

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu  
Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej  
Katedra Teatru i Sztuki Mediów

Agata Drwięga

**Ostatnia dama polskiego teatru lalek.  
Leokadia Serafinowicz i jej poznański teatr dla dzieci**

*The very last lady in Polish puppet theatre.  
Leokadia Serafinowicz and her theatre for children in Poznań*

Rozprawa doktorska

Promotorka: prof. zw. dr hab. Dobrochna Ratajczakowa  
prof. em. Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Promotor Pomocniczy: dr Karol Suszczyński  
Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie

Poznań 2023

## Spis treści

<b>Wstęp</b> .....	6
1.Podstawowe założenia pracy .....	6
2.Bardzo krótka historia teatru dla dzieci .....	9
3.Uwagi dotyczące podanych w pracy źródeł .....	16
<b>Rozdział I. Z Wilna do Poznania. Droga Leokadii Serafinowicz do teatru lalek i jego najmłodszych widzów</b> .....	17
Słowo wstępne .....	17
1.Ufa za Uralem. Spotkanie z Pietruszką .....	19
2.1.Wilno. Czasy szkolne .....	22
2.2. Studia i wojenna zawierucha .....	28
3.Toruń i Zakopane. Pierwsze lata w „nowej” Polsce .....	31
4.1.Kraków. Pierwsze kroki za parawanem.....	34
4.2. Lekcje teatru z Władysławem Jarewą .....	37
4.3. Debiuty .....	40
5.Wrocław – wielkie nadzieje i rozczarowania .....	45
6.1. Bielsko-Biała – ostatni przystanek .....	52
6.2. Uczciwość wobec naiwnych – własna koncepcja teatru dla dzieci .....	56
<b>Rozdział II. Teatr Leokadii Serafinowicz: kto i gdzie go tworzył?</b> .....	64
2.1.Od Poznańskiego Teatru Marionetek do Państwowego Teatru Lalki i Aktora Marcinek. Historia wielkopolskiej sceny lalkowej w latach 1945–1960. ....	64
2.2.Początek nowej ery w historii Marcinka.....	69
2.3. Deklaracja programowa .....	70
2.4. Zespół.....	72
2.4.1. Wojciech Wieczorkiewicz .....	72
2.4.2. Jan Berdyszak .....	74
2.4.3. Krystyna Miłobędzka.....	77
2.4.4. Inni autorzy .....	79
2.4.5. Kompozytorzy .....	81
2.4.6. Pozostali twórcy.....	82
2.4.7. Zespół aktorski.....	83
2.4.8. Pozostali pracownicy Marcinka.....	86
2.5. Miejsce teatru Leokadii Serafinowicz na mapie Poznania .....	88
2.5.1. Pierwsza siedziba Marcinka.....	88
2.5.1.1. Piwniczka.....	91
2.5.1.2. Problemy lokalowe lalkarzy .....	94

2.5.2. Olimpia i Pałac Kultury .....	99
<b>Rozdział III. Najważniejsze spektakle dla dzieci w teatrze Leokadii Serafinowicz</b> .....	102
3.1.1. <i>O słonku, sroce i krasnoludkach</i> (1960) – pierwszy sukces na poznańskiej scenie .....	102
3.2.1. <i>Tygrys Pietrek</i> – klasyka polskiego teatru dla dzieci i legenda poznańskiego Marcinka w kilku odsłonach.....	105
3.2.2. <i>Tygryszek</i> (1961) .....	106
3.2.3. <i>Tygryszek i piraci</i> – 1963 .....	110
3.2.4. <i>Tygryszek</i> (1974, 1975 i 1977) .....	117
3.3.1. <i>Najdzielniejszy</i> i <i>O Kasi, co gąski zgubiła</i> – polskie opery lalkowe dla dzieci .....	128
3.3.2. Zagadnienie polskiego lalkowego stylu narodowego .....	128
3.3.2. <i>Najdzielniejszy</i> (1965).....	132
3.3.3. <i>O Kasi, co gąski zgubiła</i> (1967).....	141
3.4.1. W stronę poetyckiego teatru dla dzieci.....	152
3.4.2. <i>Siała baba mak</i> (1969).....	157
<b>Rozdział IV. Przegląd Polskich Współczesnych Sztuk Lalkowych „Konfrontacje” jako próba przeprowadzenia reformy teatru lalek i teatru dla dzieci</b> .....	175
4.1. Sprawa dramaturgii w teatrze lalek .....	176
4.2. Chytry Staruszek kontra najwspółcześniejsi widzowie .....	179
4.3. Współpraca ze środowiskiem akademickim.....	181
4.4. „Konfrontacje” 1964. Dramaturgia w teatrze lalek .....	185
4.5. „Konfrontacje” 1966. Współczesność w teatrze lalek.....	188
4.6. „Konfrontacje” 1968. Teatr wieku czy teatr rodzaju? .....	191
4.6.1. „Konfrontacje” 1968. Próba reformy teatru dla dzieci .....	194
4.6. Odpowiedź środowiska lalkarskiego .....	199
<b>Zakończenie</b> .....	205
<b>Aneks</b> .....	211
1. Spektakle zrealizowane z udziałem Leokadii Serafinowicz w latach 1948–1960. Kolejność chronologiczna (według daty premiery).....	212
2. Spis premier zrealizowanych w Teatrze Lalki i Aktora Marcinek w Poznaniu w latach 1960–1974 oraz w Teatrze Lalki i Aktora w Poznaniu w latach 1974–1980 .....	216
3. Spektakle zrealizowane przez Leokadię Serafinowicz poza Poznaniem w latach 1960–1980 .....	231
4. Spis prezentacji spektakli omówionych w rozdziale III .....	234
5. Spis nagród i odznaczeń, którymi wyróżniono spektakle wymienione w rozdziale III oraz poznański teatr lalek wraz z Leokadią Serafinowicz w latach 1960–1985 .....	236

