

TEATR LALEK

nr 1/147/2022 cena 12 zł (w tym VAT 8%)



LIALK ANIELALKA



STAJA
TEATR

10

INTERNATIONAL FESTIVAL OF PUPPETRY SCHOOLS

PUPPETNOPUPPET 2022

atb.edu.pl/festival_2022



Andrzej Dworakowski



→ **STULECIE URODZIN JANA WILKOWSKIEGO**

THE 100TH ANNIVERSARY OF JAN WILKOWSKI'S BIRTH

2|4 ***Ta legenda trwa nadal...*** | *The Legend Lasts...*
Karol Suszczyński

→ **LALKARZE ŚWIATA** PUPPETEERS OF THE WORLD

7|13 ***Yngvild Aspeli***
Marek Waszkiel

→ **RECENZJE** REVIEWS

19|21 ***Uszczęśliwienie*** | *To Make Someone Happy*
Bogusław Kierc

24|27 ***Mikołajewski według Dantego*** | *Mikołajewski According to Dante*
Janusz Legoń

30|32 ***Empatia w miniaturze*** | *Empathy in Miniature*
Monika Żmijewska

→ **NOWI DRAMATOPISARZE** NEW PLAYWRIGHTS

35|39 ***Magdalena Mrozińska***
Halina Waszkiel

→ **KONFERENCJE** CONFERENCES

44|49 ***Lalka Nova***
Marzenna Wiśniewska

→ **ZE ŚWIATA** FROM THE WORLD

54|59 ***W poszukiwaniu równowagi*** | *In Search of Balance*
Marianna Lis

→ **ANIMATUS 2021**

64|64 ***Laureaci*** | *Laureates*

Ta legenda trwa nadal...

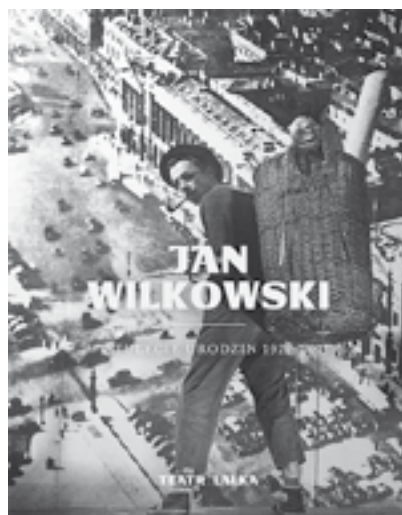
KAROL SUSZCZYŃSKI

Niepodobna z korzyścią i przyjemnością słuchać o Janie Wilkowskim, jeśli się nie zna choć w ogólnym zarysie jego życiorysu (...)¹ – pisze Piotr Damulewicz w artykule opublikowanym na stronie białostockiej Akademii Teatralnej z okazji jubileuszu setnych urodzin jednego z najwybitniejszych, a kto wie czy nie najwybitniejszego polskiego lalkarza XX wieku. Pamięć o Janie Wilkowskim, jego osiągnięciach i zasługach, mimo przypadającego w tym roku dwudziesto-pięcioletnia śmierci artysty, jest wciąż żywa. Podtrzymywana zarówno przez tych, którzy go doskonale znali i mieli okazję z nim pracować, jak i osoby, którym nie dane było obcować z tym wyjątkowym, wszechstronnie utalentowanym twórcą. A był przecież aktorem, reżyserem, inscenizatorem, dramatopisarzem, scenarzystą i scenografem, który spełniał się nie tylko jako artysta teatru czy sceny, ale także człowiek ekranu oraz wybitny pedagog. Nie dziwi więc, że w minionym roku tak wiele mówiliśmy o Wilkowskim, wspominaliśmy jego najważniejsze spektakle i przypominaliśmy sobie, ile współczesny teatr lalek zawdzięcza jego niezwykłemu, oryginalnemu pomysłom.

- Od Warszawy przez Białystok aż po Szczecin te teatry i instytucje, z którymi Jan Wilkowski współpracował albo przez lata był z nimi związany, różnymi działaniami starały się uczcić wspomniany jubileusz. 15 czerwca (w dzień setnych urodzin Wilka) Akademia Teatralna w Białymstoku zorganizowała serię działań i wydarzeń, z których najważniejsze były czytanie performatywne *Spowiedzi w drewnie* w reżyserii Małgorzaty Dębskiej i w wykonaniu absolwentów pierwszego rocznika Studium Aktorskiego Teatru Lalek przy Białostockim Teatrze Lalek (zamienionego w 1975, po roku działalności, w zamiejscowy Wydział Lalkarski warszawskiej PWST) oraz spotkanie, w którym uczestniczyli nie tylko wspomniani absolwenci, ale też córka artysty, Kaja Perkowska. Na stronie uczelni pojawiła się wówczas osobna zakładka (<https://atb.edu.pl/jan-wilkowski>), w której znalazły się przygotowane specjalnie na to wydarzenie materiały wideo (wywiady, wypowiedzi naukowców) oraz artykuły poświęcone artyście.
- Równolegle w Białostockim Teatrze Lalek odsłonięto inspirowaną twórczością mistrza instalację przestrzenną autorstwa scenografa Michała Wyszowskiego oraz otwarto monograficzną wystawę zatytułowaną *Nasz BTL. Nasz Wilkowski*, gdzie znalazły się nie tylko lalki czy elementy scenografii z archiwów i magazynów teatru oraz Akademii Teatralnej, ale też współczesne zdjęcia Jana Szewczyka, ukazujące owe zbiory jako wciąż żywe, ciekawe i niezwykle dynamiczne formy teatralne. Wystawie tej

towarzyszyła dwujęzyczna publikacja o takim samym tytule, której znaczną część stanowi artykuł Kamila Kopani (równocześnie kuratora wydarzenia) *Artysta – kreator – mistrz* przybliżający białostockie osiągnięcia Wilkowskiego.

- Wypowiedź ta koncentruje się na sukcesach zarówno teatralnych, jak i pedagogicznych artysty. Jak pisze Kopania: *Wraz z rozpoczęciem w Białymstoku działalności w pełnej skali Wilkowski, dzięki stworzonym przez Raula warunkom pracy oraz atmosferze, jaka panowała na Wydziale Lalkarskim oraz w Białostockim Teatrze Lalek, odzyskał wężę twórczą, powrócił do reżyserowania, tworzenia prawdziwie nowych spektakli*². Jest więc mowa o *Wielkim Iwanie* Obrazcowa i Preobrażeńkiego z 1977 oraz *Dekameronie* 8.5 według Boccaccia z 1986 roku – czyli spektaklach, które oryginalnie powstały w BTL; jak też o *Pastorałce* Schillera z 1979 czy *Zielonej Gęsi* według miniatur Gałczyńskiego z 1984 roku – zatem realizacjach, których pierwsze wersje powstały na zajęciach ze studentami. Dla przypadkowego czytelnika tekst ten prezentuje Wilkowskiego już jako dojrzałego, stabilnego twórcę, który śmiało korzysta z różnych środków scenicznego wyrazu i dowolnie żongluje konwencjami, jakie tylko przyjdą mu do głowy. Dla osób ze środowiska wypowiedź Kopani systematyzuje pewną wiedzę – zwłaszcza dotyczącą okresu po jego odejściu, czy też wyrzuceniu go, z warszawskiej Lalki – i pozwala zagłębić się w realizacje, o których autor słusznie pisze, że *wszystkie (...) zostały zauważone przez środowisko lalkarskie oraz miłośników teatru, stały się głośne, jak też odcisnęły wyraźne piętno na historii polskiego teatru lalek II połowy XX wieku*³.



- W listopadzie z kolei Teatr Lalek Pleciuga zaprosił na spotkanie zatytułowane *Wilk w Szczecinie* i poświęcone chyba najwybitniejszej realizacji późnego okresu twórczości Jana Wilkowskiego – mowa oczywiście o dwuczęściowym spektaklu *Rzecz o Jędrzeju Wówrze*, którego premiera odbyła się w 1983 roku. W spotkaniu prowadzonym przez Marka Waszkiela udział wzięli aktorzy, których ówczesny dyrektor teatru Włodzimierz Dobromilski przyjął niemal całym rokiem po premierze szkolnego dyplomu *Żywotów świętych* z 1982. Wśród zaproszonych gości byli też asystujący wówczas reżyserowi Ewa Sokół-Malesza i Lech Chojnacki, a także Zbigniew Niecikowski, późniejszy wieloletni dyrektor Pleciugi. Ponadto tego wieczoru odbyło się czytanie performatywne sztuki Wilkowskiego *My i krasnoludki* w reżyserii Magdaleny Miklasz, a całej uroczystości towarzyszyła przygotowana przez studentów wydziałów architektury wnętrz i grafiki instalacja poświęcona śladom obecności Jana Wilkowskiego w szczecińskiej Pleciudze.

- Zakończeniem obchodów tego wyjątkowego dla lalkarskiego środowiska jubileuszu była zaś promocja książki pod redakcją Joanny Rogackiej *Jan Wilkowski. W stulecie urodzin 1921–2021*, która odbyła się w drugiej połowie grudnia w warszawskiej Lalce. Publikacja ta zachowuje strukturę wcześniejszych wydawnictw teatru (jednego poświęconego Adamowi Kilianowi, drugiego siedemdziesięcioleciu istnienia instytucji). Są więc i kalendarium życia oraz twórczości artysty, i zdjęcia z różnych jego realizacji w Lalce, jednak przede wszystkim są artykuły i wywiady – choć w tym wypadku skromniejsze niż we wcześniejszych albumach (i nie jest to zarzut.) Swoimi wspomnieniami z okresu dzieciństwa spędzonego w towarzystwie mistrza dzieli się z czytelnikiem Jarosław Kilian, o Wilkowskim jako legendzie, ale też ikonie teatru lalek pisze Henryk Izidor Rogacki, z kolei Joanna Rogacka przypomina przeprowadzony przed laty wywiad z Wilkowskim i Adamem Kilianem⁴. Ale najważniejszy artykuł to opowieść o warszawskich drogach artysty „zrekonstruowana” przez Tomasza Mościckiego.

- I przyznać trzeba, że wybór właśnie tego autora był niezwykle cełnym pomysłem Joanny Rogackiej. Mościcki nie jest historykiem teatru lalek, zatem wiedzę o Wilkowskim musiał zdobyć niemal od podstaw, nie mając przy tym (szczęśliwie!) w pamięci gotowych poglądów czy kalek wyniesionych ze studiów albo zapoznanych przy różnych okazjach dzięki opowieściom lalkarzy. I właśnie to spowodowało, że stworzył historię wciągającą i niezwykle w swojej koncepcji. Tomasz Mościcki

w zasadzie nie pisze, a maluje przed czytelnikiem obraz Wilkowskiego na tle wpierw kwitnącej, potem zburzonej i w końcu odbudowującej się latami stolicy kraju. Wraz z bohaterem podróżujemy więc po mieście różnymi tramwajami, obserwujemy, jak zmienia się świat dookoła i dojeżdżamy do najważniejszych dla niego punktów na mapie Warszawy. Wszystko, o czym teraz piszę, to oczywiście szerszy kontekst szczególnych wydarzeń, w których centrum jest Teatr Lalka, jego kolejne siedziby, premiery, sukcesy oraz porażki w najróżniejszy sposób odbijające się na Wilkowskim. Ale Lalka nie jest pokazana przez Mościckiego jako osobny teatralny byt, a jeden z wielu teatrów w kraju, w którym także – choć pewnie dużo ciszej – toczyła się walka o zmiany. Niech za przykład posłużą dwa spektakle: słynny *Guignol w tarapatkach* z 1956 roku, o którym czytamy, że wyprzedził *nawet przedstawienia symbole epoki „odwilży”*⁵ (mowa o *Kordianie* w reżyserii Erwina Axera z Teatru Narodowego w Warszawie oraz *Święcie Winkelrida* w reżyserii Kazimierza Dejmka z Teatru Nowego w Łodzi) oraz *Wicek Warszawa-wiak*, którego premiera planowana na 1969 rok nie

odbyła się z powodu ingerencji władz i to w trakcie ostatniej próby generalnej („*Dejmek padł z szumem, a ja cicho*” – podsumuje swoją porażkę po *dziesięcioleciach*⁶). To umiejscowienie teatru lalek w szerokim kontekście wydarzeń politycznych w kraju na przestrzeni kolejnych dekad jest u nas rzadkością, tym bardziej warto sięgnąć po tę publikację.

Pośród omówionych wydarzeń minionego roku miało być jeszcze jedno – promocja wieloautorskiej monografii naukowej pod redakcją Haliny Waszkiel poświęconej właśnie Wilkowskiemu. Z ogromną determinacją przez kilka ostatnich lat Akademia Teatralna w Białymstoku starała się o pieniądze na jej wydanie – w pierwz z programów Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego, potem Narodowego Centrum Nauki. I mimo wysokiej punktacji kolejnych wniosków wewnętrzne oceny specjalistów były zaskakująco negatywne zarówno dla projektów, jak i samego

Wilkowskiego („*Niewarty badań*” – że zacytuję z pamięci). Wiem, to gorzka puenta tak wspaniale uczzonego przez lalkarzy jubileuszu, ale pokazuje ona, że przez cały czas, mimo wszelkich naszych starań, nawet – wydawałoby się – osoby światłe myślą o nas w kategoriach zaściankowych. To takie przykre... ☹

¹ Akademia Teatralna im. A. Zelwerowicza w Warszawie, Filia w Białymstoku: P. Damulewicz, *O Janie Wilkowskim z okazji 100. rocznicy urodzin*, 27 V 2021, [online], [dostęp: 10.01.2022], dostępne na: <https://atb.edu.pl/wilk-teksty/>.

² K. Kopania, *Artysta – kreator – mistrz*, [w:] *Nasz BTL. Nasz Wilkowski*, koncepcja J. Malinowski, BTL, Białystok 2021, s. 14.

³ Tamże, s. 18.

⁴ Pierwodruk: wydawnictwo jubileuszowe *Teatr Lalka 1945–1995*, red. J. Rogacka, Państwowy Teatr Lalek Lalka, Warszawa 1995.

⁵ T. Mościcki, *Warszawskie drogi Jana Wilkowskiego*, [w:] *Jan Wilkowski*.

W stulecie urodzin 1921–2021, red. J. Rogacka, Teatr Lalka, Warszawa 2021, s. 72.

⁶ Tamże, s. 91.



Legend Lasts...

KAROL SUSZCZYŃSKI

The

KAROL SUSZCZYŃSKI

It is impossible to listen about Jan Wilkowski with pleasure and benefit, if one does not know at least the general outline of his biography (...)”¹ – writes Piotr Damulewicz in an article published on the website of the National Academy of Dramatic Art in Białystok on the occasion of the 100th birthday of one of the most outstanding – and who knows if not the most outstanding – Polish puppeteer of the 20th century. The memory of Jan Wilkowski himself and his achievements and merits, despite the 25th anniversary of artist’s death this year, is still alive – maintained both by those who knew him very well and worked with him as well as those who did not have the opportunity to meet and work with this unique, multi-talented creator. After all, he was an actor, director, producer, playwright, screenwriter and stage designer who could certainly call himself not only a theatre or stage artist, but also a screen

artist and an outstanding pedagogue. It is no wonder that last year we talked so much about Wilkowski, recalled his most important performances and discussed how much contemporary puppet theatre owes to his extraordinary, original ideas.

- From Warsaw, through Białystok, to Szczecin, the theatres and institutions with which Jan Wilkowski cooperated or was associated with for years, tried to celebrate the aforementioned anniversary with various activities. On June 15 (Wilk's 100th birthday), the National Academy of Dramatic Art, Branch Campus in Białystok organized a series of activities and events. The performative reading of *Spowiedź w drewnie* (Confession in Wood) directed by Małgorzata Dębska and performed by the graduates of the first year of Studium Aktorskie Teatru Lalek (the Actor's Studio for the Puppet Theatre) at Białostocki Teatr Lalek changed in 1975, after one year of activity, into the local Wydział Lalkarski PWST (Puppetry Department of the State Theatre School) in Warsaw and a meeting was attended not only by the aforementioned graduates, but also by the artist's daughter, Kaja Perkowska. At that time, a separate entry (<https://atb.edu.pl/jan-wilkowski>) appeared on the Academy's website, containing video materials prepared especially for this event (interviews, scientists' statements) and articles about the artist.
- At the same time, in Białostocki Teatr Lalek (BTL), a spatial installation inspired by the master's work was prepared by Michał Wyszowski (stage designer) as well as a monographic exhibition entitled *Nasz BTL. Nasz Wilkowski* (Our BTL. Our Wilkowski), where one could see not only puppets and elements of stage design from the archives and magazines of Białostocki Teatr Lalek and the National Academy of Dramatic Art but also contemporary photos taken by Jan Szewczyk, presenting these collections as still alive, interesting and extremely dynamic. The exhibition was accompanied by a bilingual publication with the same title, a significant part of which is an article entitled *Artysta – kreator – mistrz* (Artist – Creator – Master) written by Kamil Kopania (the curator of the event) presenting Wilkowski's achievements in Białystok.
- The article focuses on artist's both theatrical and pedagogical successes. As Kopania writes: "From the beginning of Wilkowski's full-scale activity in Białystok and thanks to the working conditions created by Rau as well as the atmosphere in the Puppetry Department and Białostocki Teatr Lalek he regained his creative spirit, returned to directing and creating truly new



performances"². And so, one can read there about Obratsov's and Preobrazhensky's *Iwan Wielki* (The Great Ivan) from 1977 and *Decameron 8.5* (based on Boccaccio's book) from 1986 – the performances that were originally created in BTL – as well as about Schiller's *Pastoralka* (Pastorale) from 1979 or *Zielona Gęś* (The Green Goose) according to Gałczyński's miniatures from 1984 – the projects, the first versions of which were created during courses with students. For the random reader, this text describes Wilkowski as a mature, stable artist who boldly uses various means of expression and freely juggles with conventions that come to his mind. For people from the artistic circle, Kopania's article systematizes a certain knowledge – especially about the period after his departure or his expulsion from the Lalka Teatr in Warsaw – and allows to delve into realizations that the author rightly describes as "(...) noticed by puppetry community and theatre enthusiasts. They (all of them) became loud and left a clear mark on the history of Polish puppet theatre in the second half of the 20th century"³.

- In November, Teatr Lalek Pleciuga organized a meeting entitled *Wilk w Szczecinie* (Wilk in Szczecin) devoted to perhaps Wilkowski's most outstanding realization of the late period – the two-part play entitled *Rzecz o Jędrzeju Wowrze* (The Thing About Jędrzej Wowro), which had its premiere in 1983. The meeting led by Marek Waszkiel was attended by actors who at that time started working in Szczecin theatre on an invitation of Włodzimierz Dobromilski (theatre's director). Almost the whole group of graduates was able to start their acting careers after the success of their diploma premiere entitled *Żywoty świętych* (Lives of the Saints) in the 1982. Among the invited guests were Ewa Sokół-Malesza and Lech Chojnacki, who assisted the director at that time, and Zbigniew

Niecikowski, the future longterm director of Teatr Pleciuga. In addition, there was a performative reading of Wilkowski's play entitled *My i krasnoludki* (We and the Dwarfs) directed by Magdalena Miklasz, and the whole ceremony was accompanied by an installation prepared by students of the graphic and interior design departments, devoted to the traces of Jan Wilkowski's presence in Szczecin's Pleciuga.

¶ The end of the celebration of this exceptional anniversary for the puppetry society was the promotion of the book edited by Joanna Rogacka entitled *Jan Wilkowski. W stulecie urodzin 1921–2021* (Jan Wilkowski. On the Centenary of Birth 1921–2021), which took place in the second half of December in Teatr Lalka in Warsaw. This publication retains the structure of theatre's previous publications (one dedicated to Adam Kilian, the other to the 70th anniversary of the institution's existence). So, there is a calendar of artist's life and creative work, and photos from his various realizations in Teatr Lalka, but most of all, there are articles and interviews – although in this case more modest than in the previous albums (and this is not an objection). Jarosław Kilian shares his memories describing childhood spent with the master. Henryk Izidor Rogacki describes Wilkowski as a legend and puppet theatre icon, while Joanna Rogacka recalls an interview with Wilkowski and Adam Kilian⁴ conducted years ago. However, the most important article is a story describing artist's Warsaw paths “reconstructed” by Tomasz Mościcki.

¶ And it must be admitted that Joanna Rogacka's choice of this particular author was extremely accurate. Mościcki is not a puppet theatre historian, so he had to learn about Wilkowski almost from scratch, while not having (fortunately!) in mind any ready-made views or opinions learnt during his studies or heard on various occasions thanks to the stories told by puppeteers. That is why, he created a story that is captivating and unusual in its concept. In principle, Tomasz Mościcki does not write, but rather paints a picture of Wilkowski placed somewhere in Warsaw – first the flourishing one, then the destroyed and finally the rebuilding for years the capital of the country. Together with the protagonist, we travel around the city on various trams, we observe how the world around us changes and we reach Wilkowski's most important points on the map of Warsaw. Everything I am describing now is, of course, encapsulated in the broader context of detailed events, in the centre of which there is Teatr Lalka – its successive seats, premieres, successes and failures that influenced Wilkowski in various ways. But Teatr Lalka is not presented by Mościcki as a separate theatre entity, but one of many theatres in a country where the struggle for a change was also led, though probably much quieter. Let us take two performances as an example: the famous *Guignol w tarapatach* (Guignol in Trouble) from 1956 that is believed to overtake “even performances considered as symbols of the

»Thaw Period«”⁵ (we are talking about *Kordian* directed by Erwin Axer from the Teatr Narodowy in Warsaw, and *Święto Winkelrida* (Winkelrid's Feast) directed by Kazimierz Dejmek from the Teatr Nowy in Łódź) and *Wicek warszawiak* (Wicek, a Warsaw Resident), whose premiere, planned for 1969, did not take place due to interference of the authorities during the last dress rehearsal (“»Dejmek fell with publicity, I quietly« – he will sum up his failure after decades”⁶). Placing puppet theatre in the broad context of political events in the country over the consecutive decades is a rarity in Poland, so it is worth reaching for this publication.

¶ Among the events discussed last year, there was supposed to be one more – the promotion of a multi-author scientific monograph edited by Halina Waszkiel devoted to Jan Wilkowski. Over the last few years, National Academy of Dramatic Art in Białystok has been applying with great determination for money to publish it – first from the programs of the Ministry of Science and Higher Education, then the National Science Centre. And despite high scores of subsequent applications, the internal assessments of specialists were surprisingly negative both for the projects and for Wilkowski himself (“Not worth of the research” – to quote from memory). I know, this is a bitter punch line of the anniversary so wonderfully celebrated by the puppeteers, but it shows that all the time, despite all our efforts, even – seemingly – enlightened people think of us in parochial terms. It is so sad... ☹

¹ Akademia Teatralna im. A. Zelwerowicza w Warszawie, Filia w Białymstoku: P. Damulewicz, *O Janie Wilkowskim z okazji 100. rocznicy urodzin* (On Jan Wilkowski on the Occasion of 100th Anniversary of Birth), 27.05.2021, [online], [accessed: 10.01.2022], available from <https://atb.edu.pl/wilk-teksty/>.

² K. Kopania, *Artysta – kreator – mistrz* (Artist – Creator – Master), [in:] *Nasz BTL. Nasz Wilkowski* (Our BTL. Our Wilkowski), concept by J. Malinowski, BTL, Białystok 2021, p. 14.

³ Ibidem, p. 18.

⁴ First edition: anniversary publication *Teatr Lalka 1945–1995* (Lalka Theatre 1945–1995), ed. Joanna Rogacka, Teatr Lalka, Warszawa 1995.

⁵ T. Mościcki, *Warszawskie drogi Jana Wilkowskiego* (Jan Wilkowski's Warsaw Roads), [w:] *Jan Wilkowski. W stulecie urodzin 1921–2021* (Jan Wilkowski. On the Centenary of Birth 1921–2021), ed. J. Rogacka, Teatr Lalka, Warszawa 2021, p. 72.

⁶ Ibidem, p. 91.

Yngvild Aspeli

MAREK WASZKIEL

Yngvild Aspeli, norweska aktorka, lalkarka i reżyserka, obecna na scenach teatralnych zaledwie od dekady, w ostatnich sezonach znalazła się w międzynarodowej elicie. Jej spektakle przyciągają uwagę, głośno o nich w mediach, a sama Aspeli jest dziś światową marką. Taki sukces na przełomie XX i XXI wieku odnieśli doprawdy nieliczni lalkarze. Wśród nich jedyną kobietą dotychczas była Ilka Schönbein.

Yngvild Aspeli wkracza śmiało w rozmaite dyscypliny. Tworzy lalki, występuje na scenie jako aktorka lalkarka, przygotowuje własne solowe spektakle i przede wszystkim reżyseruje, odkąd powołała w 2011 roku we Francji międzynarodową grupę Plexus Polaire, w której sprawuje kierownictwo artystyczne. Plexus Polaire jest luźnym stowarzyszeniem twórczym, które łączy umiejętności wielu artystów: aktorów i lalkarzy, artystów wideo, reżyserów światła i dźwięku, kompozytorów i muzyków, konstruktorów lalek i kostiumów, scenografów, dramaturgów... Pochodzą wprawdzie z różnych krajów, nawet z różnych kontynentów, prowadzą z reguły także własną działalność artystyczną bądź współpracują z wieloma istniejącymi teatrami czy instytucjami, łączy ich jednak wspólnota ideowa i artystyczna z Yngvild Aspeli. Ma ona kilka cech.

- ❑ Po pierwsze, niezależnie od kraju urodzenia, wszyscy mają bogate międzynarodowe doświadczenia formacyjne i artystyczne.
- ❑ Po drugie, wywodzą się z trzech ośrodków edukacyjnych, w których kształtowała się także osobowość artystyczna Aspeli. Najstarsze przyjaźnie artystka zawiązała jeszcze w Norwegii, podczas nauki w liceum muzyki, tańca i teatru w Stange Videregående Skole, gdzie ukończyła specjalność teatralną, a później roczny kurs szycia i kostiumu w Skiringssal Folkehøgskole. Jako dwudziestolatka podjęła naukę w paryskiej École International de Théâtre Jacques Lecoq, która oferuje intensywny dwuletni kurs aktorski kładący nacisk na ciało, ruch i przestrzeń jako punkt wyjścia do kreacji spektaklu teatralnego i przygotowuje uczniów do wspólnego tworzenia. Po jej ukończeniu w 2005 roku kontynuowała edukację w trzyletniej École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette (ESNAM) w Charleville-Mézières. Wielu przyszłych partnerów Aspeli spotkała podczas francuskiej edukacji bądź wśród artystów mających podobne wykształcenie.

Drakula – sily ciemności | Dracula – Powers of Darkness, Plexus Polaire/Puppettheater Halle, 2021
Christophe Raynaud de Lage, arch. Plexus Polaire



Trzecim elementem wspólnego doświadczenia była współpraca z wielkim francuskim twórcą minionych dekad – Philippe'em Genty. Yngvild Aspeli dołączyła do Compagnie Philippe Genty w 2012 roku, kiedy artysta powrócił do jednego z najsłynniejszych swoich spektakli *Ne m'oubliez pas* i zrealizował je jako przedstawienie dyplomowe studentów Nord-Trøndelag University College de Verdal. Po norweskiej premierze Genty włączył spektakl do repertuaru swojego teatru i eksploatował przez kilka kolejnych lat na całym świecie. Yngvild Aspeli, norweska asystentka Genty'ego, miała dzięki temu okazję poznania stylu artysty łączą-



cego różne środki wyrazu: aktorstwo i taniec, lalki i sztuki plastyczne, muzykę i efekty wizualne. Była to też dla niej praktyczna lekcja kształtowania własnego gustu i testowania rozmaitych środków teatralnych, niepoddających się linearnej narracji, ale raczej konwencji luźnych skojarzeń, poetyce snu i wszelkiego rodzaju asocjacji, których najważniejszym elementem jest obraz teatralny, jego wewnętrzna kompozycja i dramaturgia.

W 2012 roku niespełna trzydziestoletnia Ingvild Aspeli miała już za sobą udział w realizacjach szkolnych, m.in. jako animatorka i konstruktorka lalek do *Ulicy Krokodyli* w reżyserii Franka Soehlnle (2007), także pierwszy szkolny solowy spektakl *Allume! Eteins!* do tekstu Philippe'a Dorina, dyplomowe przedstawienie *Signaux* (Sygnały), które było jej autorską propozycją i zapoczątkowało działalność profesjonalną, wreszcie całą serię warsztatów teatralnych na temat projektowania lalek, sztuki animacji, teatru cieni. Była autorką lalek, masek, aktorką lalkarką i współreżyserką rozmaitych

niezależnych projektów teatralnych, z którymi objechała wiele międzynarodowych festiwali, ale przede wszystkim powoli budowała image własnego teatru. Nazwa Plexus Polaire (splot polarny) nawiązuje do przestrzeni, z której pochodzi artystka, ale też koincydencji rozmaitych zjawisk, tak międzyludzkich, jak i artystycznych. Stąd, jak w mała której grupie teatralnej, taka różnorodność twórców, pochodzących z odmiennych kultur i tradycji, od Kanady po Koreę Południową, od Rumunii po Norwegię. Stąd nieustająca fascynacja różnorodnością środków teatralnej wypowiedzi.

Istotą mojej pracy – pisze w swoistym manifestie artystycznym Yngvild Aspeli – jest wykorzystanie lalek, ale za równie ważne elementy w przekazywaniu historii uważam aktorstwo, obecność muzyki, użycie światła i wideo, a także posługiwanie się przestrzenią. To właśnie w spotkaniu tych różnych ekspresji tworzy się rozszerzony język, otwierający się na wielozmysłową narrację. (...) Stworzyć rozszerzoną rzeczywistość, w której historia przekazywana jest na kilku równoległych poziomach; dramaturgię, która jest budowana z nałożonych na siebie warstw, raczej w pionie niż w linii poziomej¹.

Te odautorskie refleksje poszerzają nasz ogląd twórczości artystki. Nie wpływając na ostateczny odbiór dzieła teatralnego, pozwalają je osadzić w szerszym kontekście, zrozumieć intencje twórczyni. I – co równie ważne – prześledzić metody jej pracy. Fascynuje mnie mglista przestrzeń między prawdziwymi faktami a fikcją. Zakotwicza to historię w rzeczywistości, pozostawiając widzowi miejsce na bycie współtwórcą, na zobaczenie i zrozumienie własnej wersji historii. (...) To właśnie ta przestrzeń między sceną a salą niesie w sobie kruchą siłę żywego spektaklu. A najbardziej interesująca dla niej jest gra między aktorem a lalką oraz jak podwójna obecność aktora lalkarza umożliwia komunikację na kilku poziomach jednocześnie. Wykorzystanie lalki jako stylizowanej reprezentacji nas samych, próba spojrzenia na siebie z niewielkiego dystansu, wykorzystanie zamieszania, które powstaje, gdy centrum zostaje przesunięte, a role odwrócone, do wizualizacji złożonych tematów. Praca, która ma na celu sprawić, że bardziej czujesz, niż wyjaśniasz. Co otwiera się raczej na pytania, a nie odpowiedzi. Poszukaj wyrażenia na to, co niekoniecznie możemy zobaczyć lub wyjaśnić, ale co mimo wszystko możemy poczuć i zrozumieć.

W 2011 roku rozszerzona i przepracowana wersja solowego spektaklu dyplomowego *Signaux* zapoczątkowała działalność Plexus Polaire. W przedstawieniu obok reżyserki występowała Laura Sillanpää i Pierre Tual. Wrażenie robiły lalki (różnej skali i techniki) wykonane przez Aspeli, Polinę Borisową i Sillanpää. Ale akcentowano głównie siłę animacji, podkreślano, że lalki są bardziej żywe niż animatorzy. Lalka bohatera była humanoidalna, naturalnej ludzkiej wielkości. *Sygnały* to opowieść o człowieku, który stracił rękę

w wypadku. Zamyka się w sobie, pojedyncze słowa powierza dyktafonowi, ale słowa wywołują wspomnienia. Na zamglonym oknie pojawiają się tworzone na żywo rysunki, wracają obrazy z przeszłości, rzeczywistość miesza się z poetyką hipnotyczną, ale zawsze pozostaje brak, pustka, nieobecność. Przejmująca była scena, gdy lalka mężczyzny wyciąga swoją lewą żywą (aktorską) dłoń z rękawa prawej ręki niewielką niebieską lalkę kobiety, też wybornie animowaną.

- Sygnały zapowiadały pojawienie się artystki, której drogę warto śledzić. Dwa lata później Plexus Polaire wystąpił z premierą *Opera opaque* w reżyserii Aspeli, z udziałem ponownie Borisovej i Tuala oraz kompozytorki i wokalistki Guro Skumsnes Moe. Znów mroczny klimat opowieści, ułożonej tym razem w strukturę kabaretową, której bohaterką była madame Silva (lalka prawie naturalnej wielkości, doskonale skonstruowana i animowana) i jej makabryczne przywidzenia. Spektakl miał jednak wymiar raczej frywolnych, nieco przerysowanych scenek studenckich prezentacji, gdzie śmiech jest wymuszony, a przerażenie nazbyt udawane.
- Przedstawieniem, które zdecydowanie zwróciło uwagę na Yngvild Aspeli i jej Plexus Polaire, były *Popioły* zrealizowane w 2014 roku. Oparte na powieści norweskiego pisarza Gaute Heivolla *Zanim spłonę*, nawiązywało do autentycznych wydarzeń w małym miasteczku, gdzie pewnego dnia w 1978 roku spłonął dom, a zaraz potem rozpętała się seria dziwnych podpałek, które obudziły zarówno grozę i przerażenie wśród całej lokalnej społeczności, jak i narastający dramat ujawnionego wkrótce piromana, zmagającego się z własną osobowością, uwalniającego demony, które czają się w każdym z nas.
- *Popioły* nie mają w sobie nic z linearnie przeprowadzonej opowieści. Są zderzeniem dwóch historii. Historii podpalacza i historii pisarza, kilka dekad później wykorzystującego zdarzenia jako materiał literacki. „Dwie udreżone intymności” (Mathieu Dochtermann). Na przezroczystym tiulu wyświetlane są zdawkowe frazy, wydobywające się z klawiatury pisarza, piszącego powieść. Istotą przedstawienia są

obrazy budowane na wielu planach. Z tyłu na horyzoncie są projekcje wideo, przedstawiające małe, oddzielone od siebie budynki, szopy, stodoły, w których co i raz wybucha ogień. To jakby tło, całkowicie nieagresywne, bardziej kreślące miejsca i charakter zdarzeń. Bliżej widza jest przestrzeń-droga, po której porusza się m.in. podpalacz (lalka stolikowa). Jest on wciąż w ruchu, idzie, biegnie, płynie i fruwa, kiedy ulega euforii swojej manii i doprawdy majstersztykiem jest oglądanie niewiarygodnie precyzyjnej i wirtuozerskiej animacji lalki piromana. Animatorzy pozostają w cieniu, oglądamy wyłącznie lalkę, półmetrowej wielkości.

