanego stukotu kopulację lalek przy zastawionym do śniadania stole, podczas gdy animujący je aktorzy zachowują spokój i wstrzemięźliwość: Ależ skąd! Jaki stukot? My nic nie robimy!

6

¶ Rzeszowski zespół został poinstruowany, żeby grać farsę. Z małymi pootwieranymi furtkami na melancholię Bianki. Bardzo przekorna jest Ewa Mrówczyńska jako Paulina, bo oprócz animowanej lalki figluje tylko jej twarz: miną, spojrzeniem. W Dziaduniu Henryka Hryniewieckiego siedzi dosłownie Dziadek, czyli taki marszałek Piłsudski, który nigdy nie opuścił Sulejówka, ślinił się i cmokał na dziewczuszki jeszcze co najmniej dwie dekady. Tomasz Kuliberda (Ojciec) jest samcem alfa w realu i we wcieleniu lalkowym. Kamil Dobrowolski (Benjamin) w okularkach Pietii Trofimowa wygląda jakby zabłądził do sztuki Różewicza prosto z dramatu Czechowa. Ot, wieczny student, wieczny niedorostek, poeta, oderwany od życia.

7

¶ Realizacje z ostatnich lat szukały w Różewiczu czegoś absolutnie innego. Kluczem do wrocławskiego przedstawienia Krystyny Meissner było założenie, że „to przede wszystkim katolicyzm, traktujący sprawy związane z ciałem i seksem jako grzeszne, jest źródłem cierpienia postaci, ich dewiacji czy nerwic”. Spektakl przygotowany przez młodych lalkarzy pod kierunkiem Krzysztofa Raua opierał się na pomysłe

znalezienia zwierzęcych pierwowzorów dla każdej z postaci dramatu. Bianka była chorym piszczącym pisklakiem, Ciotka – gdaczącą nobliwie kurą. U Weroniki Szczawińskiej, w chyba najważniejszej Różewiczowskiej interpretacji ostatnich lat, akcja została przeniesiona do metaforycznej szuflandii. W każdej ze ścian tkwiło kilka mniejszych i większych szuflad: bibliotecznych segregatorów z fiszkami. Bohaterowie wychodzili, wysuwali się z nich niczym nagłe zmaterializowane dane. Najpierw fragmentarycznie – jako bezpieczna ręka czy warkocz, potem w całej okazałości. Nie tyle były to postaci z dramatu Różewicza, co cielesne dygresje na ich temat, kombinacje faktów, przyzwyczajzeń i gestów. Seksualna opresja kryła się w słowach i gestach, wszystko się z czymś kojarzyło, zmieniało w kicz i gesty władzy. Szczawińska przeczuwała możliwości otworzenia tego tekstu estetyką teatru lalek – w jednej ze scen rodzina ofiarowywała Biankę Benjaminowi w postaci zeszywniałego ciała dziewczyny, przypominającego bardziej lalkę naturalnych rozmiarów niż żywą córkę. W innej sekwencji parą młodych animowali dorośli – Dziadek i Ciotka. Uczyli ich znaków miłosnego kodu, poklepywali po pupach, molestowali, używali do samozaspokojenia. Szczawińska skreśliła ostatnie zdanie Różewicza. Jej Bianka wypowiadała tylko jedno słowo: „Jestem”. Nareszcie stawała się podmiotem, a nie lalką, zabawką. Wybierała istnienie jako osoba, a nie puste, zrytualizowane role matki i żony.

8

¶ Oleg Żugźda nie polemizuje z tymi odczytaniem wyklętego dramatu Różewicza. Podejrzewam, że ich nawet nie zna. Paradoksalnie nie jest to błąd, kłops erudycyjny, bo białoruski reżyser pruje przez *Białe małżeństwo* bez obciążenia. W tym spektaklu bardzo długo jest jasno i bezpretensjonalnie. Bianka cierpi, ale życie toczy się swoim torem. Wychodzi na to, że Różewicz napisał bardzo śmieszny tragedię. I tak by było, gdyby nie ostatnia scena.

9

¶ Finał rzeszowskiego *Białego małżeństwa* nie polega na zamianie Bianki w chłopca, choć dochodzi w nim do dekompozycji lalki, rozebranej z peruki i sukienki. Marta Bury kładzie drewnianą Biankę na łóżku, lalka zastyga. Jest naga, jej ciało jest już tylko nieruchomym drewnem. Fraza „Jestem twoim bratem” nie oznacza tu przekroczenia bariery płci, tylko granicy między życiem i śmiercią. Następuje zbratanie, czyli zjednoczenie lalki z lalkarką. Od tej chwili jest tylko Bianka Czarna Wdowa. Bianka-lalka umiera, jej aktorski duch wraca w przeszłość, żeby spotkać i pokierować tą dawną sobą. Cykl się domyka. Przemiana się dokonała. ☺

Białe małżeństwo, Tadeusz Różewicz. Reżyseria Oleg Żugźda, scenografia Krzysztof Paluch, muzyka Paweł Kondrusiewicz. Teatr Maska, Rzeszów. Premiera wrzesień 2014.



Black Widow in a White Manor House

REVIEWS

Black Widow

ŁUKASZ DREWNIAK

1

■ We recall that Tadeusz Różewicz wrote *Białe małżeństwo* (White Marriage) as a play about initiation into sex and the sexual roles that we all are compelled to enact. One of two adolescent sisters – Paulina – embarks upon playing a game of pleasure, while the other – Bianka – is horrified by feminine physiology, the choreography of intercourse, and the rites of passage from childhood to maturity. She always wanted to be a boy and abhors her virile Father, lascivious Granddad, frigid Mother, and erotically cynical Aunt and sister. She is over-sensitive and uncertain, and seeks protection against the fate of a wife, a mother, and a lover. More, she demands that her fiancé, Benjamin, observes after marriage the principles of a so-called *marriage blanche*. On her wedding night, however, she destroys her clothes, cuts her hairs, and gashes her breasts. Bianka thus finally becomes free of her body and the woman within, and announces to her terrified husband: “I am your brother”.

2

■ *Białe małżeństwo* is the first Polish feminist drama written by as if a man – this celebrated albeit unintentionally humorous phrase formulated by Dr Agata Chałupik almost a decade ago about Różewicz as an ambiguous “precursor” could become the motto of the spectacle now staged in Rzeszów by Oleg Zhugzhda. This production is just as innovative as it is ambiguous at least for two reasons. The Byelorussian director introduced the play into the world of the puppet theatre, finding in the former a plot and a symbolic that can be unsealed only means of a parallel application of animate and inanimate actors. In a word – a certain part of the play, up to now omitted in the theatre or the cinema, will exist fully only if it becomes divided between actors and puppets. The second innovation proposed by Zhugzhda appears to be highly risky: let’s stage *Białe małżeństwo* as if the whole traditional feminist reception of this play is non-existent and as if the story was not about transgression,



B. Jarzyna

trans-sexuality, the dictate of gender, and oppression by culture and customs. The director circumvented these topics as if he suspected that whatever he would say it would sound incredible and comical. His approach to the play attaches greater importance to the sexual vigour of the world of the past, the conflict between immaturity and maturity, the dormant and the awakened body, and, finally, the coexistence of the puppet and man.

¶ The spectacle accentuates not freedom from sex but freedom from the body, i.e. death. Going on such an assumption one may, for all practical purposes, accuse Zhiugzhda of everything – from gaps in erudition to existentialism and sexism. Meanwhile, the director only wanted to present our perception of the drama. “Only”, my word...

3

¶ The whole stage is submerged in white – the manor house was built out of fantastic combinations of hand-rails and climbing plants. It seems to have emerged straight out of the artificial white shrubbery or is the last stage in the evolution of the chairs and the beds. Doors leading to the interior of the manor house were replaced by cupboard doors. Items from the maidenly bedroom of Bianka and Paulina appear from behind the scenes, servants carry onstage a white breakfast table, and in one of the scenes white phallic mushrooms sprout from the floor. So much for the sets.

¶ The Rzeszów spectacle starts badly, with a cliché sentimental ball attended by actors immersed in tulle. The “Soviet theatre”, the artificiality of a fake retro ambience, and even shallow symbolism are obvious a mile off. Fortunately, this scene falls apart after less than a minute and a figure in a black dress and a hat enters the space of the dancing phantom procession. This is Bianka from the future (Marta Bury), in mourning for herself and possibly for this whole bright and pure world. Her *dramatis persona* is so different and unique that it enables the spectacle to remain unambiguous, lively, and clever. Apparently, this was the director’s intended trick – Oleg Zhugzhda needed kitsch only for the first image in order to put the audience off the track, to clear its minds of the cloying vision of the world of the manor house. Or else he was unable to do anything else. Perhaps the opening scene is some sort of his bizarre longing?

¶ All actors, with the exception of Bianka from the future, wear white. Colours are granted to the puppets – almost life-size human figures, whose heads and right hands are held by the actors, and whose eyes are unnaturally large. The puppets’ removable costumes imitate clothes from the turn of the nineteenth century. This period stylisation, however, is almost totally concealed and obliterated by the white uniforms of the actors, their fluttering nightgowns and kitchen aprons. They wear elements of ladies’ undergarments, white gala military uniforms, and hospital overalls. I also remember, or envisage *ex post*, curtains and bed



sheets hanging here and there. This world smells like a combination of a hospital, a laundry, and a kitchen: a mixture of quinine, starch, and flour. It evokes a brisk morning, a hot afternoon, and a sultry summer night.

4

¶ Marta Bury fulfils a special function in the spectacle. Her part does not come down to merely animating the Bianka puppet: the lady in black sets into motion a wooden girl in a white summer dress. The actress – a willowy, tall, redhead, infected with melancholy – introduces into the staged world a provocative distinctness and super-consciousness. Since, as we suspect, she is a voyager in time, she once again watches events, which she witnessed and in which she took part, and she knows how everything will end. Hence possibly her mysterious and slightly indulgent sadness. Bury returns to a world that has passed, she grieves for it, or for herself, but does not observe it with tenderness or hatred, nor does she attempt to comprehend it. What is there to understand? After all, she already knows and has experienced everything. This Bianka from the future, Bianka in black, revels in the life of the manor house world as if only she could be capable of appreciating it. As if for some reason she had to once again undergo all those identifications and rituals. If a ghost or a traveller in time – a character with a status different from that of the other actors – animates a puppet then that puppet too differs from the others. It sees more and each of its gestures generates more meanings. This is how we explain Bianka’s fear of sex, maturity, and closeness. Maybe Bianka-the puppet senses that in the world of puppets those are mere appearances, words, and forms, and thus wishes to free herself of her wooden body.

5

¶ Zhugzhda wanted to show the amorous manoeuvres in the manor house depicted by Różewicz in a comedy-farce convention. In doing so, he transformed disgust for the corporeal and sexuality into crude frivolity. The Rzeszów version of the Różewicz play lacks perversion and obscenity, and features frolicsome naughtiness. Lust is portrayed as a source not of suffering but of comic qualities. Desire is amusing. So is succumbing to it, or not. The same is true for turning it into an

existential problem. After all, there is nothing funnier than a couple performing coitus. The rattle of wooden bodies and their various parts resembles a woodpecker tapping a tree trunk or superstitious knocking on wood for luck. *Bianka's* otherness is also a form of escape from ridicule. Zhuzhda makes use of all the ambiguities connected with the existence of people and puppets on stage. Sex is also a game of appearances, concealed flirtation, a camouflage of genuine emotions and intentions. A hand belonging to Father the puppet pinches the bottom of a curvaceous actress playing the part of the Cook. The hand is wooden, but the buttocks are real. At another moment we observe puppets engaged in bold intercourse at a breakfast table, albeit to the accompaniment of suspicious sounding clatter, while the animating actors stay undisturbed and subdued: Impossible! What rattling? We're not doing anything!

6

The Rzeszów theatre company was instructed to play a farce, with small allowances for *Bianka's* melancholy. Ewa Mrówczyńska (in the part of Paulina) teases by frolicking with the animated puppet and her own facial expression and gaze. Granddad (Henryk Hryniewiecki) is a literal embodiment of Granddad, i.e. Marshal Piłsudski, assuming that for at least two more decades he had never left Sulejówek where he beckoned young girls at whose sight he salivated. Tomasz Kuliberda (Father) is an alpha male both as an actor and as his puppet version. Kamil Dobrowolski (Benjamin), wearing the eyeglasses of Petya Trofimov, looks as if had wandered straight from the Chekov drama – an eternal student, ever immature, and a poet isolated from real life.