6. Program Przeglądu Polskich Współczesnych Sztuk Lalkowych „Konfrontacje” w latach 1964–1968 .....	238
7. Wybrane rozmowy z byłymi współpracownikami Leokadii Serafinowicz przeprowadzone w ramach realizacji Stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w roku 2018.....	241
7.1. <i>Byłyśmy sobie potrzebne – rozmowa z Krystyną Miłobędzką</i> .....	242
7.2. <i>Elżbieta II polskiego teatru lalek – rozmowa z Andrzejem Marciniakiem</i> ....	247
7.3. <i>Najważniejsza postać w scenariuszu – rozmowa z Bożeną Tychanicz</i> .....	254
7.4. <i>Ciocia Lila – rozmowa z Barbarą Pawlik-Gąsiorowską</i> .....	262
7.5. <i>Plastyk wrażliwy na barwy muzyki – rozmowa z Aleksandrem Radzewskim</i>	272
7.6. <i>Wielka humanistka – rozmowa z Agnieszką Koecher-Hensel</i> .....	277
<b>Bibliografia</b> .....	<b>283</b>

*[...] obie marzyłyśmy obszerniejszy, poznawczo ważny, godny swoich świetnych, wyrafinowanych odbiorców, nieinfantylny teatr dla dzieci. No, marzenia są po to, żeby się nie spełniać. Albo spełniać niezupełnie, więc inaczej. Bo przecież pozostanie ich ślad w XX-wiecznej historii polskiego teatru. Piękna prostota realizowanych przez Leokadię Serafinowicz spektakli. Piękna rysa na gładkiej powierzchni dziecięcego teatru w Polsce. Jedna z niewielu, która nie daje spokoju<sup>1</sup>.*

Krystyna Miłobędzka

---

<sup>1</sup> K. Miłobędzka, *Być Pięknie*, [w:] *Teatr lalek Leokadii Serafinowicz*, katalog wystawy, red. R. Fizek, L. Mrowińska, W. Tyszka, Poznań 1986, s. 42.

### 1. Podstawowe założenia pracy

Leokadia Serafinowicz była niewątpliwie jedną z najsilniejszych osobowości polskiego teatru lalek minionego stulecia. W swoim ponad dziewięćdziesięcioletnim życiu dogłębnie poznała każdy aspekt pracy artysty lalkarza jako: aktorka, pomocnica w pracowni plastycznej, autorka scenariuszy i adaptacji, asystentka reżysera, scenografka, reżyserka oraz dyrektorka dwóch teatrów<sup>2</sup>. Henryk Jurkowski po śmierci artystki przyznał:

Kiedyś, pisząc o Leokadii Serafinowicz, użyłem Craigowskiego określenia „artystka teatru”. I było to słuszne! Do dzisiaj nie zmieniłem zdania. Serafinowicz bowiem tworzyła własne światy, które wywodziła z myśli wielkich dramaturgów. Właściwie nie była scenografem, który towarzyszy reżyserowi, ale wielkim interpretatorem świata<sup>3</sup>.

Współcześnie Leokadię Serafinowicz pamięta się przede wszystkim jako legendarną dyrektorkę poznańskiego Teatru Lalki i Aktora Marcinek, autorkę scenografii nawiązujących do polskich tradycji folklorystycznych (przede wszystkim do *Wandy* Cypriana Kamila Norwida, a także oper lalkowych *O Kasi, co gąski zgubiła* i *Lajkonika*<sup>4</sup> Marii Kownackiej) oraz reżyserkę, która jako pierwsza wprowadziła na lalkową scenę dramaty Witkacego i *Wesele* Stanisława Wyspiańskiego. Za czasów jej dykcji w poznańskim teatrze regularnie odbywały się premiery spektakli adresowanych do starszej widowni (młodzieży i dorosłych), co wyróżniało go na tle innych polskich scen. Prawdopodobnie z tego powodu produkcje dla dorosłych czasem uznawano za najważniejszą misję realizowaną przez Serafinowicz i jej współpracowników<sup>5</sup>.

Tymczasem istota działalności dyrektorki Marcinka leżała zupełnie gdzie indziej i wiązała się z najbardziej oczywistym aspektem funkcjonowania teatrów lalkowych

---

<sup>2</sup> Ponadto: reżyserowała filmy animowane i tworzyła do nich scenografie; pełniła nieformalną rolę ambasadorki polskiego teatru za granicą; była jedną z inicjatorek (odbywające się do dziś) poznańskiego Biennale Sztuki dla Dziecka; a także wspierała Halinę Machulską w założeniu Polskiego Ośrodka światowej organizacji ASSITEJ (fr. Association Internationale du Théâtre de l'Enfance et la Jeunesse). Dodatkowo prowadziła działalność pedagogiczną, będąc członkinią i przewodniczącą Państwowej Komisji dla reżyserów lalkarzy oraz pracując w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej we Wrocławiu.

<sup>3</sup> H. Jurkowski, *Oszustwo czasu*, „Teatr Lalek” 2008, nr 1.

<sup>4</sup> Za lalki do *Wandy* i *Lajkonika* otrzymała zresztą Złoty Medal na Quadriennale Scenografii odbywającym się w Pradze w 1971.

<sup>5</sup> J. Puget, *Teatr dla kogo?*, „Kultura” 1974, nr 22.

w powojennej Polsce. Leokadia Serafinowicz przede wszystkim tworzyła teatr dla dzieci i dążyła do tego, by go zreformować, unowocześnić i uczynić z niego pełnowymiarową dziedzinę sztuki współczesnej. Ponadto jako artystka świadoma trendów pedagogicznych związanych z upodmiotawianiem dziecka, wprowadzała ten sposób myślenia do swojej pracy oraz starała się przekonać do tego również koleżanki i kolegów z branży, działających w innych miastach. Świadczą o tym wypowiedzi samej Serafinowicz, podejmowane przez nią działania, a także słowa najbliższej z nią współpracujących twórców. Zaliczający się do tego grona Wojciech Wiczorkiewicz skomentował wypowiedź Jana Pugeta sugerującą, że to starsi widzowie byli dla twórców Marcinka najważniejsi, następująco:

Widocznie ciężar gatunkowy dramaturgii adresowanej do widowni młodzieżowej robił wrażenie, iż z tymi właśnie przedstawieniami wiązaliśmy największe ambicje. W rzeczywistości główny kierunek naszych ambicji, główna koncentracja naszych sił i środków dotyczyła poszukiwań formuły teatru dla dziecka. W ramach tych poszukiwań ogłaszaliśmy konkursy dramaturgiczne [...], sprawdzaliśmy w kolejnych przedstawieniach słuszność lub błędność różnych rozwiązań inscenizacyjnych [...] tym poszukiwaniom służyły organizowane przez nas Konfrontacje 64, 66, 68, a później – przez nas zainicjowane i współorganizowane – Biennale Sztuki dla Dziecka, z jego niezwykle cenną częścią naukową<sup>6</sup>.