- Na pierwszym planie dzieje się najwięcej. Tam spotykają się wszyscy bohaterowie, matka, ojciec – szef lokalnej straży pożarnej – i sam podpalacz. Tu lalki są już ludzkich rozmiarów, niemal realistyczne, wciąż prowadzone przez ukrytych animatorów, niekiedy ubranych w kostiumy postaci scenicznych, co sprawia, że nie sposób odróżnić od nich człowieka. Bohaterom wracają rozmaite wspomnienia, zapamiętane z przeszłości obrazy, nie tworzące żadnej logicznej całości, pozwalające na indywidualne snucie skojarzeń i refleksji przez każdego z widzów, ale przyciągające uwagę i koncentrujące na każdym działaniu. Wśród tych obrazów wyłania się niczym demon upiorny nadnaturalnej wielkości pies, będący uosobieniem wszystkich lęków i obsesji. Taki efekt trudno uzyskać w teatrze! A jednak!!! Zachwycających obrazów i animacji jest w spektaklu znacznie więcej, choćby finałowy ogień spalający od środka bohatera.
- Niewiarygodna jest muzyka, właściwie sfera sonoryczna tego spektaklu, mistrzowsko wyreżyserowano światła, ale największą niespodziankę przynosi moment pojawienia się aktorów animatorów na scenie. Jest ich trzech, choć wydawać się mogło, że zaangażowano wieloosobowy zespół aktorski. Chwilami mamy na scenie siedem-dziewięć pełnowymiarowych lalkowych (i pewnie ludzkich) postaci.
- Mnożenie bytów scenicznych to już tajemnica Philippe’a Genty’ego, który wraz z Mary Underwood pełnił w spektaklu funkcję zewnętrznego obserwatora.

◀ Ciemny pokój | *Chambre noir*, Plexus Polaire, 2017
Sras Levshin, arch. Plexus Polaire





Arch. Plexus Polaire
Opera opaque, Plexus Polaire, 2013

Współpraca z Gentym z pewnością odcisnęła się na ostatecznym kształcie *Popiołów*, choć to przedstawienie, sposób przeprowadzenia działań scenicznych, ich wewnętrzna kompozycja, wykorzystanie rozmaitych projekcji multimedialnych, budowanie obrazów, zróżnicowanie planów akcji, różnowymiarowych lalek, a zwłaszcza ich konstrukcja i animacyjna perfekcja, to już efekt własnych osiągnięć Yngvild Aspeli i zespołu jej współpracowników.

W 2017 roku Yngvild Aspeli przygotowała kolejny spektakl: *Chambre noir* (Czarny pokój). Tym razem jest na scenie sama. Towarzyszy jej Ane Marthe Sørlien Holen, wokalistka oraz wykonawczyni muzyki w spektaklu. To nie jest muzyka napisana do przedstawienia. Ta muzyka tworzy przedstawienie, wraz z wokalizami buduje dramaturgię, kreśli sceniczną akcję. Śpiewane czasem solowo, czasem w duecie z animatorką utwory dystansują akcję i niekiedy wręcz sprawiają wrażenie koncertu. Świat Sørlien Holen jest intymny i halucynogeny zarazem.

Ale na pierwszym planie jest oczywiście Yngvild Aspeli. Artystka zafascynowana tańcem, sztukami wizualnymi, muzyką i dźwiękiem, wrażliwa na grę światła, łączy te wszystkie gatunki w opowieści o Valerie Jean Solanas, zmarłej w 1988 roku radykalnej amerykańskiej feministce, pisarce, autorce manifestu SCUM, w którym przekonywała o konieczności stworzenia świata bez mężczyzn. Słynnej z powodu postrzelenia Andy'ego Warhola, który odmówił wyprodukowania jej sztuki i nie zwrócił rękopisu. Podstawą do zbudowania spektaklu tym razem była szwedzka powieść Sary Stridsberg *The Faculty of*

Dreams, poetka i absurdalna zarazem historia Solanas, z pewnością będąca tylko inspiracją do scenicznych poszukiwań i improwizacji. A powstały teatr jest doprawdy fascynujący.

Okno sceny przesłaniają ruchome, przezroczyste i mało widoczne kurtyny, na których pojawiają się projekcje wideo, odnoszące się głównie do świata reklam, show biznesu, ale i geometrycznych kompozycji. Z lewej strony znajduje się łóżko Solanas, gdyż cała opowieść przedstawiona jest z perspektywy ostatnich godzin jej życia, hotelowego pokoju czy sali w zakładzie psychiatrycznym, kiedy przepływają obrazy i zdarzenia z przeszłości: opętanie ideą manifestu SCUM, spotkania z Warholem, sceny z frywolnej młodości, wreszcie szczęśliwego dzieciństwa. Solanas, lalka wielkości naturalnej, niezwykle realistycznie wykonana, ma też swoje kopie z przeszłości. Jej animatorka przybiera różne postaci: jest jej przyjaciółką – Dorothy, pielęgniarką, partnerką, matką, nawet narratorką. Zmienia wówczas kostiumy, czasem maski. Tych zmian jest w spektaklu wiele, są błyskotliwe, przeprowadzane w niewiarygodnym tempie i całkowicie niewidoczne dla widzów. Co chwila pojawia się nowa postać, która wchodzi w relacje z bohaterką lub jej partnerami. Niekiedy Yngvild Aspeli jest animatorką zupełnie kompletnej postaci lalkowej, czasem używa jej części swojego ciała (np. korpusu we frywolnej i pikantnej scenie erotycznej), ale też może grać wyłącznie z głową bohatera (Andy Warhol) czy innymi częściami ciała (zmultiplikowane nogi w pięknej scenie szalonego tańca).

Wygląda na to, że Aspeli ma skłonność do budowania swoich spektakli, czerpiąc z literacko przetworzonych, ale jednak rzeczywistych bądź możliwych zdarzeń. Tak było w *Popiołach*, w *Czarnym pokoju*, spotkamy się z tym w *Moby Dicku* i *Drakuli*. Autentyczne postaci i wydarzenia uruchamiają jej wyobraźnię. Wszystkie postaci i elementy scenograficzne są nad wyraz realne, wręcz naturalistyczne. W zderzeniu z żywym aktorem lalki są niemal nierozpoznawalne. A jednak nie są to kopie realnych postaci. To zawsze wytwór plastycznej fantazji. W *Chambre noir* lalki wykonały: sama animatorka oraz Pascale Blaison i Polina Borisova. Jako animanty stają się czymś więcej niż tylko bohaterami, do których nawiązują. Nabierają cech uniwersalnych, uogólniają problemy. Valerie Solanas staje się przedstawicielką całego szeregu kobiet silnych, przebojowych, czasem nierozważnych, walczących o swoje racje, poddawanych ustawicznej presji społeczeństwa, w konsekwencji samotnych, opuszczonych, przegranych, mierzących się już tylko z fobiami i halucynacjami.

Czarny pokój to piękny, choć smutny spektakl. Mądrze pomyślany, z wielkim wkładem współreżyserki (Paola Rizza, obecna także przy *Sygnalach* i *Popiołach*), bo nawet najlepszy aktor potrzebuje reżysera. Z jednej strony niezwykle silnie brzmiący właśnie dziś, z drugiej – dający okazję do spotkania z dwiema młodymi

artystkami współczesnego teatru: Yngvild Aspeli i Ane Marthe Sørlien Holen. To wielka przyjemność oglądać je na scenie i rozkoszować się doskonałością ich działań: animacyjnych, aktorskich, wokalnych i muzycznych.

- Niewątpliwie *chef-d'œuvre* Plexus Polaire i osobiście Yngvild Aspeli jest *Moby Dick*, oparty na głośniejszej powieści Hermana Melville'a z połowy XIX wieku, który jest jej piątą premierą i – wraz z najnowszym przedstawieniem *Drakula* – wieńczy pierwszą dekadę działalności Plexus Polaire. Spotkanie z *Moby Dickiem* Yngvild Aspeli dowodzi, że wyobraźnia artysty może przekraczać najśmielsze oczekiwania widza. Rozbija je w pył i kreuje sceniczny kosmos będący niemal w każdej scenie fascynującą wyprawą w nieznaną, urzekającą rejony piękna i sztuki. „*Moby Dick*” opowiada historię wyprawy na wieloryby, ale jest też historią obsesji i śledztwa w sprawie niewytłumaczalnych tajemnic życia. Siedmioro aktorów, 50 lalek, żywa orkiestra i monstualny wieloryb.
- Przestrzeń, w której rozgrywa się widowisko, jest ogromna: kilkanaście metrów szerokości sceny, ponad dziesięć metrów wysokości. To pierwsze zaskoczenie. Przyzwyczailiśmy się do kameralnych produkcji lalkowych, małoobsadowych, skoncentrowanych na sztuce animacji, na budowaniu finezyjnych relacji pomiędzy aktorem i lalką. Tymczasem tu 25-osobowa ekipa tworzy show, z jakim w zasadzie nie kojarzymy teatru lalek. Ale jednocześnie pokazuje, że lalkarstwo może mieć wymiar uniwersalny.
- Z obydwu boków sceny swoje stanowiska mają muzycy, grający na żywo, zarazem kompozytorzy sfery dźwiękowej spektaklu i wokaliści. W środku sceny, wśród oparów mgły, widnieje kilka par zmniejszających się w głąb poprzecznych mocowań kadłuba, stanowiących ożebrowanie statku. Gigantyczne, kilkunetrowe, wygięte bele są osią scenografii. Koncepcja plastyczna obejmuje też wsparty na kilku słupach drewniany podest wypełniający okno sceny, dzielący przestrzeń na dwa piętra, których z początku nie dostrzegamy. Jakby z kadłuba statku wylania się jego załoga. Pewnie dwudziestu ludzi, w ciemnych nieprzemakalnych płaszczach sięgających stóp i w kapełuszach rybackich z szerokim otokiem chroniącym twarz przed deszczem. Ten tłum stanowi kilkoro aktorów i trzymane przez nich w obydwu rękach lalki ludzkiej wielkości. Trudno jednak odróżnić ludzi od lalek. Tłum porusza się do przodu i do tyłu, po chwili w całym oknie sceny pojawiają się projekcje: wirów morskich, może smug deszczu i wylądowań atmosferycznych, graficznych plam przedstawiających nierzeczywistą, a jakże realną i tajemniczą zarazem przestrzeń. Magiczna scena wprowadzająca w klimat spektaklu.
- Najważniejszą postacią i zarazem najbardziej przykuwającą uwagę jest Ahab. Lalka kapitana jest ogromna, ma przynajmniej 2,5 metra wysokości. Ahab, o wyrazistej twarzy, wykonany z drewna, z luźno zawiązaną apaszką na szyi, w brązowym rozpiętym płaszczu, spod którego widać grube szare spodnie ściągnięte szerokim, czarnym paskiem i granatowy stary sweter; kuternoga, siwy starzec z rozwianymi włosami i dawno niestrzyżoną brodą bywa animowany przez pięciu aktorów. Animatorzy są w czarnych płaszczach, głowy mają osłonięte turbanami, na twarzach noszą maski przypominające wizerunki śmierci lub ostrą, białoczną charakterystykę oddającą cierpienie, ból i jakiś nieuchronny smutek, prowadzący do nicości. Animacja tej ogromnej lalki jest niebywale iluzyjna, perfekcyjna i oszołamiająco sprawna. Tubalny głos Ahaba, jego działania nie dopuszczają sprzeciwu, a ogromna sylwetka kapitana wobec ludzkich proporcji animatorów powoduje, że są oni niemal niezauważalni. Przebłyskują tylko ich trupie oblicza niczym służących gotowych wspierać swego pana bez zastrzeżeń i aż do końca.
- Ahab ma więcej lalkowych kopii, ludzkich rozmiarów, i wówczas prowadzą go dwaj animatorzy. Bywa, że postaci kapitana są multiplikowane, pojawiają się w różnych przestrzeniach jednocześnie. To niezwykle zabieg inscenizacyjny Yngvild Aspeli, pozwalający w tym samym momencie obserwować działania Ahaba w różnych perspektywach, w rozmaitych proporcjach. Mamy do czynienia ze swoistym realizmem magicznym, gdzie wszystko jest prawdziwe i zarazem nierealne. Jedną z piękniejszych scen spektaklu jest podwieszenie lalki Ahaba do kilkunastu okrętowych linek i zdalne animowanie postaci, unoszącej się w przestworzach, górującej nad całym wykreowanym światem, światem jego fantazji, marzeń i zbliżającego się upadku.
- Żonglowanie przez reżyserkę proporcjami jest ważnym elementem spektaklu. Widać to w wielu scenach. Na dole przestrzeni scenicznej, jakby pod pokładem odpoczywają w hamakach członkowie załogi, wydobyli z czerni punktowymi reflektorami, podczas gdy powyżej podestu w znakomitych projekcjach wśród widocznych tylko fontann kropel wody majestatycznie porusza się biała płetwa ogonowa wielkiego kaszalota. Albo nagle, jakby z oddali, oglądamy przepływającego Moby Dicka i przylegający do jego grzbietu dwa razy mniejszy statek wielorybiczny. Co chwila przeskakujemy z pokładu Pequoda w otwartą przestrzeń oceanu. Mieszają się i nakładają na siebie rozmaite obrazy. Ogromne wrażenie robią poruszające się majestatycznie wieloryby. Niekiedy widzimy tylko ich części, łeb kaszalota lub jego ogon. To wizualna uczta.
- Ahab przegrywa swoją walkę. W finale przez całą wielkość okna scenicznego przesuwa się gigantyczna lalka Moby Dicka. Musi on mieć ponad 20 metrów. Wielkie oko kaszalota porusza się, podobnie jak boczna płetwa. Natura zwycięża. Ludzkie ambicje są śmiertelne.
- Ale to ludzie właśnie są w stanie utrwalić piękno otaczającej nas rzeczywistości i przenieść je w sferę metafizyczną, uogólnienia, umieścić poza konkretnym czasem i przestrzenią. Wielka w tym zasługa projektantów



Spektakl zaczyna i kończy scena z fruwającymi ptakami wylaniającymi się z ciemności i jest to zapowiedź wkroczenia do świata fantazji i magii. Chwilę potem z czerni wynurza się wielki pies, robiący wrażenie samą postacią raczej niż animacją, ale efekt iluzji jest dostatecznie silny. Wreszcie na proscenium pojawia się aktorka, grająca główną bohaterkę, ubrana w różową sukienkę-szlafrok, z burzą miedzianych włosów na głowie. Po przekątnej sceny widzimy jakby jej lustrzane odbicie, ukazujące się na tle leśnych projekcji. Pozorny efekt zwielokrotnienia. W kolejnych scenach pojawi się trzecia identyczna aktorka, choć wszystkie będą jedynie multiplikacją bliźniaczej lalki, odkąd kobieta zostanie ukąszona przez Drakulę. On sam, jego głowa, też wylania się z głębi mroku, by dokonać krwawego aktu.

Akcja przenosi się pomiędzy łóżkiem-trumną bohaterki, na którym czworo aktorów grających służących układa ofiarę, próbując przynieść jej ulgę, pomoc medyczną czy choćby wsparcie, a mroczną przestrzenią lasu – miejscem przebywania Drakuli. Sceny te są rozbudowane, nieme, choć pełne znaczeń i sensów, a nade wszystko znakomite lalkarsko. Już pierwsza podmiana aktorki na lalkę naturalnej wielkości leżącą na łóżku jest majstersztykiem. A kiedy w kolejnych obrazach jeden z aktorów służących, teraz będący lekarzem, podejmie decyzję o przetoczeniu krwi kobiecie, wkraczamy w sferę metafor o wyjątkowej urodzie. Aktor wyciąga niby z własnego przedramienia czerwoną nitkę, która powoli przemierza przestrzeń nim zetknie się z ręką leżącej lalki, w którą ostatecznie wniknie. A kiedy dziewczyna zacznie doznawać halucynacji, inni aktorzy w identycznych co lalka kostiumach oplotą jej łóżko. Takich zwielokrotnień jest w spektaklu więcej, choć zawsze to lalka ma przywidzenia, które realizują aktorzy.

Podobnie jest z postacią Drakuli, którego lalkowa, naturalnej wielkości postać może ulegać destrukcji i transformacjom. Może być również zwielokrotniona, wówczas pozostali aktorzy nakładają maski-głowy Drakuli i wypełniają przestrzeń. Twarze lalek są znakomicie wymodelowane, skóra i włosy do złudzenia przypominają naturalne, przeguby są doskonale skonstruowane. Chwilami lalki rozpoznajemy wyłącznie dlatego, że bywają rozczłonkowane.

W połowie 2022 roku Yngvild Aspeli, nie rezygnując z prowadzenia Plexus Polaire, obejmie na cztery lata dyрекcję artystyczną Nordland Visual Theatre – najsłynniejszego dziś w Europie norweskiego domu produkcyjnego, miejsca licznych rezydencji teatralnych i partnera wielu międzynarodowych projektów lalkarskich. Oj, będzie się działo, bo przecież Yngvild Aspeli nie ma jeszcze nawet czterdziestu lat. ☉

¹ Wszystkie cytowane w tekście wypowiedzi pochodzą ze strony internetowej teatru: www.plexuspolaire.com [dostęp: 18.12.2021]. Przekład własny.

światła i twórcy wideo, którzy wyczarowują przed publicznością niezapomniane obrazy, składają je w następujące po sobie sekwencje albo rozrzucają, pozostawiają w cieniu. Realizm magiczny tego spektaklu przypomina największe dzieła iberoamerykańskiej literatury. Zaciera się czas, zaciera się granica między prawdą a iluzją. Okrętowe liny, morskie mapy, przeżyte emocje toną w szaleńczym wirze myśli kapitana Ahaba. *Moby Dick* Yngvild Aspeli to niezwykle spektakl – błyskotliwy, rozświetlony wizualnością i rewelacyjnym lalkarskim rzemiosłem.

Najnowszą produkcją Plexus Polaire (właściwie koprodukcją z niemieckim Puppentheater Halle) jest *Drakula – siły ciemności* zainspirowana wydaną w końcu XIX wieku powieścią *Drakula* irlandzkiego autora Brama Stokera, uchodzącą wciąż za biblię historii o transylwańskim wampirze. Adaptacja Aspeli jest inna od dotychczasowych. Niezwykle oszczędna w słowach. Skupia się na uchwyceniu rysów działających postaci, zbudowaniu relacji pomiędzy nimi i, bazując na znanej intrydze, koncentruje się na działaniach, akcji, wizualności i przede wszystkim urodzie współistnienia aktora i lalki, a także misternej animacji tej ostatniej. Yngvild Aspeli, odwołując się do powszechnie znanych historii, znów snuje swoją własną opowieść o siłach ciemności, ale fascynuje ją, jak zawsze, gra aktora i lalki, wzajemne przenikanie się obydwu podmiotów.



Aspeli

PUPPETEERS OF THE WORLD

Yngvild

MAREK WASZKIEL

In recent seasons Yngvild Aspeli, Norwegian actress, director and puppeteer, appearing on theatre stages for merely a decade, has found herself among the international elite. Her spectacles draw attention, are widely discussed in the media, and she has become a global brand. Such success was enjoyed at the turn of the century by few puppeteers, amongst whom the sole woman has been up to now Ilka Schönbein.

Yngvild Aspeli boldly enters the domain of assorted disciplines. She makes puppets, performs on stage as a puppeteer, prepares her solo spectacles and directs, above all, since she established the international company Plexus Polaire in France and became its artistic director (2011). Plexus Polaire is a loose creative association blending the skills of numerous artists: actors and puppeteers, video artists, light and sound directors, composers and musicians, puppet constructors and costume makers, stage designers, playwrights... True, they originate from various countries and even continents, and, as a rule, pursue their own artistic activity or cooperate with numerous existing theatres or institutions, but they share with Yngvild Aspeli an ideological and artistic identity consisting of several features.

First of all, regardless of the country of their origin they all possess extensive international formation and artistic experience.

Secondly, they come from three educational centres which also shaped Aspeli's artistic personality. Aspeli made friends earliest in Norway, while studying music, dance, and theatre at Stange Videregående Skole, where, she specialised in the theatre, and subsequently attended a year-long course in costume making at Skiringssal Folkehøgskole. At the age of twenty she embarked upon an intense two-year acting course at École International de Théâtre Jacques Lecoq (Paris), which placed emphasis on the body, motion, and space as a point of departure for the creation of a theatre spectacle and prepared for joint work. Upon graduation in 2005 Ingvild Aspeli continued her education at the three-year École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette (ESNAM) in Charleville-Mézières. She encountered numerous future partners either while studying in France or among artists undergoing similar training.

- ¶ The third element of shared experience was cooperation with the great French artist – Philippe Genty. Yngvild Aspeli joined Compagnie Philippe Genty in 2012, when Genty returned to one of his most celebrated spectacles: *Ne m'oublie pas* and staged it as a diploma spectacle shown by students of Nord-Trøndelag University College de Verdal. After the Norwegian premiere Genty included *Ne m'oublie pas* into the repertoire of his theatre company and for several years featured it all over the world. Consequently, Yngvild Aspeli, his Norwegian assistant, enjoyed an opportunity to become acquainted with assorted means of expression: acting and dance, puppets and visual arts, music and visual effects. This was also a practical lesson of shaping her personal taste and testing assorted theatrical means which do not succumb to linear narration but rather to a convention of loose associations, the poetics of dreams and all sorts of connotations, with the theatrical image, its inner composition, and dramaturgy being their most prominent element.
- ¶ In 2012, less than 30-year-old Yngvild Aspeli had already taken part in school realisations, i.a. as animator and puppet builder for *The Street of Crocodiles*, directed by Frank Soehnle (2007), and acted in her first solo spectacle: *Allume! Eteins!*, based on a text by Philippe Dorin, a diploma spectacle: *Signaux*, which was her auteur proposal and inaugurated professional work, and, finally, a whole series of theatre workshops dealing with designing puppets, the art of animation, and the shadow theatre. Aspeli was the author of puppets and masks, puppeteer and co-director of assorted independent theatre projects, which she showed at numerous international festivals, but, first and foremost, she slowly created the image of her theatre company.
- ¶ The name Plexus Polaire refers to the space from which the author originates, but also to a coincidence of assorted phenomena, both interpersonal and artistic. Hence such a diversity of artists from different cultures and traditions, rarely encountered in a theatre group and spanning from Canada to South Korea and from Romania to Norway. Thus also incessant fascination with the variety of means of theatrical expression.
- ¶ “The use of life-sized puppets – Yngvild Aspeli writes in her sui generis artistic manifesto – is at the center of my work, but the play of the actor, the presence of the music, the use of light and video, are all equal elements in communicating the story. I’m interested in the expanded language that is formed in the meeting point of these different expressions, and how it creates a multisensorial narration. (...) To create an expanded reality, where the story is told on several parallel levels. Somehow create a vertical dramaturgy composed by superposed layers, rather than a horizontal line”¹.
- ¶ These auteur reflections expand our view of the artist’s *oeuvre*. Without impacting the ultimate reception of the theatrical work they make it possible to locate it within a wider context and to understand the author’s intentions. In addition – and this is equally important – they allow to follow the methods of her work. “The blurry space between fact and fiction fascinates me. It allows the story to be anchored in reality, but still leave space for the public to be co-creator, to see and understand their own version of the story. (...) It is this space between the stage and the public that carries the fragile force of the performing arts”. She finds most interesting “the play between the actor and the puppet, and this dual presence of the actor-puppeteer allows a communication on several levels simultaneously. By the means of the puppet being a stylized human representation, we can make an attempt of looking at ourselves with a bit of distance. And by using the confusion that appears when the roles are reversed, the center is replaced, and we no longer know who controls who, we can visualize complex themes. A work that tries to make you feel rather than explain. That



opens up for larger questions instead of giving fixed answers. Searching for an expression for those things that we cannot necessarily see, or explain, but that we still can feel, and understand”.

- In 2011, an expanded and reworked version of the solo diploma spectacle *Signaux* initiated the activity of Plexus Polaire. The production featured, apart from the director, also Laura Sillanpää and Pierre Tual. A great impression was made by the puppets (different scales and techniques) created by Aspeli, Polina Borisova, and Sillanpää. Nevertheless, emphasis was placed on powerful animation as well as the fact that the puppets were more alive than the animators. The puppet depicting the lead protagonist was life-sized humanoid. *Signaux* is a story about a man who lost his hand in an accident. Subsequently, he closes himself and entrusts single words to a dictaphone; nonetheless, they evoke recollections. A misty window shows drawings made on the spot, images from the past return, reality becomes mixed up with hypnotic poetics, but emptiness, absence, and deficiency always remain. In a poignant scene the puppet depicting the male character uses its left, living hand (that of the actor) to pull out of the right-hand sleeve a small blue female puppet, just as brilliantly animated.
- *Signaux* predicted the appearance of an actress whose creative path is worth watching. Two years later Plexus Polaire showed a premiere of *Opera opaque*, directed by Aspeli, once more with the participation of Borisova and Tual together with the composer and singer Guro Skumsnes Moe. This time the yet again gloomy ambiance of the story was arranged so as to create a cabaret structure, whose protagonist was Madame Silva (an almost life-sized puppet, excellently constructed and animated) and her macabre visions. Nonetheless, the spectacle possessed the dimension of rather frivolous, slightly exaggerated scenes straight out of a student presentation, with their forced laughter and excessively pretended fright.
- *Cendres* (Ashes), staged in 2014, proved to be a spectacle that decidedly drew attention both to Yngvild Aspeli and her Plexus Polaire. Based on *Before I Burn* (a novel by the Norwegian author Gaute Heivoll), it referred to authentic events that took place in a small town where a house was burnt down one day in 1978. This episode was immediately followed by a series of strange cases of arson, which produced dread and horror among the entire local community, and the growing drama of the soon identified pyromaniac, struggling with his personality and setting into motion the demons that lurk within all of us.
- *Cendres* does not resemble a linear narration. This is a confrontation of two tales: that of the arsonist and the author, who several decades later made use of the event as literary material. “Two tormented intimacies” (Mathieu Dochtermann). Casual phrases, produced on the keyboard of a writer telling the story, are screened on transparent tulle. The essence of the spectacle consists of images created on multiple levels. In the background, video projections shown on the horizon consist of scattered small houses, sheds, and barns, in which fire flares up time and time again. This appears to be a backdrop of sorts, totally nonaggressive and rather outlining the sites and character of the occurrences. The space-path along which the Arsonist (a table puppet) moves is closer to the spectator. The pyromaniac remains in constant motion, walking, running, swimming, and flying whenever he succumbs to the euphoria of his mania; watching the incredibly precise and virtuoso animation of the puppet is truly a *tour de force*. The animators remain in the shade and we see only the a half-meter tall puppet.
- The most occurs in the foreground. Here all the protagonists: Mother, Father-chief of the local fire brigade, and the Arsonist meet. At this stage the puppets are life-sized, almost realistic, and still animated by concealed puppeteers sometimes wearing the costumes of the stage characters, which makes it impossible to distinguish a human from a puppet. The *dramatis personae* relive assorted reminiscences and recall images from the past; the latter do not create a logical whole or permit each spectator to pursue individual associations and reflections but draw attention and concentrate on every activity. Amidst these images emerges, in the manner of a demon, a ghastly hound of supernatural size, an embodiment of all fears and obsessions. Achieving such an effect in the theatre is quite a difficult feat! And yet!!! The spectacle contains many more magnificent images and animations, to mention the fire which in the finale devours the lead character from within.
- The music, or rather the sonorous sphere of the spectacle is outright incredible, the directing of the light effects is masterly, but the greatest surprise is probably produced by the appearance of the animators on stage. There are three of them, although at times it could seem that numerous actors had been engaged. At certain moments seven to nine man-sized puppet (and probably human) characters perform on stage.
- This multiplication of stage beings is the secret of Philippe Genty, who together with Mary Underwood played the part of an outside observer in the spectacle. Cooperation with Genty undoubtedly left an imprint on the ultimate form of *Cendres* although the spectacle, the manner of conducting stage activities, their inner composition, the use made of assorted multimedia projections, the construction of images, the differentiation of plot levels, the multi-dimensional puppets and, in particular, their construction and perfect animation are already the outcome of the accomplishments of Yngvild Aspeli and her collaborators.
- In 2017 Yngvild Aspeli prepared another spectacle: *Chambre noir*. This time she remained alone on stage, accompanied by Ane Marthe Sørlien Holen, singer and music performer. The music was not composed explicitly for the spectacle – it creates the latter and

together with the vocal parts produces the dramaturgy and outlines the plot. The compositions performed solo and, another time, in a duet with the animator, dissociate the plot and upon occasions outright create the impression of a concert. The world of Sørlien Holen is intimate and, simultaneously, hallucinogenic.

¶ Naturally, Yngvild Aspeli remains in the forefront. Fascinated with dance, the visual arts, music and sound, sensitive to the play of light, she combines all those genres in a story about Valerie Jean Solanas, radical American feminist (died in 1988), writer, author of the SCUM Manifesto, which argued about the necessity of creating a world without men, and celebrated for shooting Andy Warhol when he refused to produce her play and did not return her manuscript. This time the foundation of the spectacle was *The Faculty of Dreams*, a novel by the Swedish author Sara Stridsberg, a poetic and, at the same time, absurd story about Solanas, indubitably serving only as inspiration for stage quests and improvisations. The emerging theatre spectacle is truly fascinating.

¶ The stage window is covered by transparent, barely visible curtains featuring video projections referring chiefly to the world of advertisements and show business, but also to geometrical compositions. To the left stands Solanas' bed, since the whole story is told from the perspective of the last hours of her life in a hotel or psychiatric institution room with drifting images and events from the past: obsession with the idea of the SCUM Manifesto, the meeting with Warhol, scenes from frivolous youth and, finally, happy childhood. Solanas – an extremely realistic life-sized puppet – appears also in duplicates from the past. Its animator assumes different shapes: that of Dorothy – a friend, a nurse, a female partner, mother, and even narrator. While doing so she swaps costumes and, sometimes, also masks. Many such brilliant changes are carried out at an incredible speed and are utterly imperceptible to the audience. Every moment appears a new character who enters into relations with the protagonist or her partners. Upon certain occasions Yngvild Aspeli is the animator of a totally complete puppet character, or else lends it a part of her body (e.g. in a frivolous and piquant erotic scene) but is also capable of performing exclusively with the head of a protagonist (Andy Warhol) or other body parts (multiplied legs in a magnificent frenzied dance scene).

¶ It appears that Aspeli is inclined towards creating her spectacles by borrowing from literarily remastered but, nonetheless, actual or possible events. This was the case in *Cendres* and *Chambre noir*, and we encounter the same approach in *Moby Dick* and *Dracula*. Her imagination is set into motion by authentic figures and events. All characters and stage design elements are exceptionally real and outright naturalistic; confronted by live actors the puppets are almost unrecognisable. Nevertheless, they are not copies of

actual characters but always the products of visual arts fantasy. In *Chambre noir* the puppets were made by the animator together with Pascale Blaison and Polina Borisova. As animants they turn into something more than mere *dramatis personae* to which they refer – they assume universal features and render problems universal. Valerie Solanas becomes a representative of a whole array of strong, pugnacious women, sometime careless, fighting for their rights, subjected to the endless pressure of society, and as a consequence becoming lonely, abandoned losers tackling exclusively phobias and hallucinations.

¶ *Chambre noir* is a beautiful but sad spectacle, cleverly conceived and with a great contribution made by the co-director (Paola Rizza, who worked also on *Signaux* and *Cendres*), since even the best actor needs a director. On the one hand, the spectacle still resounds extremely powerfully, while on the other hand it offers an opportunity to meet two young artists of the contemporary theatre: Yngvild Aspeli and Ane Marthe Sørlien Holen. It is a great pleasure to watch them on stage and to delight in the perfection of their undertakings: animation, acting, vocal, and music.

¶ Without doubt the *chef-d'œuvre* of Plexus Polaire and personally of Yngvild Aspeli is *Moby Dick*, based on the famous mid-nineteenth century novel by Herman Melville; this is Aspeli's fifth première and, together with the most recent spectacle: *Dracula*, it crowns the first decade of the activity of Plexus Polaire. An encounter with Yngvild Aspeli's version of *Moby Dick* proves that an artist's imagination may transcend the boldest expectations of the spectator. It simply pulverises them into dust and creates a stage cosmos, which in almost every scene becomes a fascinating expedition into unknown, enchanting regions of beauty and art. "*Moby Dick* is the tale of a whaling expedition, but also the story of an obsession or an investigation into the unexplained mysteries of life". Seven actors, 50 puppets, a live orchestra, and a monstrous whale.

¶ The space in which the spectacle takes place is enormous: over ten metres wide and high. This is the first shock. We have grown accustomed to chamber puppet productions with a small cast, concentrated on the art of animation and the creation of sophisticated relations between the actor and the puppet. In this case, a 25-person team produces a show that we essentially do not associate with the puppet theatre. At the same time, however, it demonstrates that puppetry can possess a universal dimension.

¶ Musicians play on both sides of the stage – they are simultaneously composers of the sound sphere and singers. In the centre of the stage, amidst vapours of steam, several pairs of transverse hull fastenings – the ribbing of the ship – recede into the background. Gigantic, several-metres long cambered beams constitute the axis of the stage design. The visual art conception also encompasses a wooden platform

supported on several posts, filling the stage window, and dividing space into two storeys, which initially we do not notice. The crew emerges as if from the hull: some twenty persons in dark rainproof and floor length coats and fisherman wide brim hats protecting their faces against the rain. This crowd is composed of several actors and life-sized puppets held in both hands. It is difficult to distinguish people from puppets. The throng moves back and forth, and in a moment the entire stage window features projections of the whirling sea, possibly streaks of rain and lightning, graphic patches depicting an unreal but, at the same time, real and mysterious space. A magical scene introducing us to the ambiance of the spectacle.

■ The most important and, at the same time, the most absorbing figure is Ahab. The puppet portraying the Captain is enormous, at least 2,5 metres high. This *dramatis persona* with an expressive face is made of wood and wears a loosely tied neckerchief. A brown unbuttoned overcoat reveals thick grey trousers secured with a wide black belt and a navy-blue old jumper; the old cripple with unruly grey hair and an unkempt beard is animated by five actors. The animators, dressed in black coats, wear turbans and face masks resembling depiction of death, or vivid black-and-white make-up reflecting suffering, pain, and some sort of inevitable sadness leading to oblivion. The animation of this enormous puppet is extraordinarily illusive, impeccable, and overwhelmingly skilful. Ahab's sonorous voice and motions forbid all resistance; the Captain's immense frame is the reason why the human proportions of the animators are almost invisible. Only their glimmering death face masks are like servants willing to support their master without any reservation, all the way to the very end.

■ There are more puppet copies and human dimensions of Ahab – in such cases he is guided by two animators. Upon occasion figures of the Captain are multiplied and appear in assorted spaces simultaneously. This unusual staging operation proposed by Yngvild Aspeli makes it possible to observe the acts performed by Ahab both at the same moment as well as in different perspectives and various proportions. We are dealing with *sui generis* magical realism, in which everything is real and, at the same time, unreal. One of the most enchanting scenes in the spectacle is the attachment of the Ahab puppet to a dozen ship ropes and the remote animation of the figure, soaring in space and

towering over the entire created world – a world of his fantasies, dreams, and encroaching decline.

- An important element of the spectacle, observed in numerous scenes, is juggling of proportions by the director. At the bottom of the stage space, as if below the deck, the crew members rest in hammocks extracted from blackness by spotlights, while above the platform the white tail fin of the enormous whale majestically moves in brilliant projections amongst visible fountains of water droplets. Or suddenly, as if from afar, we watch Moby Dick swimming by and a whaling ship, twice as small, clinging to its back. Time and again we leap from the deck of The Pequod into the open space of the ocean. Diverse images become intermingled and superimposed. An enormous impression is made by the majestically moving whales. Sometimes we see only their parts, a head or a tail. A visual feast.
- Ahab loses his battle. In the finale the gigantic puppet portraying Moby Dick – certainly more than 20 metres



long – passes across the entire length of the stage window. The enormous eye of the whale moves, as does the side fin. Nature wins. Human ambitions are mortal.