7

In recent years assorted stagings of Różewicz's play sought something absolutely different. The key to the production presented by Krystyna Meissner in Wrocław was the assumption that "it is predominantly Catholicism, treating issues associated with the body and sex as sinful, that is the source of the suffering of the characters, their deviations or neuroses". The spectacle prepared by young puppeteers under the supervision of Krzysztof Rau was based on the idea of seeking animal models for each *dramatis persona*. *Bianka* was thus a squealing young bird, and Aunt – a self-importantly clucking hen. The interpretation conceived by Weronika Szczawińska, probably the most significant in recent years, transferred the plot to a metaphorical land of drawers. Each wall featured several large or small library drawers containing index cards. The protagonists climbed out of them in the manner of suddenly materialized data, first as fragments – an ownerless hand or a braid, and then as wholes. These were not so much characters from the Różewicz drama as bodily digressions on their theme, combinations of facts, habits, and gestures. Sexual oppression was concealed in words and gestures,



B. Jarzyna

everything brought to mind something else, and changed into kitsch and gestures of power.

Szczawińska foresaw the possibility of interpreting the text by resorting to the aesthetics of the puppet theatre – in one of the scenes the family offers *Bianka* to Benjamin in the shape of the girl's stiff body resembling more a life-size puppet than a living daughter. In another scene the young couple is animated by adults – Granddad and Aunt, who teach them the signs of the love code, pat their bottoms, molest them, and masturbate with them. Szczawińska crossed out the last sentence in Różewicz's play, and her *Bianka* utters only: "I am". She finally becomes a subject and not a doll, a toy. She has opted for the existence of a person and not the empty and ritualised roles of a mother and a wife.

8

Oleg Zhuzhda does not polemise with those interpretations of the cursed drama. I suspect that he is even unfamiliar with them. Paradoxically, this is not an error or an erudition fiasco because the Byelorussian director ploughed through *Białe małżeństwo* without any encumbrances. His spectacle remains for long bright and unpretentious. *Bianka* suffers but life goes on. It turns out that Różewicz wrote a very funny tragedy. And this would be true if not for the last scene.

9

The finale of the Rzeszów production does not change *Bianka* into a boy, although it does feature the decomposition of the puppet, deprived of its wig and costume. Marta Bury places the wooden *Bianka* on a bed and the puppet becomes immobile. It is naked and its body is only a motionless piece of wood. "I am your brother" does not denote crossing the gender barrier, but the border between life and death. The puppet and the puppeteer merge into a unity. From the moment, there is only *Bianka the Black Widow*. *Bianka-the puppet* dies and its spirit goes back to the past in order to encounter and steer its former self. The cycle closes. The transformation is completed. ●

White Marriage, Tadeusz Różewicz. Direction Oleg Zhuzhda, stage design Krzysztof Paluch, music Paweł Kondrusiewicz. The Maska Theatre, Rzeszów. Premiere September 2014.

POWZRYCIA

TADEUSZ KORNAŚ

Przemiany to bardzo zaskakujący i odważny formalnie spektakl. Łączy teatr formy i taniec. Lecz obie te dziedziny pojawiają się w kształtach dosyć przekornych wobec dominujących trendów, zarówno w teatrze tańca, jak i w teatrze formy.

- W polskim tańcu współczesnym – jakkolwiek go rozumieć – scena najczęściej jest pusta, rekwizyty, jeśli w ogóle się pojawiają, są jedynie pretekstem do ekspresji performerów, taniec służy własnej ekspresji wykonawcy, z której tkana jest materia przedstawienia. W *Przemianach* natomiast trzeba było zrezygnować z tych wszystkich egocentrycznych uzurpacji, oddać swe ciało władaniu nadrzędnej narracji, zasłonić twarze maskami, a ciała oblec w grubo okrywające je kostiumy, wpleść się w multimedialną strukturę. To naprawdę wyjątek – na rodzimych festiwalach tanecznych ostatnich lat tak rozbudowanych scenograficznie przedstawień po prostu nie ma.
- Podobnie i drugi punkt wyjścia – czyli teatr lalkowy, teatr formy, czy jakkolwiek byśmy go jeszcze nazwali – też nie przyzwyczył nas do tego typu fuzji. Owszem, aktorzy w teatrach lalek potrafią poddać się władzy materii, kostiumu, maski; często potrafią tańczyć, ale nie w taki sposób. To nie był przypadek, że w *Przemianach* występują nie aktorzy Groteski, lecz zawodowi tancerze. Narracja taneczna bowiem stworzyła dla teatru formy zupełnie inne możliwości kreacji. Cieleśność wyswobodziła się w stopniu niespotykanym w naszym teatrze lalek spod dyktatu materii. Jakość ruchu, a w konsekwencji cała przestrzeń wizualna stała się radykalnie inna. Jakby sama przestrzeń i w tym przypadku zatańczyła.
- Splenicie teatru formy, teatru tańca, multimedialnych projekcji miało jeszcze jeden atut: żadne z mediów nie przytłoczyło innych, wszystkie

stwarzały harmonijną, konsekwentną całość. Raz jeszcze powtórzę – niespotykaną w polskim teatralno-tanecznym świecie.

- Ale spektakl wyreżyserowany przez Adolfa Weltschka miał jeszcze jeden wielki plus – nie poprzestał na czyisto formalnej radości tworzenia. Spróbował w wieloznaczny sposób odwołać się do wrażliwości widzów. Opowiedzieć historię, którą zwerbalizować wcale nie jest prosto.
- Spektakl rozgrywa się pomiędzy dwoma ekranami. Widzowie oddzieleni są od przestrzeni gry tiulową zasłoną – to pierwszy ekran do trójwymiarowych projekcji. Z tyłu znajduje się mniejszy ekran, tym razem nieprzeźroczysty. Między nimi są tancerze, których też światło wyławia lub ukrywa w mroku. Te trzy plany spajają się ze sobą w sposób bardzo wyrazisty. Może jedynie początek spektaklu nie pozwala natychmiast wyzbyć się percepcyjnych nawyków, lecz po kilku początkowych minutach przestajemy – odruchowo dzielić scenę na trzy części.
- Pierwsza odsłona to jakby wyłanianie się świata z przestrzeni. Abstrakcyjne, kolorowe przestrzenie ekranów – i na środku poruszająca się, pozbawiona określonych kształtów materia. Stopniowo zaczynają wyłaniać się z niej zróżnicowane kształty. Widać, że to ludzkie postaci zamknięte w kokonach. Jest to jak stworzenie świata albo jak wchodzenie w sen.
- Kolejne sceny odwołują się już do ludzkich postaci, marzeń, wizji. Zyskujące trzeci wymiar projekcje determinują patrzenie na tańczących. Czasem powstaje wrażenie, jakby niektóre tańczące postaci rozpadały się nagle, zamieniając w dym. Nie jest się do końca pewnym, czy to prawdziwe osoby, czy zjawy. Tak jest w jednej z początkowych scen. Z boku stoi ubrana na białą kobieta. W centrum zaczynają taniec dwie postaci – czarna i biała. Jak śmierć i życie, dobro i zło, jasność i ciemność. Nagle ta stojąca niknie, rozwiata się, jak duch, jak dym.
- Jest jeszcze wiele takich technicznych efektów, czasem bardzo przejmujących. Jak pochody ni to zbrojnych, ni to cieni, ni to dusz. Jak anioły i szatany. Jak rosnąca i pulsująca życiem łąka. Ta trochę Leśmianowska wyobraźnia przenika na wskroś całe przedstawienie. Jednak spektakl nie poprzestaje na wizualnych i tanecznych efektach. Nie przekraczając progu oniryczności, stara się poddać refleksji, poprzez skojarzenia, nasze życie, śmierć, miłość. To proste skojarzenia, jakby archetypowe figury, ale ich niejednoznaczność, czasem nawet zacieranie znaczeń, nie pozwalają na proste odczytania.
- Najważniejszy temat spektaklu jest zaczerpnięty z mitu orfickiego – to podróż w zaświaty. Lecz tutaj trochę odwrócona. To dziewczyna (Katarzyna Sikora) podążać będzie za swoim ukochanym (Sebastian Lenart) do krainy śmierci, zapomnienia, bezczasu.
- Jeden z ciekawszych choreograficznie fragmentów – scena miłosna, w której pięknie partnerują Sikora i Lenart – kończy się zaskakująco. Z boku, za stołem,

pojawia się zamaskowana postać, jak śmierć, jak wysłannik z zaświatów. Przed chwilą jeszcze wydawało się, że miłość ogarnie wszystko, że spektakl zostanie w afirmacji szczęścia, a tu nagle przychodzi choroba, śmierć (a może tylko utrata duszy). Postać, nazwana przeze mnie śmiercią, obejmuje chłopca, który bezładnie osuwa się z jej ramion – i w jej rękach pozostaje tylko martwa maska. Chłopiec jak czarny anioł pogrąża się w krainie śmierci. Jednak miłość w przedstawieniu Weltschka na tym się nie zakończy. Podążanie dziewczyny w krainę cieni, masek, śmierci znajduje zaskakujące zwieńczenie. Po wielu perypetiach kochankowie staną znów twarzą w twarz. Czas jednak dokonał zniszczenia. Są teraz starzy, zgarbieni, z pomarszczonymi twarzami. Ale ta ich starość przeniknięta jest ciepłem i oddaniem. Miłość przekroczyła wszystkie granice. Biorą się za rękę, w swych starczych ciałach, w pomarszczonych maskach wyglądają jak para czułych kochanków. Przekładanie wytańczonej i ukazanej poprzez obraz historii na słowa oczywiście niszczy jej urok i tajemnicę. Opis historii można by tu zakończyć – na pokazaniu miłości, która przekroczyła kondycję ciała i śmierci i wreszcie w czystym, duchowym wymiarze może się dopełnić. Jednak prawa teatru są inne. Może i ta opowieść jest inna, niż sobie wyobraziłem – i przedstawiłem. Z tych starych ciał, jak kokony, nagle spadają maski. Jak z pancerza grubych ubrań wyłaniają się znów młode ciała.

- Opowiedziałem jeden z najwyraźniejszych wątków. Można go oczywiście odczytać inaczej. Kluczowe sceny wiążą z ludową, trochę pogańską rzeczywistością. Te wątki ludowe nie są nachalne, ale jednak poprowadzone dosyć wyraźnie. W pewnym momencie zakochany młodzieniec z sękatych gałęzi składa ludziki, pałuby. Jest w tym działaniu jakaś nieracjonalna, pogańska siła. Jakby owe pałuby na granicy życia i śmierci nagle ożywały, jakby stały się pogańskimi groźnymi fetyszami, które później naznaczyły nieszczęściem jego życie, jakby to one opętały jego duszę.
- W zakończeniu spektaklu scena ta odbija się jak w lustrze w podobnej historii, zupełnie już nie drażniącej – raczej cieplej. Oto za stołem siedzą stare baby, jak w zacisznej domowej kuchni. Spokojne, syte lat i życia (oczywiście znów bardzo ważna jest ekspresja masek i kostiumów). Wchodzi mała dziewczynka ubrana na białą. Dostaje od kobiet jabłko i ze sterty chrustu zaczyna wyciągać gałązki. Składa małą lalczkę – ale wygląda ona dokładnie tak jak owe wielkie pałuby. Czy to był sen? Czy to, co straszne, jest tak blisko tego, co ciepłe i wzruszające? W tej dziecięcej scenie jest bowiem i senność, i ciepło, i spokój. Świat wykreowany w Teatrze Groteska pozostaje pełen tajemnic, choć różne to tajemnice dla dzieci, dla kochanków i dla ludzi starszych. Przepastne i mroczne stają się w dziecięcej skali łagodną i czystą zabawą dziewczynki. Groza i zabawa są tak blisko siebie.

- Reżyser przedstawienia – Adolf Weltschek – nie pozwala, by w *Przemianach* jakakolwiek płaszczyzna dominowała. Narracja nie przytłacza formy ani odwrotnie. Oczywiście, tancerze są najistotniejsi, to na nich spoczywa powodzenie całego przedsięwzięcia. Lecz i oni zostają ograniczeni w swej swobodzie – zostają całkowicie włączeni w przestrzeń gry, wpisani w obraz, tak projekcji, jak i scenografii.
- Wiele choreograficznych fragmentów (choreografia Caroline Finn) jest wysokiej próby. Pojawia się świetne partnerowanie młodych, są brawurowe sceny plebejskie, umiejętnie też dopasowano kostiumy, maski i rekwizyty do przestrzeni tańca. Finn postawiła przede wszystkim na zespołowość, starając się ukazać z najlepszej strony każdego z tancerzy. Dodać należy, że wszyscy zostali wyłonieni w drodze castingu.