Zadaniem niniejszej pracy jest dopełnienie współczesnego obrazu Leokadii Serafinowicz – scenografki i odważnej reżyserki spektakli dla dorosłych poprzez ukazanie jej jako: ambitnej reformatorce teatru dla dzieci; artystki, która – traktując teatr lalek jako ważny i inspirujący punkt wyjścia – dążyła do poszerzenia jego granic oraz do zmiany perspektywy, z jakiej lalkarze postrzegali głównych odbiorców swojej twórczości; wreszcie dyrektorki potrafiącej przekonać artystyczno-kulturalne środowisko miasta do słuszności misji realizowanej w prowadzonym przez nią teatrze. Ponieważ jej działania zaowocowały stworzeniem wyjątkowego i rozpoznawalnego miejsca tak na mapie Poznania, jak i całego kraju, praca ta jest równocześnie opowieścią o Teatrze Lalki i Aktora Marcinek.

Jednocześnie nie jest to ani monografia Leokadii Serafinowicz, ani kronika działalności poznańskiej sceny lalkowej w czasie, gdy interesująca mnie artystka pełniła tam funkcję dyrektorki. Żadnego z tych tematów nie można bowiem rzetelnie

---

<sup>6</sup> W. Wiczorkiewicz, *Jestem ja jegomość jeź...*, s. 94 [maszynopis], domowe archiwum Marcina Wiczorkiewicza.

przedstawić w jednej rozprawie doktorskiej. Przyznaję rację Henrykowi Jurkowskiemu, który pisząc o działalności Serafinowicz, stwierdził:

„Nie sędzę, by ktoś inny, poza najbliższymi współpracownikami, mógł poznać jej twórczość całościowo. Twórczość ta bowiem przewyższa jakiegokolwiek standardy teatralnej „oglądalności”. Serafinowicz bywała w miejscach (w kraju i za granicą), do których nie wszyscy docierają. Wszędzie pozostawiała dowody swego talentu. Tak więc każde spojrzenie na jej dzieło będzie tylko cząstkowe. Aż do ukazania się solidnej monografii<sup>7</sup>.”

Wierzę, że niniejsza praca może okazać się dobrym punktem wyjścia dla tego typu całościowego podsumowania artystycznego dorobku Leokadii Serafinowicz. Biograficzny charakter pierwszego rozdziału wynika z chęci ukazania drogi, jaką przebyła ta wybitna artystka, by ostatecznie stworzyć teatr na miarę Marcinka. Choć w Poznaniu zrealizowała swoje najodważniejsze pomysły, jej poglądy na teatr lalek i sztukę dla dzieci kształtowały się przez wiele lat. Rzecz jasna złożyły się na nie wcześniejsze doświadczenia zawodowe. Niemniej ważną rolę odegrało w tym procesie Wilno – najważniejsze wówczas (pod względem teatralnym, obok Lwowa i Krakowa) z polskich miast – w którym przyszła artystka spędziła młodość. Poznając kolejne źródła dotyczące życia Leokadii Serafinowicz, trudno nie odnieść wrażenia, że właśnie wileńskiej atmosfery – przesyconej głębokim szacunkiem do sztuki i sprzyjającej rozwojowi wszelkich form twórczości – przyszła dyrektorka Marcinka szukała w każdym kolejnym miejscu pracy.

Poznańska scena lalkowa za jej czasów stała się wyjątkowym miejscem – twórczym, tchnącym świeżością myślenia o sztuce, kolorowym i pozwalającym zapomnieć o przytłaczającej szarości tamtych czasów. W przykościelnej, walącej się kamienicy skupiało się bowiem życie artystyczno-kulturalne miasta, a o sprawach sztuki dla dzieci i teatru lalek dyskutowano tam z największą powagą. Choć Serafinowicz była *spiritus movens* tego procesu, swój cel osiągnęła dzięki współpracy z pokaźną liczbą ludzi – od artystów począwszy, na pracownikach sceny kończąc. Z tego powodu pisząc o teatrze Leokadii Serafinowicz, należy wziąć pod uwagę wszystkich, którzy tworzyli to miejsce. Szczegółowo opisane warunki lokalowe, w jakich zmuszone były pracować osoby związane z Marcinkiem, budują dodatkowy, istotny kontekst dla ich działalności. Powyższe zagadnienia znajdują się w rozdziale drugim.

---

<sup>7</sup> H. Jurkowski, *Moje pokolenie*, Łódź 2006, s. 194.



Trzecia część pracy jest najobszerniejsza, ponieważ dotyczy kwestii najważniejszej – spektakli dla dzieci, które powstały w teatrze Leokadii Serafinowicz. Spośród kilkudziesięciu premier wybrałam siedem realizacji. Każda z nich była na swój sposób pierwsza – pod względem użycia nowatorskich środków wyrazu (*O słonku, sroce i krasnoludkach, Tygrysek, Tygrysek i piraci, Najdzielniejszy*), jako początek pewnego cyklu (*Tygrysek, O Kasi, co gąski zgubiła, Siała baba mak*) lub jako przepustka umożliwiająca poznaniakom krajowe i zagraniczne podróże (*Najdzielniejszy*). Oprócz tego omówione spektakle w zdecydowanej większości odniosły imponujący sukces frekwencyjny, wyjątkowo trwale zapisując się w świadomości widzów (*Siała baba mak, O Kasi..., Tygrysek*) i tym samym budując lokalną legendę tego teatru. Przywoływane realizacje łączy fakt, że będąc entuzjastycznie odbieranymi przez „zwykłą” publiczność, lokalnych krytyków i zagranicznych antreprenerów, wzbudzały kontrowersje, niechęć, a w najlepszym razie obojętne milczenie przedstawicieli polskiego środowiska lalkowego. Ostatecznie większość wymienionych realizacji uznawana jest współcześnie jako przełomowa dla polskiego teatru lalek oraz dla historii poznańskiej sceny. Na szczególną uwagę zasługuje zaś ich wyjątkowość, wynikająca z podejścia twórców do zagadnienia teatru dla dzieci.