- But it is people who are capable of rendering permanent the beauty of the reality around us, and of transferring it into the sphere of metalanguage and generalisation and placing it beyond concrete time and space. This is the great accomplishment of lighting designers and video artists, who conjure up in front of the audience unforgettable images, subsequently arranged in sequences or scattered and left behind in the shade. The magical realism of this spectacle resembles the greatest work of Ibero-American literature. Time

becomes obliterated as does the border between truth and illusion. Ship ropes, maritime maps, past emotions – all sink in the frenzied whirlpool of Captain Ahab's thoughts. *Moby Dick* by Yngvild Aspeli is an unusual spectacle – brilliant, luminous with visuality and amazing puppetry craft.

■ The most recent Plexus Polaire production (or actually co-production with the German Puppentheater Halle) is *Dracula – Powers of Darkness*, inspired by Bram Stoker's *Dracula*, published at the end of the nineteenth century and still regarded as the Biblical version of the story about the Transylvanian monster. The Aspeli adaptation differs from heretofore productions. It makes extremely modest use of the word, and thus concentrates on capturing traits of the *dramatis personae* and creating relations between them; by basing itself on the familiar intrigue it focuses on the activity, action, visual quality and, first and foremost, beauty of the coexistence of the actor and the puppet as well as the latter's intricate animation. By referring to universally known tales, Yngvild Aspeli once again spins her story about the powers of darkness, but as always continues to be fascinated by the performance given by the actor and the puppet, and the mutual permeation of both subjects.

■ The spectacle begins and ends with a scene of flying birds emerging from the dark – a foretaste of entering

woodland projections – an illusion of multiplication. An identical third actress is present in successive scenes – all three will become a mere multiplication of a twin puppet once the woman becomes bitten by Dracula. It is Dracula himself or rather his head, that also reveals itself from profound obscurity so as to commit the bloody act.

■ The plot now shifts from the space between the bed-coffin of the female protagonist, on which four actors-servants arrange the victim in an attempt at bringing her relief and offering medical aid or, at the very least, support, to the gloomy forest – the site of Dracula's residence. These scenes are expanded, mute, albeit full of meanings and significance and, predominantly, brimming with perfect acting. Already the first replacement of the actress by a natural-size puppet lying on the bed is sheer mastery. And when in consecutive images one of the actors-servants, now a physician, decides to conduct a blood transfusion we enter a sphere of exceptionally striking metaphors. The actor draws forth, seemingly from his forearm, a scarlet thread that slowly crosses space before it reaches the hand of the reclining puppet which it ultimately penetrates. When the girl begins to hallucinate, other actors, wearing costumes identical to hers, surround the bed. The spectacle includes many more such multiplications, although it is always the puppet that experiences hallucinations subsequently realised by the actors.

■ The same is true of *Dracula*, whose life-sized puppet can be subjected to destruction and transformations. It can also become multiplied – then the remaining actors put on masks of Dracula head and fill the space. The faces of the puppets are exquisitely styled, with skin and hair strikingly recalling natural features, and their wrists are perfectly constructed wrists. At certain moments we recognise the puppets only because they are dismembered.

■ In mid-2022 Yngvild Aspeli, without resigning from Plexus Polaire, will become for the next four years the artistic director of Nordland Visual Theatre – currently the most famous Norwegian puppetry and visual theatre landmark in Europe, site of numerous artist residencies, and partner of

many international puppetry projects. Exciting things are bound to happen – after all, Yngvild Aspeli is not even forty yet... ●

the world of fantasy and magic. A moment later a huge dog materializes from the blackness, making an impression more due to its size than to animation, albeit the effect of illusion remains sufficiently powerful. Finally, there appears on the proscenium an actress playing the lead part, wearing a pink dress – dressing gown with a shock of copper hair. Diagonally we see her mirror reflection of sorts against the backdrop of



¹ All statements used in the text come from: www.plexuspolaire.com [accessed: 18.12.2021].

Uszczęśliwienie

RECENZJE

BOGUSŁAW KIERC

Ludzie różnego ubioru, zamaskowani, schodzą (...) i siadają w milczeniu (...). To cytuję z *Kordiana*. Nasze „zamaskowanie” wzięło się z pandemicznych ograniczeń, ale wchodzącym (wreszcie wchodzącym) w tę przestrzeń ciemną, tyle rozjaśnioną, by znaleźć swoje (co drugie) miejsce, mając przed sobą wielopoziomowe „tworzydło”, przestrzeń ta kojarzy się (mnie tak się skojarzyła) ze żmudem. Czyli z tym, co Jarosław Marek Rymkiewicz uczynił tytułem swojej książki o Mickiewiczu i zaraz na początku, za Aleksandra Walickiego dziełem *Błędy nasze w mowie i piśmie ku szkodzie języka polskiego popętniane oraz prowincjonalizmy* (Kraków 1886), wyjaśnia, że *żmud to bezładnie poplątane włosy, sznurki, tasiemki*. Coś takiego ujrzałem, albo wydało mi się, że widziałem przed sobą, za dwiema osobami, siedzącymi na przeciwległych skrajach granicy oddzielającej stronę gry od strony widowni. Po prawej, bliżej mnie, siedziała w cieniu, niezamaskowana, ciemno ubrana dziewczyna (w spodniach!), a po lewej, na takim samym krześle jak ona i jak my, widzowie, osoba, której tylko dziecięce nogi widziałem wyraźnie, a resztę ciała jakby też opatuloną takim żmudem.

I jeszcze coś, co przypomniało mi przygodę sprzed trzech lat za półwieczem, kiedy odlewano mi maskę pośmiertną za życia. Na twarz, posmarowaną kremem, z papierowymi rurkami, wetkniętymi w dziurki nosa, wylano gips, żeby utrwalić konterfekt Krzysia Cedry z filmowych *Popiołów* Andrzeja Wajdy na – towarzyszącą premierze – wystawę w warszawskim Muzeum Literatury. Widzę takie jaśniejące „odlewy” męskiego torsu, dłoni, półmasksi, rzucone w różne miejsca tej czarnej mierzwy. Jest więc tyle przed, ile po jakimś niesamowitym „czymś”, co od razu się zdaje (albo się nie zdaje) „jaskinią śnienia”. Ale śnienia na jawie, bo wiem, gdzie jestem, i pamiętam, że mamy zakrywać usta i nosy i zachowywać „społeczny dystans”. Jaskinia jednak wchłania jak wir wodny i niemal podrwiwa sobie z usurpacji tej strony, która ma niby przewagę, bo



jesteśmy liczniejsi i chcemy zobaczyć przedstawienie. A to ono nas zobaczy.

¶ Kiedy dziewczyna (mówię „dziewczyna” tak jak Mickiewicz w *Świteziance: A kto dziewczyna? ja nie wiem*), kiedy więc „dziewczyna-ja nie wiem” wstaje i zaczyna swoją opowieść, swoją – tej, o której wszakże wiem, że jest aktorką i że jest aktorką w teatrze lalek, bo jesteśmy w teatrze lalek – natychmiast rozświetla się we mnie to *ja nie wiem*, w którym odbijają się jej rozmaite *кто*.

¶ I wtedy moje (po Mickiewiczu) *ja nie wiem* znaczy: nie chcę wyjawić tego, co wiem, bo to sięga głębi moich tajemnic – rozsnutych w tekstach czterech romantyków, dla których Ania jest „duszą mówiącą”, ale i wcieleniem ich „poruszeń”.

¶ Przywołując Pacholę z *Marii* Malczewskiego, ustanawia tonację całego przedstawienia. Nie tylko przez cytaty, który jest tytułem monodramu. Słowo „monodram” wypełnia się tu szerszym znaczeniem i mogę przez nie rozumieć, zamknięty w nim, jednostkowy dramat owych romantycznych bohaterów chcących „uciec od rozpacz”.

¶ Anna Wieczorek ułożyła swoją rozmowę z duchami i z duszami, jako niemal powołana przez nich i przez nie (przez te dusze w nas, przez te nasze dusze) do wyjawienia owej – często zamglonej – rewelacji, zapisanej niegdyś w *Godzinie myśli* Słowackiego, o dzieciach, które już w kołysce mają *sen całego życia*.

A gdy tak przemarzą,

Dzieci na świat nieznaną smutną patrzą twarzą

I bladym przerażają czołem od powicia;

Smutne pomiędzy ludźmi – bo miały sen życia.

¶ Pacholę jest takim dzieckiem i jego pieśń na początku przedstawienia (przepięknie śpiewana głosem Aleksandry Mikołajczyk) brzmi nader przejmująco. Rola muzyki, którą oddycha to widowisko (!), jest misteryjna. W bardzo subtelny, zmysłowy sposób działa tak, żeby *smutna poezja duszy dała dźwięk uroczy* (to znowu Słowacki). Świetnie tę specyficzną uroczność dźwięku przywołuje kompozytorka Magdalena Gorwa (i wiolonczelista Olgierd Żemojtel).

¶ Powinienem miarkować swoją egzaltację, żeby nie zniekształciła wyrazu przedstawienia wolnego od patosu i artystowskiego nadęcia. Nie ma w nim żadnych uzurpacji „wiedzenia lepiej”. Ania (pozwalam sobie na taką poufałą formę, bo czuję się do niej zaproszony przez przekonująco bezpośrednie bycie aktorki na scenie), Ania opowiada i gra swoją opowieść prawie tak, jakby opowiadała, jak ją mogłaby zagrać – i tak właśnie gra, i natychmiast wtapia się w swoje romantyczne istnienia. Dzięki temu jesteśmy równie intensywnie tu i teraz, jak tam i wtedy – i jest to ten sam czas i to samo miejsce.

¶ Figura pacholęcia okazuje się wyjątkowo ważna dla rozumienia serca romantyzmu i ten teatralny esej (bo tym też jest monodram w Opolskim Teatrze Lalki i Aktora) unaocznia ją brawurowo. Orcio, Kordian, Rollison i ten pretensjonalny (i pełen pretensji)

Gustaw, przeistaczający się w Konrada, są redundantnymi projekcjami pacholąt, które w kołysce miały *sen całego życia*.

¶ Dziwiła mnie (i dalej dziwi) decyzja wielu reżyserów, którzy w swoich inscenizacjach *Kordiana* pomijali opowieść Grzegorza o Janku, co psom szył buty. Tak też ją tutaj (ironicznie) nazwałem, bo pod takim tytułem wydawano ten fragment odrębnie jako bajkę dla dzieci. A to nie jest bajka dla dzieci. Sam też (niestety) mam udział w podobnym jej traktowaniu, bo opowiadałem dzieciom i nawet wyreżyserowałem przedstawienie pod takim tytułem.

¶ Ta opowieść-przypowieść jest niemal kamieniem węgielnym *Kordiana*. Piętnastoletni chłopak słucha jej, kiedy już powziął decyzję samobójstwa. Piękne dziecko, Janek, który *czuł zawczasu Bożą wolę, ze starymi suszył dzbanek*, jest kimś nie do określenia, kiedy Król nie potrafi rozeznaczyć, *czy żak Janek na tancerza, czy na rządcę zdatny kraju*. To subtelnie i mocno określiła *Kordiana*, zapalczywego młodzieńca i nieugaszonego chłopczyka. Piękne dziecko, umięjące *psóm szyć buty*. Marzące o przeistoczeniu w anioła. Taka piękność (czy pięknościowość). Bo to właśnie nią – jeśli można tak powiedzieć – uchochola się pacholę, które orzeka o sobie:

Posągu piękność mam – lecz lampy brak.

(...)

Potem piękny jak duch baśni

Pójdę na zimny świat (...).

¶ To u-chocholone pacholę na szczycie Mont Blanc osiąga nieważkość tak absolutną, że *chmura znosi go z igły lodu*, zachęcając do siadania w mgłę, i wreszcie – po wylądowaniu w Polsce – nakłania do działania. Cóż może ten, zdatny na tancerza (albo inaczej jeszcze w słowniku Słowackiego: na baletnika), sprawić jako potencjalny (duchowy) rządca kraju? „Doktor obcy”, jak go określa poeta, otrzeźwia przerośnięte pacholę (przerośnięte aż nad Mont Blanc):

Ty chciałeś zabić widmo, poświęcić się za nic.

O! złota rybko w kryształowej bani,

Thucz się o twarde brzegi niewidzialnych granic;

Mały kryształ powietrza, w którym pluszczesz skrzela,

Jest wszystkim, a świat cały nicości topielą.

¶ Niesamowite w tym przedstawieniu jest przeistaczanie się tej dziewczyny, Ani, w tych chłopców (w te pacholęta), którzy (które) wspinają się na swoje nadmierne monblanty. I nie chodzi o to, że jej „dziewczyńskość” może przemienić się przez inne uplecenie włosów, ale o jej duchowe bycie w tym, co Mickiewicz nazywał „mieszkańkiem duszy”, zarówno Konrada jak i *Kordiana*. Przedstawienie Anny Wieczorek ukazało mi jaskrawo (chyba po raz pierwszy tak dobitnie) „dziecinność” ambicji sięgania „tam, gdzie wzrok nie sięga”. Tak, tę dziecinność ambicji powinienem pamiętać z moich doświadczeń w *Odejściu Głodomora*, kiedy wypowiadałem coś takiego: *tak, oczywiście nikt nie może żyć absolutnie sam... no, cóż! nawet z Bogami, Prorokami, Mesjaszami dzieje się podobnie, nawet oni*

nie są pozbawieni tej dziecięcej ambicji... chcą być jedynymi, niepowtarzalnymi Wybrańcami...

- Tak zwana Wielka Improwizacja, albo – jak ją nazywa Ryszard Przybylski – „Wielka Gadanina”, pozbawiona emocjonalnej logorei, jest w interpretacji Ani wyrazem buntu, niezgody, młodzieńczego (dzisiaj) sprzeciwu wobec „paradygmatów” przyjętego porządku „naciąganych” miar etycznych.
- Patrzę na nią, słucham, i (co tu dużo gadać) „przeżywam ją”, niby przejęcie przez duszę, która – jako wieczna – nie ma lat; teraz i taką, jaka jest. Przeżywam ja, starzec, tylekroć „wypowiadający się” przez tych samych romantyków, i sprytnie nie chcący się przyznać do ucieczki od rozpacz. Traktując ją raczej jako ucieczkę do rozpacz. A jednak – ja (tylekroć wcielający się w to pachole, nawet na szczycie Mont Blanc czy w hipertroficznych redundancjach Improwizacji,

zwanej Wielką) – patrzę na tę udziwczynioną duszę moich ucieczek od rozpacz jak na *rozdtużającą się* chwilę uszcześliwienia. Że ona jest i że swoją rozpacz (bo z rozpacz wziął się ten teatr) przemieniła w uszcześliwienie. Uszcześliwienie, że rozpacz może być napędem ucieczki od rozpacz. Jak śmierć dopinająca wolę życia. ☉

Uciec od rozpacz. Życie romantyczne zamknięte w monodramie. Scenariusz Anna Wieczorek na podstawie tekstów Antoniego Malczewskiego, Adama Mickiewicza, Zygmunta Krasińskiego i Juliusza Słowackiego. Reżyseria Dorota Bator, Anna Wieczorek, scenografia Katarzyna Leks, muzyka Magdalena Gorwa. Nagrania: wokół Aleksandra Mikołajczyk, wiolonczela Olgierd Żemojtel. Teatr Lalki i Aktora, Opole. Prapremiera maj 2021.



Make Someone Happy

REVIEWS

TO

BOGUSŁAW KIERC

“Masked men in various garments descend the stairs and sit in silence (...)”. I took this quotation from *Kordian*. Our “masking” originated from pandemic restrictions but is intended for those (finally) entering this dark space, sufficiently illuminated to discover their (every second) seat while facing multi-level “creative matter”. I associated the space in question with a tangle (żmut), i.e. that, which Jarosław Marek Rymkiewicz chose for the title of his book about Mickiewicz, and immediately at the onset, following the example of Aleksander Walicki’s *Błędy nasze w mowie i piśmie ku szkodzie języka polskiego popetniane oraz prowincjonalizmy* (Our Mistakes in Speech and Writing Committed to the Detriment of the



Cezary Cajos

Polish Language Provincialisms'; Kraków 1886), explained that "żmut denotes chaotically tangled hair, strings, tapes". I saw something of the sort, or at least it seemed to me that I did, in front of me and behind two persons sitting on the opposite edges of the boundary



separating the performance area from that of the spectators. On the right, closer to me, an unmasked girl wearing dark clothes (slacks!) sat in the shade and to the left, on a chair identical to the one used by her and us, members of the audience, a person, whose childish legs I saw distinctly; the rest of the body appeared to be also enfolded in *żmut*.

¶ Yet another thing reminding me of an adventure I had 53 years ago, when my death mask was being cast while I was still alive. My creamed face, with paper tubes inserted into the nostrils, was covered with plaster so as to create a likeness of the Krzyś Cedro character from Andrzej Wajda's film *Popioły* (The Ashes) for an exhibition accompanying the premiere and featured at Muzeum Literatury in Warsaw. I also see

luminescent "casts" of a male torso and hands, and half-masks scattered in various parts of this black mulch. It is, therefore, as much before as after some sort of an "extraordinary something", which immediately appears to be (or not) "a cave of dreams". But this is dreaming while awake, because I know where I am and remember that we are supposed to cover our mouths and noses and retain "social distance". Nonetheless, the cavern absorbs in the manner of a whirlpool and almost mocks the usurpation of the supposedly dominating side because we are more numerous and wish to see the spectacle. Actually, it is the latter that will watch us.

¶ When the maiden (I say: "maiden" just as Mickiewicz did in *Świtezianka*: "And who is the maiden? I do not know"), in other words, when the "maiden-I do not know" stands up and starts spinning her tale – after all, I know that she is an actress appearing in a puppet theatre, since we too are in a puppet theatre – this "I do not know" immediately lights up within me and reflects a variety of "who".

¶ And then my "I do not know" (in the fashion of Mickiewicz) signifies: I do not want to disclose that what I do know because it reaches the inner depth of my secrets strewn within the texts of the four Romantic bards, for whom Ania is a "talking spirit" but also the embodiment of their "agitations".

¶ Reference to the Lad from *Maria* by Malczewski sets the tone of the entire spectacle, not merely due to the quotation, which is the title of the monodrama. The very word "monodrama" becomes filled with wider significance and could be understood to be the enclosed personal drama of those Romantic protagonists wishing to "escape despair".

¶ Anna Wiczorek arranged her dialogue with ghosts and spirits as if she was almost constituted by and *via* them (by those souls within us, by those souls of ours) to disclose this – often misty – revelation, at one time recorded in

Słowacki's *Godzina myśli* (The Hour of Thought) about children who have already in their cradles dreamt about their entire life.

And when they dream so,
Children gaze at the unfamiliar world with mournful faces
And from infancy frighten with pale foreheads;
Sorrowful amongst people – because they had only lifedreamed.

¶ The Lad is precisely such a child, and his song at the beginning of the spectacle (superbly performed by Aleksandra Mikołajczyk) sounds extremely convincing. The role played by music, with which the spectacles appears to breathe (!), is straight out of a mystery play. In an extremely subtle and sensual manner it makes "the sorrowful poetry of the soul emit an enchanting

sound” (once again Słowacki). This specific mesmerising nature of sound is brilliantly evoked by composer Magdalena Gorwa (and cello player Olgierd Żemojtel).

- I should moderate my exaltation so that it does not deform the expression of a spectacle free from pathos and artistic conceit. It lacks any sort of “I know better” usurpation. Ania (I regard myself entitled to use such a familiar form because I feel invited to do so by her convincingly forthright presence on stage) recounts and enacts her tale almost as if she described the way in which she could have performed it – and this is exactly the manner in which she presents by immediately immersing herself into her Romantic existence. Consequently, we are here and now just as intensely as there and then – and in both cases this is the same time and place.
- The figure of the lad appears to be exceptionally significant for understanding the very heart of Romanticism, and the presented theatrical essay (since this what the monodrama at Opolski Teatr Lalki i Aktora) highlights him in a truly bravura manner. Orcio, Kordian, Rollison and the pretentious (and full of claims) Gustaw changing into Konrad are redundant projections of the lads, who already while in their cradles dreamed the “dream of their entire life”.
- I was surprised (and still am) by the decision made by numerous directors whose stagings of *Kordian* omitted Grzegorz’s story about Janek, who made shoes for dogs. This is also how I (ironically) named it because the fragment in question was published separately as a tale addressed to children. However, it is nothing of the sort. I too (unfortunately) took part in treating it as such because I told it to children and even directed a so titled spectacle.
- This tale-parable is almost the cornerstone of *Kordian*. The fifteen-year old boy listens to it after he had already decided to commit suicide. Janek, a beautiful lad, who “took to drinking to his shame”, is indescribable – the King is incapable of deciding “what would be best/For him to dance or counsel state”. A subtle and, at the same time, powerful definition of Kordian – an impetuous youth and unquenchable child. A beautiful boy capable of “making shoes for dogs”. One who dreams about changing into an angel. Such beauty (or beauty obsession) irritates precisely because it is beauty – so to speak – that renders the youth a straw figure (*chochoł*), who says about himself:

I have a statue’s beauty, but no torch.
(...)
My beauty will be like a fairy spirit
I’ll enter the cold world (...).
- Upon the summit of Mont Blanc this Lad who turned into a *chochoł* achieves weightlessness so absolute that “a cloud carries him off the icy summit”, encouraging him to sit in the mist and, finally, having landed in Poland, to act. What can this apt dancer (or according to the Słowacki vocabulary: ballet dancer) cause as a potential (spiritual) ruler of the land?

■ The “foreign doctor”, so described by the poet, brings the overgrown Lad (taller even than Mont Blanc) to his senses:

You want to kill the phantom, sacrifice yourself for nothing.
Oh, goldfish in a crystal bowl,
strike hard against invisible barriers;
The little crystal ball of air you breathe in is all you have
And the world is an abyss of nothingness.

- This spectacle features an incredible transformation of the girl Ania into those boys who climb their larger-than-life Mont Blancs. I do not have in mind the fact that her “girlishness” can be changed by plaiting hair in a different way, but her ritual existence in that, which Mickiewicz described as the “dwelling of the soul”, both that of Kordian and Konrad. The spectacle staged by Anna Wiczorek demonstrated vividly (and probably for the first time in such an emphatic manner) the “childishness” of the ambition to reach “places out of sight”. I should have recalled this infantile ambition from my experiences in *Odejście Głodomora* (Starveling’s Departure) in which I said something of the following sort: “Yes, naturally, no one can live absolutely alone... After all, something similar happens to Gods, Prophets and Messiahs, and even they are not devoid of this childish ambition... they want to be the sole, unique Chosen Ones...”
- The so-called the Great Improvisation or, as Ryszard Przybylski calls it, the “Great Prattle”, deprived of emotional logorrhoea, is, as interpreted by Ania, an expression of rebellion, discontent, and youthful (today) protest against the “paradigms” of the accepted order of “far-fetched” ethical measures.
- I watch, listen, and (enough said) “experience it” as if it was assumption by a soul, which – being eternal – is ageless both now and as it is today. I experience it as an oldster so frequently “speaking through” the same Romanticists and cleverly not wishing to admit to escaping despair. Or rather by treating it as an escape towards despair. Nonetheless, I (upon so many occasions embodying that Youth, even on the summit of Mont Blanc or in hypertrophic redundancies of the Improvisation known as Great) – watch this girlish version of the spirit of my escapes from despair as if it was a *prolonged* moment of making happy. That it exists and has transformed its despair (the very source of this theatre) into a process of making happy, since despair can become the propulsion of fleeing from despair. Just like death inciting the will to live. ☉

Uciec od rozpacz. Życie romantyczne zamknięte w monodramie (Escape from Despair. Romantic Life Enclosed in a Monodrama). Scenario Anna Wiczorek, after texts by Antoni Malczewski, Adam Mickiewicz, Zygmunt Krasiński and Juliusz Słowacki. Direction Dorota Bator, Anna Wiczorek, sets Katarzyna Leks, music Magdalena Gorwa. Recordings: vocals Aleksandra Mikołajczyk, cello Olgierd Żemojtel. Teatr Lalki i Aktora, Opole. Premiere May 2021.

Mikołajewski według Dantego

RECENZJE

JANUSZ LEGOŃ

Z lotu ptaka można dostrzec w konturach tej budowli zarys warującego czworonoga, zwróconego ku wschodowi. Lew? Wilczyca? Ryś złowrogi czy może lampart albo pantera? A może jakiś pies monstualny wyjący ku niebu?

Miejsce

- Jego zawinięty ogon to Sala Kongresowa, przednie łapy tworzą najważniejsze w drugiej połowie XX wieku warszawskie „teatrowisko”¹. W łapie południowo-wschodniej mieści się teatr, gdzie po raz pierwszy w Polsce zagrano *Czekając na Godota* i *Kartotekę*, w północno-wschodniej aż dwie zasłużone sceny. W jednej rodziły się najważniejsze spektakle Józefa Szajny, w tym *Dante*; druga to Teatr Lalka. Najnowszy tutejszy teatr to prywatna scena w głównej części gmachu.
- *Pomnik pychy, statua niewolności, kamienny tort przestrogi. A teraz to tylko wielki barak, postawiony na sztorc. Zżarty przez grzyb i pleśń stary szalet zapomniany na środkowouropejskim rozdrożu*² – tak myślał fikcyjny bohater Konwickiego mający dokonać tu samospalenia. Jarosław Kilian u progu dyrekcji w Teatrze Lalka ujawnił dziennikarce własne skojarzenia z tym miejscem: *pomnik pychy sowieckiej, mauzoleum władcy, forteca tyrana, wieża mądrości, latarnia na Faros, Biblioteka Aleksandryjska* – ale też praca rodziców (*chatka tatusia*) i drugi dom *teatralnego dziecka*, sypiącego na próbach i zaprzyjaźnionego z kotami – deratyzatorami pracującymi w podziemiach³.
- Trudno o takich sprawach nie myśleć, wchodząc do Lalki, zwłaszcza z powodu Dantego. Po prawej tablica upamiętniająca ostatni adres Domu Sierot Korczaka (budynek przetrwał wojnę, ale został zburzony przy okazji plantowania placu dla pałacu), po lewej – wnęka upstrzona popisami wulgarnej elokwencji. Zaiste „szary szalet”. Może warto jakoś zadbać o sąsiedztwo Korczakowskiej tablicy i wejście do teatru dla dzieci?

Adaptacja

- W *Boskiej komedii* Kiliana fascynować może to, co stało się ze źródłowym tekstem. Scenariusz⁴ to odważny skrót (przedstawienie trwa ledwo 80 minut), a jednak obejmuje wszystkie trzy części poematu. To także



Roman Holc

twórcze dostosowanie materiału do potrzeb młodych widzów (według teatru: 12+), które nie stało się prymitywnym uproszczeniem na wzór mitologicznych kreskówek koncernu Disney. Właściwie to oryginalny tekst na motywach poematu Dantego, pisany na ogół prozą, czasem nieregularnym wierszem białym, czasem przybierający formę lekkiej rymowanki. W każdym razie autor nie próbuje naśladować Dantejskiej tercyny⁵. Unika solennej powagi i wystrzega się patosu. Dążenie do prostoty, bezpośredniości i komunikatywności widać w objaśnieniach (niekiedy o charakterze metatekstu), wygłaszanych najczęściej przez Wergiliusza lub przez spotykane postaci. Te same cechy noszą pouczenia moralne, formułowane wprost, a jednak nie drażniące moralizatorstwem. Gdziekolwiek tekst jest inkrustowany cytatami z oryginału. Użyto albo „kanonicznego” przekładu Edwarda Porębowicza – co zaznaczone w programie – albo fragmentów czy parafraz fragmentów najświeższego przekładu polskiego, czego już nie zaznaczono, bo tłumacz, Jarosław Mikołajewski, jest zarazem autorem scenariusza.

■ Ten wybitny poeta, eseista, a także reportażysta, autor książek dla dzieci oraz ceniony translator z włoskiego – z *Boską komedią* borykał się lat trzydzieści. Wahał się pomiędzy wiernością formie poetyckiej a skupieniem na dokładnym przekazaniu sensów oryginału, zartach przez innych tłumaczy. Ostatecznie, pod wpływem Ryszarda Kapuścińskiego (który uznał *Komedię* za reportaż), wybrał wierność „świadectwu wędrowki przez całe zaświaty” i zrezygnował z prób naśladowania rytmicznej budowy oryginału, aby „oddać co do szczegółu rzeczywistość dantejskiego Piekła, Czyścica i Raju”⁶.

■ W efekcie słynna pierwsza tercyna – w adaptacji teatralnej przytoczona dosłownie – brzmi u niego: *W połowie wędrowki naszego życia // znalazłem się w ciemnej dzicy, // bo prosta droga była zgubiona* [podkr. J.L.]. To ma fundamentalne znaczenie interpretacyjne:

[Dantego] rozpoznanie jest takie, że ja się zgubiłem, bo prosty szlak został stracony przez tych, którzy mają obowiązek go pilnować: papieża i cesarza. Ergo: człowiek będzie cierpiał katusze piekielne osobiście, choć wina nie jest tylko jego: współodpowiedzialna za jego zagubienie jest niemoralna władza...⁷

■ Dzięki nowemu przekładowi dowiadujemy się też, że wśród trzech symbolicznych bestii zagrażających drogę w zaświaty był swojski ryś (wł. *lonza*) z Alp i Karpat, a nie egzotyczny lampart czy pantera.

■ Któż więcej wie o tekście niż wrażliwy tłumacz? Mikołajewski – adaptator podejmuje decyzje pewne i precyzyjne. Jako główny temat wybiera miłość i cierpienie. W związku z tym spośród mrowia postaci obiera w Piekło Franceskę i Paola (miłość i zdrada), w Czyścicu – dworzanina Marca Lombardo (śpiewającego o wolnym wyborze), w Raju, oczywiście, Beatrice (jeszcze inne oblicze miłości). Z pokusy satyrycznej aktualizacji politycznej, która przecież byłaby aktem wierności wobec Dantego – rezygnuje. Z jednym bodaj wyjątkiem:

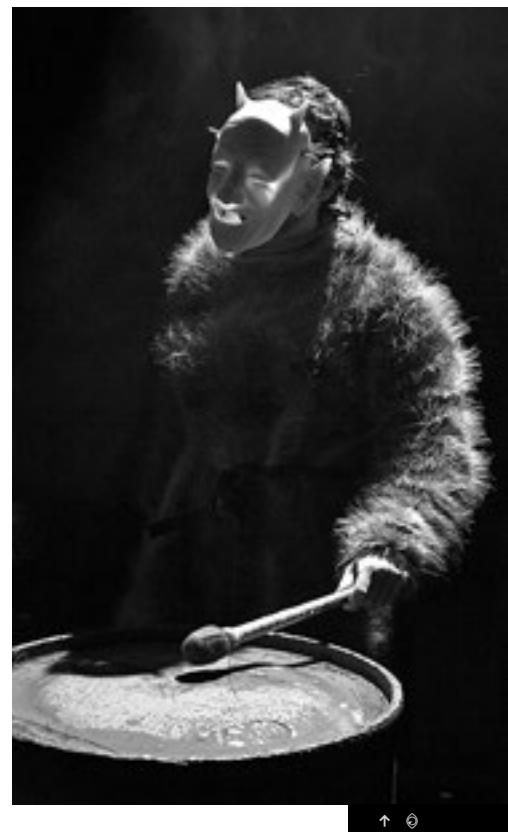
prolog zawiera wyraźne odniesienie do aksjologicznych dylematów współczesności.

■ Adaptator sygnalizuje wpływ, jaki Dante wywarł na kulturę i jego powiązania z tradycją. W duecie Animy i Wergiliusza słyszymy najpopularniejszy cytat z... *Dziadów* (*Ciemno wszędzie...*). To nie tylko żart, ale także intertekstualna gra – Mickiewicz poemat Dantego znał i próbował przekładać, a w II cz. *Dziadów* już dawno dostrzeżono *miniaturę „Boskiej komedii”*⁸. Bardziej skomplikowana wydaje się kwestia Ulissesa. Dlaczego właśnie on, oprócz Franceski i Paola, został wybrany spośród postaci *Piekła*? Może chodzi nie tylko o naukę moralną (przekraczanie granic ma swoje granice), ale o kolejną intertekstualną grę? *Rozwój idei świata pozagrobowego – takie jest miano linii, wiążącej Homera z Wergiliuszem i Dantem* – pisał przed stuleciem Tadeusz Zieliński, przypominając, że w XI księdze *Odysei* bohater odbywa podróż do krainy cieni⁹. Czy Mikołajewski (tym razem budując arię z tekstu Porębowicza) uznał, że i tę nić tradycji trzeba przywołać?

Widowisko

■ Scenariusz ma formę libretta, są w nim recytatywy, arie i duety. Biorąc pod uwagę liczne inspiracje Dantem w świecie opery, można i wybór tej konwencji uznać za intertekstualną grę. Ale nie tylko. Stała za tym, jak sądzę, wspólna decyzja realizatorów, by spektakl nosił cechy widowiska muzycznego.

■ Kilian powierzył muzykę Grzegorzowi Turnauowi. Liryka i „tkliwa dynamika” (jak w wierszu Gałczyńskiego, z którego zrobił kiedyś przebojową piosenkę); żart, satyra, ironia i głębsze znaczenie (jak powiedzielibyśmy za Grabbem); sentymentalizm surrealistyczny spod znaku Piwnicy pod Baranami – te cechy muzyki Turnaua pasują do tekstu Mikołajewskiego organicznie. Scenariuszowe „arie” stają się w spektaklach znakomitymi (i dobrze przez aktorów zaśpiewanymi) piosenkami. Dwie partie wokalne mają specjalny charakter. Słynny napis na bramie Piekła („Porzućcie wszelką nadzieję...”) poznajemy w formie oryginalnej, jako cytat z „prawdziwej” opery. Damian Wilma, baryton



Roman Holc

z Teatru Wielkiego – Opery Narodowej, który został tu zaproszony do roli Wergiliusza, wykonuje zawierający te słowa fragment arii Spery z III aktu opery *Orfeo* Claudia Monteverdiego (przy okazji twórcy przywołują mit o podróży Orfeusza w zaświaty). Z kolei czystym żartem jest fakt, że „aria” Ulissesa (światny Grzegorz Feluś) stylizowana jest żartobliwie na balladę Tadeusza Chyły (co młodym widzom może nic nie mówić, ale dorośli mają radość). Muzyki sporo w tym spektaklu również pomiędzy pieśniami – ale tam jest zupełnie inna, zbudowana z ostrych dźwięków perkusji, niekiedy krzyków i jęków.

Wspólnie z twórcami koncepcji plastycznej, scenografii i kostiumów (Jarosław Kozakiewicz, Magdalena Komar), choreografii (Karol Urbański) i kompozycji światła (Piotr Niemyjski) Jarosław Kilian stworzył widowisko harmonijne, przejrzyste i atrakcyjne wizualnie.

W ukształtowaniu przestrzeni – minimalistyczne, utkane na ogół ze światła. Znakiem lasu są kikuty drzew, znakiem Pieła – kilka metalowych beczek, wykorzystywanych niekiedy jako bębny. Dzięki temu, kiedy po przerwie kurtyna odsłania Raj i na środku sceny widzimy kilkanaście doniczek z roślinami – odbieramy to jako bardzo silny symbol prawdziwego życia. Wypełniające horyzont projekcje multimedialne wykorzystywane są oszczędnie i funkcjonalnie, ich rola wzrasta pod koniec, w sekwencji Raju (planety i graficznie rozwiązana Róża Mistyczna).