Tancerze radzą sobie zazwyczaj dobrze, choć – jako że stoją dopiero u początku swojej artystycznej drogi – nie mają pretensji do gwiazdorstwa, a więc potrafią się poddać teatrowi materii.

- I wreszcie kilka słów na temat projekcji i scenografii. Małgorzata Zwolińska potraktowała multimedia w sposób bardzo ciekawy: splatając materię i projekcję, cienie i światło, tancerzy w jednolitą strukturę. Oniryczność, pulsowanie, nieuchwytność zbratały się z cielesnością i konkretem materii. ☉

Przemiany, Adolf Weltschek, Małgorzata Zwolińska. Reżyseria Adolf Weltschek, scenografia, kostiumy Małgorzata Zwolińska, choreografia Caroline Finn. Teatr Grotoska, Kraków. Premiera wrzesień 2014.



Times of Life

Przemiany (Transformations) is an outright amazing and formally audacious spectacle, a combination of the theatre of form and the dance theatre. Both domains, however, appear in the spectacle in forms rather contrary vis a vis trends dominating in those two theatres.

- In Polish contemporary dance – whatever its comprehension – the stage is, as a rule, empty, and props – if they appear at all – are a mere pretext for the expression of the performer, which the dance serves and which comprises the substance of the spectacle. In *Przemiany* it was necessary to resign from all those egocentric usurpations and to succumb one's body to superior narration, to cover faces with masks, to swath the bodies in thick costumes, and to become part of a multi-media structure. This is a genuine exception – in recent years domestic dance festivals simply lacked spectacles with such expanded stage design.

- █ Similarly, the second point of departure, i.e. the puppet theatre, the theatre of form or whatever other name we were to give it has also not accustomed us to this type of fusion. True, actors performing in puppet theatres are capable of subjecting themselves to the rule of matter, the costume, and the mask; they frequently can dance but not in this way. It was not sheer coincidence that professional dancers were engaged for *Przemiany* instead of the Grotoska actors since dance narration created a totally new world for the theatre of form. Corporeality set itself free from the dictate of matter to a degree not encountered in our puppet theatre. The quality of motion and, as a consequence, the character of the whole visual space became radically different from habits obtained within this range, as if also in this case space as such started to dance.
- █ The intermingling of the theatre of form, the dance theatre and multimedia projections in *Przemiany* possessed yet another great asset: none of the media stifled the others and all created a harmonious, consistent whole, which, I repeat once again, is absent in the Polish theatrical-dance world.
- █ The spectacle directed by Adolf Weltschek featured yet another great plus – it did not stop at a purely formal joy of creativity, but attempted to refer ambiguously to the sensitivity of the audience and to tell a story by no means easily to verbalise.
- █ The spectacle takes place between two screens. The audience is separated from the performance space by a tulle curtain – the first screen used for three-dimensional projections. The second, smaller screen behind it is opaque. The dancers between the two screens are either extracted from the darkness or concealed therein. Those three levels merge conspicuously. Perhaps only the beginning of the spectacle does not make it possible to immediately get rid of our perception habits, but after the initial several minutes we can – impulsively divide the stage into three parts.
- █ The first scene of the spectacle is an emergence of sorts of the world from space. The centre of the abstract, colourful spaces of the screens is occupied by moving matter devoid of definite shapes. Gradually, it begins to generate increasingly different shapes, and it becomes obvious that these are human figures enclosed in cocoons. The overall effect resembles the creation of the world or the process of entering a dream.
- █ Successive scenes already evoke human figures, dreams, and visions. Projections gaining a third dimension determine our perception of the dancers. Sometimes, the resultant impression suggests that some of the dancing figures suddenly dissolved into smoke, and we are not really certain whether these are genuine persons or phantoms. In one of the opening scenes a woman in white stands to the side. In the central part of the stage two figures – black and white – start to dance just like death and life, goodness and evil, or light and dark. All of a sudden the standing figure vanishes and dissolves in the manner of a ghost or smoke.
- █ One could describe many more such technical effects, sometimes extremely moving, such as processions of armed men or perhaps shadows or is it spirits?, not unlike angels and devils or a growing and pulsating meadow. This somewhat Leśmian-like imagination permeates the whole spectacle. Nonetheless, and I consider this to be an extremely important element, the show is not composed only of visual and dance effects. Without crossing the threshold of oneiric qualities it attempts to propose, via associations, also reflections about our life, death, and love. These are simple associations, as if archetypal figures, but their ambiguity and at times even the obliteration of meanings do not permit simple deciphering.
- █ The most prominent theme of the spectacle comes from the Orphic myth and involves a journey to the netherworld. In this case, however, the journey is slightly reversed and it is a girl (Katarzyna Sikora) who follows her beloved (Sebastian Lenart) to the land of death, oblivion, and timelessness.
- █ One of the more interesting choreographic fragments – a love scene enacted magnificently by Sikora and Lenart – has an amazing finale. From behind a table there emerges a masked figure resembling death or a messenger from the netherworld. Just a moment ago it seemed that love would embrace all and that the spectacle would become submerged in an affirmation of happiness, but now, quite unexpectedly, illness and death (or perhaps only the loss of a soul) make an appearance. The character which I described as death embraces the boy; he slips from its arms and it is left holding only his mask. In the fashion of a black angel the boy descends into the land of death. Nonetheless, love in the Weltschek spectacle does not end here. The girl's journey to the land of shadows, masks, and death has a surprising end. After experiencing numerous adventures the two lovers once again come face to face. Time, however, has done its damage. They are now old, stooped, and with wrinkled faces. Nevertheless, their love is pervaded by devotion and cordiality. Love has crossed all boundaries. They hold hands and despite the aged bodies and wrinkled masks bring to mind a couple of tender lovers. Naturally, transposing this story, depicted via dance and told through an image, into words destroys its charm and mystery. The verbal description of the story should probably end here, i.e. with a depiction of love that has transcended the condition of the body and death and can be finally fulfilled in the pure, spiritual dimension. The laws of the theatre, however, are different. Quite possibly, the tale is dissimilar from the one I envisaged and presented. Suddenly, masks drop from the old bodies like cocoons, and bodies that are young once again emerge from the armour of thick clothing.



T. Komaś

I have told one of the most distinct stories in the spectacle. But it too could be interpreted in another way. The key scenes making it possible to refer to the comprehension of the spectacle are associated also with a folk and rather pagan reality. The folk motifs are not intrusive but, nonetheless, rather distinctive. At a certain moment, the young man in love uses gnarled branches to make human figures. His activity contains some sort of an irrational pagan force, as if those figures, on the borderline between life and death, suddenly came to life and turned into dangerous pagan fetishes that subsequently left an imprint of misery on his life and took possession of his soul.

In the finale of the spectacle, however, this scene is reflected as if in a mirror in a similar story, albeit not at all forbidding but genial. Old women sit behind a table, just like in a cosy kitchen. They are at peace and satiated with spent years and life (obviously once again an important part is played by the expressions of the masks and costumes). Enter a little girl dressed in white. She gets an apple from the old women and starts pulling twigs out of a pile of tinder to put together a small doll, which resembles the great human figure. Was all this a dream? Is the horrifying so close to the kindly and poignant? After all, the childhood scene contains peace, warmth, and drowsiness. The world created at the Groteska Theatre remains full of mysteries, although these are diverse mysteries, intended for children, lovers, and the aged. On a child's scale murky and capacious mysteries become a gentle and pure game played by little girls. Horror and fun are so close to each other.

The director of the spectacle – Adolf Weltschek – did not allow any sort of a level to dominate in *Przemiany*.

Narration does not overwhelm form or vice versa. Naturally, the dancers are the most essential since the success of the whole undertaking depends on them. Their freedom too, however, is restricted – they are totally included into the space of the performance and tuned into a part of the imagery, both the projections and the sets.

The numerous choreographic fragments (by Caroline Finn) are superb. The young partners do brilliantly, there are bravura plebeian scenes, and the costumes, masks, and props are skilfully adapted to the dance space. Finn accentuated predominantly group work in an attempt at showing the best side of each dancer. It must be added that all the dancers were selected at a casting session. As a rule, they manage very well, although since they are at the beginning of their artistic path they have no claims to stardom and thus are capable of subjecting themselves to the theatre of matter.

Finally, a few words about the projections and the stage design. Małgorzata Zwolińska treated the multimedia in a very interesting way by combining matter and projections, shadows and light, as well as the dancers into a uniform structure. The oneiric quality, the pulsation, and the intangible quality merged with the corporeality and concreteness of matter. ☉

Przemiany (Transformations), Adolf Weltschek, Małgorzata Zwolińska. Direction Adolf Weltschek, stage design and costumes Małgorzata Zwolińska, choreography Caroline Finn. The Groteska Theatre, Kraków. Premiere September 2014.

Teatr najnajowy

JUSTYNA CZARNOTA

Teatr dla najmłodszej publiczności pojawił się w Polsce przed nieomal dekadą. W ciągu ostatnich dwóch, trzech lat obserwujemy prawdziwy najnajowy boom. Obecnie doliczyć się można około 60 propozycji, ale ich liczba stale rośnie. Poszerzenie widowni o grupy żłobkowe i wczesnoprzedzkolne sprawiło, że nawet sceptycy, którzy dla określenia tego typu sztuki używają wyrażenia „parateatr”, mają spektakle najnajowe w swoim repertuarze. Bogactwo form, pomysłów, strategii jest ogromne. Wszystkiego nie da się obejrzeć, choćby nawet się chciało. To dobry moment, by przypominając początki, scharakteryzować obecnie pojawiające się tendencje i przybliżyć najciekawszych obecnie twórców i najbardziej interesujące zjawiska.

Teatr najnajowy, czasem zwany również inicjacyjnym, to pojęcie używane na określenie przedstawień dla dzieci poniżej trzeciego roku życia. Nurt ten został zainicjowany przez Roberta Frabettiego w Bolonii w 1986 roku projektem „Żłobek i teatr”, poświęconym obserwacji zachowania maluszków i badaniu ich reakcji na teatralne działania aktorów. Choć teatr dla najmłodszych pojawił się wkrótce w Niemczech, Skandynawii czy Belgii, to La Baracca Testoni Ragazzi, której Frabetti szefuje, jest w tej dziedzinie nie tylko niekwestionowanym autorytetem, ale też *spiritus movens* jej rozwoju¹. Dla Polaków niewątpliwie stanowi źródło inspiracji i punkt odniesienia.

U podstaw teatru najnajowego leży więc zainteresowanie nowym odbiorcą – uczestnikiem kultury, który do tej pory nie miał wstępu do teatru. Zadanie pionierów skupiało się na dostosowaniu się do jego potrzeb i uwzględnieniu wymagań – na przykład ograniczonego czasu koncentracji, dużej wrażliwości na bodźce. Szybko wypracowano konkretny model działania: spektakle miały być krótkie, z narracją sprowadzoną do minimum słów, z licznymi elementami dźwiękowymi i delikatnymi obrazami, z dominantą elementów codzienności, grane w bliskim kontakcie



z widzem. Artyści tworzący dla najmłodszej publiczności od początku skupiali więc uwagę na widowni, nie koncentrowali się na efekcie artystycznym. Ten osiągnięty był niejako przy okazji i stanowił o klasie samych twórców.

- ❑ Działalność włoskich artystów zafascynowała Zbigniewa Rudzińskiego z Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu. Właśnie tam w listopadzie 2006 roku zorganizowano pierwszy przegląd spektakli dla dzieci 0-3 lat (pojawiły się *Kolory wody*, *Piórko i kamień* Teatru La Baracca, ale też pionierskie na gruncie polskim widowiska *Co to?* Studia Teatralnego Blum i *Plumplumdzyn-dzyńbum...* Ireny Lipczyńskiej i Beaty Bąblińskiej) oraz seminarium, podczas którego próbowano zdefiniować teatr najnowy i znaleźć dla niego miejsce w historii polskiego teatru dziecięcego i sztuki dla dzieci².
- ❑ Teatr najnowy zainteresował w pierwszej kolejności artystów niezależnych, skorych do eksperymentów, otwartych na zmiany. Do tej pory autorami najciekawszych propozycji, o których klasie świadczą również światowe sukcesy – by wspomnieć choćby o *Panu Satie* – jest poznański Teatr Atofri, złożony przez wspomnianą już Beatę Bąblińską i Monikę Kabacińską.
- ❑ W Polsce dość szybko spektakle dla najmłodszego widza weszły do teatrów repertuarowych. Komercyjny sukces *Tygrysków* w reżyserii Agaty Biziuk (premiera listopad 2008) w stołecznym Teatrze Lalka sprawił, że instytucje żywo zainteresowały się tym rodzajem działań.
- ❑ Polskie teatry nieco postarzyły docelowego odbiorcę – to dziecko w wieku od roku do pięciu lat.