O tym, że zreformowanie ogólnie przyjętego myślenia na temat twórczości teatralnej adresowanej do małoletnich było ważnym elementem misji realizowanej przez Leokadię Serafinowicz, świadczą źródła dotyczące pierwszych trzech edycji Przeglądu Polskich Współczesnych Sztuk Lalkowych „Konfrontacje”. Ostatni rozdział ma na celu nie tyle przypomnienie programu kolejnych odsłon imprezy, co przywołanie powodów, dla których ją organizowano. Zwracam w nim również uwagę na sposób realizacji przyjętych założeń oraz na recepcję festiwalu na poziomie lokalnym i ogólnokrajowym. Sposób, w jaki do postulatów przedstawianych podczas „Konfrontacji” podchodzili przedstawiciele polskiego środowiska lalkarskiego, uważam za kluczowy. W moim przekonaniu lalkarze współcześni Serafinowicz byli odpowiedzialni za niepowodzenie jej misji związanej z reformą teatru dla najmłodszej publiczności.

## **2. Bardzo krótka historia teatru dla dzieci**

By w pełni zrozumieć śmiałość Leokadii Serafinowicz w jej nowatorskim myśleniu o teatrze dla dzieci, trzeba zdać sobie sprawę z tego, że omawiany rodzaj sztuki sam w sobie należy do najmłodszych w historii. Wyodrębnienie dzieci jako osobnej grupy społecznej, posiadającej specyficzne potrzeby, a jednocześnie zasługującej na wyjątkowe

traktowanie, jest bowiem pomysłem, który w Europie narodził się dopiero pod koniec XVII wieku i początkowo dotyczył wyłącznie elit. Philippe Ariès wyjaśnił powody takiego stanu rzeczy w dziele *Historia dzieciństwa. Dziecko i rodzina w czasach ancien régime'u* następująco: „Nie dostrzegano w dziecku, jak my dzisiaj, przyszłej dorosłej osoby. Za wiele ich umierało. [...] Obojętność była nieuchronnym bezpośrednim skutkiem ówczesnej demografii. Na głębokiej prowincji przetrwała ona aż do XIX wieku [...]”<sup>8</sup>. Warto zauważyć, że nawet postrzeganie dziecka przez pryzmat jego przyszłości (czyli jako osoby, którą dopiero się stanie, osiągnąwszy określony wiek), sprowadza się do ignorowania dziecka takim, jakie jest, będąc sobą w czasie teraźniejszym. Dostrzeżenie dzieciństwa jako pełnowartościowego okresu w rozwoju człowieka, całkowicie zanurzonego w „tu i teraz” oraz rządzącego się własnymi prawami, Krystyna Miłobędzka w eseju *...To samo jeszcze raz...* nazwała „największym odkryciem XX wieku”. Pisała:

Czym zatem było [dziecko – A. D.], zanim je odkryto? Rodziło się, rosło – i rosło po to, by stać się dorosłym. A przeto oceniano je i rozumiano z punktu widzenia tego, czym się w przyszłości stanie i czym stać się musi. Dziecko tak rozumiane było tylko przyszłym – a więc niepełnym – dorosłym. Dostrzegano przede wszystkim to, czego w nim jeszcze nie ma, czego mu do człowieka dorosłego brakuje. To negatywne kryterium rozumienia dzieciństwa określało sposoby wychowania i nauki. Nasi przodkowie dalecy byli od myśli, że dziecko może uczyć się samo i że dzieci mogą się uczyć wzajemnie od siebie, we własnej zabawie. Im staranniej chciano dziecko wychować – za przykład niech posłużą tu kilkuletni następcy tronów – tym pręcej stawiano je naprzeciw dorosłego preceptora, filozofa albo wojownika, którego zadaniem było jak najszybsze udzielenie dziecku tego, czego mu nie dostaje do króla<sup>9</sup>.

To przełom wieków XIX i XX okazał się kluczowy dla zmiany perspektywy, z jakiej patrzono na dziecko. Rewolucję zapoczątkowała szwedzka pedagogożka Ellen Key, wydając w 1900 roku pracę zatytułowaną *Stulecie dziecka*<sup>10</sup>. Napisała w niej m.in. o tym, że każde dziecko jest indywidualną jednostką ludzką, która ma prawo samodzielnie „doznawać pewnych uczuć lub nie, własnych sympatyj i antypatyj, zarówno jak dorośli”<sup>11</sup> i jako taką należy je traktować. W innym miejscu autorka postulowała, by z procesu wychowawczego wyeliminować kary cielesne<sup>12</sup> oraz znacznie ograniczyć

---

<sup>8</sup> P. Ariès, *Historia dzieciństwa. Dziecko i rodzina w czasach ancien régime'u*, Warszawa 2010, s. 64–65.

<sup>9</sup> K. Miłobędzka, *...To samo jeszcze raz...*, [w:] eadem, *W widnokregu Odmieńca*, Wrocław 2008, s. 16.

<sup>10</sup> W Polsce książka po raz pierwszy ukazała się w 1928.

<sup>11</sup> E. Key, *Stulecie dziecka*, Warszawa 1928, s. 88.

<sup>12</sup> „Jakąż dojmującą gorycz, zawziętość, jakąż psią, służalczą uległość wyrządza kara cielesna! Tchórza czyni podłym, upartego i hardego bardziej zatwardziałym. Potęguje uczucia, będące źródłem wszystkiego

pouczenia i morały<sup>13</sup>, a także by dbać o właściwy rozwój dzieci, m.in. zapewniając im dostęp do „doskonałych i właściwych książek”<sup>14</sup>. O ile współcześnie słuszność powyższych tez jest dla większości osób oczywista, jeszcze nieco ponad sto lat temu były one niezrozumiałe, dziwne czy wręcz nieakceptowalne.