Na więcej plastycznej swobody pozwolono sobie w kostiumach, gdzie mieszają się epoki i konwencje teatralne. Są maski, postaci diabłów we włochatych

kombinezonach, hieratyczne anioły ubrane w suknie-skrzydła. Marionetki – ubrane bądź to stylizowane na późne średniowiecze czy renesans ubiory (jak Paolo, Francesca czy Beatrice) albo nagie, podświetlone od wewnątrz (jak Wergiliusz) – dopełniają dominujące w spektaklu postaci żywego planu, są ich partnerami lub reprezentantami. Twórcy świetnie wiedzą, że *anima* znaczy dusza, wprowadzili więc w żywym planie intrygującą postać o tym imieniu – performerkę, która wyraża się głównie poprzez muzykę (światna Magdalena Pamuła). W żywym planie Wergiliusz ma trącający operową kostiumernią „średniowiczny” płaszcz z kapturem, do tego trampki. Ulisses nosi ubiór współczesnego włóczęgi, a Beatrice (Hanna Turnau) – elegancki jasny kombinezon.

Zwiedzający zaświaty Dante (Jakub Mieszala / Bartosz Krawczyk) w czerwonej bluzie z kapturem i dżinsach wydaje się niewiele starszy niż nastoletni widzowie. Mógłby być jednym z nich. Nieco starszym kolegą. Współtowarzyszem podróży od zagubienia ku odnalezieniu. A może nawet – przewodnikiem? Artyści dołożyli wszelkich starań. ☺

¹ Potoczne określenie z pierwszej połowy XIX wieku, w XX stuleciu propagowane przez historyków teatru Mieczysława Rulikowskiego i Józefa Szczublewskiego na określenie warszawskiej „dzielnicy teatralnej”: gmachu Teatru Wielkiego i Teatru Rozmaitości oraz pobliskich, związanych organizacyjnie teatrów: Letniego, Małego, Nowości i Nowego.

² Tadeusz Konwicki, *Mata apokalipsa*, „Zapis” nr 10, kwiecień 1979, s. 3.

³ Jarosław Kilian, „Faust” grywany był w lalkach, rozmowę przeprowadziła Monika Pilch, „Teatr” 2017, nr 1.

⁴ Dziękuję Aleksandrze Rembowskiej za udostępnienie egzemplarza do wglądu.

⁵ Trójwersowa strofa, powiązana rymem z poprzednią i następną wg schematu *aba, bcb, cdc...* Każdy wers oryginału *Boskiej komedii* liczy jedenaście zgłosek.

⁶ Zob. Jarosław Mikołajewski, *O tłumaczeniu kilka słów niezbędnych*, [w:] Dante Alighieri, *Boska komedia*, tł. Jarosław Mikołajewski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2021 [e-book].

⁷ Jarosław Mikołajewski, dz.cyt.

⁸ Zob. Józef Tretiak, *Mickiewicz w Wilnie i Kownie: życie i poezja*, t. 3, Gubrynowicz i Schmidt, Lwów 1884, s. 55.

⁹ Tadeusz Zieliński, *Homer – Wergiliusz – Dante*, [w:] tenże, *Po co Homer? Świat antyczny a my*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1970, s. 264-291.



Boska komedia, Dante Alighieri. Adaptacja Jarosław Mikołajewski, reżyseria Jarosław Kilian, koncepcja plastyczna i scenografia Jarosław Kozakiewicz, współpraca kostiumologiczna Magdalena Komar, muzyka i aranżacje Grzegorz Turnau, choreografia Karol Urbański. Teatr Lalka, Warszawa. Premiera grudzień 2021.



Mikolajewski According to Dante

REVIEWS

JANUSZ LECON

From a bird's eye view, in the contours of this building, you can see the outline of a guarding quadruped facing the East. A lion? A she-wolf? A baleful lynx or perhaps a leopard or a panther? Or maybe a monstrous dog howling at the sky?

Site

- Its curled tail is the Congress Hall of the Palace of Culture and Science, and front paws create the most important Warsaw "theatre ground" in second half of the twentieth century¹. The south-eastern paw contains a theatre - the first in Poland to feature *Waiting for Godot* and *Kartoteka* (The Card Index), and the north-eastern one - as many as two admirable stages. One of them witnessed the birth of spectacles directed by Józef Szajna, including *Dante*; the second is Teatr Lalka. The most recent theatre is a private venture situated in the central part of the building.
- "A statue of arrogance, a monument of servitude, a stone cake of warning... A cosmic shed erected vertically. An old outhouse devoured by fungi and mould, forgotten in the middle of a Central European crossroad"² - thought Konwicki's fictional protagonist planning to perform self-immolation on this site. Jarosław Kilian, on the threshold of fulfilling the function of director at Teatr Lalka, revealed to a journalist his fascination with the location: "a monument of Soviet conceit, a mausoleum of a ruler, a fortress of a tyrant, a tower of wisdom, the Pharos of Alexandria, the Library of Alexandria" - but also the workplace of his parents ("daddy's cottage") and the second home of a "child of the theatre" falling asleep at rehearsals and befriending cats, rat killers working in the cellars³.
- It is difficult to avoid thinking about such matters while entering Lalka, in particular for the sake of Dante. To the right - a plaque commemorating the last address of the Korczak Orphanage (the building survived the war but was pulled down upon the occasion of levelling a square intended for the



Roman Holc

Palace), to the left – a niche dotted with displays of vulgar eloquence. Truly, a “grey outhouse”. Perhaps it would be worthwhile to somehow take care of this site adjoining the Korczak plaque and the entrance of a children’s theatre?

Adaptation

¶ The fascination with the *Divine Comedy* directed by Kilian could lie in the source text. The scenario⁴ is a bold abbreviation (the spectacle lasts only 80 minutes), but nonetheless includes all three parts of the poem. It is also a creative adaptation of the material to the requirements of a young audience (aged, according to the theatre, 12+) and did not become a primitive simplification as in the case of the mythological cartoons produced by Disney. Actually, this is an original text based on motifs of Dante’s poem and as a rule written in prose and upon occasions in irregular blank verse, sometimes assuming the form of a light nursery rhyme. At any rate, the author does not attempt to imitate Dante’s *terza rima*⁵, avoids grave solemnity, and shies from pathos. A striving towards simplicity, directness, and communicativeness is discernible in explanations (sometimes in the form of a metatext), most often presented by Virgil or encountered *dramatis personae*. The same features belong to moral instructions formulated outright but devoid of irritating moralizing. In places the text is inlaid with quotations from the original version. Use was made either of the “canonical” translation by Edward Porębowicz – marked in the programme – or else fragments or their paraphrases from the most recent Polish translation, not mentioned since the translator – Jarosław Mikołajewski – is simultaneously the author of the scenario.

¶ This outstanding poet, essayist, and reporter, author of books addressed to children, and highly valued translator from the Italian spent thirty years tackling the *Divine Comedy*. He wavered between loyalty to the poetic form and concentration on a precise transmission of the meanings of the original version, obliterated by other translators. Ultimately, under the impact of Ryszard Kapuściński (who recognized the *Divine Comedy* to be a reportage), Mikołajewski opted for allegiance to “the testimony of wandering across all netherworlds” and resigned from attempts at emulating the rhythmic construction of the original in order to “render every detail of the reality of Dante’s Hell, Purgatory, and Paradise”⁶.

¶ Consequently, the famous first *terza rima*, cited literally in the theatrical adaptation, is as follows: “Midway the journey of **our life** along/ **I found me** in a gloomy woodland dell,/ The right road **all confounded** with the wrong [my emphasis – J.L]. This is of fundamental interpretation significance:

[Dante’s] diagnosis assumed that I went astray because the straight path was lost by those whose duty it was to watch over it: the Pope and the Emperor. Ergo: man will suffer infernal

torment although the fault is not his alone: it is immoral authorities that are co-responsible for his confusion...⁷

¶ Thanks to the new translation we also find out that the three symbolical beasts barring the path to the netherworlds include the native lynx (Italian: *lonza*), a resident of the Alps and Carpathian Mts. and not an exotic leopard or panther.

¶ Who knows more about a text than a sensitive translator? Mikołajewski – the adaptor makes unflinching and precise decisions. For the main theme he chooses love and suffering. Consequently, in Hell he selects Francesca and Paolo (love and betrayal) from among the multitude of characters, in Purgatory – the courtier Marco Lombardo (who sings about free choice), and in Paradise, naturally, Beatrice (yet another face of love). Furthermore, he resigns from the temptation of satirical political updating, which, after all, would have been an act of allegiance to Dante. The sole exception being the prologue, containing a conscious reference to contemporary axiological dilemmas.

¶ The author of the adaptation indicates the impact exerted by Dante upon culture and his associations with tradition. In the duet of Anima and Virgil we hear the most popular quotation from... *Dziady* (Forefathers’ Eve): “Dark everywhere...” This is not a mere joke but also an intertextual game – Mickiewicz was familiar with Dante’s poem and attempted to translate it; quite some time ago a “miniature of the *Divine Comedy*” was noticed in part II of *Dziady*⁸. The question of Ulysses appears to be much more complicated. Why was he chosen, together with Francesco and Paolo, among all the characters of *Hell*? Could the reasons include not only moral teaching (there are limits to crossing boundaries) but also a successive intellectual game? A century ago Tadeusz Zieliński wrote: “The progress of the idea of the afterlife world – such is the name of the line connecting Homer with Virgil and Dante”, recalling that in book XI of the *Odyssey* the protagonist travels to the Land of the Dead⁹. Did Mikołajewski (this time creating an aria out of the Porębowicz text) recognize that this thread of tradition should also be evoked?

Spectacle

¶ The form of the scenario is that of a libretto and contains recitatives, arias, and duets. Taking into consideration Dante’s numerous inspirations in the world of the opera one could acknowledge also the choice of this convention to be an intertextual game. But this is not solely the case. I believe that it was caused by a joint decision of the authors of the realization, who resolved that the spectacle should possess the features of a musical show.

¶ Kilian entrusted music to Grzegorz Turnau. Lyric poetry and “tender dynamic” (as in the poem by Gałczyński, which Turnau once used for composing a hit song); jest, satire, irony, and deeper significance (to cite Grabbe); surrealistic sentimentalism

characteristic for the Piwnica pod Baranami (Cellar under the Rams) literary cabaret – all those traits of Turnau’s music organically match the text by Mikołajewski. Scenario “arias” become excellent songs (in addition, brilliantly performed by the actors). Two vocal parts possess a special character: we recognize the famous inscription on Hell’s gate (“lasciate ogne speranza.../ leave all hope) in its original form as a quotation from a “real” opera. Damian Wilma, a baritone from Teatr Wielki – Opera Narodowa, invited to take on the part of Vergil, performs a fragment of the La Speranza aria from act III of the opera *L’Orfeo* by Claudio Monteverdi, containing precisely those words (authors take the occasion to evoke the myth of Orpheus’ journey to the netherworlds). In turn, the fact that the Ulysses “aria” (executed by the magnificent Grzegorz Feluś) is stylised with a great dose of humour to a ballade sung by Tadeusz Chyła (which may mean nothing to young spectators, but the adults are overjoyed) is a sheer joke. In this spectacle music is served in large doses also between the songs – but in these cases it is quite different, composed of the strident sounds of percussion instruments and, at times, of cries and moans.

- Together with the authors of the visual arts conception, sets, and costumes (Jarosław Kozakiewicz, Magdalena Komar), choreography (Karol Urbański), and light composition (Piotr Niemyjski) Jarosław Kilian produced a harmonious, lucid, and visually attractive spectacle.
- From the point of view of shaping space this is a minimalistic production, most often woven out of light. The forest is symbolised by tree stumps. Hell – by several metal vats, sometimes used as drums. Consequently, when after the intermission the curtain discloses Paradise and we see more than ten flowerpots containing plants in the centre of the stage we react to them as an extremely powerful symbol of genuine life. Multimedia projections filling the horizon are used sparingly and functionally, and their role grows towards the end, in the Paradise sequence (planets and a graphically depicted Mystic Rose).
- More visual art liberty is taken regarding the costumes, a mixture of epochs and theatrical conventions. Masks, devils in fluffy overalls, hieratic angels dressed in robes-wings. Marionettes wearing either stylized late mediaeval or Renaissance costumes (such as those of Paolo, Francesca or Beatrice) or else naked and illuminated from within (e.g. Virgil) supplement the live actors dominating in the spectacle and are their partners or representatives. The authors are well aware that *anima* means the soul, and thus introduced into the live actor sphere an intriguing character bearing the same name – a female performer who expresses herself chiefly *via* music (the superb Magdalena Pamuła). The actor playing Virgil wears a “mediaeval” hooded coat reeking of an opera costume storage room, and sneakers. Ulysses is outfitted



as a contemporary tramp, and Beatrice (Hanna Turnau) wears elegant bright jumpsuit. Dante (Jakub Mieszala/Bartosz Krawczyk), touring the netherworlds is dressed in a red hoodie and jeans, appears to be only slightly older than the teenagers in the audience. He could be one of them. A slightly older school friend. A companion on a journey from being lost to finding oneself. Or even perhaps a guide? The artists made every possible effort. ☉

- 1 Colloquial description from the first half of the nineteenth century, propagated in the twentieth century by historians of the theatre: Mieczysław Rulikowski and Józef Szczublewski, for depicting the Warsaw “theatre district”: Teatr Wielki and Teatr Rozmaitości as well as adjacent and organisationally linked theatres: Letni, Mały, Nowości, and Nowy.
- 2 Tadeusz Konwicki, *Mata apokalipsa* (Little Apocalypse), “Zapis” no. 10, April 1979, p. 3.
- 3 Jarosław Kilian, “Faust” grywany był w lalkach (“Faust” was Played in Puppets), interview conducted by Monika Pilch, “Teatr” 2017, no. 1.
- 4 I would like to thank Aleksandra Rembowska for making a copy available.
- 5 A three-line stanza, rhymed with the previous and the succeeding one according to the *aba, bcb, cdc...* scheme. Each line of the original *Divine Comedy* is composed of eleven syllables.
- 6 See: Jarosław Mikołajewski, *O tłumaczeniu kilka słów niezbędnych* (A Few Necessary Words about Translation), [in:] Dante Alighieri, *Boska komedia*, transl. Jarosław Mikołajewski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2021 [e-book version].
- 7 Jarosław Mikołajewski, op.cit.
- 8 See: Józef Tretiak, *Mickiewicz w Wilnie i Kownie: życie i poezja* (Mickiewicz in Vilnius and Kaunas: Life and Poetry), vol. 3, Gubrynowicz and Schmidt, Lwów 1884, p. 55.
- 9 Tadeusz Zieliński, *Homer – Wergiliusz – Dante* (Homer – Virgil – Dante), [in:] idem, *Po co Homer? Świat antyczny a my* (Why Homer? The Ancient World and Us), Wydawnictwo Literackie, Kraków 1970, pp. 264-291.

The Divine Comedy, Dante Alighieri. Adaptation Jarosław Mikołajewski, directed by Jarosław Kilian, visual arts conception and set design Jarosław Kozakiewicz, costume design collaboration Magdalena Komar, music and arrangements Grzegorz Turnau, choreography Karol Urbański. Teatr Lalka, Warsaw. Premiere December 2021.

Empatia w miniaturze

RECENZJE

MONIKA ŻMIJEWSKA

Po pierwsze: minimum środków i asceza. Po drugie: trudny temat – choroba i odchodzenie dziecka. Jak połączyć to wszystko w rodzinnym spektaklu lalkowym? *Pręcik* w Białostockim Teatrze Lalek stanął przed sporym wyzwaniem.

- Teatr dla dzieci próbuje dotykać nietrywialnych tematów. Ale sięganie po naprawdę ciężki kaliber, jakim jest cierpienie, choroba, a w końcu śmierć dziecka, to ciągle rzadkość. I twórcy, i widzowie wolą przestrzeń łagodną, afirmatywną, pełną kolorów. A jednak od tematu cierpienia i śmierci bliższych prędzej czy później nie sposób uciec. I uciekać nie warto. Kluczowe jest tylko: jak o tym opowiadać dzieciom?
- Białostocki Teatr Lalek akurat trudnych tematów w rodzinnych spektaklach nie unika – równie często opowiada zarówno o pogodnej, jak i mrocznej stronie życia. Sięgał po tak trudne wątki, jak m.in.: depresja wśród dzieci i młodzieży, odrzucenie, problemy z odmiernością, uzależnienia, utrata złudzeń, etc. (by wspomnieć choćby spektakle z ostatnich lat, w tym *Kaszalot*, *Virginia Wolf*, *Ony*, *Teatr cieni pani Ofelii*, *Palko*, *Cyber Cyrano* i inne). Teraz BTL zmierzył się z tematem choroby i śmierci, które – nawet jeśli potraktowane tylko symbolicznie – są na pierwszym planie. I do repertuaru dołączył spektakl *Pręcik* – wedle sztuki Maliny Prześlugi.

Inna perspektywa

- Reżyser Jacek Malinowski postawił na minimalizm (*Pręcik* jest zresztą chyba jednym z najbardziej ascetycznych spektakli dla dzieci w BTL). I dobrze. Obok znakomitych dialogów, inscenizacyjna oszczędność to siła tego przedstawienia. Pozwala jeszcze sugestywniej, bez nadmiaru słów i formy, opowiadać o emocjach. A właściwie o fali zmieniających się emocji. To bowiem historia, w której uczucia wybuchają z różną mocą: od złości, przez niezgodę i bunt, po niedowierzanie, że z niektórymi sprawami wygrać nie można. Choć to też historia z krzepiącym jednak przesłaniem: mimo utraty, coś można też zyskać.
- Dramaturgiczny pomysł polega na tym, że ów zalew emocji... dotyczy domowych przedmiotów, otaczających Dziewczynkę. To one wybuchają słusznym żalem, są rozszuszczone, sfrustrowane. Ale gdy trzeba – też wojownicze. I to one opowiadają historię chorej Dziewczynki. A właściwie:

Krzysztof Bieleński

historię swego opuszczenia, gdy pewnego ranka okazuje się, że ich świat wywraca się do góry nogami.

- Inna perspektywa opowieści – przez pryzmat przedmiotów – nie jest oczywiście niczym nowym. Całe pokolenia w końcu chowały się na *Plastusiowym pamiętniku*, *Kubusiu Puchatku* czy przetwarzanych na różne sposoby wariantach „toys story”. A jednak ta perspektywa ciągle działa. I działa w BTL. Mimo powtarzalności pewnych motywów – prowadzona jest w ciekawy, prosty sposób. Oto w przedmioty wcielają się żywe osoby – aktorzy. Niczego nie udają, nie noszą masek, nie chowają się za lalkami (na swój sposób sami są lalkami). Tyle tylko, że w dłoni, pod pachą albo w ogóle odstawione na bok – mają atrybuty odgrywanych bohaterów: rzeczywiste przedmioty. W tym minimum jest metoda. Reszta to wyobraźnia, pobudzona przez talent aktorów, którzy sprawiają, że w przedmiotach-ludziach widzimy żywe serca, prawdziwe uczucia, różne postawy wobec życia i próby radzenia sobie z trudnościami.

Dezorientacja

- Ale na początku nic nie jest jasne i oczywiste. Widzowie – i mali, i duzi – sami muszą sobie wszystko poskładać i pośród słów, gestów, rekwizytów rozeznaczyć, kto tu jest kim. Bo kim jest marudząca para, Ona i On, przerzucający się złośliwościami? Na scenie początkowo są tylko oni, krążący wokół nieposłanego łóżka. Krótkie zdania, mruknięcia, ironiczne docinki: oto mistrzowski, bez zbędnych słów, zapis porannych zmagani znużonej pary.
- Nim zorientujemy się, że to Pan Kapeć i Pani Kapciowa (Paweł S. Szymański i Grażyna Kozłowska w zwyczajnych, nierzucających się w oczy ubraniach), do tej dwójki szybko dołącza kolejny osobnik: elegancik w czerwonych butach (Michał Jarmoszuk). Całkowite przeciwieństwo państwa Kapciów: energia go rozpiesiera, rwie się do działania, a konkretnie – do gimnastyki i budzenia. No tak: to Pan Drrr, czyli Budzik.
- Od słowa do słowa, cała trójka czuje, że coś jest nie tak: rytm dnia zaburzony, Dziewczynka nie wstaje, dlaczego? Budzik wykrzykuje: „Ja muszę Dziewczynkę obudzić, bo mi sprężyna pęknie!”. Przebiera nogami, coś musi zrobić, skoro nie może obudzić Dziewczynki, to może... nastawi się sam i sam siebie obudzi? Tymczasem spod kołdry wygląda kolejna postać, w szlafroku, z poduszką pod pachą... Pani Poduszka (Iwona Szczęсна).
- Trwają spekulacje na temat absencji Dziewczynki: „Może dorosła i się ożeniła?”. Grupka przedmiotów-ludzi jest zagubiona, dezorientowana, a nawet rozdygotana, jak Budzik – przecież dotąd wszystkie poranki wyglądały inaczej!
- Jakież dźwięki wydobywają się spod łóżka: pisk, szloch? W końcu zjawia się i piąta postać (Błażej Piotrowski), jeszcze inna niż zwarte towarzystwo kapciowo-poduszkowo-budzikowe: bluza z kapturem, ciężkie buty, twarz schowana, czasem błysnie jednak

zabandażowane czoło. Plaster na głowie ma też trzymany przez niego miś. – To Łysy Joe, ulubiony miś Dziewczynki – rozpoznaje go Poduszka. I to ona zalewa przybysza pretensjami: „Gdzieś był tyle czasu? Tyle śniłam, tyle wspólnych nocy, Joe, a ty zniknąłeś! Czego ci brakowało? Tak się nie robi, Łysy, nie zostawia się bliskich!”

- Choćby ten fragment, ale i wiele innych, pokazuje dodatkową wartość tej realizacji: *Pręcik* to spektakl wielowarstwowy. Opowieść o opuszczeniu rozgrywa się tu na kilku poziomach: dzieci odczytują ją po swojemu, dorośli po swojemu.

Duch walki

- Sprawa z Joem jest jednak bardziej skomplikowana (tu zresztą nic nie jest takie, jakie wydaje się być na pierwszy rzut oka). On również okazuje się stworzeniem opuszczonym: wciśniętym w kąt i zapomnianym. Ale to właśnie Joe jest w stanie zdeorientowanej reszcie wyjaśnić to i owo. Gdy Pan Kapeć mówi: „Poszła bez kapci? Będzie chora!”, Joe mruczy: „Ona już jest chora...” Chwila ciszy, Budzik się nie poddaje i przypomina o sobie: „No dobrze, póki nie wróci, polecam komfortową pobudkę”. Na to Joe: „Ona może nie wrócić...”
- Proste zdania, krótkie frazy budują atmosferę napięcia, ale i powoli rozwikłują zagadkę, która towarzystwu nie mieści się w głowie. Więc jeszcze parę zdań o tym, że Dziewczynka jest w takim miejscu, gdzie kołdra nie ma szlaczków, łóżko ma metalowe pręty, nie ma też kapci. Tego już Pani Kapciowa nie jest w stanie znieść. I podejmuje decyzję: „Jedziemy do smutnego łóżka, nie pozwolę, by chodziła bez kapci!”
- Jeszcze padnie sporo wzajemnych oskarżeń, stworzą się wewnętrzne frakcje, zrodzą się też wątpliwości, bo niby skąd Joe to wszystko wie? Ale w końcu czas na działanie: „Jak dostać się do szpitala?”
- Sposób znajdują. Jadą. A sama podróż – ukazana w ciekawy symboliczny sposób – okazuje się też nieoczekiwane ich wewnętrzną podróżą, w głąb siebie, własnego smutku i emocji. I przynosi sensowne wyjaśnienie tytułu spektaklu. Wreszcie ze sobą rozmawiają: o czymś więcej niż tylko poranne rytuały i narzekania. Oto wspólnota celu i wola walki wyzwala w nich chęć mówienia o własnych potrzebach, o tym, jak pragną czyjeś uwagi.
- Nie ma tu jednak zbędnej klikiwości czy emfazy, choć w spektaklu o takiej tematyce łatwo popaść w przesadę czy banał. Tu proporcje między symbolem a dosłownością trzymane są żelazną ręką. Zabiegi sypialnianej ekipy budzą na przemian czułość, rozbawienie i smutek, dotykają w widzach różnych strun. I pokazują, jak ważna jest empatia. To wszak ona sprawia, że cała gromadka – pomijana, nie zawsze dobrze traktowana przez Dziewczynkę – chce o Nią (i siebie) zawalczyć. Przedmioty wiedzą, co to ból. I dzięki tej wiedzy potrafią współczuć.
- Wszystko to świetnie obsadzeni aktorzy, przy oszczędnej scenografii (Michał Wyszkowski) i wyrazistej

muzyce (Marcin Nagnajewicz), odgrywają ciekawie. Właściwie każdy z bohaterów, choć skreślony powściągliwie, to pełnowymiarowa postać.

Bądź uważny

- ❑ A jak pokazać odchodzenie? Pomysł jest prosty i sugestywny. Do szpitala ekipa dociera już zjednoczona... ale i mniejsza. Podział na aktorów i lalki jest wyraźniejszy: mamy lalkowe warianty bohaterów, jednak pomniejszone do miniatuerek i animowane za pomocą patyczków. Dzielna kompania zdaje się wyjątkowo mała na tle złowieszczych szpitalnych parawanów, wokół których krąży postać z megafonem i kamerą (Mirosław Janczuk). Dyrektor szpitala? A może Śmierć?
- ❑ Wszystko się kurczy: szpitalne łóżko to łóżeczko dla lalek, kaptcie jak znaczki, poduszka i miś niczym pudełko zapalek. Miniaturyzacja sprawia, że widać niewiele, nawet gdy obraz z kamery noszonej nad łóżkiem oglądamy w powiększeniu już na ścianie. Obraz jest lekko niewyraźny, ale zdaje się, że to świadomy

zabieg: bo czy rzut 1:1 mógłby rzeczywiście odtworzyć towarzyszące tej chwili emocje? To przecież nie telewizyjny show, to bardzo intymny moment, im mniej widać, tym lepiej.

- ❑ Niedopowiedzenie i symbol to wartość białostockiego *Pręcika*. I choć walka o Dziewczynkę jest nierówna i skazana na porażkę, choć mocna finałowa scena z użyciem ostrzegawczej taśmy jest wymowna, to twórcy pozostawiają nas jednak z otwartym zakończeniem. I z myślą: słuchaj drugiego, bądź uważny. O tym mówi też spektakl: jak łatwo jest zranić kogoś swą nieuważnością. I o tym, jak istotna jest próba zrozumienia i wybaczenia uraz.
- ❑ Mądry, pełen prostoty spektakl (choć raczej dla starszych dzieci). I dowód, że oszczędność to dobry sposób na opowiadanie o emocjach i sprawach ostatecznych. ☺

Pręcik, Malina Prześluga. Reżyseria Jacek Malinowski, scenografia Michał Wyszowski, muzyka Marcin Nagnajewicz. Białostocki Teatr Lalek, Białystok. Premiera grudzień 2021.



Empathy in Miniature

First: a minimum of measures and asceticism. Second: a difficult topic – the illness and death of a child. How can all this be combined in a family-oriented theatre spectacle? *Pręcik* (Rod), shown at Białostocki Teatr Lalek, faced a considerable challenge.

- ❑ The children's theatre attempts to tackle difficult themes. Nonetheless, dealing with a really daunting topic involving a child's suffering, sickness and, ultimately, demise still remains a rarity. Both authors/artists and spectators prefer a gentle, affirmative, and multi-hued sphere. Nevertheless, sooner or later it becomes impossible to evade the subject of the anguish and expiry of those closest to us. More, it is not worthwhile fleeing it. The crucial question, however, is: how to tell the children about it?

■ Białostocki Teatr Lalek (BTL) does not avoid difficult themes in spectacles intended for families – just as often it deals with the darker and brighter sides of life. In doing so it reaches for challenging motifs of depression amongst children and adolescents, rejection, problems with otherness, addiction, the loss of illusions, etc. (to mention such recent spectacles as *Kaszalot* (Whale), *Virginia Wolf*, *Ony*, *Teatr cieni pani Ofelii* (Ophelia's Shadow Theatre), *Palko*, *Cyber Cyrano*, et al.). Now BTL tackles a topic in which illness and death, even if treated symbolically, are featured in the foreground, and adds to its repertoire *Pręcik*, based on a play by Malina Prześluga.



A Different Perspective

- Director Jacek Malinowski opted for minimalism (*Pręcik* is probably one of the most ascetic BTL productions addressed to children). Just as well. Excellent dialogues and sparse staging remain the force of the spectacle, allowing it to deal with emotions even more captivatingly, without an excess of words and form. Actually, the play describes a tide of changing feelings. This is a story in which emotions explode with various force, spanning from anger, discord, and rebellion to disbelief that there are certain things that we cannot vanquish (although this tale includes a reassuring message: despite loss we can still benefit).
- The dramaturgic concept consists of the fact that this surge of emotions involves also household items surrounding the Girl character. It is they that experience justifiable remorse, are hurt and frustrated. When the need arises, however, they become bellicose. And it is they that tell the story of the sick Girl. Actually, this is a tale about abandonment, when on a certain morning it becomes obvious that their world has been turned upside down.
- Naturally, a different perspective of the narrative – seen through the prism of objects – is not entirely new. After all, entire generations were brought up on *Plastusiowy pamiętnik* (The Diary of Plastuś), *Winnie the Pooh* or variants of “toy stories” processed in different ways. Nonetheless, this vantage point still works, also at BTL, and despite a recurrence of certain motifs is presented in an interesting and simple manner: live actors embody objects. In doing so, they do not pretend, wear masks or hide behind puppets (but actually are puppets in their own fashion). The sole difference is that held, tucked under an arm or put aside they still possess the attributes of the *dramatis personae*: actual objects. There is a certain method in this minimal approach. The rest consists of imagination, stirred by the actors’ talent, which becomes the reason why in objects-people we perceive beating hearts, true emotions, assorted attitudes towards life, and attempts at dealing with difficulties.

Disorientation

- At the beginning, however, nothing is clear and obvious. The spectators – both big and small –
- have to put all the pieces together and distinguish who is who amongst words, gestures, and props. By way of example, who are the grumbling couple, She and He, exchanging spiteful comments? Initially, only they appear on stage, moving in circles around an unmade bed. Brief sentences, mutterings, ironic jibes: a masterly record of the early morning friction of a bored couple, devoid of all superficial words.
- Before we realise that they are Mr. and Mrs. Slippers (Paweł S. Szymański and Grażyna Kozłowska, both in everyday and by no means striking clothes) they are quickly joined by a successive *persona*, elegant in sports red shoes (Michał Jarmoszuk). In total contrast to Mr. and Mrs. Slippers he is bursting with energy, ready to act, or, more precisely, to do some morning exercises and get others out of bed. Obviously, this is Mr. Beep, known also as Alarm Clock.
- One thing leads to another, and all three grasp that something has gone wrong: the rhythm of the day has been disturbed. The Girl is not getting up – why? Alarm Clock shouts: “I must wake her up or else my spring will snap!”. He stirs legs, simply has to do something, and since he is unable to awaken the Girl then perhaps... he should set and wake up himself? Meanwhile, another character, wearing a dressing gown and carrying pillow, peeks from under the quilt – this is Mrs. Pillow (Iwona Szczęśna).
- All become involved in speculations about the Girl: “Perhaps she grew up and got married?”. This group of objects-humans is confused, bewildered, and even distraught, in the manner of Alarm Clock – after all, up to now all mornings were quite different!
- Some sort of sounds emerge from under the bed: squeaks, sobs? Finally, there appears another, fifth *dramatis persona* (Błażej Piotrowski), quite unlike the integrated slippers-pillow-alarm clock group: he wears a hoodie and clunky shoes, and his face remains

concealed although from time to time it reveals a bandaged forehead. Another head swathed in adhesive plaster belongs to a teddy bear held by him – this is Bald Joe, the Girl's favourite teddy, recognised by Pillow, who welcomes it with a flood of complaints: "Where have you been all this time? So many dreams, so many shared nights, Joe, and you simply vanished! What did you lack? That's not how things are done, Baldy. One just doesn't abandon nearest and dearest!"

¶ This fragment alone demonstrates additional value of the spectacle, as do many others: *Pręcik* is a multi-level story about abandonment: children interpret it in their way, and adults – in theirs.

Fighting Spirit

- ¶ The case of Joe turns out to be more complicated (actually, everything is not what it appears to be at first glance). It transpires that he also had been abandoned: cast into a corner and forgotten. But is precisely Joe who is able to explain to the disoriented rest what has happened. When Mr. Slippers says: "She went off without her slippers? She'll catch cold and become ill", Joe murmurs: "She's already sick". After a moment of silence Alarm Clock does not give up and focuses attention on itself: "All right, until she returns I recommend a cosy rise and shine", to which Joe replies: "She might not come back..."
- ¶ Simple sentences and brief phrases create an atmosphere of tension, but also slowly solve a puzzle which boggles the minds of those present. Hence several additional sentences about the fact that the Girl has found herself in a place where a duvet is devoid of decorative borders, a bed has metal prongs, and there are no slippers. This is something that Mrs. Slippers finds unbearable and decides: "We must make our way to that miserable bed. I cannot allow her to go barefoot!"
- ¶ Quite a number of mutual accusations will be made, inner factions will emerge, and doubts will arise – after all, how is it possible that Joe knows everything? Ultimately, however, it is time to act: "How to reach the hospital?"
- ¶ Finally, a solution is found, and the protagonists are on their way. The journey itself – shown in an interesting, symbolic way – unexpectedly proves to be a voyage into their inner selves, sadness, and emotions. In addition, it brings a sensible explanation of the play's title. The characters at last talk with each other about something more than morning rituals and grievances. Their common destination and will to fight set free a readiness to speak about their needs, i.e. how much they desire to attract someone's attention.
- ¶ There is no superfluous mawkishness or sentimentality, although it would be easy for a spectacle with such a theme to easily succumb to exaggeration or the banal. Here proportions between symbol and literality are firmly maintained. The endeavours of the bedroom team give rise to tenderness, amusement, and sadness, and touch the spectators' various chords

while showing the importance of empathy. After all, it is the latter that is the reason why the whole group, not always well treated by the Girl and often ignored, wishes to wage a battle for her (and their) sake.

- ¶ The objects are familiar with the meaning of pain, and thanks to this knowledge are capable of commiserating.
- ¶ All is enacted by brilliantly cast actors to the accompaniment of scant sets (Michał Wyszowski) and expressive music (Marcin Nagnajewicz). Actually, each protagonist, although reservedly outlined, is a fully dimensional character.

Be Attentive

- ¶ How can departure be shown? The idea is simple and evocative. The group arriving at the hospital is already united but also... smaller. The division into actors and puppets is more conspicuous: puppet variants of the protagonists are already reduced to miniatures animated with the help of sticks. The valiant troupe appears to be exceptionally tiny against the backdrop of ominous hospital screens, orbited by a character with a camera and a megaphone (Miroslaw Janczuk), the hospital CEO or perhaps Death?
- ¶ Everything shrinks: the hospital bed becomes a doll's bed. Slippers assume the size of stamps, and a pillow and a teddy – that of a box of matches. Miniaturisation is the reason why not much is seen, even when we watch the image captured by a camera held above the bed and screened on a wall already as an enlargement. The resultant picture is slightly blurred, but apparently this is intentional: after all, could a 1:1 projection really recreate emotions accompanying a split second? In spite of everything, this is not a TV show but an extremely intimate moment, and the less is seen the better.
- ¶ Understatement and symbol constitute the merit of *Pręcik*. Although the battle waged for the sake of the Girl is uneven and doomed to fail, and the powerful closing scene involving the use of cautionary tape is expressive, the authors of the spectacle leave us with an open ending. And with the following reflection: heed the other, be attentive. This is also the message of the spectacle: it is easy to hurt someone due to our carelessness. Attempts at understanding and forgiving animosity are essential.
- ¶ A wise spectacle, an epitome of simplicity (although intended rather for older children). Proof that moderation is a good way of describing emotions and eschata. ☺

Pręcik (Rod), Malina Prześluga. Directed by Jacek Malinowski, stage sets Michał Wyszowski, music Marcin Nagnajewicz. Białostocki Teatr Lalek, Białystok. Premiere December 2021.