Wypracowano również pewien model adaptacji osiągnięć włoskich artystów, inspirując się przede wszystkim ich zewnętrznymi, łatwymi do uchwycenia i opisanania cechami. Przedstawienia najnowe w istocie przeznaczone są dla publiczności wczesnopreszkolnej – około trzeciego roku życia. Najczęściej to uproszczone – a czasem wręcz zinfantylizowane – wersje przedstawień, które mogłyby obejrzeć przedszkolaki (opowiada się historię, czasem rymowaną, dialogi przeplata się piosenkami, aktorzy wcielają się w konkretne postaci, wykorzystuje się formy animacji). Inaczej jednak myśli się o przestrzeni – dzieci siedzą na poduszkach w specjalnie zaaranżowanej kameralnej sali. Z reguły pojawia się moment, w którym dochodzi do interakcji z widownią – aktorzy zadają pytania, pokazują jakiś przedmiot itp. Często również po występie zaprasza się maluchy na scenę, by dotknęły rekwizytów i przez moment pobawiły się z artystami.

- ❑ Taki typ spektakli staje się elementem wychowania do życia teatralnego – oswaja z estetyką, ze środkami, którymi dany teatr się posługuje. Opisanie przedstawienia powstają jako efekt pracy artystycznej, a nie artystyczno-pedagogicznej, jak to się dzieje w przypadku Teatru La Baracca, gdzie występujący poznają swoją publiczność nie dopiero na scenie, ale dużo wcześniej – goszcząc w żłobkach czy przedszkolach, sprawdzając reakcje dzieci na planowane działania sceniczne. Wydaje się, że taki rodzaj badania terenowego pomaga stwarzać nowy profil aktora teatru dziecięcego – performerera, skupionego na nawiązaniu kontaktu i byciu



P. Bator
Bucik Kopciuszka/Cinderella's Shoe, Teatr H.Ch. Andersena, Lublin

w kontakcie z publicznością. A to równie trudne zadanie, jak przeprowadzenie widza przez temat czy pokazanie przemiany bohatera...

- W tym miejscu warto wspomnieć o Alicji Morawskiej-Rubczak – propagatorce i teoretyczce teatru dla dzieci najmłodszych, która w marcu 2012 roku zadebiutowała jako reżyserka spektaklem *Śpij* w Teatrze Baj w Warszawie. Jej przedstawienia są wysmakowane estetycznie. Na scenie pojawia się kilka odstępów konkretnej sytuacji znanej widzowi z codziennego funkcjonowania, a aktorzy wykorzystują przedmioty łatwe do znalezienia w każdym mieszkaniu – kołdry, skarpety, wstążki. Napięcie buduje się przy pomocy muzyki (nowoczesne, ale równocześnie proste kompozycje Wojciecha Morawskiego). Narracja narasta powoli, by w punkcie kulminacyjnym przejść w swobodną zabawę występujących i widzów.
- Bogate doświadczenie Morawskiej-Rubczak jako naukowca, widza i uczestnika warsztatów skutkuje przekonaniem o konieczności równoległego prowadzenia pracy artystycznej i konsultacji jej efektów w przedszkolu. Wydaje się, że pracujący z nią aktorzy w dużym stopniu rozumieją zasadność tworzenia świata z podstawowych działań scenicznych, mają świadomość widza, budują z nim naturalną relację, co nadal jest rzadkością na polskim rynku.
- W Polsce teatrem inicjacyjnym zainteresowały się przede wszystkim kobiety. Moją uwagę szczególnie zwracają dwie aktorki i zarazem reżyserki pracujące na scenach lalkowych, dla których ten teatr okazał się głównym punktem zainteresowania, by nie

powiedzieć obiektem fascynacji. Myślę tu o Honoracie Mierzejewskiej-Mikoszy związanej z Olsztyńskim Teatrem Lalek oraz Katarzynie Kawalec z łódzkiego Teatru Arlekin, która dopiero niedawno rozpoczęła triumfalny pochód przez polskie sceny dziecięce (reżyserowała u siebie w Bajach Pomorskim w Toruniu oraz w Teatrze Andersena w Lublinie). W pracach obu artystek olbrzymie znaczenie ma doświadczenie lalkarskie – potrafią je wykorzystać w twórczy i interesujący sposób. Animacja przedmiotów i materiałów odgrywa u nich podstawową rolę. To teatr formy z poważnie ograniczoną lub uproszczoną warstwą słowną. Historia – jeśli występuje – opowiadana jest na scenie przez aktorów za pomocą emocji, min i gestów. Choć jego główne zadanie to pobudzenie wyobraźni i twórczej ekspresji dziecka, służy również zapoznaniu dziecka z teatralną umownością – pojawia się wyraźniejszy niż u innych twórców podział na scenę i widownię, wprowadza się teatralne pojęcia, zabawę prostymi symbolami.

- Spektakle Mierzejewskiej-Mikoszy oparte są na autorskich scenariuszach. Najstarszy, *W szufladzie*, zrealizowany z Teatrem Poddańczym czy *Od ucha do ucha* w Olsztyńskim Teatrze Lalek charakteryzuje ogromna prostota, budowanie opowieści przede wszystkim za pomocą ruchu i dźwięku. Ostatnie propozycje, *Jasno/ciemno* w Teatrze Lalki i Aktora Kubuś w Kielcach czy *Echy i achy, chlipy i chachy* w Teatrze Pinokio w Łodzi to już znacznie bardziej rozbudowane przedstawienia, grzeszące momentami nadmiarem pomysłów.

¶ Katarzyna Kawalec inspirowała się współczesną literaturą dziecięcą (*Szary chłopiec* Lluísa Farré, teksty Philippe'a Dorina), a ostatnio również klasycznymi motywami baśniowymi. Jej ostatnia premiera, lubelski *Bucik Kopciuszka*, to świadectwo myślenia o tym, że teatr rodzi się z zabawy, możliwej wszędzie i zawsze. Dwójka aktorów wśród pudeł wypełnionych butami harcuje niczym małe dzieci. Historia Kopciuszka opowiadana jest przy pomocy butów i akcesoriów obuwicznych. Ta znana wszystkim opowieść nabiera dzięki temu zupełnie nowego wymiaru.



Arch. Jasno/Ciemno | Light/Dark, Teatr Kubuś, Kielce

¶ To eksperymenty stanowią o rozwoju każdego nurtu. W moim poczuciu nowatorskich prób, które nie powielają ustalonych wzorców, nie przenoszą już sprawdzonych rozwiązań, pojawia się naprawdę niewiele. Trzy poniżej opisane realizacje są świadectwem świadomych poszukiwań na gruncie teatru najnajowego.

¶ Najstarsza z nich to *Gra* w reżyserii Lucyny Winkler i Katarzyny Pawłowskiej ze Studia Teatralnego Blum z Poznania (premiera styczeń 2013). Artystki podejmują typowy dla teatru najnajowego temat odkrywania samego siebie, szukania miejsca w niewielkiej grupie. Posługują się płaskimi planszami – puzzlami, pełniącymi różne funkcje. Ważną rolę odgrywa tu rytm. Autorki inspirowały się twórczością dramaturgiczną Krystyny Miłobędzkiej i jej koncepcją teatru dziecięcego, w którym występujący są „odindywidualizowanymi graczami”, a słowa służą zabawie, a nie budowaniu historii. To pierwsza i jak do tej pory jedyna w Polsce próba osadzenia teatru najnajowego w polskiej tradycji, dowód twórczego czerpania ze sprawdzonych, a trochę już dziś zapomnianych wzorców.

¶ Kolejny nurt wyznacza *Naj* w reżyserii Martyny Majewskiej z Teatru Lalki i Aktora w Wałbrzychu (premiera listopad 2013). To najbardziej animacyjna ze znanych mi realizacji teatru najnajowego. W otoczonej białym

materiałem kubiku nie ma podziału na scenę i widownię. Aktorzy stają się animatorami, prezentującymi dzieciom kolejne atrakcje ukryte w przestrzeni, w której wspólnie przebywają, i zachęcającymi maluchy do działań: grania na cymbałkach, przechodzenia przez tor przeszkód, zagładania do małych dziurek itp. Sama chętniej niż spektaklem nazwałabym tę propozycję instalacją.

¶ Na zakończenie warto wspomnieć o *Śladach* w reżyserii Barbary Kölling przygotowanych przez najciekawszą w Polsce niezależną grupę – Teatr Atofri z Poznania (premiera marzec 2014). Jeszcze przed wejściem na widownię Beata Bąblińska i Monika Kabacińska pokazują maluchom i rodzicom zdjęcia z dzieciństwa. Na scenie ożywiają jedną z fotografii, na której dwie małe dziewczynki stoją bardzo blisko siebie. Aktorki zaczynają od jak najwierniejszego odtworzenia postawy ciała, potem zaczynają się bawić tą sytuacją: wyobrażają sobie sposób chodzenia, wreszcie zabawy, relacje łączące te postaci. Spektakl jest refleksją o minionym i ulotnym, co jest ewenementem w teatrze dla dzieci. Przede wszystkim to jedyny w Polsce projekt realizowany we współpracy z innym teatrem najnajowym z zagranicy – Helios z Hamm. Dla Atofri sama praca z profesjonalnym reżyserem była eksperymentem – dotychczas Bąblińska i Kabacińska przygotowywały autorskie przedstawienia. Warto wspomnieć, że grupa w tej chwili stoi przed kolejnym wyzwaniem – wkrótce artystki zadebiutują jako reżyserki, pracując w teatrze instytucjonalnym. Na zaproszenie Teatru Animacji zrealizują spektakl z aktorami lalkarzami.

¶ Przez niemal dekadę funkcjonowania teatr najnajowy zdążył się na trwałe wpisać w krajobraz polskiego teatru dziecięcego³. Niestety, tego typu przedstawienia coraz częściej nie są dla twórców wyzwaniem, ale kolejnym zadaniem do realizacji. Zdarzają się ciekawsze produkcje, ale powiedzieć trzeba jasno, że oryginalne pomysły są rzadkością. Wciąż jeszcze nie pojawił się spektakl, który formą i treścią połączyłby w zachwycie całe środowisko osób zainteresowanych sztuką dla dzieci. Wiele jeszcze przed nami! ●

- 1 Przyczynia się do tego i organizacja ważnego festiwalu „Visiono di futuro, visioni di teatro”, ale przede wszystkim zainicjowanie w 2005 roku międzynarodowej sieci teatrów najnajowych Small Size, która ma coraz większy wpływ na rozkwit obszaru sztuki dla najmłodszych w Europie.
- 2 Centrum Sztuki Dziecka stymulowało (i do dziś to robi) rozwój teatru najnajowego: samo produkowało spektakle (np. *Układanka* w reż. Roberta Jarosza), zainicjowało też, zapraszając do Polski zagranicznych twórców, Scenę Prezentacji, która z czasem przerodziła się w festiwal Sztuka Szuka Malucha.
- 3 W Warszawie od trzech lat funkcjonuje Teatr Małego Widza – założona przez Agnieszkę Czekierdę prywatna scena właściwie w całości przeznaczona dla sztuki najnajowej (przede wszystkim można tutaj zobaczyć spektakle, ale również przygotowywane są warsztaty, interaktywne koncerty czy instalacje), co oznacza, że jego potencjał marketingowy jest naprawdę duży.