Serafinowicz nie zostawiła po sobie pism teoretycznych świadczących o tym, by znała książkę Key. Z całą pewnością można jednak stwierdzić, że bliskie jej były poglądy pedagogiczne Janusza Korczaka, który rozwinął podmiotowe postrzeganie dziecka zaproponowane przez szwedzką badaczkę. Do jego nazwiska artystka odwoływała się wielokrotnie, nie podając jednak konkretnych tytułów publikacji<sup>15</sup>.

Janusz Korczak w swoich pismach upominał się w imieniu najmłodszych m.in. o ich prawo do szacunku. Żądał uznania ich ludzkiej podmiotowości, a także prawa do bycia dziećmi wraz ze wszystkimi ograniczeniami i różnicami, które wynikają z młodego wieku, specyficznego postrzegania świata i braku życiowego doświadczenia. Swoje postulaty sprawdzał w praktyce, m.in. prowadząc dom dziecka dla żydowskich sierot przed i w trakcie II wojny światowej. Choć tragiczne okoliczności historyczne w jakich żył i zginął Korczak nie pozwoliły jego metodom pedagogicznym się upowszechnić, poglądy Starego Doktora były bliskie Leokadii Serafinowicz i jej współpracownikom<sup>16</sup>.

Powstanie teatru dla dzieci – takiego, w którym najmłodszy widzowie są najważniejsi, a nie tylko towarzyszami dorosłym w ich rozrywce – nieuchronnie wiązało się z rozwojem wspomnianych koncepcji pedagogicznych Key i Korczaka oraz wyodrębnieniem się dzieci jako osobnej grupy społecznej<sup>17</sup>. O ile małe dzieci od zawsze

---

złego na świecie: nienawiść i strach! Póki bicie dzieci nazywać się będzie wychowaniem, póty oba te uczucia ludźmi rządzić będą!” Zob. E. Key, *op. cit.*, s. 91.

<sup>13</sup> „Napomnienia są najgorszym środkiem wychowawczym, a w każdym razie winny być nieczęste i krótko sformułowane. [...] dzieci przeładowane morałami i napomnieniami, dzieci, którym do każdej czarki przyjemności dolewają uncję przestrogi, najpewniej wykraczają przeciwko wskazówkom, gdy się tylko uda”. *Ibidem*, s. 99.

<sup>14</sup> Podkreślenie autorki, *ibidem*, s. 103.

<sup>15</sup> Serafinowicz przywoływała je m.in. w rozmowie z Agnieszką Koecher-Hensel (zob. IT/AKH/33.A). Korczak miał być także patronem Ośrodka Sztuki dla Dziecka, o utworzenie którego zabiegał Wieczorkiewicz (zob. *Projekt Ośrodka Sztuki dla Dziecka im. Janusza Korczaka*, IT, archiwum Leokadii Serafinowicz).

<sup>16</sup> Najwięcej pisała o tym Krystyna Miłobędzka. Poetka wielokrotnie przywołuje Janusza Korczaka w esejach opublikowanych zbiorczo w książce pt. *W widnokregu Odmieńca*. Uszanowanie dziecka jako takiego, ze wszystkimi przymiotami charakterystycznymi dla okresu dzieciństwa, Miłobędzka najwyraźniej akcentuje w szkicu *Alicja w krainie rzeczywistości*. Posługując się Carrollowską metaforą „dżemu dziś”, poetka domaga się, by pozwolić dzieciom na bycie tu i teraz takimi, jakie są, nie zaś postrzegać je przez pryzmat ludzi, którymi dopiero się staną. Zob. K. Miłobędzka, *Alicja w krainie rzeczywistości*, [w:] *W widnokregu Odmieńca*, Wrocław 2008, s. 27.

<sup>17</sup> H. Jurkowski, *Dzieje teatru lalek*, t. 2: *Od modernizmu...*, s. 30–34.

brali udział w rozrywkach dorosłych<sup>18</sup> – a zatem bywali również w teatrze lub oglądali popisy trup jarmarcznych – o tyle artyści dedykujący im swoją pracę, pojawili się relatywnie niedawno. Rzecz jasna, większość z nich postrzegała teatr jako narzędzie dydaktyczne. Nie bez znaczenia pozostawał również komercyjny potencjał widowisk dla dzieci.

Na gruncie europejskim młodą publicznością pierwsi zainteresowali się artyści pruscy. *International Guide to Children's Theatre and Educational Theatre* podaje, że początki profesjonalnego teatru dla dzieci były na tych terenach związane ze spektaklami bożonarodzeniowymi, które prywatne teatry wystawiały w okresie przedświątecznym od połowy XIX w<sup>19</sup>. W tym samym czasie dziecięcą publicznością zainteresowali się również lalkarze. W 1858 w Monachium powstał pierwszy – zdaniem Henryka Jurkowskiego – lalkowy teatr dla dzieci<sup>20</sup>. Szersze zainteresowanie tą grupą odbiorców przypada jednak na koniec XIX stulecia, kiedy to sformułowano postulat utworzenia wyspecjalizowanego teatru dla młodej widowni. Wśród powodów, które sprawiły, że to właśnie niemieccy lalkarze zainteresowali się małoletnią publicznością, badacz upatruje m.in. rozwój teatru mieszczańskiego i utratę dotychczasowych widzów, od teraz poszukujących w sztuce realizmu i masowo zwracających się ku teatrowi dramatycznemu. W 1904 Paul Holdebrnadht okrzyknął lalkowy teatr dla dzieci „najlepszą i najbardziej instruktywną odmianą wśród wszystkich gatunków teatru”<sup>21</sup>, zaś w 1912 członkowie Związku Nauczycieli w Lipsku przyjęli hasło „Kasperle instrumentem wychowania”<sup>22</sup>. Warto zwrócić uwagę, że docenienie aspektów artystyczno-wychowawczych nie jest równoznaczne z traktowaniem najmłodszej publiczności jako odbiorców sztuki *per se*.

---

<sup>18</sup> Co szczegółowo zbadał i opisał Philippe Ariès w cytowanym już dziele *Historia dzieciństwa. ...*, w rozdziale zatytułowanym *Przyczynek do historii gier i zabaw*.