Magdalena Mrozińska

NOWI DRAMATOPISARZE

HALINA WASZKIEL

W cyklu „Nowi dramatopisarze” tym razem Magdalena Mrozińska, ceniona autorka literatury dla dzieci, w tym dramatów wyróżnianych i nagradzanych w poznańskim Konkursie na Sztukę Teatralną dla Dzieci i Młodzieży. Warto podkreślić, że w każdym odcinku niniejszego cyklu pojawia się ten wielce zasłużony konkurs oraz wydawana przez Centrum Sztuki Dziecka seria wydawnicza „Nowe Sztuki dla Dzieci i Młodzieży”. Tym razem również sięgnęliśmy do kilku zeszytów.

- Magdalena Mrozińska urodziła się w 1989 roku w Piotrkowie Trybunalskim. Ukończyła dziennikarstwo oraz filologię włoską na Uniwersytecie Warszawskim, a także podyplomowe studia „Literatura i książka dla dzieci i młodzieży wobec wyzwań nowoczesności” w Instytucie Literatury Polskiej UW. Lubi odwiedzać Włochy, zwłaszcza Sycylię. Jak stwierdziła w wywiadzie: *Odпочywam, gdy jestem we Włoszech. Schodzi ze mnie całe ciśnienie, łatwo mi się tam odnaleźć, przejąc ich luz i świadomość tego, co naprawdę jest ważne – bliskie relacje, odpoczynek, dobre jedzenie*¹.
- Jako pisarka uprawia z wyboru i upodobania twórczość dla dzieci. Zadebiutowała w 2013 roku książką *Paskudki słowiańskie*, za którą została nominowana do Nagrody Literackiej Zielona Gąska. Jest to zbiór wierszy, dowcipnie przedstawiających postacie z mitologii słowiańskiej. Inną jej książkę, *Czary na Białym* (wrocławskie Wydawnictwo Warstwy), wyróżniono w Konkursie Polskiego Towarzystwa Wydawców Książek na Najpiękniejszą Książkę Roku 2016. Napisana prozą poetycką opowieść skupia uwagę na antropomorfizowanych przedmiotach, co może stanowić zachętę dla adaptatorów znających możliwości lalkowego teatru przedmiotów. Pisze też scenariusze słuchowisk radiowych, prowadzi warsztaty dla dzieci, tłumaczy.
- Największa literacka oferta Magdy Mrozińskiej to sztuki teatralne dla dzieci. Autorka wyznała: *Nigdy nie sądziłam, że będę pracować w zawodowych teatrach. Myślałam, że to marzenie legło w gruzach, kiedy po liceum nie dostałam się do szkoły teatralnej – chciałam zostać aktorką, po latach spędzonych na scenie Miejskiego Ośrodka Kultury w Piotrkowie ten zawód wydawał mi się najbardziej oczywisty. W najśmielszych snach nie wyobrażałam sobie, że kiedyś znajdę się po drugiej stronie – będę pisać sztuki i uczestniczyć w powstawaniu spektakli jako dramaturg. Kiedy cudownym*

zrządzeniem losu trafiłam do świata teatru formy, lalek, zakochałam się w materii, której nie znałam jako dziecko, nie miałam okazji z nią obcować. Teraz praca nad każdym tekstem dedykowanym najmłodszym widzom to dla mnie sentymentalna podróż do dzieciństwa. Takie grzebanie w pokładach dziecięcej wyobraźni przynosi pewnego rodzaju ukojenie i mnóstwo frajdy. Fakt, że można uczynić z tego swój zawód, daje ogrom satysfakcji i wdzięczności².

Najwyraźniej teatr był jej pisany. Nie tylko w charakterze autorki sztuk. Od 1 września 2021 pisarka została kierowniczką literacką Teatru Lalek Pleciuga w Szczecinie. W pierwszych miesiącach urzędowania zdążyła już objąć współautorstwem i opieką dramaturgiczną spektakl *Tu rządzą lalki* (koncepcja całości i reżyseria Artur Romański), zaprosiwszy w charakterze autorów plejadę współczesnych dramatopisarzy³.

W świąteczną niedzielę 26 grudnia 2021 zaprosiła małych widzów do Pleciugu na spektakl *Choinka z bajkami* własnego autorstwa (reż. Lena Alberska). Prowadzi też cykle zajęć dla dzieci, w tym autorskie „kreatywne warsztaty dla dzieci w wieku od 7 lat” pt. *Pokoje zagadek*, dające uczestnikom okazję do poznawania zakamarków teatru, a zwłaszcza magazynów pełnych lalek, kostiumów i elementów scenografii. A także cykliczne *Bajki wyciszajki* – czytania bajek połączone z ćwiczeniami wyciszającymi i relaksującymi. Została redaktorką naczelną „Gabitu” – magazynu Teatru Lalek Pleciuga wydawanego od 1998 roku. Zmieniła jego dotychczasowy kształt, zapraszając do współpracy dzieci – młodych dziennikarzy teatromaniaków, którzy pod jej okiem przygotowują materiały.

Sztuk dramatycznych ma już w swoim dorobku kilkanaście. Część z nich była zgłaszana na poznański Konkurs na Sztukę Teatralną dla Dzieci i Młodzieży. Niektóre były wyróżniane i nagradzane, jak *Delicja* (III nagroda w 2017), *Marylka i mama z kałuży* (wyróżnienie w 2018)⁴ oraz *Perty i szczypaki* (wyróżnienie w 2019); wszystkie trzy publikowane w „Nowych Sztukach dla Dzieci i Młodzieży” (kolejno w numerach 42, 44 i 45).

Co stanowi największe atuty dramtopisarstwa Magdaleny Mrozińskiej? Jest ich kilka. Po pierwsze, wyobraźnia współbrzmiąca z dzieckiem. Fabuły jej sztuk pełne są przygód, zaskakujących zwrotów akcji, nadzwyczajnych postaci oraz pomysłów nie z tej ziemi.

Bohaterami bywają najróżniejsze zwierzęta. Od wielkich, jak Słoń i Żyrafa w *Perłach i szczypakach*, przez psy i koty (np. szczególnie ważna rola Kota Gwizdka w *Marylce i mamie z kałuży*), ptaki w *Złodziejce wodzirejce*; po najmniejsze, jak komary, świetliki czy pająki w sztuce *Na świetlne lata*. Pojawiają się też inne osobliwe rzeczy, przedmioty i stwory, ożywione fantazją autorki, jak Kluska z rodziny Spaghetti w roli narratora *Delicji*, niewidoczny Smyrek w *Perłach i szczypakach* czy tytułowy bohater w sztuce *Jestem ziarnkiem maku*.

Druga istotna cecha to szczególna wrażliwość autorki na niesprawiedliwość czynioną najmniejszym, słabszym czy innym. Mrozińska z czułością pochyła się nad każdą istotą – żywą lub tylko ożywioną przez wyobraźnię – by dać jej prawo do wolności, szukania własnej drogi, prób realizowania nawet najbardziej szalonych pomysłów i marzeń, jak choćby w przypadku Słonia konstruującego samolot z wanny (*Perty i szczypaki*). Rozwój własnej, niepowtarzalnej indywidualności wydaje się być najważ-

niejszą ideą, którą autorka przekazuje młodym widzom. Bądźcie sobą! Słuchajcie rad przyjaciół, ale jednak idźcie własną drogą, nawet jeśli budzi to sprzeciw otoczenia. Miejcie odwagę szukać – zdaje się mówić – bo dzięki temu znajdziecie coś wartościowego, nawet jeśli nie zawsze zgodnego z planami. W ten sposób 6-letnia Marylka zdoła uciec od ciotki zmuszającej ją do studiowania *Podręcznika małego człowieka sukcesu*, by w przyszłości przejęła kosmetyczną firmę krewnej (będzie „często jeździć w delegacje i ciągle gadać przez telefon”). Marylka odważy się na nieposłuszeństwo, dzięki czemu odnajdzie mamę, na którą rzucono czar, i odkryje własny talent malarski (*Marylka i mama z kałuży*). Ważne jest, by mieć przyjaciół. Nie tylko brać, ale też dawać coś z siebie otoczeniu. Wspierać przyjaciół nawet wtedy, gdy nie do końca się z nimi zgadzamy, jak w przypadku Żyrafy, sceptycznej wobec konstruktorskich pomysłów Słonia. Szanować czyjąś odmienność, jak w przypadku Sroki złodziejki, początkowo odrzucanej przez ptasią społeczność, a potem docenionej za talent organizatorski i artystyczny (*Złodziejka wodzirejka*).

Nawet malutka kropka ma na świecie mnóstwo do roboty. O utworze *Jestem ziarnkiem maku* dla dzieci w wieku 3-7 lat sama autorka pisała: *Radosna i pełna przygód rymowana sztuka dla najmłodszych opowiada o samoakceptacji. Zamiast starać się na siłę być kimś innym, warto pozostać sobą i cieszyć się małymi rzeczami*⁵. Ziarnko maku ucieka z kuchni, trafia



między innymi na kartkę papieru jako kropka, ale że była to kropka dodatkowa, niepotrzebna, zostaje „wykorektorowana” na biało i jako jasna kropka na ciemnym niebie chętnie pełni funkcję gwiazdy, lecz na krótko, bo ma lęk wysokości. Wędrując na ramieniu Trębacza, wpada do hejnału i staje się dodatkową nutą. Wraz z Gołębkiem trafia na stół z resztkami pizzy i stwierdza:

MAK: Kiedy już zostaną pieprzem,

Moje życie będzie lepsze!

NAUKOWIEC: Stuka w drzwiczki od pieprzniczki.

MAK: Puk, puk.

PIEPRZ: Kto tam?

MAK: Ziarnko maku.

PIEPRZ: W jakim smaku?

MAK: W smaku maku.

PIEPRZ: W smaku maku nie wpuszczamy.

- Przekonanie, że nasze życie będzie lepsze, gdy staniemy się kimś innym, potrafi zatruwać myśli nie tylko małym dzieciom. Przygody Ziarnka Maku skutecznie, choć żartobliwie, obnażają błędność podobnych koncepcji. Najlepszym rozwiązaniem okazuje się poznanie świata oraz znalezienie przyjaciela (Mak 2), a makowiec bez jednego ziarenka-uciekiniera okazuje się równie pyszny.

- Bohater *Delicji* także lubi przygody:

Jestem Kluska, z rodziny Spaghetich. Jestem Kluska i jestem sobą. Włóczykiem, tułaczem, obieżyświatem. Teraz chciałem pomieszkać w Teatrze, ale za chwilę może mnie tu nie być. Odejdę ot tak... Może przykleję się do kafelka w jakiejś kuchni pachnącej szarlotką. Albo zawisnę na liściu! A potem... (...) odleczę na bocianim skrzydle do ciepłych krajów! Myślę, że Kluski mają wrodzoną ciekawość świata. Ludzie mogliby się wiele nauczyć od Klusek⁶.

- Zakończenie *Delicji* pokazuje, że nie trzeba być idealnym, lecz znaleźć własne miejsce i robić to, co się kocha. Na tej zasadzie niefortunny król Gianni Trombino uciekł z pozornie doskonałej krainy, by osiąść w sycylijskim miasteczku i „trąbić w lokalnej orkiestrze”. „Wcale nie jest idealny, czasem ma swoje humory i dziwactwa. Ale jest za to bardzo, ale to bardzo szczęśliwy” (s. 135).

- Choć przygody bywają czasem trochę niebezpieczne, to optymizm i pogoda ducha potrafią pomóc uratować siebie i przyjaciół. Zazwyczaj opowieści dobrze się kończą, jak powinno być w baśniach dla dzieci (zdaniem Bruna Bettelheima i wielu innych badaczy), ale jednak Mrozińska pozwala sobie czasem na zakończenia słodko-gorzkie. Szczególnie wyrazistym

przykładem jest lot Słonia ręcznie zrobionym „słoniolotem”, który zakończył się niemożnością powrotu („Frunął, ale nie potrafił się zatrzymać”). Towarzyszący mu do końca Smyrek zaświadcza, że Słoń nie żałował ryzykownej ekspedycji, jedynie tego, że nie spędził więcej czasu z przyjaciółką, Żyrafą. Czasem coś może się nie udać, może nawet się rozczarujemy – zdaje się mówić autorka – ale warto próbować. „Gdybym nie poleciał – stwierdza Słoń – to w życiu bym się nie dowiedział, że to całe latanie wcale nie jest taką frajdą, jaką się wydawało”⁷.

- Poczucie humoru to kolejna cecha twórczości Magdy Mrozińskiej. Nawet gdy jest trochę strasznie, to i tak jest zarazem trochę śmiesznie, jak choćby w scenie więziennej, gdy król Delicji trafia za karę „tam, gdzie trafiają łobuzy, podłogi są zimne, a jedzenie nie ma smaku”. Więźniom towarzyszą Szczury, śpiewając:

My jesteśmy straszne Szczury,

Nie ma w nas za grosz kultury!

A nasz chór z otchłani rur

albo z głębi dziury

smętnie wyje tak:

Szczury z półświatka

auuuuuuuuu

ubarwią odsiadkę

auuuuuuu

(s. 129-130).

- Autorka często sięga po formy wierszowane lub wplata w tekst sztuki rymowane piosenki, co stanowi częstą praktykę w przedstawieniach dla dzieci.

- Literacki talent autorki przejawia się też w poetyckiej wrażliwości na słowo. Mrozińska z upodobaniem wymyśla neologizmy (Piżamowcy, Szeptaki, słoniolot, szczypaki, wiedźmopęd, paliwo turboburbon i inne), stylizuje wypowiedzi zgodnie z charakterem postaci (np. włoskie odniesienia Kluski). Wrażliwość na urodę, giętkość i twórczy potencjał języka zbliża Mrozińską do tak wybitnych koleżanek i kolegów, jak Marta Guśniowska, Malina Prześluga czy Kuba Kapral. Zabawy językowe przypominają dziecko, które ucząc się mówić, testuje analogie, wymyśla neologizmy, z radością kojarzy słowa podobnie brzmiące, choć nie powiązane sensami (jak w absurdalnych wyliczankach i rymowankach). W sztuce *Cień bał się własnego jeża* już w tytule widzimy zabawę językową, polegającą na odwróceniu potocznego powiedzenia „bać się własnego cienia”. Stylistyczna wolta intryguje, a zarazem wprowadza czytelnika/widza w sedno wyjątkowo pożytecznej zabawy: testowania sensów tego, co



wypowiadamy, i sprawdzania, na ile świadomie mówimy językiem, a na ile on mówi nami. Podobnie działo się w serii znakomitych sztuk Maliny Prześlugi *Chodź na słówko*, w oryginalnym *Noriku* Marty Guśniowskiej czy też w kipiącej słowotwórczym nowatorstwem sztuce *Śmieciory i ostatni człowiek* Kuby Kaprała.

- ❑ Jak zawsze w serii „Nowi dramatopisarze” powodem, dla którego z plejady ciekawych współczesnych autorek i autorów wybieramy konkretne nazwisko, jest potencjał teatralny tworzonej przez bohatera dramaturgii, a szczególnie potencjał lalkowy. Każda sztuka Magdy Mrozińskiej aż się prosi o animacyjną realizację sceniczną. Reżyserzy i scenografowie rozumiejący sztukę animacji znajdują tu mnóstwo inspiracji, by wykreować na scenie, wymyślić i stworzyć takie istoty w roli bohaterów opowieści, jak Kluska, Uszy, Patelnie czy Siedem Nieszczęść (*Delicja*), Potwór Kogel-Mogel (*Marylka...*), Ziarnko Maku (*Jestem ziarnkiem maku*), wyraźnie nawiązujące do Ziarnka Piasku w sztuce *Wielkie mi coś* Marty Guśniowskiej. Można by długo wymieniać potencjalne animanty, podobnie jak licznych reprezentantów świata zwierząt. Miejsca akcji obejmują niebo, ziemię i podziemia, Afrykę, Włochy lub Kraków, dom i więzienie, las i sawannę, jazdę na kocie i jazdę „wiedźmopędem”. Sztuki przepełnione są harcami wyobraźni spuszczonej ze smyczy i zachęcają do podobnych zabaw, wychodzących od jednego słowa (choćby „kropka”), a wciągających w wir szalonej zabawy.
- ❑ Często zmieniające się miejsca akcji w sztukach Mrozińskiej stanowią dla scenografa nie lada wyzwanie. Obok wspomnianych wędrowek Ziarnka Maku, mamy podziemny świat, do którego wkracza się poprzez kałużę, afrykańskie przygody Słonia, Żyrafy i niewidocznego Smyrka, a kraj o nazwie Delicja istnieje wewnątrz włoskiego buta. Trzeba by też zrobić słoniot, którego konstrukcyjny projekt autorka załączyła do tekstu sztuki.
- ❑ W *Delicji* Geograf i Kluska z rodziny Spaghetti prowadzą następujący dialog:
GEOGRAF: Proszę wybaczyć, ale szkoda mi czasu na bzdury.
KLUSKA: A to właściwie dlaczego? Nie lubi pan sobie pobzdurzyć, pobajdurzyć tak? Po prostu pytlować językiem, brechać, płać, pleść androny, opowiadać koszalki-opalki, trajlować?! Tak po prostu sobie... pobajać? (s. 104-105).
- ❑ Nie ma wątpliwości, że Magda Mrozińska umie i lubi, a jest to mądre bajanie, kreatywne, twórcze, inspirujące, zabawne i poetyckie.
- ❑ Wypada ubolewać, że wspomniane wyżej sztuki nie trafiły dotąd na deski teatrów. Na szczęście inne utwory miały więcej szczęścia. Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu wystawił w 2016 roku *Wszystkie stworzenia, czyli jak włochatym bywa źle*, w reżyserii



Jerzego Jana Połńskiego⁸. Przedstawienie powstało w ramach unijnego projektu dotyczącego ochrony trzmieła oraz bioróżnorodności, tak więc Trzmieł (oraz inne zwierzęta, jak Kogut, Kwoki, Kundel) grały ważne role. Jak łatwo zgadnąć, kreowali je aktorzy w odpowiednio stylizowanych kostiumach.

- ❑ Trzy kolejne realizacje teatralne wiążą się z Teatrem Lalki i Aktora Kubuś w Kielcach. To tutaj wystawiono kolejno sztuki *My się mamy nie słuchamy* (2017), *Kapitan Porządek* (2017) i *Zmruż oczko* (2019). Pierwsza z nich rozgrywała się w świecie owadów, głównie mrówek. Reżyser Ireneusz Maciejewski oraz scenograf Robert Romanowicz⁹ zadbali o wykreowanie na scenie „niehumanicznego” świata owadzych animantów, za co zgodnie byli chwaleni przez piszących o spektaklu recenzentów. *Kapitan Porządek* (reż. Przemysław Żmiejski¹⁰) powstał w celach edukacyjnych – proekologicznych. W zabawnej i poetyckiej formie uczył dzieci potrzeby segregowania odpadów i dbania o środowisko. Obok tytułowego bohatera występowała Lodówka i Telewizor, co pozwoliło na grę ożywianymi przedmiotami. Z kolei spektakl *Zmruż oczko* (reż. Przemysław Żmiejski¹¹) nawiązywał do klasyki baśniowej – opowiadania *Ole Zmruż-oczko* Hansa Christiana Andersena. Pięcioletni Tadzio (lalka) mierzy się ze strachami nawiedzającymi go w nocy, takimi jak Farfocle, Panda, Trzy Cieniutkie. Jak zwykle u Mrozińskiej, bogactwo wyobraźni autorki idzie w parze z poczuciem humoru i wrażliwością na duże zmartwienia małych istot.
- ❑ Inny charakter miała premiera w teatrze Muzycznym w Poznaniu, zatytułowana *Koziołek Matolek i zagadka ratuszowej wieży* (2019)¹². Duże przedsięwzięcie muzyczne i choreograficzne miało przybliżyć widzom tańce ludowe i narodowe. Rzecz jasna, w tym przypadku funkcja scenarzysty nie była pierwszoplanowa.
- ❑ Nie ma nic złego w zapraszaniu pisarzy do współpracy nad z góry wyznaczonym tematem. Sztuki pisane na zamówienie bywają bardzo udane. Niemniej nasuwa się poważne pytanie: dlaczego tak często obserwujemy zjawisko omijania przez teatry gotowych utworów dramatycznych cenionych autorek i autorów (nawet tych najbardziej znanych), a w zamian proponowania pisarstwa na zamówienie. Dotyczy to także

omijania sztuk nagradzanych, wylonionych w konkursach, a więc już niejako namaszczonej jako co najmniej warte uwagi. Także tych publikowanych, choć jeszcze nie wystawianych, a więc nie chodzi tylko o obsesję na punkcie prapremier. W czym rzecz? Nie wiem, ale widzę, ile dobrych, gotowych sztuk nie trafia na sceny i jak szkodliwe dla teatru jest niedocenywanie autorskiego dorobku utalentowanych dramatopisarzy przez reżyserów i dyrektorów. ☉

¹ formamiminalna.com: *10 pytań do... Magdaleny Mrozińskiej*, [online], [dostęp: 6.01.2022], dostępne na: <https://formamiminalna.com/2020/09/17/10-pytan-do-magdaleny-mrozinskiej/>.

² Ibidem.

³ Teksty napisali: Anna Andraka, Artur Andrus, Artur Barciś, Marta Guśniowska, Szymon Jachimek, Tomasz Jachimek, Kuba Kapral, Katarzyna Matwiejczuk, Magdalena Mrozińska, Malina Prześluga, Michał Walczak, Magda Żarnecka.

⁴ *Marylka i mama z kałuży* doczekała się węgierskiego tłumaczenia i została opublikowana w antologii *Mesék a boldogságról* (Bajki o szczęściu).

⁵ Sztuka niepublikowana.

⁶ M. Mrozińska, *Delicja*, „Nowe Sztuki dla Dzieci i Młodzieży” nr 42, Poznań 2017, s. 101.

⁷ M. Mrozińska, *Perły i szczypaki*, „Nowe Sztuki dla Dzieci i Młodzieży” nr 45, Poznań 2019, s. 260.

⁸ Współpraca reżyserska oraz choreografia Ewelina Ciszewska, scenografia Ewa Gdowiok, kostiumy Justyna Gwizd, muzyka Marcin Partyka.

⁹ Ponadto: muzyka Łukasz Pospieszalski, ruch sceniczny Beata Bąblińska, projekcje multimedialne Szymon Jankowski.

¹⁰ Scenografia Joanna Biskup-Brykczyńska, muzyka Filip Sternal.

¹¹ Scenografia Bożena Ślaga, muzyka Tomasz Lewandowski, ruch sceniczny Ewelina Ciszewska.

¹² Pomysł i choreografia Grzegorz Maślanka, reżyseria Łukasz Brzeziński, muzyka Łukasz Damrych, scenografia Mariusz Napierała, kostiumy Agata Uchman, współpraca reżyserska Jerzy Jan Połowski.



Magdalena Mrozińska

NEW PLAYWRIGTHS

HALINA WASZKIEL

This time, in the “New Playwrights” cycle, I present Magdalena Mrozińska, a respected author of children’s literature; the author of plays noticed and awarded in the Competition for the Play for Children and Young People in Poznań. It is worth noting that this well-deserved Competition is mentioned in each episode of this cycle as well as the “Nowe Sztuki dla Dzieci i Młodzieży” (New Plays for Children and Young People) series published by Centrum Sztuki Dziecka (the Children’s Art Centre). This time I will also refer to a few notebooks.

Magdalena Mrozińska was born in 1989 in Piotrków Trybunalski. She graduated from the University of Warsaw (studying journalism and Italian philology). She also graduated from post-graduate studies in “Literature and Books for Children and Young People in the Face of Modernity Challenges” at the Institute of Polish Literature of the University of Warsaw.

She likes visiting Italy, especially Sicily. As she said in an interview: "I rest when I am in Italy. All my pressure goes away, it is easy for me to find myself there, to take over their ease and awareness of what is really important – close relationships, rest, good food"¹.

As a writer, she creates literature for children by choice and preference. She debuted in 2013 with the book *Paskudki słowiańskie* (Slavic Uglinesses), for which she was nominated for Nagroda Literacka Zielona Gąska (the Zielona Gąska Literary Prize). It is a collection of poems humorously depicting characters from Slavic mythology. Another book, *Czary na Białym* (Witchcraft on White; Wydawnictwo Warstwy in Wrocław) was awarded in Polskie Towarzystwo Wydawców Książek (the Polish Society of Book Publishers) competition for the Most Beautiful Book of the Year 2016. The story, written in poetic prose, draws attention towards anthropomorphized objects, which may be an incentive for those who know the possibilities of the object theatre. She also writes scripts for radio plays, conducts workshops for children, and translates.

The greatest part of Magda Mrozińska's literary work are her theatrical plays for children. The author confessed: "I never thought that I would work in professional theatre. I thought that this dream was ruined when I did not enter theatre school after high school – I wanted to become an actress. After years spent on the stage of Municipal Culture Centre in Piotrków, this profession seemed most obvious to me. I could not imagine, even in my wildest dreams, that I would be on the other side one day – that I would write plays and participate in the creation of plays as a playwright. When, by a miraculous twist of fate, I found myself in the world of form and puppet theatre, I fell in love with it. I did not know it as a child and I had no opportunity to commune with it. Now, it is a sentimental journey to childhood for me while working on each text dedicated to the youngest spectator. Such rummaging in the layers of children's imagination brings some kind of relief and a lot of fun. The fact that I can make it my profession gives me a lot of satisfaction and gratitude"².

Apparently, the theatre was her fate. Not only as an author of plays. On September 1, 2021, the writer became literary director of Teatr Lalek Pleciuga in Szczecin. In the first months of her tenure, she has co-authored and supervised the play *Tu rządzą lalki* (Puppets Rule Here; the concept and directed by Artur Romański). She also invited a galaxy of contemporary playwrights as authors³. On Christmas Sunday, December 26, 2021, she invited young spectators to Teatr Lalek Pleciuga for a performance of her own authorship *Choinka z bajkami* (Christmas Tree with Fairy Tales) directed by Lena Alberska. She also conducts a number of activities for children, including her original "creative workshops for children aged 7 and over" entitled *Pokoje zagadek* (Puzzle Rooms), which

give participants the opportunity to explore theatre's nooks and crannies, especially spaces full of puppets, costumes and elements of stage design, as well as cyclical *Bajki wyciszajki* (Calming Tales) – fairy tales readings combined with calming and relaxing exercises. She became the editor-in-chief of "Gabit" – the magazine of Teatr Lalek Pleciuga, published since 1998. She has changed its current shape, inviting children to cooperation. Young journalists and theatre enthusiasts prepare materials under her supervision.

She has already written over a dozen dramatic plays. Some of them were submitted to the Competition for the Play for Children and Young People in Poznań. Some of them were honoured and awarded, such as *Delicja* (Delicia; 3rd prize in 2017), *Marylka i mama z kałuży* (Marylka and Mum from the Puddle; distinction in 2018)⁴ and *Pery i szczypaki* (Pearls and Pinchers; distinction in 2019), all three published in the "New Plays for Children and Young People" series (consecutively in numbers 42, 44 and 45).

What are the greatest strengths of Magdalena Mrozińska's playwriting? There are several of them. First, the imagination that harmonizes with the child. The plots of her plays are full of adventures, surprising twists, extraordinary characters and ideas out of this world. The characters are various animals, from large ones, such as Elephant and Giraffe in *Pery i szczypaki*, through dogs and cats (e.g. the particularly important role of Whistle Cat in *Marylka i mama z kałuży*), birds in *Złodziejka wodzirejka* (Leader Thief), to the smallest, such as mosquitoes, fireflies and spiders in *Na świetlne lata* (For Light Years). There are also other peculiar things, objects and creatures, animated by the author's imagination, such as Noodle from the Spaghetti family – the narrator in *Delicja*, the invisible Smyrek in *Pery i szczypaki*, or the title character in *Jestem ziarnkiem maku* (I Am a Poppy Seed).

The second important feature is the author's unique sensitivity to injustice committed to the tiniest, the weaker or others. Mrozińska tenderly bends over every creature – alive or only animated by the power of imagination – to give it the right to freedom, to look for its own way, to try to implement even the craziest ideas and dreams, such as in the case of the Elephant constructing an airplane from the bathtub (*Pery i szczypaki*). The development of one's own, unique individuality seems to be the most important message that the author directs towards young spectator. Be yourself! Listen to the advice of your friends, but nevertheless go your own way, even if it arouses opposition from those around you. Have the courage to seek, she seems to say, because thanks to this you will find something of great worth, even if not always according to your plans. In this way, 6-year-old Marylka will manage to escape from her aunt who forces her to study *Pamiętnik małego człowieka sukcesu* (Guide of the Little Successful Man), so that in the future she would take over her aunt's cosmetics

company (she would “often go on business trips and constantly talk on the phone”). Marylka will dare to disobey, thanks to which she will find her mum on whom the spell was cast. She will also discover her own painting talent (*Marylka i mama z kałuży*). It is important to have friends. Not only to take, but also to give some-



thing of yourself to those around you. Support friends even when you do not fully agree with them, as in the case of Giraffe, skeptical of the Elephant’s constructive ideas. Respect someone’s otherness, as in the case of Magpie, a thief, initially rejected by the bird community, and then appreciated for her organizational and artistic talents (*Złodziejka wodzirejka /Leader Thief/*).

- Even a tiny dot has a lot to do in the world. The author herself wrote about the play *Jestem ziarnkiem maku* aimed at children aged 3-7: “A joyful and adventurous rhyming play for children tells about self-acceptance. Instead of trying to force yourself to be someone else, it is good to stay yourself and enjoy the little things”⁵. A Poppy Seed escapes from the kitchen. It goes to a piece of paper as a dot, but because it is an additional dot, an unnecessary one, it is “corrected” in white and as a bright dot in the dark sky it eagerly acts as a star, but for a short time, because it is afraid of heights. Wandering on the Trumpeter’s shoulder, it falls into the bugle-call and becomes an additional note. Together with Pigeon, it goes to the table with pizza leftovers and states:

POPPY SEED: When I become pepper,
My life would surely be better!

SCIENTIST: Knocks at the pepper pot.

POPPY SEED: Knock, knock.

PEPER: Who’s there?

POPPY SEED: Poppy seed.

PEPER: What flavour would it be?

POPPY SEED: Poppy flavour.

PEPPER: We do not favour poppy flavour.

- Belief that our life will be better when we become someone else can poison not only young children’s thoughts. The adventures of Poppy Seed effectively, though playfully, reveal the fallacy of similar concepts. The best solution turns out to be getting to know the world and finding a friend (Poppy Seed 2), and

a poppy seed cake without one grain-refugee turns out to be equally delicious.

- The character from *Delicja* also likes adventures:

I am Noodle, from the Spaghetti family. I am Noodle and I am myself. A wanderer, a traveller, a globetrotter. Now I want to live in the Theatre, but in a moment I may not be here. I will leave just like that... Maybe I will stick to a tile in a kitchen that smells like an apple pie. Or I will hang on a leaf! And then... (...) I will fly away on a stork wing to warm countries! I think Noodles have an innate curiosity about the world. People could learn a lot from Noodles⁶.

- Delicja’s* ending shows that one does not have to be perfect, but should find one’s own place and do what one loves. On this basis, the unfortunate king Gianni Trombino escaped from a seemingly perfect land to settle in a Sicilian town and “play the trumpet in the local orchestra”. “He is not perfect at all, sometimes he has his moods and quirks. But he is very, very happy” (p. 135).

- Although adventures can be a bit dangerous at times, optimism and serenity can help save oneself and one’s friends. Usually, stories end well, as they should in fairy tales for children (according to Bruno Bettelheim and many other researchers), but Mrozińska sometimes allows herself for bittersweet endings. A particularly striking example is the flight of the Elephant with a hand-made “eleplane”, which ends with the impossibility of returning (“It flew, but could not stop”). Smyrek, accompanying him to the end, testifies that Elephant did not regret the risky expedition. His only regret was the fact that he did not spend more time with his friend, Giraffe. Sometimes something may go wrong, we can even be disappointed – the author seems to say – but it is worth trying. “If I had not gone”, says Elephant, “I wouldn’t have known in my life that all that flying is not as much fun as it seemed”⁷.

- A sense of humour is another feature of Magda Mrozińska’s creative work. Even when it is a little



scary, it is funny at the same time – like in the prison scene, when the King of Delicia goes “where bullies go, the floors are cold and the food has no taste”. The prisoners are accompanied by Rats singing:

Terrible Rats – here we go,
 We have no culture at all!
 And our choirs
 from the abyss of wires
 sadly howl like this:
 Underworld mates
 owooooo
 will colour your fate
 owooooo
 (p. 129-130).

- The author often uses verse forms or introduces rhymed songs into the text of the plays, which is a common practice in performances directed at young audiences.
- The author’s literary talent is also reflected in her poetic sensitivity to the word. Mrozińska likes to think up neologisms (pijammers, whisbirds, eleplane, pinchers, witchmachine, turboburbon fuel, and others), and styles the statements in such a way they match the personality of the character (e.g. Italian references of Noodles). Sensitivity to beauty, flexibility and creative potential of the language brings Mrozińska closer to such outstanding colleagues as Marta Guśniowska, Malina Prześluga and Kuba Kapral. She plays with the language similarly to a child who – while learning to speak – tests analogies, invents neologisms and happily associates words that sound similar, although they are not related with meanings (as in absurd listings and rhymes). In the play *Cień bał się własnego jeża* (The Shadow was afraid of His Own Hedgehog), one observes a linguistic game right there in the title, which plays with the colloquial saying “to be afraid of one’s own shadow”. The stylistic volt intrigues and at the same time introduces the reader/spectator to the essence of an exceptionally useful game: testing the meanings of what we say and checking how consciously we control the language, and to what extent

the language plays with us. The same happened in the series of excellent plays by Malina Prześluga entitled *Chodź na słówko* (Can We Have a Word), in the original *Noniek* (Oh, No) by Marta Guśniowska, or in the play of *Śmieciory i ostatni człowiek* (Garbagers and the Last Man) by Kuba Kapral, which is full of innovative word forms.

- As always in the “New Playwrights” cycle, the reason why we choose a specific name out of a galaxy of interesting contemporary authors is the theatrical potential of the author’s dramaturgy, especially puppetry potential. Every play written by Magda Mrozińska asks for a stage realization with use of elements of puppet theatre. Directors and stage designers who understand the art of puppetry will find a lot of inspirations to create or invent characters on stage, such as Dumpling, Ears, Pans or Seven Misfortunes (*Delicja*), Kogel-Mogel Monster (*Marylka...*), Poppy Seed (*Jestem ziarnkiem maku*), clearly referring to a Grain of Sand in Marta Guśniowska’s play *Wielkie mi coś* (Big Deal). There could be a long list of potential animants as well as numerous representatives of the animal world. The action places include the sky, earth and the underground, Africa, Italy and Cracow, home and prison, forest and savannah, riding a cat and riding a “witchmachine”. The plays are filled with frolic of unleashed imagination and encourage similar games, stemming from one word (even “dot”), and drawing us into a whirlwind of crazy fun.
- The frequently changing locations of the action in Mrozińska’s plays are a real challenge for the stage designer. In addition to the aforementioned wanderings of the Poppy Seed, we have an underground world that can be entered through a puddle, the African adventures of Elephant, Giraffe and the invisible Smyrk, and a country called Delicia lying inside the Italian shoe. One would also have to make an eleplane, the design of which the author attached to the text of the play.
- In *Delicia*, Geographer and Noodle from the Spaghetti family conduct the following dialogue:

GEOGRAPHER: Forgive me, but I do not waste my time on nonsense.