Theatre for Early Years

JUSTYNA CZARNOTA

- Theatre for Early Years, which evolved in Poland nearly a decade ago, over the last two or three years has been undergoing a veritable boom. Until now it has offered some sixty shows and their number is steadily growing. The audience has expanded to include crèche and early-kindergarten groups, with the result that even the skeptics who use the term “para-theatre” to describe this type of art include productions for the youngest audience in their repertoire. The range of forms, ideas and approaches is staggering. It is impossible to see all the shows, however much one would want to. This is a good moment to recall the beginnings of this theatre, and in this way to typify the currently emerging tendencies and to introduce the most interesting creators and the most remarkable phenomena.
- The term Theatre for Early Years (TEY), or sometimes Initiation Theatre, denotes productions addressed to children below the age of three. The trend was born in Bologna in 1986 with Roberto Frabetti’s project “The theatre and the crèche”, which involved observing the behaviour of the youngest children and their reactions to theatrical activities presented by actors. Soon theatres for the youngest audiences were established in Germany, Scandinavia and Belgium; nevertheless, it is La Baracca Testoni Ragazzi, of which Frabetti is the leader, that remains the unquestioned authority and the *spiritus movens* of the development of TEY¹. It certainly is the source of inspiration and the point of reference for the Polish creators.
- At the foundation of TEY lay an interest in the new recipients: participants in culture who until then were not welcome in theatres. The pioneers’ task was to adjust to the needs of these recipients and to take their requirements, for instance a limited attention span and great sensitivity to stimuli, into consideration. The standards of action were developed relatively fast: the performances were to be short, with narration reduced to the minimum of words, with numerous sound effects and subtle images; they were to be dominated by elements of everyday life and played in close contact with the viewer. Since the very beginning, therefore, artists working with the youngest audience focused not on the artistic effect, but on their spectators. The artistic effect was achieved in passing, so to speak, and was an indication of the quality of the creators themselves.



▣ Zbigniew Rudziński for the Children's Art Centre in Poznań was fascinated with what the Italian artists were doing. In November 2006 the Centre organised the first-ever review of productions for children aged below four, which included not only *The Colours of Water* and *Feather and Stone* by La Baracca, but also the pioneering Polish shows *Co to? (What's this?)* by Blum Theatre Studio and *Plumplumdzynidzynibum...* (Splash-splash-ding-ding-bang) by Irena Lipczyńska and Beata Bąblińska. The seminar organised as a part of the review focused on the definition of TEY and its place for in the history of the Polish theatre and art for children².

▣ Independent artists, who were happy to experiment and receptive to change, were the first to become interested in Theatre for Early Years. So far, the most interesting productions (as confirmed by their international recognition) have been staged by the Atofri Theatre in Poznań instituted by Beata Bąblińska and Monika Kabacińska; one of those was *Pan Satie* (Mr. Satie).

▣ Yet Polish repertoire theatres, too, relatively soon began to stage productions addressed to the youngest viewers. The commercial success of *Tygryski* (Little Tigers) directed by Agata Biziuk (première November 2008) in the Lalka Theatre in Warsaw caused various institutions to express a vivid interest in this type of theatrical production.

▣ In the Polish theatres, the target audience is perceived as being slightly older: from one to five years of age. Also, a certain manner of adapting the achievements

of the Italian artists has been worked out, inspired mainly by the outward features of their work, which were easy to perceive and describe. In reality, Polish TEY productions are addressed to early-kindergarten children, ones aged around three. Most often these are simplified (occasionally, in fact, quite infantile) versions of productions enjoyed by kindergarten children: a story is told, sometimes in rhyme, in dialogue interspersed with songs; actors play distinct protagonists, and some forms of animation are used. The perception of space in TEY is different, however: children are seated on cushions in a specially furnished, intimate room. As a rule, an interaction with the audience takes place at some point, when the actors ask some question, for instance, or show an object. After the show the children are often invited to approach the stage to touch the props and play with the actors for a while.

▣ This type of show becomes an element of upbringing with theatre in mind, as it makes the children acquainted with the aesthetics and the means used in a given theatre. The productions described above were developed as artistic creations, not as art-cum-education as in La Baracca, where the performers come to know their audience not during the performance itself, but much earlier, during visits to crèches and kindergartens, where they verify the children's reactions to the planned stage actions. It seems that such fieldwork is leading to the evolution of a new profile for the TEY actor: a performer focused on developing and maintaining contact with the

audience. This task is, in fact, just as difficult as guiding the viewer through some problem or presenting the transformation of the protagonist.

- At this point, it is necessary to mention Alicja Morawska-Rubczak, the theoretician and promoter of theatre for the youngest children, who in March 2012 made her debut as a director with the show *Śpij* (Sleep) in the Baj Theatre in Warsaw. Her productions are aesthetically sublime. Several episodes concerning a situation very familiar to the spectators from their everyday lives are staged, with the actors making use of objects easy to find in any house, such as quilts, socks or ribbons. Tension is built by means of music – modern but simple pieces composed by Wojciech Morawski. The slowly developing narrative transforms at the culmination point into free play, in which the performers and the spectators engage together.
- As a result of her extensive practice as a scholar, spectator and participant in workshops, Morawska-Rubczak is convinced that artistic work must be conducted parallel to consultations in kindergartens regarding the effects of this work. By and large, it seems that the actors who cooperate with her understand the relevance of constructing the world from fundamental stage actions, they are aware of their spectators and they strive to build a natural relationship with them, which is still a rarity in the Polish environment.
- In Poland, initiation theatre is mainly the speciality of women. I have particularly noted two actresses-directresses working in puppet theatres whose work is extremely interesting, if not outright fascinating. These are Honorata Mierzejewska-Mikosza working with the Puppet Theatre in Olsztyn and Katarzyna Kawalec from the Arlekin Theatre in Łódź. The latter has only recently begun her triumphal parade across the children's theatres in Poland, directing productions at her home institution, at the Baj Pomorski Theatre in Toruń and the Andersen Theatre in Lublin. Their experience with puppetry illuminates the work of both; they have a talent for applying it interestingly and creatively. Animation of objects and materials is fundamental to their work. Their productions represent the theatre of form, with a strongly limited or simplified verbal element. A narrative, if it is present at all, is told through emotions, conveyed by the actors' facial expressions and gestures. Although the main task of this kind of theatre is to stimulate the children's imagination and encourage creative expression, it also serves to acquaint the young audience with theatrical conventions by stressing – more strongly than it is done by other TEY directors – the division into the stage and the auditorium, introducing concepts relating to theatre and playing with simple symbols.
- Shows directed by Mierzejewska-Mikosza are based on her own scripts. The initial ones – *Wszufladzie* (In the



Drawer) staged by the Poddańczy Theatre and *Od ucha do ucha* (From Ear to Ear) in the Puppet Theatre in Olsztyn – are characterised by great simplicity and by the narrative constructed mainly by means of motion and sound. Her recent performances, *Jasno/ciemno* (Light/dark) in the Kubuś Puppet and Actor Theatre in Kielce and *Echy i achy, chłipy i chachy* (Sighs and Wows, Sniffs and Laughs) in the Pinokio Theatre in Łódź, are far more developed, with an occasional excess of ideas that is actually their fault.

- Katarzyna Kawalec draws her inspirations from children's literature, for instance *The Grey Boy* by Lluís Farré or *Le monde, point à la ligne* by Philippe Dorin, and recently also from classical fairy-tale motifs. Her recent premiere, *Bucik Kopciuszka* (Cinderella's Shoe) in Lublin results from her perception of theatre as being derived from play, which, after all, is possible anywhere and at any time. Two actors tumble like toddlers among shoeboxes. Told by means of shoes and

shoe-care accessories, the eminently familiar story of Cinderella acquires an entirely new dimension.

- ¶ It is experiments that determine the direction of any current. I have the feeling that very few productions are truly innovative – they do not duplicate established patterns or apply hackneyed solutions. The following three performances are the outcome of independent, conscious explorations in the field of TEY theatre.
- ¶ The earliest of them is *Gra* (The Game) directed by Lucyna Winkler and Katarzyna Pawłowska from the Blum Theatre Studio in Poznań (première January 2013). Its topics, the discovery of oneself and the search for one's place in a tightly-knit group, are typical to TEY theatre. The directors used flat boards similar pieces of a puzzle, which serve various purposes. The rhythm plays an important role. Dramatic works by Krystyna Miłobędzka and her conception of children's theatre in which the performers are "de-individualised players" and worlds are used for playing with, not for building a story, were an inspiration to Winkler and Pawłowska. This is the first and so far the only attempt to ground TEY in the Polish tradition, and concurrently an indication that the tried and tested yet currently slightly neglected models can still provide a creative impulse.
- ¶ The next trend is pointed out by *Naj* (The Most) directed by Martyna Majewska from the Puppet and Actor Theatre in Wałbrzych (première November 2013). It is the most animation-oriented of all the TEY productions I have seen. Inside a cube surrounded with white screen there is no division into the stage and the auditorium. Actors are animators who show the young spectators various attractions concealed in space they all share and encourage them to do things: play the glockenspiel, walk through the obstacle course, peep into small holes etc. I would be happier calling *Naj* an installation rather than a performance.
- ¶ Last but not least, *Ślady* (Traces), directed by Barbara Kölling and staged by the most interesting independent group in Poland, the Atofri Theatre from Poznań (première March 2014) is certainly worth mentioning. Before they enter the auditorium, the children and their parents are shown some childhood photographs. The performers Beata Bąblińska and Monika Kabacińska have one of these photographs come to life onstage – the one in which two little girls are standing side by side, very close to each other. The actresses begin from duplicating their stance as faithfully as possible, and then they play with the situation, recreating the girls' manner of walking and playing, and finally the relationships between them. The production focuses on the reflection about the past and the transience of life, which is a rarity in theatre addressed to children. Above all, however, this is the only project in Poland that was carried out in cooperation with a foreign TEY company, namely the Helios Theatre from Hamm. In fact, even the cooperation with a professional director was an experiment for the

Atofri Theatre: until then, Bąblińska and Kabacińska wrote and staged their performances themselves. It is worth mentioning that at the present moment the company is facing a new challenge: Bąblińska and Kabacińska will soon debut as directresses working in an institutional theatre. They have been invited by the Teatr Animacji to produce a performance in cooperation with puppeteers.

- ¶ In the course of nearly a decade that TEY has functioned in Poland, it has managed to find a secure place in the panorama of the Polish theatre for the youngest audience³. Regrettably, however, producers increasingly often perceive TEY performances not as a creative challenge, but rather as another task to complete. Some interesting shows are being staged, yes, but it must be stated clearly that fresh ideas are few and far between. So far, no production has managed to unite the entire milieu of those interested in art for children in an admiration for its form and content. There is still much to be done! ☉

¹ The important festival "Visiono di futuro, visioni di teatro" organised by La Baracca Testoni Ragazzi has centrally contributed to this development, but its most important initiative is the institution, in 2005, of Small Size, an international network of TEY theatres, which profoundly influenced the current European flourishing of art for the youngest children.

² The Children's Art Centre was (and still is) promoting the development of TEY by staging shows themselves (e.g. *Układanka* [The Puzzle] directed by Robert Jarosz) and by inviting foreign artists to Poland; the Presentation Stage established by the Centre evolved into the Art Seeks the Toddler festival.

³ The Theatre of the Young Viewer has functioned in Warsaw for three years now; in practice, the private stage established by Agnieszka Czekierda is dedicated exclusively to art for the youngest audience (mainly featuring shows, but also workshops, interactive concerts or installations), which means that its marketing potential is very large indeed.



←
→
Pan Sattie/Mr. Sattie, Teatr Atofri, Poznań
Arch.

Krzysztof Miliński
Krzysztof Miliński

NA WYSOKIEJ GÓRZE

NA WYSOKIEJ GÓRZE

Spotkanie na szczycie

WYDAWNICTWA

LILIANA BARDIJEWSKA

Odśłona I

W przedziale kolejowym na stoliku leży zamknięty szkolny zeszyt. Mgła zza okna spowija cały przedział i nazwiska obu Auterek.

Odśłona II

W przedziale siedzi dziewczynka w sukience w szare prążki. Patrzy przez okno, które wchłonęło już mgłę z przedziału. O czym myśli dziewczynka? O świetle po drugiej stronie szyby? O płynącym czasie, który odciska się w słojach drzewa, będącego przedłużeniem jej przedziału? Na stoliku leży zamknięty zeszyt z białymi brzegami.

Odśłona III

W przedziale siedzi siwowłosa starsza pani w sukience w szare prążki. Ma rysy Poetki. Patrzy przez to samo zamglone okno z plamami błękitu. Przedłużeniem jej przedziału jest siwa mgła przetykana białymi muśnięciami. Ptasich piór? Choinkowych kolek? Drobiniek poezji? Na stoliku leży zamknięty szkolny zeszyt z czerwonymi brzegami.

Odśłona IV

Słowo Poetki. Wyrastające z drzewa i rozbiegające się we wszystkich kierunkach – ku górze i ku dołowi, nazywające szczegół i Uniwersum. Słowo-zakłęcie, słowo stwarzające świat, niespokojne, drażące stronicę, pogrążające się w niej coraz głębiej, aż do pełnego zanurzenia, aż do zniknięcia we mgle.