<sup>19</sup> Jako przykład pierwszej takiej realizacji Hildegard Bergfeld podaje sztukę Carla Augusta Göörnera z 1854 roku. Zob. H. Bergfeld, *Federal Republic of Germany*, [w:] *International Guide to Children's Theatre and Educational Theatre*, s. 105

<sup>20</sup> Założył go Josef Leonhard Schmid (nazywany również Papą Schmidem) we współpracy z pisarzem Franzem von Poccim. Na podstawie opisu Jurkowskiego trudno wywnioskować, czy działalność Schmidta i Pocciego była rzeczywiście adresowana do dzieci, a na ile obecność najmłodszych na widowni wynikała z innych okoliczności. Badacz wskazał, że sztuki wystawiane w tym teatrze czerpały z tradycji baśni ludowych i magicznych, nie były wulgarne oraz zawierały satyryczne komentarze, dotyczące aktualnej sytuacji społeczno-politycznej. Fakt, że najmłodsi chętnie oglądali takie produkcje w moim odczuciu nie jest wystarczający, by nazywać je spektaklami dla dzieci. Cudowność i nawiązania do ludowości są wszak cechami utworów romantycznych, a satyra polityczna w oczywisty sposób nie była adresowana do najmłodszych. Por. H. Jurkowski, *Dzieje teatru lalek*, t. 1: *Od antyku...*, s. 322.

<sup>21</sup> H. Jurkowski, *Dzieje teatru lalek*, t. II: *Od modernizmu...*, s. 34.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

Krajem, którego znaczenia dla rozwoju teatru dla dzieci nie sposób pominąć, jest Rosja. Jurkowski wspomina, że od 1909 regularnie wystawiano tam spektakle aktorskie dedykowane najmłodszym<sup>23</sup>, jednak prawdziwy rozkwit tej dziedziny sztuki wiązał się z rewolucją październikową 1917 roku. W jej następstwie w 1920 powstał Moskiewski Teatr dla Dzieci – pierwsza na świecie instytucja produkująca opery i balety adresowane dla najmłodszych<sup>24</sup>. Ponadto od początku lat 20. XX wieku w całym ZSRR powstawały teatry młodego widza, w których tworzono spektakle zarówno aktorskie, jak i lalkowe. Władze radzieckie kierując się hasłem „teatr dla dzieci narzędziem komunistycznej edukacji”, w krótkim czasie stworzyły kilkadziesiąt takich instytucji, co było ewenementem na światową skalę<sup>25</sup>. Choć wśród twórców spektakli dla dzieci zdarzali się artyści zainteresowani sztuką dla najmłodszych i traktujący ją jako swego rodzaju wyzwanie i misję<sup>26</sup>, zdecydowana większość posłusznie realizowała program związany z ideową indoktrynacją młodych obywateli.

Historia polskiego teatru dla dzieci nadal czeka na opracowanie. Z informacji zgromadzonych przez Jurkowskiego wynika, że pierwszym był, działający w Warszawie w latach 1900–1904, teatr lalkowy Marii Weryho-Radziłłowiczowej<sup>27</sup>, jednak dopiero lata 20. XX wieku przyniosły szerokie zainteresowanie tą dziedziną sztuki. W artykule *Teatr Baj i jego epoka* badacz odnotował działalność m.in. objazdowego teatru marionetkowego Miniatury założonego przez Stefana Polonyja-Polońskiego w 1927, aktorskiego teatru dla dzieci Jaskółka (1929–1933) prowadzonego przez Janinę Strzelecką, komercyjną działalność Tymoteusza Ortyma (1929–1938) czy wreszcie warszawskiego Baja – jedyne teatru lalek, który wrócił na mapę kulturalną po II wojnie światowej i istnieje do dziś – powołanego do życia przez Szczepana Baczyńskiego

---

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 39.

<sup>24</sup> Tam też w 1936 odbyła się prapremiera dziś kanonicznej opery *Piotruś i wilk* Sergiusza Prokofiewa. Kompozytor napisał ją na zamówienie Natalii Sac, ówczesnej dyrektorki Moskiewskiego Teatru dla Dzieci.

<sup>25</sup> N. Sats, *Union of Soviet Socialist Republics*, [w:] *International Guide to Children's Theatre and Educational Theatre...*, s. 322–323.

<sup>26</sup> Wśród nich trzeba wspomnieć Natalię Sac, którą – ze względu na pionierskość podejmowanych przez nią działań oraz jej ogromny wkład w rozwój teatru dla dzieci – oficjalnie nazywa się „matką wszystkich teatrów dla dzieci na świecie” Zob. N. Eek, *A Summary of 1968–1970*, [w:] *History of ASSITEJ (The International Association of Theatre for Children and Youth)*, t. 1: *The Discovering a New Audience for Theatre*, red. N. Eek, A. M. Shaw, K. Krzys, Santa Fe 2008, s. 308.

<sup>27</sup> Repertuar tego teatru stanowiły głównie adaptacje baśni i legend historycznych, a także utwory o tematyce ludowej. W spektaklach używano marionetek, lalek trikowych i pacynek. Założycielka starała się łączyć cele pedagogiczne z zadaniami artystycznymi teatru, a jej wysiłki były pozytywnie oceniane przez krytyków, środowisko literackie oraz pedagogiczne. Zob. H. Jurkowski, *Dzieje teatru lalek*, t. II: *Od modernizmu...*, s. 35–39; D. Całka, *Marii Weryho teatr prywatny*, „Kwartalnik Teatralny” 2002, nr 1, s. 152–181; J. Czubek, *Teatr marionetek Marii Weryho (1900–1904)*, „Teatr Lalek” 1970, nr 3, s. 2–13.

w 1928<sup>28</sup>. Badania Jurkowskiego dowodzą, że koniec lat 20. XX w., a także lata 30. również w Polsce były czasem, w którym artyści teatralni rozmaitych profesji chętnie zwracali się ku młodej widowni, doceniając zarówno komercyjną, jak i wychowawczo-dydaktyczną rolę teatru. Dynamiczny rozwój sztuki teatralnej dla najmłodszych uczyniono nawet jednym z tematów poruszanych na Nadzwyczajnym Walnym Zjeździe Delegatów ZASP w 1936.