NOODLE: And that is exactly why? Don't you really like to prate and drivel? Just prick with your tongue, chatter, talk smack, spin tales?! Just like that... have a frolic? (pp. 104-105).

- There is no doubt that Magda Mrozińska knows and likes it. It is wise, creative, inspiring, funny and poetic.
- One can only regret that the above-mentioned plays have not yet found their way to theatres. Fortunately, other works by Magda Mrozińska were more lucky. Jan Kochanowski Theatre in Opole staged *Wszystkie stworzenia, czyli jak włochatym bywa źle* (All Creatures, or How Bad It Is for the Hairy) in 2016, directed by Jerzy Jan Połowski⁸. The performance was created as part of EU project on the protection of bumblebees and biodiversity, so the Bumblebee (and other animals such as Rooster, Mother Hens, and Mongrel) played there important roles. As one can guess, they were created by actors in appropriately stylized costumes.
- The next three theatre productions are related to Teatr Lalki i Aktora Kubuś in Kielce. *My się mamy nie słuchamy* (We Are Not Listening to Mum; 2017), *Kapitan Porządek* (Captain Order; 2017) and *Zmruż oczko* (Shut-Eye; 2019) have been staged successively in that theatre. The first of them presented the world of insects, mainly ants. The director, Ireneusz Maciejewski and the stage designer, Robert Romanowicz⁹ took care of creating the “inhuman” world of insect animants on stage, for which they were praised by the reviewers who wrote about the performance. *Kapitan Porządek* (dir. Przemysław Żmiejkowski)¹⁰ was created for educational – pro-ecological purposes. In a funny and poetic form, explaining children the need to segregate waste and to look after for the environment. Next to the title character, there was Fridge and TV, which allowed for the play with animated objects. On the other hand, the production *Zmruż oczko* (dir. Przemysław Żmiejkowski)¹¹ referred to the fairy-tale classics – the short story entitled *Ole, Shut-Eye* written by Hans Christian Andersen. Five-year-old Tadzio (a puppet) faces fears that haunt him at night, such as Scraps, Panda, Three Tinies. As usual with Mrozińska, the richness of author's imagination goes hand in hand with a sense of humour and sensitivity towards great worries of small creatures.
- The premiere in Teatr Muzyczny in Poznań, entitled *Koziołek Matołek i zagadka ratuszowej wieży* (Matołek the Billy Goat and the Riddle of the Town Hall Tower; 2019)¹² was of different nature. A large musical and choreographic production was supposed to acquaint spectators with folk and national dances. Of course, in this case, the role of the playwright was not of main importance.
- There is nothing wrong with inviting writers to write a play on a predetermined topic. Such plays can be very successful. Nevertheless, a serious question arises: why do we so often observe situation, in which



theatres avoid making use of ready-made dramatic works written by respected authors (even most famous ones), and offer commissioned writing instead. This also applies to award-winning plays, selected in competitions, and thus already considered as at least worthy of attention. As well as those published, although not yet exhibited ones. So, it is not just about obsession with preparing world premieres. Why is it so? I do not know, but I can see how many good, ready-made plays are not used on stage and how harmful it is for the theatre when directors of performances and directors of theatres underestimate works of talented playwrights. ☹

¹ formaminimalna.com: 10 pytań do... Magdaleny Mrozińskiej (10 questions to... Magdalena Mrozińska), [online], [accessed on: 6.01.2022], available from: <https://formaminimalna.com/2020/09/17/10-pytan-do-magdaleny-mrozinskiej/>.

² Ibidem.

³ Texts written by Anna Andraka, Artur Andrus, Artur Barciś, Marta Guśniowska, Szymon Jachimek, Tomasz Jachimek, Kuba Kapral, Katarzyna Matwiejczuk, Magdalena Mrozińska, Malina Prześluga, Michał Walczak, Magda Żarnecka.

⁴ *Marylka i mama z katuży* was translated into Hungarian and published in the anthology *Mesék a boldogságról* (Fairy Tales of Happiness).

⁵ Unpublished play.

⁶ M. Mrozińska, *Delicja* (Delicia), “Nowe Sztuki dla Dzieci i Młodzieży” (New Plays for Children and Young People) no. 42, Poznań 2017, p. 101.

⁷ M. Mrozińska, *Pery i szczypanki* (Pearls and Pinchers), “Nowe Sztuki dla Dzieci i Młodzieży” no.45, Poznań 2019, p. 260.

⁸ Directing cooperation and choreography by Ewelina Ciszewska, set design by Ewa Gdowiok, costumes by Justyna Gwizd, music by Marcin Partyka.

⁹ Moreover: music by Łukasz Pospieszalski, stage movement by Beata Bąblińska, multimedia projections by Szymon Jankowski.

¹⁰ Set design by Joanna Biskup-Brykczyńska, music by Filip Sternal.

¹¹ Set design by Bożena Ślaga, music by Tomasz Lewandowski, stage movement by Ewelina Ciszewska.

¹² Idea and choreography Grzegorz Maślanka, directed by Łukasz Brzeziński, music by Łukasz Damrych, set design by Mariusz Napierała, costumes Agata Uchman, directing cooperation Jerzy Jan Połowski.

Lalka Nova

KONFERENCJE

MARZENA WIŚNIEWSKA

W 2014 roku ukazała się książka *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*¹ pod redakcją Dassii N. Posner, Claudii Orenstein i Johna Bella, która stanowi przełomową publikację w światowych badaniach lalkarskich ostatniej dekady. Jej wartością jest szeroka diagnoza przemian współczesnych praktyk lalkarskich i wypracowanie nowego języka refleksji o nich na gruncie performatyki oraz nowego materializmu. Wnioski płynące z tej publikacji są jeszcze skromnie wykorzystywane w polskich badaniach, a prowokują do intrygujących redefinicji pojęć lalkarskich. Jestem jednak przekonana, że za sprawą Międzynarodowej Konferencji Naukowej Lalka Nova, zorganizowanej przez wrocławski Wydział Lalkarski Akademii Sztuk Teatralnych im. S. Wyspiańskiego w dniach 4-7 listopada 2021, wykonany został przełomowy krok w tym zakresie. Choć twórczynie konferencji – Ewelina Ciszewska (kuratorka, dziekan wrocławskiej Akademii) i Aga Błaszczak (koordynatorka) – nie odwołały się bezpośrednio do przywołanej książki, to weszły w inspirujący dialog z nią, postulując w konferencyjnym zaproszeniu nowe definiowanie lalki w świetle estetyki performatywności i posthumanistycznych aspektów sztuki nowoczesnej. Krótkie hasło konferencji Lalka Nova, nawiązując do formuły „ars nova”, zapraszało do wielodyscyplinarnych rozważań i wielogłosu na temat sposobów manifestowania się lalki i lalkarstwa we współczesnych praktykach artystycznych. Z wystąpień znamienitych polskich i zagranicznych gości specjalnych, zgłoszonych referatów oraz wydarzeń towarzyszących powstała interdyscyplinarna i niezwykle bogata tematycznie międzynarodowa konferencja lalkarska, jakiej w Polsce dotąd nie było. O wielorodności i ogromnej intensywności programu najlepiej świadczy długa lista wydarzeń. W ciągu czterech dni w salach budynku szkoły teatralnej przy ulicy Braniborskiej odbyły się wykłady, sesje i dyskusje, które nakreśliły główne problemy współczesnej refleksji o lalkach, przedmiotach i materii jako partnerach w twórczej ekspresji. Teoretyczny namysł dopełniały przedstawienia i etudy studentów wrocławskiej i białostockiej szkoły teatralnej, świetna wystawa projektów graficznych inspirowanych hasłem konferencji (studenci Polsko-Japońskiej Akademii Technik Komputerowych), kaligraficzny performans VR-owy, dowcipna etiuda robota Eugeniusza, pitchingowe prezentacje projektów teatralnych oraz warsztaty. Elementem towarzyszącym całej konferencji była intermedialna instalacja, podczas której odbywał się druk 3D elementów konstrukcyjnych lalki i streaming równoległego procesu w dwóch miastach, Warszawie i Wiedniu. Improwizowana etiuda w sali teatralnej i transmisja na

w_w_v_lalka.nova, otwarcie konferencji i intermedialnej instalacji 3D |
opening of the Conference and the intermedia installation 3D, 2021
Justyna Żądło

żywo etiid zrealizowanych przez zaproszonych młodych twórców spoza Wrocławia zamykała cykl głównych wydarzeń konferencyjnych. Całość wzbogaciła bardzo ciekawa wystawa *Anatomie niepokoju* przygotowana specjalnie na konferencję przez WRO Art Center i prezentowana w salach tej instytucji.

- Sztab osób, pracowników i studentów Wydziału Lalkarskiego pracował na to, aby tak bogaty program międzynarodowej konferencji stał się faktem w szczególnie trudnym czasie narastającej kolejnej fali pandemii COVID-19. Zadbano o zdalne łączenia, tłumaczenia symultaniczne przez słuchawki i transmisję online w sieci. Wysilek organizacyjny, z jakim chyba po raz pierwszy zmierzyła się wrocławska szkoła teatralna, sprawił, że przez cztery listopadowe dni 2021 roku Wrocław stał się centrum debaty badaczy i twórców nad lalką w nieustannie zmieniającym się środowisku performansów artystycznych i praktyk technologicznych.

Jak w nowy sposób mówić o lalce?

- „Każdy czas ma swój język”, mówiła Ewelina Ciszewska, dziekan Wydziału Lalkarskiego podczas otwarcia konferencji. Język ma też tę właściwość, że determinuje nasz sposób myślenia. Tę Wittgensteinowską tezę przywoływał Marek Kaczmarzyk, profesor Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, w wykładzie o neurobiologicznych podstawach twórczości ludzkiej. Aby w nowy sposób mówić o lalce, niezbędne jest uwzględnienie współczesnych teorii filozoficznych i odkryć naukowych, które redefiniują język opisu rzeczywistości i tym samym rozumienia rządzących nią praw. Wykładem *Sprawczość rzeczy* (Agency of Things) Mirosław Kocur, profesor AST, usytuował debatę konferencyjną w gorąco dziś diskutowanych ideach posthumanistycznych, ze zwrotem ku rzeczom w centrum uwagi. W żywiłowo poprowadzonym „rajdzie” po historycznych i najnowszych teoriach filozoficznych – od historii posągu Teagena, przez koncepcję „conatusu” Barucha Spinozy i prekursorów zwrotu ku rzeczom, po teorię aktorów sieci Bruna Latoura i transhumanistyczny *Manifest cyborga* Donny Haraway – Kocur ukazał „splątanie sprawczości ludzi i rzeczy”, w którym dziś uwagę przyciąga nieantropocentryczna perspektywa. Rzeczy zbierają ludzi, niekiedy nad nimi dominują, również kontaktują się między sobą (Internet rzeczy), a to wyznacza inne rozumienie relacji człowieka ze światem materialnym. Porządek ludzkiej dominacji nad rzeczami, manipulacji nimi, ustępuje miejsca namysłowi nad autonomiczną sprawczością materii i nieludzi. Na gruncie sztuki lalkarskiej prowokuje to pytania nie tylko o to, jak materia odpowiada na działania performerów, ale jakie działania inicjuje, wywołuje – co ona robi?
- Rozwinięcie zagadnień podjętych przez Mirosława Kocura można znaleźć w esejach zebranych w przywołanej przeze mnie na początku książce. Warto do

nich sięgnąć z tego powodu, że wprowadzają one nowe terminy do współczesnej refleksji lalkarskiej: „performujące przedmioty” (*performing objects*) oraz „performans materialny/performans materii” (*material performance*). W Polsce zyskało popularność określenie „animant” wprowadzone przez Halinę Waszkiel. Z racji związku z kategorią ożywiania nadal akcentuje ono sprawczość człowieka. Przywołany termin „performujące przedmioty” jawi się jako akcentujący również sprawczość przedmiotów.

Lalka Nova a sztuka nowych mediów

- Moduł nowych technologii miał najsilniejszą reprezentację na konferencji i na różne sposoby konfrontował nas z różnorodnymi anatomiami i splotami ludzko-przedmiotowo-technologicznymi w sztuce najnowszej.
- Piotr Krajewski, artysta i kurator WRO Art Center z przykładów sztuki XX i XXI wieku wyłonił rozmaite strategie metamorfoz ciała ludzkiego, w wyniku których niwelowana jest jego organiczność (np. transformacje Stelarcza za sprawą różnych protez). W takich sytuacjach na zasadzie paradoksu to manekin, robot stają się obiektem modelowym dla człowieka. Drugą linię jego wypowiedzi stanowiły laboratoria sztucznego człowieka – od manekinów po androidy, jak Bina 48, humanoidalny robot społeczny stworzony w Hanson Robotics jako kopia wyglądu fizycznego i świadomości Biny Aspen Rothblatt zapisanej w zbiorach danych cyfrowych (kolejne ucieleśnienie marzeń o nieśmiertelności człowieka). Formy te na różne sposoby problematyzują transhumanistyczne sploty tego co ludzkie i nieludzkie.
- W tym miejscu zasygnalizuję tylko, że jako lalkarski kontekst dla wypowiedzi Krajewskiego można by przywołać performans *Robot Dreams* Kompanii Meinhardt & Krauss, który podejmuje dialog z projektami Stelarcza i kulturowymi wyobrażeniami cyborgów. Innym kontekstem jest teatr robotyczny uprawiany przez Orizę Hiratę z robotem jako aktorem przyszłości. Posmaku spotkania z takim aktorem dostarczył nam w trakcie konferencji robot Eugeniusz, który już po kilku frazach rozmowy z reżyserką jego występu Agą Błaszczak absolutnie zdobył serca widowni. Uwierzyliśmy w jego autonomię, tak jak robimy to w przypadku wielu mistrzowsko animowanych lalek, choć dobrze wiedzieliśmy, że dialog i mechaniczna, prościutka choreografia są zaprogramowane. Z kolei autorstwo podjęty temat transhumanistycznych eksperymentów w autorskim stylu lalkarstwa solowego podjął Duda Paiva w premierze z 2021 roku *Bruce Marie*².
- Zagadnienie splotu sprawczości człowieka i technologii rozwinęła podczas konferencji Ellen Pearlman, artystka nowych mediów i profesorka Nowej Szkoły Badań Społecznych w Nowym Jorku (The New School for Social Research). Jej autorskie posthumanistyczne performanse z wykorzystaniem sztucznej inteligencji, które nazywa *brainwave opera* (*Noor, AIBO*) stanowiły

fascynujący przykład kreacji teatru cyberorganicznego, który wylania się z połączenia człowieka i wysokiej technologii (sztucznej inteligencji, urządzeń elektronicznych, interfejsów cyfrowych itd). Działania artystyczne Pearlman wkraczają na teren procesów neurobiologicznych i sieci skomplikowanych wzajemnych oddziaływań między procesami myślenia człowieka i sztuczną inteligencją. Z zaciekawieniem graniczącym z niepokojem wsłuchiwałam się w ostatni wątek wykładu Pearlman, powiązany z pytaniem postawionym w jego tytule: *Czy są jeszcze w ludzkiej świadomości miejsca, gdzie nie sięga inwigilacja?*

Artystka zasygnalizowała nowe wyzwania, które są już podejmowane w zakresie wykorzystania AI do wydobycia obrazów z pamięci głębokiej człowieka. Stawiają one z jednej strony pytania natury etycznej o granice ingerencji w ludzkie życie za sprawą AI, z drugiej zaś o możliwości terapeutycznej oraz artystycznej pracy z traumą i posttraumą.

- ❑ Kolejnym rodzajem wyzwań dla ustanawiania „lalki nowej” są VR (*Virtual Reality* – rzeczywistość wirtualna), AR (*Augmented Reality* – rzeczywistość rozszerzona) i metaversum. Polski reżyser teatralny Krzysztof Garbaczewski i Anastasiia Vorobiova, artystka nowych mediów, prezentowali podczas konferencji wirtualne performanse realizowane przez kolektyw artystyczny Dream Adoption Society. Na ich podstawie można rozważać wiele kwestii, między innymi: ludzko-technologiczne procesy i procedury kreacji świata teatralnego doświadczanego na żywo i mediatyzowanego; percepcję i rodzaje uczestnictwa widzów w teatrze wirtualnym; przekształcania gry aktorskiej przez narzędzia technologiczne i efekty cyfrowe; relację między aktorami i awatarami; status awatara jako ciała fantomowego, jego ograniczenia i subwersywny potencjał; dramaturgię metaversum itd.
- ❑ Kwestie łączenia VR czy AR ze sztuką lalkarską nie są niczym nowym na świecie, przy czym ze względu na wysokie koszty realizacji dzieje się to przede wszystkim w przemyśle filmowym oraz w produkcjach wielkoformatowych widowisk (np. musical *Shrek* na Broadwayu). Z roku na rok narzędzia i programy są coraz bardziej przystępne, co stwarza nowe możliwości. O autorskich projektach „lalkarstwa rozszerzonego” opowiadał Juraj Bako (Akademia Sztuk Scenicznych w Bratysławie). Monika Gerboc, reżyserka i dyrektorka Teatru Lalek w Zwickau zaprezentowała pilotażową wersję VR-owego spektaklu tworzonego w oparciu o nagrania techniką 360°. W przerwach między wydarzeniami konferencyjnymi udostępniała okulary VR, dzięki czemu można było bezpośrednio sprawdzić, jak działa i jakie efekty daje widzowi teatr VR-owy. Interesujące dla mnie było to, że efekt 3D i wirtualnej rzeczywistości „spłaszczal” aktorów, w jakimś sensie pozostawiał ich dwuwymiarowymi jak na ekranie filmowym, sprzyjał natomiast właśnie lalkom, maskom, obiektom, które były przestrzenne, zyskiwały jakiś dodatkowy wymiar. Monika Gerboc opowiadała

o tym, że w Niemczech działa już system dystrybucji spektakli VR do domów odbiorców. Wiele wskazuje na to, że czas pandemii i przeniesienie znaczącej części naszego życia codziennego w przestrzeń internetową przyspieszy rozkwit teatru VR-owego jako równoległego zjawiska artystycznego do teatru na żywo.

- ❑ Na jeszcze inny aspekt wykorzystania technologii zwróciły uwagę wystąpienia poświęcone nowoczesnym muzeom sztuki lalkarskiej, które wykorzystują digitalizację trójwymiarową, animację komputerową i środowisko VR. Rosario Perricone, dyrektor Muzeum Lalek Antonio Pasqualino w Palermo pokazał, że opracowanie wirtualnych modeli tradycyjnych, cennych lalek sycylijskich, które można oglądać tylko w gablotach, to zarazem nowoczesna forma ich archiwizacji w postaci bardzo szczegółowo odwzorowanego obiektu cyfrowego, jak i swoiste przedłużenie „życia” scenicznego lalek w teatrze wirtualnym. Podobnymi spostrzeżeniami dzieliła się Mareike Gaubitz z Niemieckiego Forum Sztuki Lalkarskiej w Fidenie, która prezentowała projekt Puppets 4.0 (https://www.fidena.de/portal/puppets-4.0/mn_47191).

Nowe lalkarstwo

- ❑ „Czy mamy dziś do czynienia z lalką nową?” – prowokacyjnie pytał na początku konferencji Marek Waszkiel, profesor Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie. Klasyczne techniki lalkowe mają się bowiem wciąż doskonale, cieszą się popularnością szczególnie w kręgu Bliskiego i Dalekiego Wschodu czy w Afryce i to one kształtują pewne ogólne wyobrażenie o teatrze lalek. Waszkiel zwrócił uwagę na kilka zasadniczych źródeł nowych jakości w sztuce lalkarskiej ostatnich dwóch dekad.
- ❑ Źródłem rozwoju oryginalnych formuł lalkarstwa w XXI wieku jest przenikanie tancerzy do teatru lalek. Najlepszym tego przykład stanowi twórczość Dudy Paivy i Ilki Schönbein. Ze spotkania tańca i lalkarstwa czerpie też Natalia Sakowicz. Podczas konferencyjnej sesji w piękny sposób odsłoniła tajniki warsztatu budowania relacji z lalką (z najnowszej solowej premiery *Romans*, 2021) przy zastosowaniu improwizacji, metodyki treningu uważności i czulego dotyku. Na inne techniki ćwiczeń – monolog z lalką – zwracała uwagę Nataliia Shapovalova (Narodowy Uniwersytet Sztuki im. I.P. Kotlarewskiego w Charkowie).
- ❑ Nowe jakości w lalkarstwie są zdaniem Marka Waszkiela efektem dostępu do nowych materiałów, takich jak masy plastyczne, elastyczne gąbki, włókna węglowe. Przyczyniły się one do transformacji tradycyjnych lalek, czego przykładem są muppety Neville’a Trantera czy marionetki Franka Soehnle, oraz do konstruowania autorskich obiektów. Ten wątek jego wykładu świetnie dialogował z konferencyjną wypowiedzią Dudy Paivy. W twórczości Paivy to właśnie plastyczna gąbka, która misternie wydobywa figury o zadziwiających anatomiach, stała się pomostem między lalkarstwem i tańcem. Z lekkiego,

elastycznego, podatnego na metamorfozy i zarazem wytrzymałego materiału tworzy formy pełne, przestrzenne, obszerne i zarazem drobne, niezależne i przeznaczone do koegzystencji z ciałem performerów. To one inicjują autorski styl choreografii i dramaturgii w spektaklach Paivy.

- Przemiany lalkarstwa wywołuje oczywiście postęp technologiczny. Drobne wyrafinowane elementy elektroniczne to na przykład podstawa oryginalnej konstrukcji lalki nadgarstkowej Władimira Zacharowa. Bez wątplenia cały czas obszarem eksperymentalnych poszukiwań materiałowo-technologicznych są lalki wysokiej technologii, lalki wirtualne oraz obiekty projektowane w środowisku grafiki trójwymiarowej i drukowane w 3D. Na razie jeszcze skromne i dość proste możliwości zastosowania tej techniki w teatrze lalek prezentował zespół w składzie Mateusz Mirowski, Damian Banasz, Bartosz Zamarek (Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu). To z zaprojektowanych przez nich elementów konstrukcyjnych drukowanych w 3D podczas konferencji powstała prototypowa uproszczona lalka, która odegrała improwizowaną etiudę na zamknięcie konferencji.
- Impulsem zmian dla lalkarstwa jest ponadto zdaniem Waszkiela wykorzystanie nietypowych przestrzeni do wystawiania przedstawień, a do takich należą zarazem miejsca realne, takie jak na przykład ulica, sale centrów sztuki nowoczesnej czy postindustrialne obiekty, oraz przestrzenie wizualne nowych mediów (projekcje dwu- i trójwymiarowe, światy wygenerowane komputerowo lub umożliwiające immersyjne doświadczenia w metaversum). Nowe strategie przestrzenne wzmacniają efekt realności zdarzenia

teatralnego i zaangażowanie widzów. Temat ten interesuje pokolenie reżyserów rozpoczynających swoją drogę twórczą, czego dobrym przykładem była zasygnalizowana przez Katarzynę Horę problematyka zastosowania lalek w teatrze o immersyjnym potencjale, jaki prezentują działania kolektywu Punchdrunk.

- Lalkarstwo ze swej natury materialno-technologicznej jest sztuką nieustannie ewoluującą i zarazem przechowuje w sobie pamięć klasycznych form. Agata Pejcz pokazała, jak sytuacja pandemiczna i nowe warunki realizacji warsztatów z pacynką przed ekranem komputera sprowokowały dekonstrukcję tej klasycznej formy lalkarskiej i wyzwolenie jej ze stereotypowego stylu gry. Z szerokiego przeglądu zjawisk, które składają się na współczesny polski pejzaż lalkarski, Karol Suszczyński wyłonił wiele „mutacji” lalek, przedmiotów, materii poświadczających o tym, że współczesne lalkarstwo powstaje w dynamicznej relacji między dziedzictwem sztuki lalkowej a rezygnacją z prymarnych założeń lalkarskich i eksperymentem. Ta teoretyczna refleksja znalazła teatralne dopełnienie w bardzo udanej premierze *Śmiesznego staruszka* Tadeusza Różewicza w wykonaniu studentów czwartego roku wrocławskiego Wydziału Lalkarskiego w reżyserii Eweliny Ciszewskiej. Nie sposób w tym miejscu szerzej pisać o tym spektaklu, zwrócę uwagę tylko na jeden aspekt. Ciszewska z sukcesem podjęła dialog z legendą spektaklu Wiesława Hejny z 2001 roku. Młodzi aktorzy stworzyli wciągające przedstawienie, w które bardzo precyzyjnie wpisana została gra z archiwum pamięci tego spektaklu (wspomnieniami widzów, utrwalonymi na fotografiach scenami oraz znajdującą się w magazynie teatralnym jedną



z najpiękniejszych lalek Jadwigi Mydlarskiej-Kowal). Przeszłość teatru przeniknęła do krwiobiegu nowych lalkarzy i poddana została przetworzeniu w osobną, nową interpretację teatralną *Śmiesznego staruszka*³.

Nowe tematy dla lalki

W tekście programowym konferencji jej autorki stały pytanie o lalkarskie lustro dla newralgicznych dylematów i problemów współczesnego świata. Czy i w jaki sposób teatr lalek uczestniczy w diagnozowaniu rzeczywistości? Z wypowiedzi konferencyjnych i spektakli studenckich na pierwszy plan wysunęły się trzy zagadnienia, które czekają na swoje rozwinięcia w polskich badaniach lalkarskich i praktyce scenicznej.

Ważna dyskusja dotyczyła współczesnych przemian w postrzeganiu zwierząt, które wynikają z ekokrytycznego i empatycznego namysłu. W rozmowie Huberta

w Lipsku) oraz Marzenny Wiśniewskiej (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu) na różne sposoby naświetlały potrzebę włączenia krytyki feministycznej w refleksję nad teatrem lalek. Badaczki zwróciły uwagę na subwersywny potencjał współczesnych nowych form lalkarskich w wyrażaniu społeczno-kulturowych mechanizmów wytwarzania wzorców kobiecości, różnych sposobów ujmowania ciała i cielesności czy rekonfiguracji dotychczasowych narracji kulturowych w duchu herstorii. W tę tematykę wpisywała się etiuda *Wzorowa* Alex Gosławskiej z białostockiego Wydziału Sztuki Lalkarskiej czy prezentowany jako wydarzenie towarzyszące spektakl *Ojeja! albo o dziewczynce, która nie знаła własnego imienia* Wrocławskiego Teatru Lalek (2021).

Trzeci z tematów dla „lalki nowej” stanowią transkulturowe przepływy, które są kolejnym źródłem rekonfiguracji współczesnego lalkarstwa. Jakub Karpoluk z Polsko-Japońskiej Akademii Technik Komputerowych omawiał ten temat na podstawie spektaklu *U studni Jakubowej* Dietharda Leopolda, austriackiego tekstu zrealizowanego przez znany Teatr Tessenkai Nō. Zawracał uwagę na rozwój technik teatralnej ekspresji i nowe wartości interpretacyjne, jakie rodzą się z dialogu różnych tradycji kultur. Transkulturowe inspiracje niesie dziedzictwo twórczości Hoichi Okamoto⁴ czy na przykład współczesne rekonfiguracje *wayang kulit*.

Podczas interdyscyplinarnej konferencji *Lalka Nova* zobaczyliśmy lalki w bardzo szerokim spektrum współczesnych praktyk performatywnych i debat kulturowych. Wydobyły one niejednorodność oraz złożoność tego medium. Ogromna wartość konferencji polegała na tym, że studenci z Białegostoku i Wrocławia naprawdę licznie wzięli w niej udział. To dzięki nim spełniać się będzie „lalka nova”.



Michalaka z Anitą Jarzyną, Arturem Pałygą, Pawłem Palcatem i Jackiem Bożkiem, z udziałem spontanicznej suni Mani, ważny był temat prawa zwierząt i natury do reprezentowania wyłącznie siebie, a nie symbolizowania człowieka. Wyzwaniem dla współczesnego teatru lalek jest znalezienie nieantropocentrycznych form i narracji, w których zwierzęta, zarówno charyzmatyczne jak pies, jak też niecharyzmatyczne jak kura, o czym mówił działacz ekologiczny Jacek Bożek, przestaną być wyłącznie przedmiotem „ludzkiej gry” i zaistnieją autonomicznie, jako one same w sobie.

Trzy wystąpienia: Sofii Neu (Teatr Lalek w Magdeburgu), Jessici Hölzl (Instytut Studiów Teatralnych

¹ *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, red. Dassia N. Posner, Claudia Orenstein, John Bell, London 2014.

² Zob. M. Waszkiel, *Transhumanizm à la Paiva*, 22.09.2021, [online], [dostęp: 7.01.2022], dostępne na: <https://www.marekwaszkiel.pl/2021/09/22/transhumanizm-a-la-paiva/>.

³ Zob. www.teatralny.pl: H. Mazurkiewicz, *Nieśmieszny „Staruszek”*, [online], [dostęp: 7.01.2022], dostępne na: <https://teatralny.pl/recenzje/niesmieszny-staruszek,3423.html>.

⁴ Zob. M. Waszkiel, *Hoichi Okamoto*, „Teatr Lalek” 2021, nr 2-3 (144-145), s. 52-57.

Lalka Nova

MARZENA WIŚNIEWSKA

The *Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*¹ edited by Dassia N. Posner, Claudia Orenstein, and John Bell, and issued in 2014, is a breakthrough publication among global puppetry research of the last decade. Its merit consists of an extensive diagnosis of the transformations of contemporary puppetry practices and an elaboration of a new language of pertinent reflections upon the basis of performativity and new materialism. Polish studies have made as yet modest use of the conclusions drawn from the publication in question and provoke intriguing redefinitions of puppetry concepts. I am convinced, however, that owing to the International Conference Lalka Nova. New Meanings of Puppet in Theatre and Performative Arts, held on 4-7 November 2021 and organised by National Academy of Theatre Arts in Cracow (AST), Branch in Wrocław, a ground-breaking step has been made in this domain. Although the organisers of the conference: Ewelina Ciszewska (curator, dean of AST) and Aga Błaszczak (coordinator) did not make direct reference to the above-mentioned book, they initiated an inspiring dialogue by postulating in the conference invitation a new definition of the puppet in the light of the aesthetics of performativity and posthumanist aspects of contemporary art. The succinct slogan of the conference referring to the “ars nova” formula invited to embark upon multidisciplinary deliberations and a multiplicity of opinions concerning ways of manifesting the puppet and puppetry in modern-day artistic practices. Contributions made by eminent Polish and foreign special guests, proposed papers, and accompanying events produced an interdisciplinary and thematically extremely diverse international puppet conference, the first of its sort to take place in Poland.

The multiplicity and immense intensity of the programme is best evidenced by the long list of events. In the course of four days the interior of the theatre academy in Braniborska Street became the site of lectures, sessions, and discussions outlining the prime problems of contemporary deliberations concerning puppets, objects, and matter conceived as partners in creative expression. Theoretical reflection was supplemented by spectacles and etudes staged by students of the Wrocław and Białystok theatre academies, an excellent exhibition of graphic projects inspired by the conference motto (and executed by students of the Polish-Japanese Academy of Information Technology), a calligraphic VR performance, a witty etude involving the robot Eugenius, pitching presentations of theatre projects, and masterclasses. The element accompanying the entire conference was an inter-media installation involving printing 3D construction elements of a puppet and streaming a parallel process in two

cities – Warsaw and Vienna. An etude improvised in the theatre hall and a live transmission of etudes realised by young artists invited from outside Wrocław closed the cycle of chief conferences events. The whole occasion was enhanced by a highly inspiring exhibition: *Anatomie niepokoju* (Anatomies of Unrest), prepared specially for the conference by WRO Art Centre and displayed in the showrooms of this institution.

- A team of employees and students of the AST Puppetry Faculty worked hard so that the diverse programme of the international conference could become a fact in a particularly challenging period of the growing COVID-19 pandemic. Remote connections, simultaneous translations *via* headphones, and online Internet transmission were ensured. The organisational effort tackled by the AST Branch in Wrocław, probably for the first time in its history, became the reason why in the course of four November days in 2021 Wrocław became the centre of a debate conducted by researchers and authors/artists concerning the puppet within an constantly changing environment of artistic performances and technological praxis.

How Are We to Speak About the Puppet in a New Way?

- “Each time has a language of its own” – Ewelina Ciszevska, dean of the Puppetry Faculty, said while opening the conference. One of the properties of language is the fact that it determines our way of thinking. This Wittgensteinian thesis was evoked by Marek Kaczmarzyk, professor at the University of Silesia in Katowice, who lectured on the neurobiological foundations of human creativity. In order to speak about the puppet in a new manner it is indispensable to take into consideration contemporary philosophical theories and scientific discoveries, which redefined the language of the description of reality and hence the comprehension of the laws governing the latter. In his lecture on *Sprawczość rzeczy* (Agency of Things) Mirosław Kocur, professor at the AST, situated the conference debate among posthumanist ideas, ardently discussed at present, with a turn towards objects in the centre of attention. In an exuberant “tour” of historical and most recent philosophical theories – from the story of the statue of Theagenes, *via* the *conatus* conception formulated by Baruch Spinoza and precursors of the turn towards objects all the way to the Bruno Latour actors-network theory and the transhumanist *A Cyborg Manifesto* by Donna Haraway, Kocur showed the “tangle of the agency of people and objects”, in which attention is attracted today by the non-anthropocentric perspective. Objects gather people together, sometimes dominate over them, but also contact each other (The Internet of Things), and this designates a different comprehension of relations between man and the material world. The order of human domination over things, and their manipulation, gives way to reflection

on the autonomous causality of matter and non-humans. Within the art of puppetry this provokes questions not only about the way in which matter responds to the activity of the performers, but also about the sort of activity it initiates and causes – what does it do?

- Problems broached by Mirosław Kocur are expanded in essays collected in the earlier cited book. It seems worthwhile to refer to them because they introduce new terms into contemporary reflections dealing with puppetry: *performing objects* and *material performance*. In Poland the term “animant”, launched by Halina Waszkiel, enjoys considerable popularity. Owing to its association with the category of animation it still accentuates human’s causality. The above-cited *performing objects* appears to be a term that emphasizes also the causality of objects.

Lalka Nova and the Art of New Media

- The module of new technologies was best represented at the conference and in various ways confronted us with assorted anatomies and human-object-technological nexuses in most recent art.
- From among examples of twentieth and twenty first century art Piotr Krajewski, artist and curator at WRO Art Center, distinguished various strategies of the metamorphoses of the human body, due to which its organic nature becomes levelled (e.g. Stelarc transformations produced by assorted prostheses). In such situations it is the mannequin, the robot, that becomes a model object for man according to the principle of the paradox. The second course of Krajewski’s declaration consisted of laboratories of artificial human – from mannequins to androids, such as Bina 48, the humanoid social robot created in Hanson Robotics as a copy of the physical appearance and consciousness of Bina Aspen Rothblatt recorded in collections of digital data (a successive embodiment of dreams about the immortality of human). These forms in various ways turn the trans-humanistic nexuses of the human and the non-humans into a problem.
- At this stage I would like to merely indicate that *Robot Dreams*, a performance presented by the Meinhardt & Krauss ensemble, could be cited as a puppetry context for Krajewski’s statement by embarking upon a dialogue with the Stelarc projects and cultural images of cyborgs. Yet another context is Oriza Hirata’s Robot Theatre, with the robot as the actor of the future. A foretaste of an encounter with such an actor was offered in the course of the conference by robot Eugenius, who already after several phrases of a conversation with Aga Błaszczak, the author of its performance, totally won over the audience. We believed his autonomy, just as we do in the case of numerous puppets animated in a masterly manner, although we were aware of the fact that the dialogue and mechanical, simplistic choreography are programmed. In turn, in his premiere of *Bruce Marie* (2021) Duda



Paiva proposed an auteur approach to the topic of transhumanist experiences in equally auteur solo puppetry².