- ¶ Takich odsłon jest w książce Krystyny Miłobędzkiej i Iwony Chmielewskiej dwadzieścia pięć – tyle, ile rozkładówek. Każdej trzeba by poświęcić osobny esej, bo też *Na wysokiej górze* spotkały się dwie niezwykle osobowości – poetka słowa i poetka obrazu. Obie niezwykle oszczędne w środkach ekspresji, małomówne, pastelowe, dyskretne, z pozoru nawet chłodne. Tylko najniezbędniejsze słowa, tylko najniezbędniejsze kreski. Żadnych ornamentów. Metafory rozplywające się we mgle, niedopowiedzenia, które każdy musi sobie sam dopowiedzieć.
- ¶ *Mówi się jedno słowo, a dzieje się wiele rzeczy, wiele rzeczy dzieje się bez słów albo dzieją się same słowa. Rozmaicie. Na czytelników i aktorów czekają także puste miejsca do wypełnienia własnymi słowami. Czekają również gotowe słowa, gotowe przedmioty i role jeszcze niczyje, które dla siebie wybiorą. To nieśmiało zaproszenie do współmówienia, współgrania* – powiada Krystyna Miłobędzka w po-słowiu do zbioru swoich sztuk *Siała baba mak*. Książki zainscenizowanej – jak głosi stopka redakcyjna – przez Jana Berdyszaka.
- ¶ To zaproszenie dotarło do Iwony Chmielewskiej z rąk Olchy Sikorskiej, admiratorki artystycznej książki dla dzieci, która trzynaście lat temu powołała do życia Poznańskie Targi Książki Dziecięcej. Dlaczego zaprosiła do tego „współmówienia” właśnie Iwonę Chmielewską? Toruńską graficzkę, autorkę dwudziestu książek obrazowych (inaczej – picturebooków), laureatkę najbardziej prestiżowych nagród europejskich – Złotego Jabłka na Biennale Ilustracji w Bratysławie oraz Bologna Ragazzi Award w Bolonii, ikonę współczesnej ilustracji w... Korei Południowej, gdzie miały miejsce prapremiery większości z jej książek, autorkę uznawaną na polskim rynku za zbyt trudną i hermetyczną dla dziecięcego czytelnika. Dlaczego? Ze wszystkich powyższych powodów. *Na wysokiej górze* to pierwsza książka Iwony Chmielewskiej narysowana/zainscenizowana specjalnie dla polskiego wydawcy. Inne były z reguły przekładami/reprintami z języka... koreańskiego, z graficzną wędrówką po jej rodzimym Toruniu włącznie! W 2011 roku bardzo mocno zaistniała w świadomości polskich czytelników dzięki *Pamiętnikowi Blumki* – kolażowej opowieści o Korczakowskim Domu Sierot, nagrodzonej tytułem Książki Roku przez Polską Sekcję IBBY.
- ¶ Aż wreszcie pojawiła się książka na *Wysokiej górze*. Wiersz-wyliczanka, będący sednem sztuki Krystyny Miłobędzkiej, stał się przewodnikiem czytelnika w wędrówce przez świat, przez biografię dziewczynki w sukience w prążki. Wchodzimy w jej oniryczną rzeczywistość przez dziurę w sęku, która staje się oknem dla dziecka skulonego w kącie pustego pokoju. Za oknem – drzewo, które na następnej stronie stanie się wspomnieniem zamkniętym w torebce ziółek, jakie starcza dłoń za chwilę zanurzy w przezroczystym kubku, kryjącym w sobie dziecięcy kubeczek. Przewracamy kartę. Wielki pusty pokój zmienia się w mały domek, w otwartą poźółkłą kopertę, a w jej/jego oknie czerwieni się kwiat.

a z tego drzewa – azalia
a z azalii – dalia
a z dalii – dal
a z dala biegnie droga
a z biegniedrogi – nogi
a z nóg – skrzydła

- ¶ Biegną metafory, snują się mgły, cienie, półcienie, przebitki, lustrzane odbicia, awersy i rewersy. Kot przegląda się w lustrze, lustro przegląda się w kocie, dzieciństwo – w starości. A wszystko w odcieniach beżu i szarości. Gdzieniedzie – nagły kolor: czerwona piłeczka, czerwony listek, kwiat, owoc. Czerwone brzegi stronic jak w szkolnym zeszytce z pierwszego obrazu. Czułość dla szczegółu, dbałość o detal, swoboda dla wyobraźni. Pełna wolność interpretacji, jak w zapisanych przez Krystynę Miłobędzką didaskaliach, nieśmiały sugestiach inscenizacyjnych, wspartych słowami: „może”, „na przykład”, „chyba”, „albo”.
- ¶ I jeszcze coś – niezwykła faktura tej książki, którą budują stronic „z przeszłością”: poźółkłe koperty, poplamione okładki, krostowaty papier pakowy. A na nim – przezroczyste wspomnienia o białych ubrankach od chrztu, zawieszonych na jednym wieszaku wraz z halką od pierwszej komunii i suknią ślubną. Na czerwonym sznurku. Znów powraca szczegół, detal. Bo obie poetki tak właśnie opowiadają świat – *pars pro toto* to ich ulubiona metafora.
- ¶ Idziemy więc wraz z Iwoną Chmielewską za słowami wyliczanki, która nigdy się nie skończy. „Idzie, idzie, idzie” tam, gdzie dzieciństwo spotyka się ze starością, gdzie jabłko z „dużego drzewa” przechodzi z dziecięcych rączek w starcze dłonie. Znów awers/rewers. To już dwudziesty piąty obraz. Dalej już musimy iść sami, niesieni własną wyobraźnią i własną wrażliwością. Ale na szczęście zawsze możemy tę podróż zacząć od początku i znów wsiąść do zamglonego przedziału, gdzie na stoliku czeka na nas zamknięty szkolny zeszyt. Iwona Chmielewska otworzyła go dla nas, inscenizując wiersz Krystyny Miłobędzkiej w swoim papierowym teatrze. Teatrze wyobraźni i poetyckiego współgrania. Otrzymała za to prestiżową nagrodę w konkursie im. Haliny Skrobiszewskiej przyznanej przez Muzeum Książki Dziecięcej oraz nagrodę wrocławskich Targów Książki Dziecięcej „Dobre strony”. ☺

Na wysokiej górze, Krystyna Miłobędzka, Iwona Chmielewska
Wydawnictwo Miejskie Poznań, Poznań 2013

A Summit Meeting

LILIANA BARDIJEWSKA

Episode I

- A closed copybook is lying on a little table in a train compartment. The mist from outside the window envelops the entire compartment and the names of both the Authors.

Episode II

- A girl in a grey-striped dress is sitting in the compartment. She is looking through the window, which has absorbed all the mist from the interior. What is she thinking of? The world on the other side of the glass pane? The passing time, stamped in the rings of a tree that is the extension of her compartment? A closed white-edged copybook is lying on a little table.

Episode III

- A grey-haired old lady in a grey-striped dress is sitting in the compartment. She has the face of the Poetess. She is looking through the same misted, blue-stained window. The extension of her compartment is blue-grey mist touched with white. Feathers? Pine needles? Chips of poetry? A closed red-edged copybook is lying on a little table.

Episode IV

- The word of the Poetess, growing from a tree and extending in all directions, upwards and downwards, naming the detail and the Universe. The word, a world-creating spell, unquiet, burrowing into the page, deeper and deeper, all the way to a full immersion, to a dissolution in the mist.
- The book *Na wysokiej górze* (On High Mountain) by Krystyna Miłobędzka and Iwona Chmielewska contains twenty-five such episodes, as many as page spreads. Each would deserve a separate essay; no wonder, since the book constitutes a meeting of two extraordinary personalities: a poetess of the word and a poetess of the image. Both are exceedingly sparing in their use of means of expression, reticent, pastel-toned, discreet, seemingly even cold. They use only the most indispensable words and contours; no ornaments at all. Their metaphors dissolve in the mist; their understatements the readers must fill in themselves.
- *One word is said and many things happen; many things happen without words, or just the words happen. It varies. Empty spaces, too, are awaiting the readers and actors who fill them with their own words. Also awaiting are the ready-made words, ready-made objects and roles as yet belonging to no-one, which they will choose for themselves. This is a timid invitation to co-speaking, co-acting* – wrote Krystyna Miłobędzka in the afterword to the collection of her plays *Siala baba mak*³, a book “staged”, as the imprint says, by Jan Berdyszak.
- This invitation has reached Iwona Chmielewska through Olcha Sikorska, an enthusiast of artistic books for children who thirteen years ago instituted the Poznań Children’s Book Fair. The reasons she invited Iwona Chmielewska to “co-speak” in this way are manifold. A graphic artist from Toruń, Chmielewska is the author of twenty picture books, the laureate of the most prestigious European awards: the Golden Apple at the

Biennial of Illustration in Bratislava and the Ragazzi Award in Bologna. While she is the leading light of contemporary illustration in South Korea, where most of her books premiered, on the Polish market she is considered to be too difficult and hermetic for the young reader. *Na wysokiej górze* is Iwona Chmielewska's first book drawn/staged with the Polish publisher in mind; others were usually translations or reprints from, would you believe it, Korean, including a visual trip around her native Toruń. In 2011 Polish readers became very strongly aware of her existence owing to *Pamiętnik Blumki* (Blumka's Journal), a collage story about Janusz Korczak's orphanage, designated the Book of the Year by the Polish section of IBBY.

Finally, *Na wysokiej Górze*. A counting-rhyme poem that embodies Krystyna Miłobędzka's poetry guides the reader through the world and the life of the girl in the grey-striped dress. Her oneiric universe is entered through a hole left by a knot in the wood, which the child huddled in the corner of an empty room uses for a window. The tree outside the window becomes, on the next page, a memory locked in a bag of herb tea that an aged hand is putting into a transparent mug with a child's mug concealed inside it. The page is turned, and the huge empty room changes into a little house (or a yellowed open envelope) with a red flower in its window.

a z tego drzewa – azalia
 a z azalii – dalia
 a z dalii – dal
 a z dala biegnie droga
 a z biegniedrogi – nogi
 a z nóg – skrzydła²

The metaphors chase one another, all is obscured by mists, shadows, chiaroscuros, see-through images, mirror reflections, obverses and reverses. A cat is reflected in the mirror, the mirror is reflected in the cat, childhood is reflected in old age. All in the shades of beige and grey, with a rare touch of colour: a red ball, a red leaf, a flower, a fruit. The pages are edged with red as in the copybook in the first picture. Sensitivity and attention devoted to detail match the freedom allowed to imagination. No restrictions are laid on interpretation; Krystyna Miłobędzka's directions are equally hesitant staging suggestions, supported with the words "perhaps", "for instance", "maybe" and "or".

And one more point: this book has an extraordinary texture, as it consists of pages with a "past": yellowed envelopes, stained covers, rough manila paper. On that paper, there are translucent memories of christening dresses placed on one hanger with the first-Communion petticoat and a wedding dress. On red string. Again, the attention to detail. After all, this is how both the poetesses speak about the world; their favourite metaphor is the *pars pro toto*.

Thus Iwona Chmielewska leads her readers forward, following the counting rhyme that never ends, but "goes, goes, goes, goes" on to where childhood meets old age, where the apple from the "big tree" passes from a child's hands to aged hands. Again, the obverse and reverse. This is the twenty-fifth image. Further on, the readers must go alone, carried by their own imagination and sensitivity. Fortunately, it is always possible to start this journey anew by getting into the misty train compartment with a closed copybook awaiting on the little table. Iwona Chmielewska opens it for us, staging the poem by Krystyna Miłobędzka in her paper theatre – the theatre of the imagination and the poetic co-acting. For this, she received the prestigious Halina Skrobiszewska Award conferred by the Museum of Children's Book and the "Dobre strony" Award at the Children's Book Fair in Wrocław. ☉

¹ The title, which literally means "An old woman was sowing poppy", is the opening line of a well-known nursery rhyme (translator's note).

² The poem is based on similarity of sounds and, taken literally, is meaningless; the string of images is as follows: "from that tree, an azalea; from the azalea, a dahlia; from a dahlia, a distance; in the distance runs a road; from the road-run, legs; from legs, wings" (translator's note).