W tym miejscu warto dodać, że teatr dla dzieci doceniali nie tylko reżyserzy czy aktorzy, lecz także pedagodzy. W połowie lat 30. członkowie Związku Nauczycielstwa Polskiego na łamach pisma „Teatr w Szkole” postulowali systemowe rozwiązanie problemów teatru dla dzieci<sup>29</sup>, jako przykład podając sytuację w ZSRR. O ile jednak w Rosji Radzieckiej działalność tego typu instytucji dotowało państwo, o tyle w Polsce powstawały one jako inicjatywy prywatne, które walcząc o przetrwanie, tylko czasem otrzymywały niewielką subwencję.

Obiecujący proces rozwoju polskich teatrów dla młodej publiczności został przerwany przez wybuch II wojny światowej. Z kolei po roku 1945 teatry dla młodej publiczności (zarówno aktorskie, ale przede wszystkim lalkowe), powstawały masowo, jednak dopiero upaństwowienie tych ostatnich w 1950, wraz z nałożeniem na nie propagandowego obowiązku „wychowania obywatela dnia jutrzejszego”<sup>30</sup> sprawiło, że teatr dla dzieci stał się w naszym kraju zjawiskiem rzeczywiście powszechnym. Nie można wszak zapominać, że upaństwowione instytucje w pierwszej kolejności były teatrami tworzonymi przez lalkarzy, a więc artystów posługujących się określonymi środkami wyrazu, które *a priori* uznali za najbardziej odpowiednie dla dziecięcego odbiorcy. Tym samym publiczność dziecięcą pozbawiono możliwości uczestniczenia w widowiskach innego teatru niż lalkowy, a teatrom lalek odebrano widzów dorosłych.

Lalkarze od samego początku upominali się o tych ostatnich, z uporem powtarzając, że uprawianej przez nich sztuki nie definiuje widownia, ale środki

---

<sup>28</sup> Jurkowski szerzej opisał również inicjatywę Juliusza Osterwy, który w 1934 przy warszawskim Teatrze Reduta powołał scenę dla dzieci, działającą w ramach Instytutu Reduty. Ten sam artysta będąc dyrektorem Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie w 1932 wprowadził do jego repertuaru pokazy spektakli dla młodzieży. Za jego przykładem poszły również teatry dramatyczne w Katowicach, Lwowie, Wilnie i Bydgoszczy. Zob. H. Jurkowski, *Teatr Baj i jego epoka*, [w:] *W kręgu warszawskiego Baja*, red. H. Jurkowski, Warszawa 1978, s. 25–26.

<sup>29</sup> Aleksander Maliszewski na łamach wspomnianego czasopisma pisał: „Dobry teatr dla dzieci nie może być imprezą dorywczą, musi mieć stały zespół artystyczny, pracujący wyłącznie nad sztukami dla dzieci. Teatr ten musi mieć zagwarantowany budżet, i to ze środków państwowych lub samorządowych. Musi posiadać kierownictwo artystyczne i pedagogiczne.” Zob. A. Maliszewski, *Sprawa teatru dla dzieci na zjeździe Artystów Scen Polskich*, „Teatr w Szkole” 1936, nr 8–9, s. 208–209.

<sup>30</sup> [Anonim], *Teatr lalek w Polsce Ludowej*, „Teatr Lalek” 1950, nr 1, s. 4.

artystyczne, którymi posługują się twórcy.<sup>31</sup> O własnej misji wychowawczej mówili z pokorą, często również z entuzjazmem, pozbawionym jednak głębszej refleksji dotyczącej tego, kim jest dziecko zasiadające na teatralnej widowni. Choć w „Teatrze Lalek” nie brakowało artykułów definiujących możliwości percepcyjne dzieci, ich autorzy koncentrowali swoją uwagę na odpowiedzi na pytanie, dlaczego „milusińscy” są w teatrze „niegrzeczni”, co się im „podoba” i jakie treści wychowawcze należy im przekazywać<sup>32</sup>. Do lat 60. nie tylko odpowiedzi na te pytania, ale sama zasadność tak formułowanych problemów nie budziła żadnych wątpliwości<sup>33</sup>. Jeśli zaś chodzi o teatry dramatyczne – te upomniały się o starszego dziecięcego widza (dziś nazwalibyśmy go młodzieżowym) wyłącznie dlatego, że regularne wizyty grup szkolnych zapewniały określone przychody w teatralnej kasie.

Lata 60. na Zachodzie zapoczątkowały rewolucję obyczajową, która objęła również teatr dla dzieci. Do głosu zaczęli dochodzić artyści pragnący uwolnić publiczność dziecięcą od narzucanych im norm, a sztuka teatralna dla małych stała się polem eksperymentów obejmujących zarówno treść, jak i formę widowisk. Coraz szersze zainteresowanie najmłodszymi widzami doprowadziło w 1965 do powstania międzynarodowego stowarzyszenia ASSITEJ (z j. francuskiego: l’Association Internationale du Théâtre pour l’Enfance et la Jeunesse) zrzeszającego twórców i propagatorów teatru dla dzieci i młodzieży. Wśród pięciu państw, których przedstawiciele złożyli podpisy pod aktem założycielskim znalazły się: Czechosłowacja, Francja, Niemcy, Wielka Brytania i ZSRR. Jako główny cel ASSITEJ wskazano wielopłaszczyznowe wspieranie rozwoju artystycznego teatru dla dzieci i młodzieży oraz współpracę międzynarodową ponad podziałami politycznymi<sup>34</sup>, co w obliczu trwającej „zimnej wojny” miało szczególny wymiar symboliczny.

Pojawienie się w Polsce twórców takich jak Leokadia Serafinowicz – postrzegających dziecko jako wiele rozumiejącą istotę, będącą pełnoprawnym odbiorcą sztuki, i w związku z tym pragnących zmienić oblicze teatru dla małych – było swego rodzaju „znakiem czasów”. Działalność artystki należały zatem rozpatrywać nie tylko w kontekście historii polskiego teatru lalek, lecz szerzej – jako próbę stworzenia

---

<sup>31</sup> Jedynym twórcą, któremu udało się zbudować wokół swojej instytucji grono dorosłych odbiorców był Władysław Jarema.