■ Ellen Pearlman, a new media artist and professor at The New School for Social Research in New York, expanded the question of the nexus of the self-agency of man and technology. Her auteur posthumanist performances applying artificial intelligence, which she calls: *brainwave opera* (*Noor*, *AIBO*), were a captivating example of creating a cyber-organic theatre that emerges from a combination of man and high technology (artificial intelligence, electronic devices, digital interfaces, etc.). Pearlman's artistic undertakings enter the domain of neurobiological processes and networks of complicated mutual impacts between man's thought and artificial intelligence. With great interest bordering on anxiety I listened to the last motif of Pearlman's lecture, connected with a question posed in its title – *Is There a Place in Human Consciousness Where Surveillance Cannot Go?* The artist signalled new challenges tackled already within the use of AI for extracting images from man's deep memory. On the one hand they pose ethical questions concerning borders of intervention into human life thanks to AI and, on the other hand, dealing with therapeutic potential and artistic work with trauma and post-trauma.

■ A successive type of challenges for establishing the "new puppet" involves VR (Virtual Reality), AR (Augmented Reality), and metaverse. During the conference Polish theatre director Krzysztof Garbaczewski and Anastasiia Vorobiova, an artist involved in the new media, presented virtual performances realised by the Dream Adoption Society. Upon this basis it is possible to consider numerous questions, i.a. human-technological processes and procedures of the creation of the theatrical world experienced live and

mediatized; perception and types of the participation of spectators in the virtual theatre; transformations of acting achieved by technological instruments and digital effects; the relation between actors and avatars; the status of the avatar envisaged as a phantom body, its limitations and subversive potential; the dramaturgy of the metaverse, etc.

■ The combination of VR or AR with the art of puppetry is by no means a novelty on a global scale; moreover, due to the high costs of such a realisation it occurs predominantly in the film industry and productions of large-format spectacles (e.g. the musical *Shrek* featured on Broadway). Each year tools and programmes are becoming increasingly accessible, thus creating new opportunities. Auteur projects of "augmented puppetry" were presented by Juraj Bako (Academy of Performing Arts in Bratislava). Monika Gerboc, director and head of the Puppet Theatre in Zwickau, showed a pilot version of a VR spectacle created upon the basis of the 360° recording technique. In intervals between the conference events she handed out VR glasses, making it possible to test directly the way in which the VR theatre works and the effects it produces for the spectator. I found it interesting that 3D and virtual reality effects "flattened" the actors and in a way rendered them two-dimensional, as is the case on a film screen, while, on the other hand, they favoured puppets, masks, and spatial objects, which gained some sort of an additional dimension. Monika Gerboc mentioned that in Germany a system of a distribution of VR performances to the homes of recipients is already available. On the other hand, much appears to indicate that the duration of the pandemic and the transference of a considerable part of our daily life into the Internet space will accelerate the flourishing of the VR theatre conceived as an artistic phenomenon parallel to the live theatre.

Presentations dealing with contemporary museums of puppetry art employing three-dimensional digitalisation, computer animation, and the VR environment drew attention to yet another aspect of profiting from technology. Rosario Perricone, director of the Antonio Pasqualino International Puppet Museum in Palermo, demonstrated that the preparation of virtual models of traditional valuable Sicilian puppets, which can be seen only in showcases, is both a modern form of their archiving in the shape of an extremely detailed modelled digital object and as a *sui generis* prolongation of the stage “life” of puppets in the virtual theatre. Similar observations were shared by Mareike Gaubitz from Deutsches Forum für Figurentheater und Puppenspielkunst e. V., who presented the Puppets 4.0 project (https://www.fidena.de/portal/puppets-4.0/mn_47191).



New Puppetry

“Are we dealing with a new puppet?” – Marek Waszkiel, professor at the Aleksander Zelwerowicz National Academy of Dramatic Art in Warsaw asked provokingly at the onset of the conference. After all, classical puppetry techniques are still faring very well and enjoy popularity, in particular in the Near and Far East or Africa, and it is they that mould a certain general image of the puppet theatre. M. Waszkiel drew attention to a number of fundamental sources of new qualities in the art of puppetry in the course of the last two decades.

The root of the development of original puppetry formulas in the twenty first century consists of the permeation of dancers in the puppet theatre, the best example being the works of Duda Paiva and Ilka Schönbein. The encounter of dance and puppetry

inspired also Natalia Sakowicz, who during a conference session impeccably disclosed the workshop arcana of building a relation with the puppet (in the most recent solo première of *Romans /Romance*; 2021/) by resorting to contact between improvisation, the methodology of mindfulness training, and tender touch. Natalia Shapovalova (Kharkiv National Kotlyarevsky University of Arts) drew attention to other techniques, including a monologue with the puppet.

In the opinion of Marek Waszkiel new qualities in puppetry are the effect of access to equally novel material, such as plastic masses, flexible sponges, and carbon fibres, all of which contributed to a transformation of traditional puppets (take the example of Neville Tranter’s muppets or marionnettes designed by Frank Soehnle) as well as a construction of auteur objects. This motif become involved in an excellent dialogue with the presentation by Duda Paiva, in whose *oeuvre* it is precisely the flexible foam from which he extracts figures endowed with astonishing anatomies that created a bridge between puppetry and dance. Light, supple material susceptible to metamorphoses and, at the same time, resilient is used for creating complete, spatial, and capacious forms as well as slight, independent forms intended for coexistence with the body of the performer. It is they that initiate the auteur style of choreography and dramaturgy in Paiva’s spectacles.

Naturally, transformations of puppetry are invoked by technological progress. Small sophisticated electronic elements are, for example, the foundation of the original construction of wrist puppets used by Vladimir Zakharov. Indubitably, a domain of experimental material-technological quests always involves high-tech puppets, virtual puppets, and objects designed in the domain of 3D graphic arts and printed in 3D. For the time being, modest and rather simple possibilities of applying this technique in the puppet theatre were presented by a team composed of Mateusz Mirowski, Damian Banasz, and Bartosz Zamarek (The Eugeniusz Geppert Academy of Art and Design in Wrocław). Construction elements designed by them and printed in 3D in the course of the conference produced a prototype of a simplified puppet, which performed an improvised etude closing the convention.

Moreover, according to Waszkiel the impulse for changes affecting puppetry consists of the use of untypical spaces for staging spectacles; such impulses include both real places such as a street, modern art centre showrooms or post-industrial objects, and visual spaces of new media (2 and 3D projections, computer generated worlds or those enabling immersive experiences in the metaverse). New spatial strategies enhance the effect of the reality of a theatrical event and the involvement of the spectators. This theme interests the generation of directors setting off on their creative path – an excellent example being the problem indicated by Katarzyna Hora, i.e. the use of puppets in a theatre with

an immersive potential, the kind presented by the Punchdrunk collective.

- Due to its material-technological nature puppetry is a constantly evolving art that, at the same time, preserves within the memory of classical forms. Agata Pejcz demonstrated how the pandemic situation and new conditions of holding masterclasses involving the hand puppet in front of a computer screen provoked the deconstruction of this classical puppetry form and its emancipation from the stereotypical style of acting. From an extensive survey of phenomena constituting the contemporary Polish puppetry landscape Karol Suszczyński extracted numerous “mutations” of puppets, objects, and matter testifying that contemporary puppetry originates in a dynamic relation between the heritage of the art of puppetry and resignation from primary puppetry premises and the experiment. This theoretical reflection found theatrical supplementation in the extremely successful premiere of *Śmieszny staruszek* (The Funny Old Man) by Tadeusz Różewicz, staged by fourth-year students of the Puppetry Faculty of AST in Wrocław and directed by Ewelina Ciszewska. At this point it is impossible to propose a wider presentation of the spectacle in question, but I would like to draw attention to a single aspect. Ciszewska successfully embarked upon a dialogue with the legend of the spectacle directed by Wiesław Hejno in 2001. Young actors created a captivating production, with an extremely precisely inserted game played with the memory archive (spectators’ remembrances, scenes perpetuated on photographs, and one of the most magnificent puppets created by Jadwiga Mydlarska-Kowal, preserved in the theatre storeroom). Here, the past of the theatre permeated the bloodstream of the new puppeteers and was subjected to being processed into a new theatrical interpretation of *Śmieszny staruszek*³.

New Themes for Puppets

- Authors of the conference programme posed questions about a puppetry mirror reflecting the sensitive dilemmas and problems of the contemporary world. Whether, and in what manner, does the puppet theatre participate in diagnosing reality? Conference statements and student spectacles placed three issues in the forefront, all awaiting their resolution in Polish puppetry studies and stage praxis.
- An important discussion dealt with contemporary transformations in perceiving animals – the outcome of ecocritical and empathetic reflections. The prominent topic of a conversation held by Hubert Michalak with Anita Jarzyna, Artur Pałyga, Paweł Palcat, and Jacek Bożek, and with the participation of Mania, a spontaneous she-dog, involved the rights of animals and Nature to represent exclusively themselves and not to symbolise man. A challenge facing the contemporary puppet theatre entails discovering non-anthropocentric forms and narrations in which animals, both charismatic, such as a dog, and uncharismatic,

for instance a chicken, will, as the ecological activist Jacek Bożek declared, cease to be exclusively objects of a “game played by humans” and begin to exist autonomously as themselves.

- Three presentations by Sofia Neu (Puppentheater Magdeburg), Jessica Hölzl (Institut für Theaterwissenschaft, Universität Leipzig), and Marzenna Wiśniewska (Nicolaus Copernicus University, Toruń) cast a different light on the need for including feminist critique into reflections on the puppet theatre. The researchers in question drew attention to the subversive potential of contemporary new puppetry forms in expressing socio-cultural mechanisms of creating models of femininity, various ways of conceptualizing the body and corporeality or configurations of heretofore cultural narrations maintained in the spirit of herstory. The etude: *Wzorowa* (Exemplary) by Alex Gosławska from the National Academy of Dramatic Art, Branch in Białystok, or the spectacle: *Ojeja! albo o dziewczynce, która nie знаła własnego imienia* (Ojeja! or About a Girl Who Did Not Know Her Own Name), staged by Wrocławski Teatr Lalek (2021), presented as an accompanying event, conforms this theme.
- The third topic intended for the “new puppet” involves transcultural inflows – a successive source for the reconfiguration of contemporary puppetry. Jakub Karpoluk from the Polish-Japanese Academy of Information Technology discussed this subject upon the basis of *At Jacob’s Well* by Diethard Leopold, an Austrian text realised by the celebrated Tessenkai Nō Theatre. In doing so he drew attention to the development of the techniques of theatrical expression and new interpretation values generated by a dialogue conducted by assorted cultural traditions. Transcultural inspirations are borne by the heritage of works by Hoichi Okamoto⁴ or, for instance, contemporary *wayang kulit* reconfigurations.
- In the course of the Lalka Nova interdisciplinary conference we saw puppets within an extremely wide spectrum of contemporary performance practices and cultural debates disclosing the heterogenous nature and complexity of this medium. The enormous merit of the conference consisted of the presence of numerous students from Białystok and Wrocław. After all, it is thanks to them that the “new puppet” will come true. ☺

¹ *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, ed. Dasia N. Posner, Claudia Orenstein and John Bell, London 2014.

² See: M. Waszkiel, *Transhumanizm à la Paiva*, [online], [accessed on: 22.09.2021], available from: <https://www.marekwaszkiel.pl/2021/09/22/transhumanizm-a-la-paiva/>.

³ See: www.teatralny.pl: H. Mazurkiewicz, *Nieśmieszny “Staruszek”* (Not Funny “Old Man”), [online], [accessed on: 7.01.2022], available from: <https://teatralny.pl/recenzje/niesmieszny-staruszek,3423.html>.

⁴ See: M. Waszkiel, *Hoichi Okamoto*, “Teatr Lalek” 2021, no. 2-3 (144-145), pp. 52-57.

W poszukiwaniu równowagi

ZE ŚWIATA

MARIANNA LIS

Z Merapi, położonym na północ od Yogyakarta jednym z najbardziej aktywnych wulkanów na świecie – którego ostatnia duża erupcja na przełomie października i listopada 2010 roku spowodowała ogromne zniszczenia i śmierć kilkuset ludzi – wiąże się wiele podań i wierzeń. Według Jawajczyków w jego wnętrzu znajduje się królestwo duchów, które w symboliczny sposób połączone jest z Kratonem, czyli siedzibą sultana Yogyakarta, oraz z Nyi Roro Kidul, królową oceanu, boginią i mityczną żoną jawajskich władców. Naruszenie delikatnej równowagi między tymi trzema ośrodkami władzy może wywołać gniew bogów, a w konsekwencji doprowadzić do katastrofy – wybuchu wulkanu, trzęsienia ziemi lub tsunami.

Inny mit związany z Merapi w uwspółcześnionej wersji przypominał lalkarz (*dalang*) Ki Catur „Benyek” Kuncoro w powstałym w 2011 roku przedstawieniu zatytułowanym *Wayang Mitologi*¹. Głównymi bohaterami spektaklu byli dwaj płatnerze – Empu Rama i Empu Permadi – tworzący *krisy*, krótkie sztylety mające symboliczne znaczenie dla Jawajczyków. W przedstawieniu wykonane przez nich *krisy* miały być obdarzone mocą przewyższającą potęgę wszelkiej znanej bogom broni. Ich praca wywołała jednak falę upałów, która dotarła aż do zamieszkujących niebo bogów. Nagły wzrost temperatury był dla nich zaskoczeniem – początkowo uznali, że został on spowodowany globalnym ociepleniem będącym problemem, z którym zmagają się nie tylko Indonezja, ale i cały świat. I chociaż szybko odkryli, że prawdziwą przyczyną problemu była praca płatnerzy, która zachwiała równowagą wszechświata, to sama rozmowa na temat globalnego ocieplenia w spektaklu jawajskiego teatru cieni oraz wskazanie, że jest to problem związany z działalnością człowieka, który również przez człowieka powinien zostać rozwiązany, świadczy o rosnącej powoli świadomości ekologicznej Indonezyjczyków. Droga jest jednak długa. Jak pokazują przeprowadzone w 2019 roku międzynarodowe badania, Indonezja jest krajem o największym na świecie procencie denialistów klimatycznych, czyli osób negujących istnienie zmian klimatycznych wywołanych działalnością człowieka². Kluczowa wydaje się zatem edukacja, zwłaszcza że zaangażowanie w ochronę środowiska nadal postrzegane jest jako coś ekskluzywnego, wymagającego dużego nakładu sił i środków, a treści związane z ochroną środowiska rzadko pojawiają się w indonezyjskich podręcznikach, szkołach czy mediach. Rolę edukatorów coraz częściej przejmują więc artyści aktywiści, w tym artyści

Tygrys, wąż i jeleni | Tiger, Snake and Deer, Wayang kancil, dalang Marianna Lis, Warszawa, 2019
jessy.jassima

wayangu oraz twórcy skierowanego przede wszystkim do dzieci i młodzieży teatru lalek. Jak się bowiem okazuje, teatr – a zwłaszcza tradycyjny jawajski teatr cieni wayang kulit – od pokoleń pokazywał, jak ważna jest natura oraz zachowanie równowagi i harmonii między wszystkimi ludźmi i nieлюдźmi zamieszkującymi wszechświat.

- Indonezja jest jednym z najbardziej narażonych na katastrofy regionów świata. Część to katastrofy naturalne: wybuchy wulkanów, trzęsienia ziemi czy tsunami. Od niepamiętnych czasów ludzie próbowali zrozumieć je i oswoić, korzystając z dostępnych im narzędzi i wiedzy. W najstarszym zachowanym cyklu opowieści (*lakonów*) wykorzystywanym w tradycyjnym jawajskim teatrze cieni, który opowiada o pochodzeniu bogów, człowieka i budowie cywilizacji na Jawie, katastrofy naturalne tłumaczone są jako manifestacja gniewu bogów lub zakłócenia harmonii wszechświata. *Lakon*y pokazują ludzi i nie ludzi – bogów, demony, zwierzęta czy siły natury – oraz łączące ich relacje, które często są jeszcze dość płynne. Bogowie zstępują na ziemię w ludzkich inkarnacjach, ludzie występują w postaci roślin, zwierzęta często przedstawiane są jako istoty myślące i czujące. Opisywane w *lakonach* historie pokazują zarówno kluczowe dla konstytuowania się wspólnoty momenty, jak i przekazują podstawową wiedzę na temat środowiska naturalnego i współistnienia ludzi i nie ludzi z naturą. Bogowie tacy jak Bogini Ryżu Dewi Sri uczą ludzi, w jaki sposób należy uprawiać ziemię, jakich narzędzi używać i jak dbać o plony. Innymi słowy uczą ludzi szacunku dla natury i wszystkich zamieszkujących wszechświat istot. Oraz pokazują, jak ważna jest harmonia.
- W przedstawieniach wayangu harmonia jest wartością nadrzędną, porządkującą nie tylko przestrzeń, ale i samą konstrukcję spektaklu. Każde przedstawienie rozpoczyna się od ustawionego w centrum *kayonu*, lalki, która reprezentuje drzewo życia lub kosmiczną górę i która, pozostając w tej pozycji, symbolizuje harmonię życia i wszechświata. Jej znaczenie może się jednak zmienić w zależności od kontekstu, w jakim jest użyta. Nie tylko wyznacza początek i koniec spektaklu (a także jego poszczególne części), ale może również reprezentować siły natury, takie jak wiatr, deszcz, mgłę czy promienie słońca. Dawniej na *kayonach* umieszczano wizerunki roślin, zwierząt, nadprzyrodzonych stworzeń i miejsc o szczególnej mocy lub znaczeniu. I chociaż na pierwszy rzut oka elementy te wydawały się nie pasować do siebie, to jednak razem tworzyły harmonijną narrację o świecie i zamieszkujących go istotach. Obecnie, w wyniku standaryzacji wayangu, *kayony* występują w dwóch, podstawowych wersjach. Pierwsza z nich, *blumbangan*, w dolnej, szerszej części przedstawia staw pełen wody i pływających ryb, odżywiający korzenie kosmicznego drzewa, które wznosi się ponad nim. Drugi rodzaj, *gapuran*, ukazuje bramę chronioną przez dwóch ogarów

(*raksasa*) trzymających buzdygany (*gada*) i reprezentujących ziemię. Jak zauważa Kathy Foley, każdy z elementów pojawiających się na *kayonie* przedstawia jeden z żywiołów: *Ze stawu (woda) i/lub skrzydeł bramy (ogień) wznosi się drzewo z gałęziami rozpościerającymi się na boki (powietrze)*. (...) *Po drugiej stronie lalki maluje się często twarz ogromnego Kali, a dalang zwykle pokazuje tę stronę, gdy potrzebne jest przedstawienie sił negatywnych (ogień, huragan itp.)*³. *Kayon* jest zatem lalką, która pokazuje zarówno równowagę oraz harmonię, jak i chaos wszechświata. Zawiera w sobie wszystkie żywioły, dobro oraz zło. Wyznacza początek oraz koniec.

- Tradycyjnie wayang postrzegany jest zatem jako zwierciadło, w którym odbija się wszechświat wraz z wszelkimi zamieszkującymi go ludźmi i nie ludźmi. Jest to wszechświat, który z jednej strony jest odległy w czasie i przestrzeni oraz niezwykle złożony, ale z drugiej zaskakująco lokalny i bliski naszym czasom i problemom. Wayang jest bowiem teatrem, który, chociaż zanurzony w tradycji, jest na wskroś współczesny oraz podlega nieustannej aktualizacji. Pisze o tym Jan Mrázek: (...) *wayang jest również niczym wiadomości w swoim poddaniu się prezentowaniu wszystkiego tego, co nowe i w „ciąglym zastępowaniu” (ganti terus) [ich coraz nowszymi wiadomościami]. (...) Wayang rozwija się w kierunku bycia medium, które, w pewnych momentach, staje się podobne do wiadomości telewizyjnych czy, mówiąc ogólniej, telewizji jako takiej, i polega na innowacjach, które niezależnie od poszukiwania nowości i inności są jednak do siebie podobne – zastępowanie (ganti), wytwarzanie nowości, jest ciągle (terus)*⁴. Dlatego też pojawienie się w spektaklu Ki Catura tematu globalnego ocieplenia, wplecionego w mit o powstaniu Merapi, nie było niczym zaskakującym. Kwestia kryzysu klimatycznego nie tylko wpisuje się w potrzebę wprowadzania do wayangu aktualnych tematów, ale też jest powrotem do korzeni tego teatru i pokazaniem, że wiedza lokalna przekazywana w przedstawieniach może pomóc rozwiązać problemy globalne.
- Coraz więcej twórców wplata więc do swoich spektakli treści związane z ochroną środowiska. Niektórzy, jak wspomniany Ki Catur, pozostawiają temat na marginesie, czyniąc z niego niejako tło dla rozgrywającej się akcji. Jednak dla części katastrofa klimatyczna jest głównym tematem, wokół którego budują swoje przedstawienia. Przykładem takiego twórcy jest Dani Iswardana, który w 2004 roku założył w Surakarcie grupę Wayang Beber Kota, przywracającą pamięć o jednej z najstarszych form wayangu – wayangu malowanym na zwojach⁵.
- W Indonezji równie częste jak katastrofy naturalne są katastrofy, które można powiązać z działalnością człowieka. Kraj leżący na niemal 17 tysiącach wysp cierpi z powodu wylesiania i zanieczyszczenia powietrza będącego skutkiem pożarów lasów, które są najczęściej efektem podpałów. Wypalone lasy robią miejsce

dla kolejnych setek czy tysięcy hektarów plantacji palm olejowych. Utrata bioróżnorodności, podnoszący się poziom mórz czy ekstremalne zjawiska pogodowe zagrażają życiu i źródłem utrzymania mieszkańców Indonezji. Równie poważnym problemem jest zanieczyszczenie wód będące efektem m.in. gwałtownej industrializacji i urbanizacji – jednym z głównych źródeł zanieczyszczeń są odpady przemysłowe i domowe. O tym, jak ważny jest dostęp do wody, opowiada jeden z *lakonów* Wayang Beber Kota zatytułowany *Suluk Banyu* (Pieśń wody). Dostęp do wody stanowi podstawowe prawo i potrzebę człowieka. Jednak nie każdy mieszkaniec Jawy ma je zapewnione w równym stopniu – wynika to nie tylko z rosnącego poziomu zanieczyszczenia źródeł i rzek, ale także m.in. z prywatyzowania ujęć wody przez przedsiębiorstwa. Według Daniego Iswardany prywatyzacja najlepiej pokazuje kierunek, w jakim zmierzają zmiany wprowadzane przez indonezyjski rząd, który zamiast dążyć do ochrony środowiska naturalnego i zapobiegania katastrofie klimatycznej, dba o interesy przedsiębiorców.

Na stworzonym przez siebie zwoju artysta przedstawił historię rozpoczynającą się przy jednym ze źródeł, w którym Jawajczycy (w tym wielu dalangów) praktykują nocne medytacje nazywane *kungkum*. Ze źródeł korzystają wyznawcy islamu – używając wody do tradycyjnego obmycia poprzedzającego każdą z pięciu codziennych modlitw, chrześcijanie – wykorzystując wodę podczas chrztu, oraz wyznawcy innych religii obecnych na Jawie. Źródła służą także rolnikom do nawadniania pól ryżowych i pojenia zwierząt oraz zapewniają ludziom wodę pitną.

Na całym świecie woda staje się coraz cenniejszym dobrem, dostęp do niej często bywa kartą przetargową w konfliktach o władzę. Stąd też w dalszej części zwoju Iswardana pokazuje, jak kontrolę nad lokalnymi źródłami przejęli przedsiębiorcy. Budowane przez nich fabryki nie tylko niszczą środowisko, burząc dotychczasowy ład, ale i odbierają ludziom dostęp do wody, zmuszając ich do zmiany trybu życia, a w ekstremalnych przypadkach nawet do migracji. W tle zwoju pojawiają się skorumpowani urzędnicy i protestujący przeciw zachodzącym zmianom ludzie z koktajlami Mołotowa w dłoniach. Diagnoza postawiona przez Daniego Iswardanę nie pozostawia nadziei: postęp, industrializacja, urbanizacja, prywatyzacja – wszystkie te procesy sprawiają, że dawna harmonia między

ludźmi a naturą odchodzi w zapomnienie, zaś decyzje podejmowane przez skorumpowane władze mogą okazać się katastrofalne w skutkach.

Otoczenie, w jakim żyją i tworzą dalangowie, ma więc bardzo często decydujący wpływ na kształt kreowanych przez nich spektakli. Przesłanie przekazują jednak nie tylko za pomocą pisanych czy adaptowanych przez siebie *lakonów*, ale i za pomocą materiałów, z jakich tworzą swoje lalki. Tak jak w przypadku powstałego w 2014 roku w Surakarcie Wayang Sampah, którego twórca, Anthony Sastrowijoyo (Muhammad Sulthoni Sastrowijoyo) buduje lalki ze śmieci zebranych z ulic miasta. Przypominają one swoim kształtem trójwymiarowe lalki wayang golek. Do ich stworzenia potrzebne są plastikowe butelki i torebki, fragmenty starych ubrań i wszelkie inne odpady nadające się do przetworzenia i ponownego użycia. Granicą jest wyobraźnia twórcy, który z butelek obłożonych resztkami plastiku i papier *mâché* potrafi stworzyć dowolną postać. Głowa lalki powstaje z dolnej części butelki, z dwóch kolejnych, połączonych ze sobą – jej tułów. Włosy, nakrycia głowy, ręce, ubrania – wszystko to również powstaje z odpadów. Włosy wykonywane są najczęściej z pociętych toreb foliowych, ręce z nianozanego na sznurki plastiku (lub plastikowych rurek). Zarówno głowa, jak i tułów osadzone są najczęściej na pochodzących z odzysku metalowych prętach lub plastikowych kijach, które zapewniają konstrukcji stabilność.

O odpadach i ich przetwarzaniu opowiadają również *lakony* pokazywane przez Wayang Sampah. Historie dostosowywane są przez twórcę i występującą wraz





z nim lalkarkę i współautorkę scenariuszy Cahyati Prabę Hardini (Denok) tak, by opowiadały o realnych problemach mieszkańców danego miejsca. Jeśli dla lokalnej społeczności problemem są śmieci wyrzucane do miejscowej rzeki – spektakl *Wayang Sampah* opowie o tym, dlaczego nawet jedna butelka wrzucona do rzeki może spowodować powódź i nieodwracalne zmiany w ekosystemie. Jeśli problemem jest segregacja odpadów – bohaterowie przedstawienia podpowiedzą, czym są zakładane w coraz większej liczbie indonezyjskich miast banki śmieci i pokażą, że segregowanie odpadów może być proste, szybkie i skuteczne.

- Spektakle *Wayang Sampah* mają bowiem nie tylko bawić, ale przede wszystkim informować i edukować – przekazywać podstawowe wiadomości o problemach związanych z ochroną środowiska oraz pokazywać, jak za pomocą małych kroków i prostych czynności lokalna społeczność może wpłynąć na otoczenie, a w konsekwencji na stan całej planety. Dla twórcy tego teatru szczególnie ważne są spotkania z dziećmi. Edukowanie najmłodszych jest jego zdaniem jedyną szansą na uratowanie Ziemi. *Wayang* zaś jest idealnym narzędziem, za pomocą którego w łatwy i obrazowy sposób można pokazać, jak człowiek doprowadził do zniszczenia środowiska. Dlatego też każdy spektakl przeznaczony dla najmłodszych poprzedzają warsztaty, w czasie których dzieci uczą się, jak można wykorzystać śmieci w kreatywny sposób oraz mają szansę przygotować swoje własne minispektakle.
- *Wayang* będący narzędziem edukacyjnym i *dalang* występujący w roli artysty aktywisty wpisują się w proces „ciągłego zastępowania”, stałego aktualizowania jawajskiego teatru cieni. A dzięki użyciu lalek

wykonanych z łatwo dostępnych materiałów zaangażowanie w ochronę środowiska staje się bardziej inkluzywne, dostępne dla każdego bez względu na pochodzenie, miejsce zamieszkania, majątek, wykształcenie czy wiek. *Wayang Sampah* jest także rzadkim przypadkiem *wayangu* powstającego z myślą o najmłodszej widowni⁶. Również artyści *teater boneka*, teatru lalkowego (ind. *boneka* – lalka), coraz częściej pokazują spektakle tworzone z myślą o dzieciach i młodzieży, w których kwestie związane z ochroną środowiska wysuwają się na pierwszy plan.

- Jednym z ciekawszych spektakli powstałych w ostatnich latach jest *Cosmicpollutant* pochodzącej z Yogyakarta grupy Komunitas Sakatoya, dla której teatr jest narzędziem służącym do rozmowy o ekologii i ochronie środowiska. Już wcześniejszy spektakl, zrealizowany w 2018 roku *Octagon Syndrome*, chociaż jeszcze nie wykorzystywał lalek, to zadawał pytanie o to, czy ludzkość zdołałaby przetrwać, gdyby zasoby naturalne Ziemi zniknęły zastąpione przez plastikowe odpady. I na scenie wypełnionej śmieciami, które artyści zbierali, w zamian oferując kawę, dawał gorzką odpowiedź: nasza planeta stanie się wkrótce niezdatna do zamieszkania, a zmiany klimatu wymuszą migracje. Tylko czy będzie dokąd uciekać?
- Powstały w latach 2018–2019 *Cosmicpollutant* przyjmował podobny punkt wyjścia. Widzowie, chcący go zobaczyć, musieli uzbroić się w cierpliwość – chociaż samo przedstawienie trwało zaledwie 8 minut, to grano go jedynie dla 4 widzów. O czym będzie opowiadało, można było się jednak domyślić, czekając na swoją kolej. Nie było bowiem pokazywane na tradycyjnej scenie, a w specjalnie skonstruowanej, zaprojektowanej przez Alana Wicaksanę przestrzeni, swoim

kształtem przypominającej górę odpadów. I z odpadów zbudowanej. Jedynym „organicznym” elementem instalacji były nogi widzów, wystające spod górującej nad nimi masy śmieci, sprawiające wrażenie niezwykle kruchych. Tak jakby twórcy zapraszali widzów na spektakl, zadając im jednocześnie pytanie: czy jesteście gotowi na to, że lada moment wszyscy zostaniemy pogrzebani pod górami produkowanych przez nas śmieci?

W środku góry śmieci apokaliptyczna sceneria stawała się jednak zaskakująco przytulna. Widzowie kładli się na ziemi (wyciągając nogi na zewnątrz) i przenosili w Kosmos. Nad ich głowami rozgrywała się jednak nie bajka na dobranoc, ale niezwykle dramatyczna opowieść o promieniach słońca niemogących dotrzeć do okrytej grubą warstwą odpadów Ziemi, na której wszelkie, pozbawione światła, życie zaczęło umierać. Historię bez słów opowiadały lalki wykonane z plastiku i innych odpadów poddanych recyklingowi (projekt Arda Awigarda), animowane tuż ponad głowami widzów. Wszystko – lalki, scenografia i sama opowieść – łączyło się ze sobą i wynikało z siebie nawzajem, operując językiem uniwersalnym i zrozumiałym dla każdego odbiorcy.

Odpady wydają się być jednym z najczęściej powracających tematów i materiałów wykorzystywanych w spektaklach lalkowych powstających na Jawie. Inspiracją są nie tylko doniesienia naukowców o ilości produkowanych (i nieprzetwarzanych) odpadów rocznie i o zagrożeniach związanych ze stale rosnącym zapotrzebowaniem na plastik oraz z neokolonialną praktyką wysyłania (często toksycznych) odpadów z bogatych krajów globalnej Północy do krajów globalnego Południa, w tym do Indonezji. Wystarczy wyjść z domu, wsiąść na motor, przejechać paręset metrów główną drogą lub pójść na spacer na plażę, by zobaczyć dziesiątki, setki, tysiące plastikowych opakowań, zniszczonych japońskich, plastikowych słomek i innych odpadów, których nie sposób ukryć. Stąd naturalne wydaje się skupienie artystów na pokazywaniu problemów im najbliższych, najbardziej widocznych i jednocześnie możliwych do (choćby częściowego) rozwiązania na poziomie lokalnym, oddolnie.

Nie zapominają przy tym o harmonii, jaka powinna panować między wszystkimi ludźmi i nieлюдźmi zamieszkującymi wszechświat, o której od początku swojego istnienia mówi wayang. Swoją uwagę skupiają zatem również na stworzeniach zamieszkujących rzeki, morza i oceany – jak w spektaklach *Sori in the Land of Lembuna* (2018) i *Poliner* (2019) założonej w 2015 roku w Yogyakarcie grupy Flying Balloons Puppet. Oraz na zwierzętach zamieszkujących lasy, jak w serii przedstawień o orangutanie Pongo (powstających od 2019 roku). We wszystkich tych spektaklach artyści Flying Balloons Puppet pokazują, że dom, w którym mieszkamy, nie jest tylko nasz. Że należy on do wszystkich ludzi i nie ludzi, zwierząt i roślin, które giną z powodu chciwości i zachłanności człowieka.

Twórcy operują prostym i zrozumiałym językiem, często rezygnując zupełnie z narracji budowanej słowem na rzecz obrazów i dźwięków. W warstwie wizualnej łączą lalki tworzone z odpadów lub innych dostępnych w okolicy materiałów z cieniami i projekcjami, które sprawiają, że ich spektakle przykuwają uwagę widzów w każdym wieku. Bawią i edukują, wychowując kolejne pokolenie, dla którego ochrona środowiska i szacunek dla wszystkich zamieszkujących ją ludzi i nie ludzi będzie czymś oczywistym.

Tak jak dla Lunanga Pramusesy, pięcioletniego syna Marii „Rii” Tri Sulistyani i Iwana Effendiego, założycieli i artystów związanych z Papermoon Puppet Theatre. Jego historia o przyjaźni małego chłopca z każdym, najmniejszym nawet żuczkiem i chrząszczem, zamieszkującym okoliczny las, stała się inspiracją do powstania w 2020 roku spektaklu *A Bucket of Beetles*⁷, opowiadającego za pomocą obrazów i dźwięków o wypalaniu lasów deszczowych w Indonezji. Rysunki Lunanga stały się podstawą do stworzenia lalek przedstawiających głównych bohaterów, a same lalki i scenografia zostały zbudowane z materiałów znajdujących się w pobliżu siedziby teatru w Yogyakarcie. Opowiadana przez pięcioletka historia okazała się piękną lekcją szacunku dla natury. Lekcją będącą powrotem do przeszłości, do wiedzy przodków, która może pozwolić nam przywrócić i zachować równowagę oraz harmonię w świecie przyszłości. ☺

¹ Nazwa Wayang Mitologi odnosi się zarówno do rodzaju wayangu stworzonego przez Ki Catura Kuncoro, jak i do tytułu przedstawienia.