Na wysokiej górze, Krystyna Miłobędzka, Iwona Chmielewska
 publisher: Wydawnictwo Miejskie Poznań, Poznań 2013



il. J. Chmielewska



POZOSTAŃA lalkarze

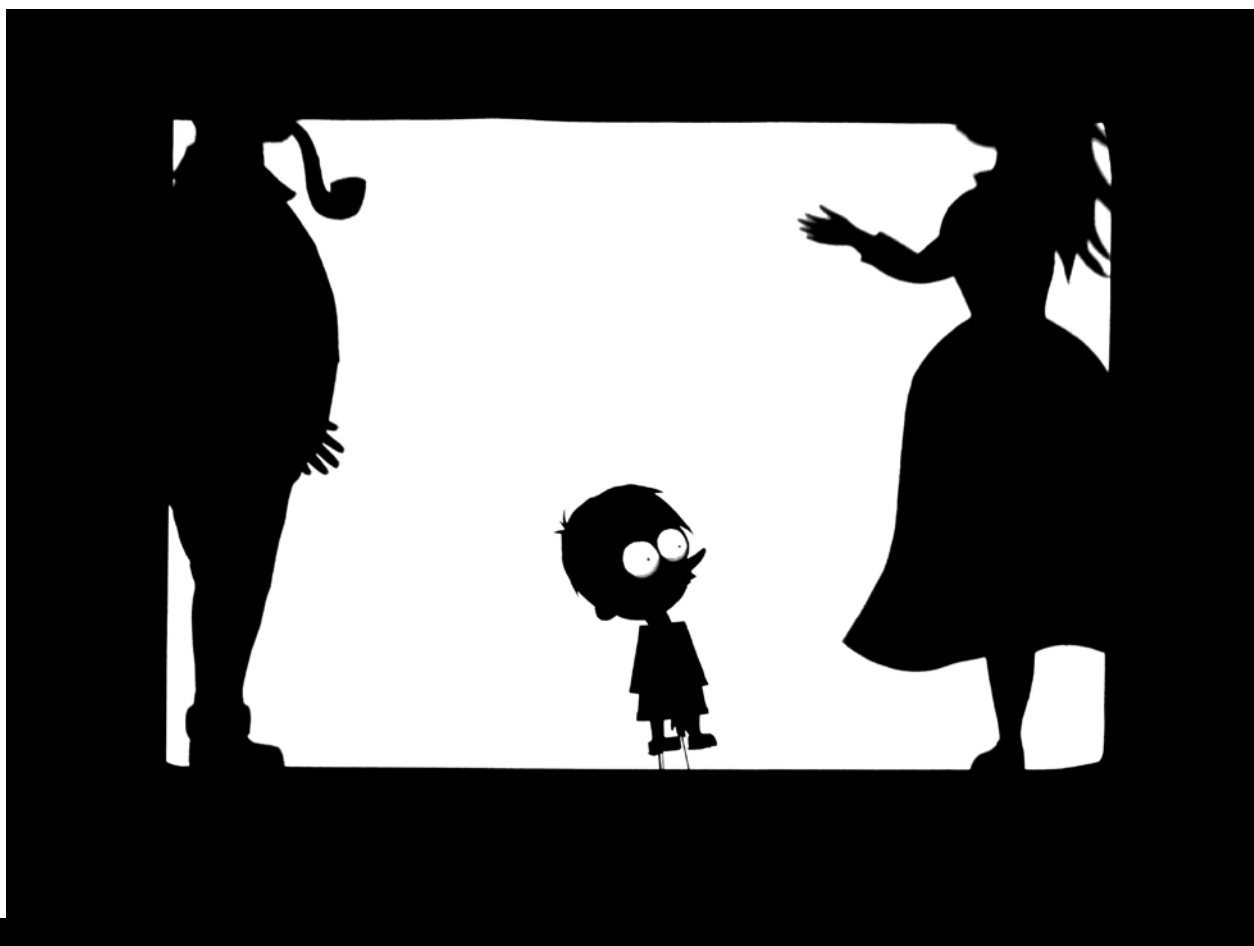
DO DYSKUSJI

GRZEGORZ KWIECIŃSKI

W ostatnim „Teatrze Lalek” Henryk Jurkowski opublikował niezwykle ważny dla środowiska teatru lalek tekst, jak zwykle przenikliwy, nazywający po imieniu zjawiska, które być może lękaliśmy się zdefiniować. Zgoda, teatr lalek pojmowany poprzez kryteria sprzed dwudziestu, trzydziestu, czterdziestu lat zwietrzył, rozpadł się i po prostu nie istnieje. Teza ta implikuje zdawałoby się przerażające wnioski i konsekwencje, a sam tekst jest wstrząsający poprzez swoją oczywistość. Prowokuje do zadania pytania o tożsamość współczesnego lalkarza, o sens istnienia szkół lalkarskich, teatrów i w ogóle całej tej lalkarskiej niszy w niszy.

■ Jurkowski twierdzi, że odrodzić ruch lalkarski mogą tylko plastycy lub ci twórcy, którzy zdołali wyartykułować swoją oryginalną estetykę, środki ekspresji, swój własny język. Tadeusz Wierzbicki, Marcin Jarnuszkiewicz, Unia Teatr Niemożliwy, Piotr Tomaszuk, Leszek Mądzik, Adam Walny, Bohdan Głuszcak (z czasów Pantomimy Głuchych), Jerzy Kalina... – to wydaje się tacy kreatywni twórcy. Osobną, wyboistą, ale ciekawą drogą podąża Konrad Dworakowski. (Przepraszam twórców, których nie wymieniam). Oni wykreowali swoje własne teatralne światy znane i podziwiane także poza Polską. Oni poszli drogą Dormana czy Kantora (na marginesie wspomnę, że o Dormanie słyszałem już w liceum, a kto to jest Wilkowski, dowiedziałem się dopiero po studiach na UMCS-ie). Każdy z nich stworzył swój własny warsztat teatru lalek, postrzegam ich jako współczesnych lalkarzy, komediantów cudaków czy odmieńców. Ci artyści mają swoje ciężko wypracowane miejsce w encyklopediach, słownikach i na różnego rodzaju parnasach.

■ Nie sposób też zapomnieć o takich znakomitych pedagogach, jak Krzysztof Rau, Stanisław Ochmański, Wojciech Kobrzyński, Wojciech Wieczorkiewicz czy Jan Wilkowski. Ich starania zaowo-



cowaly unieważnieniem teatru lalek, które obwieścił właśnie Henryk Jurkowski. Szkolnictwo lalkowe i cały teatr lalek swoje apogeum osiągnęły w 1980 roku, gdy działalność zainaugurował Wydział Reżyserii Teatru Lalek w Białymstoku. Od tamtego momentu już tylko spadamy, coraz szybciej. Najpierw na reżyserię zabrakło kandydatów z posiadanym już tytułem magistra, na wydział aktorski dostawali się ci, których odrzucano we wszystkich szkołach dramatycznych. Studenci ci traktowali czy to jedną, czy to drugą szkołę jako etap przejściowy do sceny dramatycznej. Szkoła w pewnym momencie organizowała prawie „łapanki”, aby pozyskać kandydatów na studentów. Chodziło o rzecz prozaiczną, o etaty nauczycieli akademickich i utrzymanie wydziału. Skutkuje to dziś zamknięciem się studentów, wykładowców i aktorów białostockiego teatru w jednej szczelnej „konserwie”. O walorach szkoły niech świadczy tak zwany przedmiot nauczania – gra przedmiotem. Według teoretycznych założeń tego „kierunku w sztuce” na przykład postać Hamleta może być oznaczona przez prowadzoną przez aktora podartą marynarkę, może to być także durszlak, zużyta prezerwatywa, miotła, stary pantofel, dziura w moście albo przeżuta guma do żucia (bez żartów – Alina Szapocznikow z takiej gumy wykonywała rzeźby) i w ogóle wszystko, co się pod rękę nawinie. Im ekscentryczniej, tym bardziej artystycznie. Z tematu „gra przedmiotem” powstają prace magi-

sterskie, dezyderaty doktorskie i profesorskie i cała masa innej teorii...

Pytanie Jurkowskiego o sens działania tych szkół jest fundamentalne i niezwykle istotne. W teatrach, których organizatorem było miasto lub powiat, odchodzono gremialnie od grania lalką, formą, pozostawało takie ni to, ni sio. Rezultat jest taki, że mamy teraz w mieście, które kiedyś miało teatr dramatyczny i lalkowy – dwa teatry dramatyczne. Różnica jest tylko taka, że w dramatycznych teatrach lalkowych są nieco inaczej uzdolnieni aktorzy. Każdy, kto potrafi puszczać bańki mydlane, staje się aktorem. Może wreszcie spełniło się marzenie dadaistów i futurystów: każdy może być artystą? Do tego wszystkiego dochodzą dyrektorzy, którzy nie tylko o teatrze lalek, ale w ogóle o sztuce mają blade pojęcie, a bardzo chcą być artystami.

Teatry lalek, te dziwaczne, ciągle niedofinansowane twory, nie są w stanie wygenerować nawet porządnego spektaklu dla dzieci, nie mówiąc już o spektaklu po prostu ważnym. Teatry repertuarowe starają się ratować, zapraszając do współpracy reżyserów, kompozytorów, scenografów spoza środowiska i spoza granic Polski. Pojawiła się u nas cała rzesza lepszych i gorszych reżyserów, scenografów, kompozytorów – przede wszystkim z za wschodniej i południowej granicy. Zadziwia łatwość, z jaką weszli w obieg produkcji polskiego teatru lalek. Ciekawe jest też to, że jest to

proces jedynie jednostronny. Za wschodnią i południową granicą nie ma naszych plastyków, reżyserów... I to chyba nie jest tak, że polscy plastycy nie szukają sobie miejsca w teatrach. Obecność twórców spoza granic Polski nie pomaga jednak zbyt wiele, ciekawy, dobry spektakl schodzi z afisza i nikt po paru latach o nim nie pamięta. O teatry Mądzika, Tomaszuka, Walnego, Wierzbickiego pewnie jeszcze długo będą toczyły się spory; teatry te nadal pozostają ważne i żywe. Potrzebują jednak bazy i przestrzeni, aby iść do przodu.

- Niestety, nie pojawiły się w teatrze lalek takie osobowości reżyserskie, jak Wiktor Rubin, Maja Kleczewska, Agata Duda-Gracz, Jan Klata...; nie ma też znaczących osobowości aktorskich. Po prostu ten teatr lalek nigdy nie będzie ogniskował uwagi krytyki i mediów. Wobec teatrów dramatycznych teatry lalek ze swoimi aktorami, których ten pierwszy się wyparł, jawią się jako mało ważne grupy na wprost amatorskie. To prawda, funkcjonują teatry prężne i doskonale prowadzone: Opole, Bielsko-Biała, Groteska, Poznań, Szczecin, Wrocław, Arlekin... ale są to już prawie dramaty, tyle tylko, że dla dzieci, i to po części. Część tych teatrów ze swoich szyldów straciła słowo „lalka”. Tymczasem teatry dramatyczne przestały traktować repertuar dziecięcy jako coś „drugiej kategorii”. Nie mówi się już, że robimy „bajkę”, tylko że właśnie powstaje znakomicie grany, ciekawy *Plastusiowy pamiętnik*. Przy dramatach powstają sceny lalkowe.
- Z obserwacji festiwali teatrów lalkowych na świecie wyziera fakt nieobecności na nich polskiego teatru

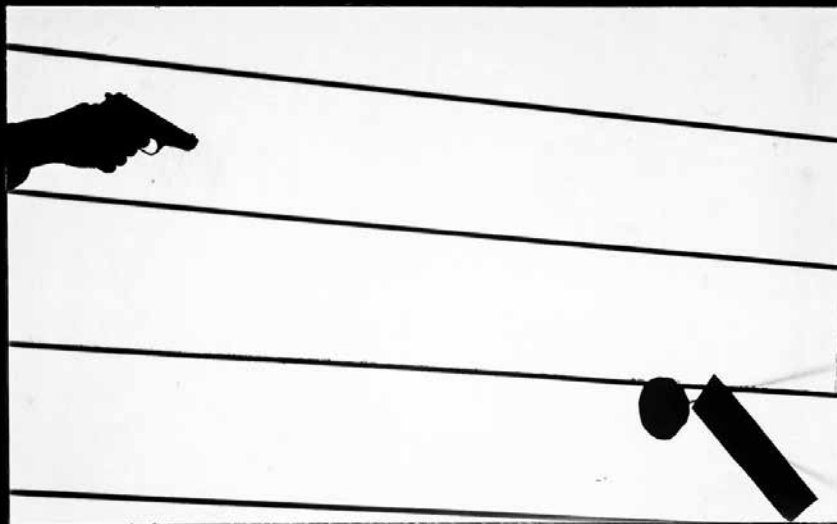
lalek. Od wielu lat nie pojawiają się na przykład na FIDEN-ie w Bochum czy w Charleville-Mézières... Po prostu nikt nie chce oglądać spektakli żywooplanych z dużą ilością gadaniny w dziwnym języku. Dawne nasze międzynarodowe sukcesy zawdzięczamy temu, że po prostu pojawiały się wtedy interesujące zagranicę spektakle z użyciem lalek. Powinniśmy zadać jeszcze jedno ważne pytanie – dlaczego czasopismo „Teatr Lalek” (pomimo tego, że dostało kolejny, bardzo mocny oddech i po prostu jest artystycznie ciekawe) i inne wydawnictwa POLUNIM-y w części swego nakładu idą na makulaturę? Dlaczego większe zainteresowanie tymi wydawnictwami daje się zaobserwować wśród „cywili” niż wśród ludzi związanych z teatrami lalkowymi? W salonach Empik „Teatr Lalek” sprzedaje się – może właśnie kupują go nasi artyści?

- Wspomniałem o twórcach takich, jak Mądzik, Tomaszuk, Wierzbicki, Jarnuszkiewicz, Kalina... robią swój teatr, w bardzo różnych warunkach, z różną bazą. Najczęściej gdzieś kątem, często jak jacyś pariasi, uchodzący lub uciekinierzy z getta. A co by było, gdyby nagle Ministerstwo, ZASP, POLUNIMA zdecydowały się oddać tym ludziom do dyspozycji teatry? Oddają je kombatantom off-u i innym zaocznym z awansu, to mogą wprowadzić na salony także rasowych artystów. Nie potrzeba do tego ani odwagi, ani wizji, ani bohaterstwa. Trzeba uważnie przeczytać tekst Henryka Jurkowskiego. Znikną szkoły lalkarskie, porozpadają się teatry...
- Pozostaną lalkarze. ◉



The Puppeteers

Will Remaining



GRZEGORZ KWIECIŃSKI

In the latest "Teatr Lalek", Henryk Jurkowski published an essay that is as insightful as usual, does not shrink from frankly discussing phenomena that we might have been reluctant to name, and thus is crucial and pertinent to the entire puppetry milieu. It is indeed true that puppet theatre defined in accordance with criteria valid twenty, thirty or forty years ago has gone stale, collapsed and simply is no more. Outwardly, this thesis implies frightening conclusions and consequences, and the essay itself is devastating because of its obviousness. It provokes questions as to the identity of a contemporary puppeteer and the *raison d'être* of puppetry schools, puppet theatres and all that puppetry niche-within-niche in general.

In Jurkowski's view, the renaissance of puppetry may originate only with visual artists or, generally, creators who have managed to articulate their own original aesthetics, means of expression and artistic language. Tadeusz Wierzbicki, Marcin Jarnuszkiewicz, Unia Teatr Niemożliwy, Piotr Tomaszuk, Leszek Mądzik, Adam Walny, Bohdan Głuszcak in the era of Pantomima Głuchych, or Jerzy Kalina seem to be precisely such inspired artists. Konrad Dworakowski has chosen to walk a separate road, rocky but interesting. (My sincere apologies to those I omitted). They have created their own theatrical universes, known and admired not only in Poland, but also abroad. They followed in the footsteps of Dorman and Kantor. (Incidentally, I knew who Dorman was while still in high school, while of Wilkowski I first heard as a graduate of the Maria Curie-Skłodowska University.) Each of them developed his own puppet theatre workshop. I see them as the modern-day puppeteers, comedians, marvels or freaks. They all have their very well earned place in encyclopaedias, biographical dictionaries and on various peaks of Parnassus.

It is also impossible to overlook such eminent educators as Krzysztof Rau, Stanisław Ochmański, Wojciech Kobrański, Wojciech Wieczorkiewicz or Jan Wilkowski. Their efforts brought about that collapse of puppet theatre so resoundingly announced by Henryk Jurkowski. Puppetry education, and puppet theatre in general, reached their apogee with the foundation of the Puppet Theatre Direction Division in Białystok in 1980. Since then things have gone into an ever-accelerating decline. First, no MA graduates wished to apply to the Direction Division; the Acting Division got only candidates who had been rejected by all theatre academies in the country. Both sets of students perceived their school as only a step on the road to "real" theatre acting. At some point the Puppetry Art Department was

practically reduced to begging potential candidates to apply. The reasons were prosaic: permanent posts for academic teachers, and financing. As a result, the students, teachers and actors of the Białystok theatre are currently locked in a watertight sanctuary. A course subject known as Object Playing is a proof of the school's merits. According to the theoretical premises of this subject, Hamlet, for instance, may be denoted by a torn jacket animated by an actor, by a colander, or a used condom, a broom, an old shoe, a hole in the bridge, a chunk of used chewing gum (no kidding; Alina Szapocznikow made sculptures from used gum) or whatever offers. The more eccentric, the more artistic. The subject of Object Playing generates masters theses, doctoral dissertations, professorial essays and a huge amount of theory...

- Jurkowski's question as to the reason for the continuing existence of such schools is fundamental and crucial. Theatres sponsored by town or district authorities usually resigned from the use of puppetry, from the use of the form; what remained was neither here nor there. The result is that a town the once had two theatres, a puppet and a drama one, now has two of the latter. The only difference is that puppet drama theatre employs slightly differently talented actors. Whoever can blow soap bubbles turns an actor. Perhaps the old dream of the Dadaists and the Futurists has finally come true: anyone can be an artist. Directors who have very little idea of not only puppet theatre, but of art in general, yet very much want to be artists, are an additional nuisance.
- Puppet theatres, those bizarre, persistently under-financed creations, are unable to generate even a decent show for children, let alone a simply significant one. Repertoire theatres are trying to save themselves by inviting directors, composers, stage designers etc. from outside the milieu and better still from abroad. We are playing host to a whole crowd of such co-operators, some better, some worse, originating mainly from beyond our eastern and southern borders. The ease with which they entered the circulation in Polish puppet theatre production is truly astonishing. Equally remarkable is the fact that this is an entirely one-way process; our directors, designers etc. seem not to go beyond our eastern and southern borders. And it is not true, I think, that Polish artists are not looking for their own place within the theatre milieu. The presence of foreign artists is not helping much; an interesting, good production vanishes from the stage and a few years later is utterly forgotten. Theatrical creations by Mądzik, Tomaszuk, Walny, Wierzbicki will probably remain a subject of heated debate for along time; their theatres are still important, still alive. But even they need a base and a space to move forward.
- Alas, directors of such weight as Wiktor Rubin, Maja Kleczewska, Agata Duda-Gracz, Jan Klata and others do not seem to have emerged in puppet theatre. There

are no great personalities among actors, either. Let's face it, this theatre will never be a focus for the attention of the critics and the media. Compared to drama theatres, puppet theatres with their actors – rejects from the former, seem to be half-amateurish groups of little importance. It is true that some puppet theatres are vigorous and brilliantly directed: Opole, Bielsko-Biała, Groteska, Poznań, Szczecin, Wrocław, Arlekin – but by now these are almost drama theatres, only intended for children, and puppet theatres just in part. Some actually removed the word “puppet” from their signboards. Drama theatres, in turn, no longer view children's repertoire as second-class one. No-one says “we are doing a fairytale now”, but that a very interesting, superbly played production of *Plastusiowy pamiętnik* is being staged. Puppet stages are presently established at drama theatres.

- A scrutiny of puppetry festivals worldwide reveals a marked absence of Polish puppet theatre as these events. For many years now we have been absent at FIDENA in Bochum or in Charleville-Mézières, to name just two. Easy to say why: nobody wants to watch a live-stage show with a lot of jabber in a strange-sounding language in it. Our international triumphs in the past are due to the fact that we simply used to stage puppetry productions that were interesting to foreign audiences. Another pertinent question to ask is why the “Teatr Lalek” magazine, in spite of getting a very strong boost and being most attractive visually, as well as other publications of the POLUNIMA Centre are, at least in part, sent back to the mill for pulping. Why is it that they seem to attract more people from outside the puppetry milieu than those who, one might imagine, should be interested? In the Empik bookstores, “Teatr Lalek” is apparently selling well; who knows, maybe it is our artists buying it.
- The creators I have mentioned: Mądzik, Tomaszuk, Wierzbicki, Jarnuszkiewicz, Kalina etc. are staging their productions in very diverse conditions, with varying base – usually in loaned nooks, often treated as pariahs, refugees, escapees from some ghetto. Just think what would happen if the Ministry of Culture, the ZASP Association of Polish Stage Artists, the POLUNIMA Centre suddenly decided to allow those people to avail themselves of theatres. They allow the OFF combatants and other puffed-up nobodies to do that; they could also let full-blooded artists into the game. This does not require courage, or vision, or heroism. All that is needed is to carefully read Henryk Jurkowski's essay. Puppetry schools will dwindle, theatres will disappear...
- The puppeteers will remain. ○

TEATR LALEK

REDAKTOR NACZELNA | EDITOR: Lucyna Kozień
KOLEGIUM REDAKCYJNE | EDITORIAL COMMITTEE: Henryk Jurkowski, Lucyna Kozień, Agata Kucińska, Marzenna Wiśniewska, Marek Waszkiel
WSPÓŁPRACA REDAKCYJNA | EDITORIAL COOPERATION: Małgorzata Słonka, Agnieszka Kobiąka (korekta | proofreading)
TŁUMACZENIE | TRANSLATIONS: Jarosław Antoniuk (s. 54), Klaudyna Michałowicz (s. 15, 51, 76, 86, 90, 107, 113, 118),
Aleksandra Rodzińska (s. 7, 23, 29, 37, 45, 56, 61, 68, 82, 95, 100)
PROJEKT OKŁADKI | COVER DESIGN: Krzysztof Rumowski
PROJEKT TYPOGRAFICZNY | TYPOGRAPHIC DESIGN: Piotr eL
WYDAWCA | PUBLISHER: Polski Ośrodek Lalkarski POLUNIMA, ul. 1 Maja 2, 90-718 Łódź
Instytut Książki, ul. Szczepańska 1, 31-011 Kraków
Dział Wydawnictw Instytutu Książki, al. Niepodległości 213, 02-086 Warszawa

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego



Nr 3-4 (117-118) 2014 „Teatru Lalek” ukazał się ze środków
Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego
| Issue 3-4 (117-118) 2014 of “Teatr Lalek” was published thank to the funds
of the Ministry of Culture and National Heritage

ADRES REDAKCJI | ADDRESS: POLUNIMA, ul. 1 Maja 2, 90-718 Łódź
TEL. | PHONE: +48 42 632 73 85
E-MAIL: teatrlelek@wp.pl
http: www.polunima.art.pl

SPRZEDAŻ PROWADZĄ | SALES LEAD: Salony EMPiK na terenie całego kraju | EMPiK salerooms nationwide
Biuro POLUNIMA
Dział Wydawnictw IK, 02-086 Warszawa, al. Niepodległości 213
TEL./FAKS | PHONE/FAX: +48 22 608 24 88
E-MAIL: czasopisma@instytutksiazki.pl

SKŁAD | TYPESETTING: Airo Studio, Bielsko-Biała
DRUK | PRINTED BY: Petit Skład–Druk–Oprawa, Lublin
NAKLAD | CIRCULATION: 700 egz. | copies
ISSN 0239-667X
Cena 14 zł (VAT 5%)

OKŁADKA | COVER: I *Wunderkammer – Gabinet Osobliwości* | *Wunderkammer – Cabinet of Curiosities*,
Trio Gottschalk-Mürle-Soehnle, Niemcy | Germany © D. Dudziak
II „*Ruchomy teatr XXI wieku dla dzieci*” | “*The moving children’s theatre of the twenty first century*”,
scenografia | stage design M. Malesza © Arch.
III *Na wysokiej górze* | *On High Mountain*, © ilustracja I. Chmielewska
IV *Białostocki Teatr Lalek*
Brak sensu, Aniołek, Żyrafa i Stołek | *No Sense, Angel, Giraffe and Stool* © K. Bieliński
Jak Matolusz poszedł szukać olbrzyma | *How Matolusz Went to Look for the Giant* © K. Bieliński
Piotruś i wilk | *Peter and the Wolf* © B. Warzecha

Wydawca przyjmuje zamówienia na zamieszczanie w piśmie reklam. | The publisher accepts offers for insertion of advertisements.