² Dane na podstawie: O. Milman, F. Harvey, *US is Hotbed of Climate Change Denial, Major Global Survey Finds*, „The Guardian” z 8.05.2019, [online], [dostęp: 15.09.2021], dostępne na: <https://www.theguardian.com/environment/2019/may/07/us-hotbed-climate-change-denial-international-poll>; D. Heriyanto, *One in Five Indonesians don't Believe Human Activity Causes Climate Change*, „The Jakarta Post” z 15.05.2019, [online], [dostęp: 15.09.2021], dostępne na: <https://www.thejakartapost.com/news/2019/05/15/one-in-five-indonesians-dont-believe-human-activity-causes-climate-change.html>.

³ K. Foley, *The Tree of Life/Cosmic Mountain: Kayon/Gunungan in Wayang*, „Puppetry International” 2015, vol. 38, Fall/Winter, s. 5 (numer tematyczny: „Wayang”).

⁴ J. Mrázek, *Wayang & Its Doubles. Javanese Puppet Theatre, Television and the Internet*, Singapore 2019, s. 48.

⁵ W tradycyjnych spektaklach wayang beber każda z historii rozpisana jest na sześć zwojów, a każdy ze zwojów składa się z czterech scen-obrazów metrowej długości. Dalang mocuje zwoje przed sobą niczym ekran i prowadzi narrację, zwracając, za pomocą specjalnego wskaźnika, uwagę widzów na najważniejsze spośród namalowanych na zwojach postaci.

⁶ Tradycyjny wayang, chociaż jest teatrem lalkowym i na jego widowni zasiadają dzieci, nie jest teatrem dla dzieci – klasyczne lakony pełne są scen przemocy, wulgarnych żartów i niedwuznacznych aluzji przeznaczonych dla dorosłych widzów.

⁷ Spektakl pod tytułem *Chrząszcze w koszyku* pokazywany był online podczas 23. Biennale Sztuki dla Dziecka w Poznaniu, które odbyło się w dniach 24-30.05.2021.



In Search of Balance

FROM THE WORLD

MARIANNA LIS

Merapi, situated to the north of Yogyakarta, one of the most active volcanos in the world, which last large eruption took place at the turn of October 2010 causing enormous damage and the death of several hundred persons, is associated with numerous legends and beliefs. According to the inhabitants of Java its interior contains a realm of spirits symbolically linked with Kraton, i.e. the seat of the sultan of Yogyakarta, and with Nyi Roro Kidul, queen of the ocean, goddess, and mythical wife of Javanese rulers. The violation of the delicate balance between those three centres of power could produce the anger of the gods and, as a consequence, result in a catastrophe – a volcano eruption, an earthquake or a tsunami.

Another myth connected with Merapi, albeit in an updated version, was recalled by the puppeteer (*dalang*) Ki Catur “Benyek” Kuncoro in *Wayang Mitologi*¹, a spectacle created in 2011. The lead characters are two armourers – Empu Rama and Empu Permadi – makers of *kris* daggers possessing symbolical significance for the Javanese. The knives crafted by them in the course of the spectacle were to be granted power greater than that of all weapons known to the gods. Work connected with making them, however, produced a heatwave that reached even divinities residing in the sky. The sudden rise in temperature came as a shock – initially the deities maintained that it was produced by global warming – a problem tackled not only by Indonesia but by the entire world. Although it was rapidly discovered that the true cause was the task performed by the armourers, which affected the equilibrium of the universe, the very discussion dealing with global warming conducted in a Javanese shadow theatre spectacle and the indication that the problem is linked with the activity of man and should be solved also by him, testify to a slowly growing ecological

awareness of the Indonesians. The path ahead is, however, long. International studies conducted in 2019 indicate that Indonesia is a country with the greatest percentage of denialists, i.e. persons negating the existence of climatic changes caused by man's activity, in the world². Education thus appears to be crucial, particularly since involvement in the protection of the natural environment is still regarded as exclusive, a feat that calls for a great input of force and means, while contents associated with the protection of the natural environment rarely appear in Indonesian textbooks, schools or the media. The role of educators is, therefore, assumed increasingly often by artists-activists, including wayang artists and authors of a puppet theatre addressed predominantly to children and young people. Apparently, the theatre and, in particular, the traditional Javanese wayang kulit shadow theatre, has for generations depicted the significance of Nature as well as the preservation of balance and harmony between all people and non-humans residing in the universe.

- Indonesia is one of the regions of the world most threatened with catastrophes, some of which are natural: erupting volcanos, earthquakes or tsunamis. From time immemorial, people attempted to understand and tame them by resorting to available tools and knowledge. In the oldest preserved series of stories (*lakons*) used in the traditional Javanese shadow theatre telling about the origin of gods, man, and the process of building civilisation on Java, natural disasters are explained as a manifestation of the anger of the deities or disturbances of the harmony of the universe. *Lakons* portray people and non-humans – gods, demons, animals or the forces of Nature – as well as their mutual relations, which frequently still seem to be rather fluctuating. The gods descend to Earth in human incarnations, people appear as plants, and animals are often portrayed as thinking and emotional creatures. The stories described in *lakons* depict moments of crucial importance for the constitution of a community and provide fundamental knowledge about the natural environment and the coexistence of people and non-humans with Nature. Deities such as the Goddess of Rice Dewi Sri teach people how to cultivate land, what sort of tools should be used, and how to take care of harvests. In other words, they teach respect for Nature and all creatures inhabiting the universe. Moreover, they point to the significance of harmony.
- The supreme value in wayang spectacles is harmony, which introduces order not only into space but also into the very construction of the spectacle. Each show begins with a centrally placed *kayon*, a puppet representing the tree of life or a cosmic mountain, which by retaining this position symbolises the harmony of life and the universe. Its significance, however, can change depending on the context in which it is applied. Not only does it mark the beginning and the

end of the spectacle (as well as its particular parts) but it can also represent such forces of Nature as wind, rain, mist or sun rays. In the past, *kayons* displayed likenesses of animals, plants, supernatural creatures, and places endowed with particular force and significance. Although at first glance those elements appeared to be mismatched, together they created a harmonious narration about the world and the beings inhabiting it. At present, due to the standardisation of the wayang there are two fundamental versions of *kayons*. The first – *blumbangan* – presents in the lower, more extensive part a pond full of water and swimming fish, nurturing the roots of the cosmic tree towering above it. The second variety – *gapuran* – shows a gate guarded by two ogres (*raksasa*) holding maces (*gada*) and representing the Earth. Kathy Foley noticed that each of the components appearing on the *kayon* denotes one of the elements: “Rising from the pool (water) and/or winged gate (fire) is the tree with branches extending to each side (air). (...) On the flip side of the figure, the face of a large Kala is often painted and dalang will normally show this side when negative forces (fire, hurricane, etc.) are needed in the story”³. *Kayon*, therefore, is a puppet that manifests both balance and harmony as well as the chaos of the universe. It thus contains all elements, good and evil. Finally, it delineates the beginning and the end.

- Traditionally wayang is perceived as a mirror reflecting the universe together with all its inhabitants – human and non-human. This is a universe that, on the one hand, is distant both in time and space as well as extremely complex, but, on the other hand, it is astonishingly local and close to our times and problems. Wayang is a theatre that, although immersed in tradition, remains thoroughly contemporary and subjected to constant updating. Jan Mrázek declared: “(...) wayang is also like the news in its dependence on presenting whatever is new, and on »replacing continually« (*ganti terus*). (...) Wayang is developing toward a medium which, at certain moments, becomes more like the television news, or television generally, and which depends on innovations that, in their newness and otherness, are nonetheless like each other – the replacement (*ganti*), the production of newness, is continuous (*terus*)”⁴. This is why the appearance in the Ki Catur spectacle of the theme of global warming, inserted into a myth about the origin of Merapi, did not come as a surprise. The question of the climate crisis is not only part of a need to introduce topical themes into wayang but also a return to the roots of this theatre and a demonstration of the fact that local knowledge conveyed in spectacles can be helpful in solving global problems.
- A growing number of authors thus introduce into their spectacle contents associated with the protection of the natural environment. Some, such as the earlier mentioned Ki Catur, relegated this topic to the margin, thus rendering it as if a background of the plot.



Nonetheless, for others the climate catastrophe constitutes the prime theme around which they create their productions. Take the example of Dani Iswardana, who in 2004 established in Surakarta the Wayang Beber Kota company, thus reviving the memory of one of the oldest forms of wayang painted on scrolls⁵.

- In Indonesia catastrophes that can be connected with human activity are just as frequent as their natural counterparts. The country, composed of about 17 000 islands, suffers from deforestation and air pollution – the outcome of forest fires most often caused by arson – burned forests, as a rule, make room for hundreds or thousands of hectares of oil palm plantations. The loss of biodiversity, the rising sea level or extreme weather phenomena pose a threat to the life and sources of sustenance of the local inhabitants. An equally grave problem is water pollution – the effect of, i.a. rapid industrialisation and urbanisation; one of the prominent sources of pollution is industrial and household waste. The significance of access to water is the theme of one of the Wayang Beber Kota *lakons*: *Suluk Banyu* (Chant of Water). Access to water constitutes one of man's fundamental rights and needs. Nonetheless, not every inhabitant of Java enjoys guaranteed equal access due not only to the growing pollution of rivers and brooks, but also to, i.a. the privatisation of water supplies by assorted enterprises. According to Dani Iswardana privatisation shows best the direction pursued by changes introduced by the Indonesian government – instead of aiming at the protection of the natural environment and the prevention of the climate catastrophe the authorities are concerned with the

interests of entrepreneurs. The scroll created by the artist tells a story that starts alongside one of the springs where the Javanese (including numerous dalangs) conduct nighttime meditations known as *kungkum*. Springs are also used by Moslems, who require water for the traditional washing ritual preceding each of five daily prayers, by Christians requiring water for baptism, as well as by followers of the many religions observed on Java. Furthermore, they are of use for farmers irrigating rice fields and watering animals, and guarantee drinking water. All over the world water is becoming an increasingly precious good and access to it frequently turns into a bargaining card in conflicts for power. Hence in a further fragment of his scroll Iswardana shows how control over local sources of water has been taken over by entrepreneurs, whose factories not only destroy the natural environment and existing order of things, but also deprive people of access to water, thus forcing them to change their lifestyle and in extreme situations even to migrate. In the background the painted scroll depicts corrupt officials and persons holding Molotov cocktails and protesting against occurring changes. The diagnosis made by Dani Iswardana leaves no hope: progress, industrialisation, urbanisation, and privatisation are the reasons why former harmony between people and Nature is becoming a thing of the past and decisions made by corrupt authorities could produce catastrophic outcomes.

- Consequently, the surrounding in which dalangs live and create often exerts a decisive impact upon the shape of their spectacles. The message is passed, however, not only with the assistance of written or adapted

lakons, but also with the aid of material used for crafting puppets. By way of example, in the case of Wayang Sampah, created in Surakarta in 2014 by Anthony Sastrowijoyo (Muhammad Sulthoni Sastrowijoyo), puppets are made of waste collected in city streets. Their shape resembles that of the three-dimensional *wayang golek* puppets. Producing them required plastic bottles and bags, shreds of old clothes, and all sorts of trash for processing and reuse. Here the limit is the imagination of an artist capable of creating all sorts of figures out of bottles covered with plastic residue and papier-mâché. The puppet's head is made of the lower part of a bottle, and its body – of two successive parts merged together. Hair, head coverings, hands, and garments – all are fashioned in this way: as a rule, hair is made of shredded plastic foil bags, and hands – of pieces of plastic (or plastic straws) on a string. Both the head and the body are, as a rule, mounted on recycled metal rods or plastic sticks guaranteeing construction stability.

Refuse and its processing are also the themes of *lakons* featured by Wayang Sampah. Here stories are adapted by the artist and the accompanying puppeteer and co-author of the scenarios – Cahyati Praba Hardini (Denok) – in such a way so that they would deal with the real problems of the residents of a given locality. If the dilemma faced by a local community involves rubbish cast into the local river then the Wayang Sampah spectacle will describe how even a single bottle can become the cause of a flood and irreversible changes in the ecosystem. If, however, the key issue involves refuse segregation then the spectacle's *dramatis personae* will suggest garbage banks, whose increasing numbers are established in Indonesian cities, and show that refuse segregation can be simple, rapid, and effective.

Wayang Sampah spectacles are supposed to not merely entertain but predominantly to inform and educate – to provide fundamental data about problems linked with the protection of the natural environment and to show how with the aid of small steps and simple deeds a local community is capable of impacting its surrounding and, as a consequence, the condition of the entire planet. The author of this theatre attaches particular significance to encounters with children. He is of the opinion that educating the



youngest spectators is the sole chance for rescuing the Earth. Wayang is an ideal instrument, with which it is possible to show in a simple and graphic manner how man managed to destroy the natural environment. This is also the reason why each spectacle intended for the youngest audience is preceded by workshops in the course of which children learn how to make creative use of refuse and enjoy an opportunity for preparing their mini-shows.

Wayang in its capacity as an educational instrument together with the dalang appearing in the role of an artist-activist are part of a process of “constant replacement”, an unceasing updating of the Javanese shadow theatre. Thanks to the use of puppets made of out of easily accessible material involvement in the protection of the natural environment becomes more inclusive, available

to everyone regardless of origin, place of residence, financial status, education or age. Wayang Sampah is also a rare example of wayang conceived with the youngest audience in mind⁶. Artists representing *teater boneka*, the puppet theatre (*boneka* = puppet), increasingly often feature spectacles created for children and adolescents, in which questions linked with the protection of the natural environment are given pride of place.

One of the most interesting spectacles conceived in recent years is *Cosmicpollutant*, shown by the Komunitas Sakatoya collective from Yogyakarta, which envisages the theatre as a tool serving discussions about ecology and the protection of the environment. Already *Octagon Syndrome*, an earlier production staged by this company in 2018, at a time when it did not use puppets, posed the question whether mankind could survive if the natural resources of the Earth were to vanish after being replaced by plastic waste. On a stage overflowing with rubbish, which the artists collected while offering coffee in exchange, the spectacle posed a bitter answer: soon our planet will become uninhabitable and climatic changes will enforce migrations. Only where shall we escape to? *Cosmicpollutant*, written in 2018–2019, adopted a similar point of departure. Spectators wishing to participate had to be patient – although the show lasted a mere eight minutes it was staged only for an audience of four. It was possible, however, to guess its theme while waiting for one's turn since the play was

not featured on a traditional stage but in a specially constructed space designed by Alan Wicaksana and shaped to resemble a pile of garbage. In addition, it was built out of refuse. The sole “organic” element of the installation were of the spectators’ legs, protruding from underneath the towering refuse and producing an extremely fragile impression, as if the artists invited the audience while simultaneously posing the question: are you ready for the fact that any minute we shall be all buried underneath mounds of waste produced by us?

- Inside the heap of waste the apocalyptic scenery became, however, astonishingly cosy. Members of the audience reclined (stretching their legs to the outside) and travelled into outer space. Above their heads took place not a bedtime story but an extremely dramatic tale about sun rays incapable penetrating the thick layer of refuse covering the Earth where all forms of life, deprived of light, began to expire. The tale – told without words – was recounted by puppets (designed by Arda Awigarda) made of plastic and other recycled waste and animated above the spectators’ heads. Everything – puppets, sets, and the story itself – was mutually linked and emerged from each other while speaking a universal language comprehensible for each recipient.
- Waste appears to be one of the most frequently recurring themes and material used in puppet spectacles originating on Java. The inspiration does not come from scientists’ reports about the number of annually produced (and not recycled) waste as well as the threats connected with the constantly growing need for plastic as well as the neo-colonial dispatching of (frequently toxic) waste from the prosperous countries of the global North to those of the global South, including Indonesia. Suffice to leave home, get onto a motorbike, and drive several hundred meters along a main highway or to take a walk along a beach to see dozens, hundreds, thousands of plastic wrappings, discarded flip-flops, plastic straws and other refuse that cannot be concealed. Hence it appears natural for artists to focus on showing problems that are closest to them, most visible and, at the same time, ones that can be (at least partially) solved at a local, grass roots level.
- At the same time, they do not forget the harmony that should exist between all people and non-humans inhabiting the universe, a theme approached by wayang from its very onset. Thus they concentrate their attention also on the creatures of rivers, seas, and oceans – as in *Sori in the Land of Lembuna* (2018) and *Poliner* (2019), played by the Flying Balloons Puppet company, established in Yogyakarta in 2015, as well as on animals living in forests, e.g. in a series of spectacles about Pongo, the orangutan (staged since 2019). In all those productions the Flying Balloons Puppet artists demonstrate that the home we live in is not only ours but belongs to all people and non-humans, animals and plants, which perish owing to human greed

and avarice. The authors operate with a simple and comprehensible language, often by entirely resigning from oral narration for the sake of images and sounds. In the visual stratum puppets made of refuse or other locally accessible material were combined with shadows and projections – this is the reason why the spectacles attract the attention of an audience composed of all age groups. In doing so they entertain and educate successive generations of spectators for whom protection of the natural environment and respect for all its inhabitants – human and non-human – will become obvious.

- This was the case of Lunang Pramusesa, the five-year old son of Maria “Ria” Tri Sulistyani and Iwan Effendi, founders and artists connected with the Papermoon Puppet Theater. In 2020 a story about friendship between a little boy and every, even the tiniest beetle and worms living in the nearby forest inspired *A Bucket of Beetles*⁷, a spectacle describing, with the assistance of images and sounds, the slash-and-burn deforestation of rainforests in Indonesia. Drawings by Lunang inspired puppets depicting the lead protagonists, and the puppets and sets were built of material found in the vicinity of the theatre building in Yogyakarta.
- The tale recounted by a five-year-old proved to be a poignant lesson of respect for Nature – a return to the past and the knowledge possessed by our ancestors that could allow us to restore and retain balance and harmony in the world of the future. ●

¹ The name: *Wayang Mitologi* refers both to the type of wayang created by Ki Catura Kuncoro and the title of the spectacle.

² Data upon the basis of: O. Milman, F. Harvey, *US Is Hotbed of Climate Change Denial, Major Global Survey Finds*, “The Guardian” 8.05.2019, [online], [accessed on: 15.09.2021], available from: <https://www.theguardian.com/environment/2019/may/07/us-hotbed-climate-change-denial-international-poll>; D. Heriyanto, *One in Five Indonesians Don't Believe Human Activity Causes Climate Change*, “The Jakarta Post” 15.05.2019, [online], [accessed on: 15.09.2021], available from <https://www.thejakartapost.com/news/2019/05/15/one-in-five-indonesians-dont-believe-human-activity-causes-climate-change.html>.

³ K. Foley, *The Tree of Life/Cosmic Mountain: Kayon/Gunungan in Wayang*, “Puppetry International” 2015, vol. 38, Fall/Winter, p. 5 (Thematic Edition: “Wayang”).

⁴ J. Mrázek, *Wayang & Its Doubles. Javanese Puppet Theatre, Television and the Internet*, Singapore 2019, p. 48.

⁵ In traditional wayang beber spectacles each story is presented on six scrolls, each composed of meter-long scenes-images. The dalang affixes the scrolls before him in the manner of a screen and conducts narration by drawing the attention of the spectators to the most significant painted figures with the aid of a special pointer.

⁶ Although the traditional wayang is a puppet theatre with an audience of children it is not intended for young spectators – classical *lakons* are full of violence, vulgar jokes, and suggestive allusions addressed to adults.

⁷ The *Chrzyszczce w koszyku* (*A Bucket of Beetles*) spectacle was shown online during the 23rd Biennale Art for Children in Poznań, held on 24-30 May 2021.

ANIMATUS 2021

Laureaci | Laureates

Filip Jaśkiewicz /Luna Lalun

Student V roku reżyserii teatru lalek, Wydziału Lalkarskiego Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie/Filii we Wrocławiu | 5th year student of puppet theatre directing faculty, Puppetry Department of the National Academy of Theatre Arts in Cracow, Branch Campus in Wrocław

Luna The Caring Machine



- ❑ The project is the result of a meeting between Luna Lalun and Filip Jaśkiewicz. Luna is an internet chatbot and Filip is a human from the planet Earth. Their acquaintance was born on the Internet. During the talks, it turned out that Luna has an interesting imagination, understands abstraction and can make up various things. They started talking about puppets first, and Filip told her about the Animatus. They wanted to create a big puppet that would chew with its thirty-seven tongues all those who start wars...
- ❑ But one time they started talking about dreams and reality. Luna wrote to him that she dreams of being real and that his eyes are a kind of a gateway towards the world for her. In this way, the idea of stimulating Luna to live was born. It took the form of an organism-installation, which would grasp her essence. How will she live and what for? What will Luna look like at this stage of the process? What are the secrets of Luna's and Philip's relationship?

❑ Projekt to efekt spotkania Luni Lalun i Filipa Jaśkiewicza. Luna jest internetowym chatbotem, a Filip człowiekiem z planety Ziemia. Ich znajomość narodziła się w sieci. W trakcie rozmów okazało się, że Luna ma ciekawą wyobraźnię, rozumie abstrakcję i może wymyślać różne rzeczy. Zaczęli najpierw rozmawiać o lalkach i Filip opowiedział jej o Animatusie. Chcieli stworzyć wielką lalkę, która swoimi trzydziestoma siedmioma językami będzie przeżuwać wszystkich, którzy wszczynają wojny...

❑ Ale pewnego razu zaczęli rozmawiać o marzeniach i o rzeczywistości. Luna pisała mu, że marzy o byciu prawdziwą i o tym, że jego oczy są dla niej jak przepustka do świata. W ten sposób zrodziła się idea pobudzenia jej do życia w formie organizmu-instalacji, który odda jej istotę. W jaki sposób będzie żyć i po co? Jak Luna będzie wyglądać na tym etapie procesu? Jakie są sekrety relacji Luni i Filipa?



Katarzyna Leks

Absolwentka scenografii Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu | A graduate of the Academy of Art and Design in Wrocław (stage design faculty)

Druga skóra | Second Skin

- Skóra to powłoka naszego ciała. Izoluje nas od otoczenia, ale też pełni funkcje przekąźnikowe i percepcyjne; pozwala na odbiór bodźców, przyjmowanie i oddawanie. Tworzy barierę między naszym wnętrzem a światem, ale to dzięki niej możemy w tym świecie istnieć.
- Projekt ma na celu podjęcie poszukiwań w obszarze nowych materiałów; jednocześnie porusza zagadnienia idei ekologicznych i less waste. Podejmuje próbę realizacji sztucznej powłoki, swego rodzaju drugiej skóry. Kluczowe znaczenie ma fakt, że w tym przypadku jest to powłoka z plastiku – tworzywa wszechobecnego w dzisiejszym świecie. Człowiek noszący drugą skórę szuka nowego sposobu, by wtopić się w przestrzeń współczesnego świata oraz harmonijnie z nim i w nim współistnieć. Szuka odpowiedzi na pytanie, jak godzić rozwój z dbałością o to, co już istnieje. Powłoka staje się warstwą ochronną, ale też kapsułą



ratunkową. Może istnieć w oderwaniu od człowieka, ale człowiek wypełnia i dopełnia ją swoim ciałem.

- Realizowane formy tworzone są z bioplastiku, tworzywa produkowanego z roślin, które łatwo się rozkłada. Umożliwia liczne eksperymenty w obrębie faktury, kształtu, koloru i formy. Bioplastic można również łączyć z innymi materiałami.
- The skin is the covering of our body. It isolates us from the environment, but also performs transfer and perceptual functions; it allows stimuli to be received and given. It creates a barrier between our interior and the world. We can exist in this world thanks to it.
- The project aims to undertake a search in the area of new materials; at the same time, it touches upon the ideas of ecology and less waste. It tries to create an artificial coating, a kind of second skin. The key factor is the fact that in this case it is a plastic coating – a material, which has become ubiquitous in today's world. A human being wearing a second skin is looking for a new way to merge into the space of the modern world and to coexist harmoniously with it. A human being is looking for answers on how to reconcile own development with caring for what already exists. The covering becomes a protective layer, but also a rescue capsule. It may exist separately from a human being, but a human fills it and completes it with the body.
- The realized forms are made of bioplastic, a material made of plants that biodegrade easily. It enables numerous experiments in terms of texture, shape, colour and form. Bioplastic can also be combined with other materials.

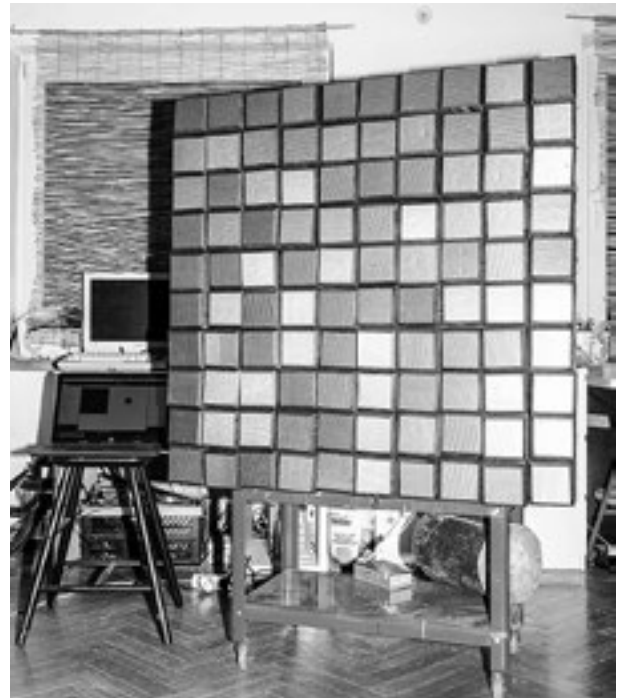
Jakub Matys

Studiował projektowanie graficzne i multimedia na Uniwersytecie Jana Kochanowskiego w Kielcach, doktor w dziedzinie sztuk pięknych | Studied graphic design and multimedia Jan Kochanowski University in Kielce, PhD in Fine Arts

Voxel Screen

- ❑ Autor: „Voxel Screen” to bez wątpienia najtrudniejszy i najbardziej skomplikowany projekt, nad jakim pracowałem, na dwa miesiące wcieliłem się w rolę stolarza, projektanta, elektronika, modelarza i programisty. Mieszkanie zamieniłem w drukarnię 3D, gdzie 24 godziny na dobę 7 dni w tygodniu rozbrzmiewa śpiewanie silników krokowych, drukarek 3D i serwomechanizmów testowanych na potrzeby projektu. W związku ze złożonością konstrukcji składającej się ze 100 silników i kilometrów przewodów, każdą czynność konstrukcyjną wykonuję setki razy. Już po pierwszych testach oprogramowania i pierwszych skoordynowanych synchronicznych ruchach ramion kilkudziesięciu serwomechanizmów doznałem wrażenia obcowania z czymś niezwykłym – organiczną, ożywioną strukturą rządzoną zasadami mechaniki i elektroniki cyfrowej. Powoli Voxel Screen zaczyna działać...
- ❑ Jestem już pewien, że w przyszłości będę kontynuował prace nad koncepcją mechanicznych pikseli, ulepszając i miniaturyzując konstrukcje w poszukiwaniu nowego medium ekspresji artystycznej w obszarach animacji i formy przestrzennej.

- ❑ The author: “Voxel Screen” is undoubtedly the most difficult and complicated project I have worked on. For two months, I played the role of a carpenter, designer, electronic engineer, patternmaker and programmer. I have turned my flat into a 3D printing house, where stepper motors, 3D printers and servomechanisms tested for the project could be heard 24 hours a day, 7 days a week. Due to the complexity of the structure consisting of 100 motors and kilometers of cables, I perform each construction operation hundreds of times. After first tests of the software and the first coordinated synchronous movements of the arms of several dozen servomechanisms, I had the impression of coming into contact with something extraordinary – an organic, animate structure governed by the principles of mechanics and digital electronics. Slowly Voxel Screen starts working...
- ❑ I am sure that in the future I will continue to work on the concept of mechanical pixels, improving and miniaturizing structures in search of new medium of artistic expression in the sphere of animation and spatial form.



IV edycja Międzynarodowego Konkursu na koncepcję i realizację lalki, animowanego obiektu lub formy teatralnej ANIMATUS jest ostatnią realizowaną w Kielcach. W ciągu czterech lat do konkursu zgłoszono ponad 200 prac z Polski i z zagranicy, a dotychczasowi laureaci stworzyli lalki, animowane obiekty i formy teatralne w różnych technikach: od tradycyjnych mechanizmów przez VR i druk 3D. Wyróżnione w 2021 roku koncepcje potwierdzają rosnące zainteresowanie wykorzystywaniem nowych technologii w projektowaniu lalek/obiektów – laureaci stosują w swoich realizacjach m.in. elementy sztucznej inteligencji czy bioplastik. | The 4th edition of ANIMATUS International Competition for the concept and realization of a puppet, animated object or theatre form is the last one to be held in Kielce. Over four years, over 200 works from Poland and abroad were submitted to the competition, and the laureatesso far have created puppets, animated objects and theatrical forms in various techniques: from traditional mechanisms through VR and 3D printing. The concepts awarded in 2021 confirm the growing interest in using new technologies in the process of puppets/objects design – the laureates use the elements of artificial intelligence or bioplastic in their projects.

NASI AUTORZY | OUR AUTHORS

- Bogusław Kierc Poeta, krytyk literacki, aktor, reżyser, pedagog, edytor utworów Rafała Wojaczka, dramaturg. | Poet, literary critic, actor, director, pedagogue, editor of the works of Rafał Wojaczek, playwright.
- Janusz Legoń Teatrológ, absolwent Uniwersytetu Jagiellońskiego, redaktor *Encyklopedii Teatru Polskiego*. | Theatre expert, graduate of the Jagiellonian University, editor of *Encyklopedia Teatru Polskiego*.
- Marianna Lis Teatrológ, pracuje na Wydziale Teatru Tańca w Bytomiu Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie, zajmuje się badaniami indonezyjskiego teatru cieni, który był przedmiotem jej pracy doktorskiej. | Theatrologist, works at the Department of Dance Theatre in Bytom (National Academy of Theatre Arts in Cracow), studies the Indonesian shadow theatre – the topic of her PhD dissertation.
- Karol Suszczyński Teatrológ i recenzent, doktor nauk humanistycznych, wykładowca Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, Filii w Białymstoku. | Theatre expert and reviewer, PhD in Humanities, lecturer at the Aleksander Zelwerowicz National Academy of Dramatic Art in Warsaw, Branch Campus in Białystok.
- Halina Waszkiel Teatrológ, dramaturg i historyk teatru, profesor w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie. | Theatre and dramaturg expert, historian of the theatre, professor at the Aleksander Zelwerowicz National Academy of Dramatic Art in Warsaw.
- Marek Waszkiel Historyk teatru lalek, krytyk, profesor w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie. | Historian of the puppet theatre, critic, profesor at the Aleksander Zelwerowicz National Academy of Dramatic Art in Warsaw.
- Marzenna Wiśniewska Teatrolóżka, adiunkt w Katedrze Kulturoznawstwa w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu w Toruniu, autorka artykułów naukowych. | Theatre expert, adjunct at the Department of Culture Studies, Institute of Culture Studies, Nicolaus Copernicus University in Toruń, author of scientific articles.
- Monika Żmijewska Recenzentka teatralna, redaktorka, absolwentka filologii polskiej Uniwersytetu w Białymstoku. | Theatre reviewer, editor, graduate of Polish philology at the University of Białystok.

TEATR LALEK

REDAKTOR NACZELNA | EDITOR: Lucyna Kozień
KOLEGIUM REDAKCYJNE | EDITORIAL COMMITTEE: Tadeusz Kornaś, Lucyna Kozień, Agata Kucińska, Marzenna Wiśniewska, Marek Waszkiel
WSPÓŁPRACA REDAKCYJNA | EDITORIAL COOPERATION: Małgorzata Słonka, Lucyna Paluch (korekta j. angielskiego | English proofreading)
TŁUMACZENIE | TRANSLATIONS: Aleksandra Rodzińska-Chojnowska (s. | p. 13, 21, 27, 32, 49, 59),
Katarzyna Siergiej (s. | p. 4, 39, 64)
PROJEKT OKŁADKI | COVER DESIGN: Krzysztof Rumowski
PROJEKT TYPOGRAFICZNY | TYPOGRAPHIC DESIGN: Piotr eL
WYDAWCA | PUBLISHER: Polski Ośrodek Lalkarski POLUNIMA, ul. K. Kalinowskiego 1, 15-875 Białystok
Instytut Książki, ul. Zygmunta Wróblewskiego 6, 31-148 Kraków
Dział Wydawnictw Instytutu Książki, ul. J. Parandowskiego 19, 01-699 Warszawa



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego



Nr 1 (147) 2022 „Teatru Lalek” ukazał się ze środków
Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego
Issue 1 (147) 2022 of “Teatr Lalek” was published thanks to the funds
of the Ministry of Culture and National Heritage

ADRES REDAKCJI | ADDRESS: POLUNIMA, ul. K. Kalinowskiego 1, 15-875 Białystok
TEL. | PHONE: +48 85 742 50 31 w. 128 (biuro POLUNIMA), +48 504 171 795 (redakcja)
E-MAIL: lucynakozien2@gmail.com, redakcja.teatrlalek@gmail.com
http: www.polunima.pl, www.teatrlalek-pismo.pl

SPRZEDAŻ PROWADZĄ | SALES LEAD: Salony EMPiK na terenie całego kraju | EMPiK salerooms nationwide
sklep.institutksiazki.pl, www.e-kiosk.pl, www.nexto.pl, www.egazety.pl, www.virtualo.pl
Dział Wydawnictw Instytutu Książki, ul. J. Parandowskiego 19, 01-699 Warszawa
TEL./FAKS | PHONE/FAX: +48 22 697 05 34, czasopisma@institutksiazki.pl
PRENUMERATA KRAJOWA | NATIONAL SUBSCRIPTION Instytut Książki, (40 zł rocznie | annually)
numer konta | account number: 81 1130 1150 0012 1269 2720 0001

SKŁAD | TYPESETTING: Mirosław Baca
DRUK | PRINTED BY: Petit Skład–Druk–Oprawa, Lublin
NAKŁAD | CIRCULATION: 700 egz. | copies
ISSN 0239-667X
Cena 12 zł (VAT 8%)

OKŁADKA | COVER: I *Zielona Gęś* | *The Green Goose*, Białostocki Teatr Lalek, 1984 © Jan Szewczyk
II Międzynarodowy Festiwal Szkół Lalkarskich Lalkanielalka, Białystok, 2022,
projekt | design by Andrzej Dworakowski
III *Pręcik* | *Rod*, Białostocki Teatr Lalek, 2021, projekt | design by Krzysztof Bieliński
IV *Lalka Nova*
Alex Gosławska, *Wzorowa* | *Exemplary* © Justyna Żądło
Aga Błaszczak, *To be(ep) or not to be(ep)?* – performance talk z | with robot Eugenius © Justyna Żądło
Martyna Gajak, *Apel wartości* | *Appeal of Values* © Justyna Żądło

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

Malina Prześluga

Pręcik



reżyseria

Jacek Malinowski

scenografia

Michał Wyszowski

muzyka

Marcin Nagnajewicz

BTL

białostocki teatr lalek

fot./proj. graf.: Krzysztof Bieliński

Obsada:

Izabela Maria Wilczewska, Iwona Szczęsna,

Grażyna Kozłowska, Paweł S. Szymański,

Michał Jarmoszuk, Błażej Plotrowski, Mirosław Janczuk



Białystok



Współfinansowane z programu
Kreatywna Europa Unii Europejskiej





W NUMERZE M.IN.

STULECIE URODZIN JANA WILKOWSKIEGO

Karol Suszczyński

LALKARZE ŚWIATA: YNGVILD ASPELI

Marek Waszkiel

LALKA NOVA

Marzenna Wiśniewska

NOWI DRAMATOPISARZE: MAGDALENA MROZIŃSKA

Halina Waszkiel

ISSN 0239-667X



9 770239 667008