<sup>32</sup> Z. Jarenowa, *Widz w teatrze lalek*, „Teatr lalek” 1952, nr 9, s. 16-23.

<sup>33</sup> A. Falkiewicz, *Kilka uwag o teatrze dla najmłodszych*, „Dialog” 1968, nr 11.

<sup>34</sup> Historia stowarzyszenia została drobiazgowo opracowana przez Nata Eeka (amerykańskiego historyka teatru dla dzieci) i jego zespół badawczy w już cytowanej, liczącej trzy tomy serii *The History of ASSITEJ (The International Association of Theatre for Children and Youth)*.

nowoczesnego i niezależnego od innych form sztuki teatru dla dzieci. Kolejne rozdziały niniejszej pracy mają za zadanie udowodnić powyższe stwierdzenie.

### **3. Uwagi dotyczące podanych w pracy źródeł**

Przypisy bibliograficzne umieszczone w tej pracy są niejednorodne, co może wywoływać w czytającym wrażenie chaosu. Ta uwaga dotyczy przede wszystkim artykułów prasowych publikowanych w gazetach codziennych. Dołożyłam wszelkich starań, by w przypisach umieścić zarówno datę dzienną publikacji, jej numer, jak i stronę, na której znajduje się cytowana informacja, tak aby umożliwić czytającemu jak najbardziej sprawne dotarcie do źródła. Jako że korzystałam przede wszystkim z albumów z wycinkami prasowymi przechowywanymi w archiwach Teatru Animacji w Poznaniu i Instytutu Teatralnego im. Z. Raszewskiego w Warszawie, w wielu przypadkach podanie pełnego adresu bibliograficznego było niemożliwe. Zwłaszcza, że liczne cytowane przeze mnie artykuły nie figurują w „Polskiej Bibliografii Literackiej”.

Innym niezwykle istotnym źródłem informacji zawartych w tej pracy były dokumenty zgromadzone w w/w archiwach, jak również w prywatnych zbiorach Marcina Wieczorkiewicza. Wśród tych trzech zbiorów jedynie zasoby IT zostały skatalogowane i uporządkowane. W związku z tym dokładne miejsce przechowywania cytowanych dokumentów podaję wyłącznie tam, gdzie jest to możliwe.



## ROZDZIAŁ I

### Z Wilna do Poznania. Droga Leokadii Serafinowicz do teatru lalek i jego najmłodszych widzów

#### Słowo wstępne

Informacje na temat działań Leokadii Serafinowicz przed jej przyjazdem do Poznania w 1960 roku są rozproszone i fragmentaryczne. Próba złożenia ich w linearną opowieść przypomina pracę detektywa, przy czym odkrywając kolejne elementy układanki nigdy nie można być pewnym, że znalazło się wszystko. Niniejszy rozdział jest próbą rekonstrukcji pierwszych czterdziestu pięciu lat życia artystki. Jedyną, jaką do tej pory podjęto. Choć nie ma bezpośredniego związku z głównym temtem tej pracy, pozwala lepiej zrozumieć, kim była legendarna dyrektorka poznańskiego Marcinka.

Żyjąc ponad dziewięćdziesiąt lat, przeprowadzała się kilkanaście (jeśli nie kilkadziesiąt) razy – z zachowanych dokumentów wynika, że mieszkała w conajmniej dziesięciu miejscowościach rozproszonych na terenie współczesnych państw: Litwy, Rosji i Polski. Przeżyła dwie wojny światowe, wywózkę, przymusową repatriację, wszystkie fazy komunizmu i transformację ustrojową w roku 1989, a także wstąpienie Polski do NATO (1999) oraz włączenie naszego kraju do Unii Europejskiej (2004). Przeżyła kilka „końców świata” – zarówno tych geo-politycznych, jak i osobistych. Wielokrotnie odbierano jej ojczyznę, rodzinę i przyjaciół, co za każdym razem zmuszało ją do zaczynania życia od nowa, oddzielania przeszłości grubą kreską i dostosowywania się do aktualnych warunków społeczno-ekonomiczno-politycznych.

Nie zostawiła po sobie pamiątek, albumów ze zdjęciami, obszernej korespondencji ani spadkobierców, którzy z odpowiednią pieczołowitością zatroszczyliby się o jej dziedzictwo. Po śmierci artystki jej domowe archiwum zostało przekazane do Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie. Zbiory te są co prawda obszerne i uporządkowane, ale niekompletne. Przeglądając je, nie sposób pozbyć się wrażenia pewnej przypadkowości znajdujących się w nich zasobów. Zawierają niemal wyłącznie dokumentację działalności zawodowej artystki (głównie z okresu jej pracy w poznańskim Teatrze Lalki i Aktora Marcinek); niewiele źródeł pozwala poznać ją samą. W zbiorach IT oprócz papierowych dokumentów znajduje się trzynaście kaset z nagraniem piętnastogodzinnego wywiadu-rzeki, który w latach 90.

przeprowadziła z Serafinowicz jej przyjaciółka Agnieszka Koecher-Hensel<sup>35</sup>. Jakość nagrań nie zawsze pozwala na zrozumienie ich treści, a sama narracja w wielu miejscach wymagałaby uporządkowania wątków i doprecyzowania myśli<sup>36</sup>. Nie zmienia to faktu, że wspomniany wywiad jest jedynym źródłem informacji na temat prywatnego życia Leokadii Serafinowicz. Pozostaje również unikatowym głosem artystki na temat rozmaitych kwestii teatralnych. Pamięć o Serafinowicz przetrwała w reminiscencjach bliskich, przyjaciół i byłych współpracowników. Ich wspomnienia cechuje anegdotyczność i wrażliwość; bywa również, że przeczą sobie. Niewątpliwie opowieści te pozwalają spojrzeć na Leokadię Serafinowicz oczami osób, które znały i ceniły ją jako kobietę i artystkę, jednak trudno zaufać im tak, jak polega się na dokumentach czy innych źródłach pisanych<sup>37</sup>. Specyficznym rodzajem historii dotyczących Serafinowicz są plotki – powtarzane od lat przez tak wiele osób, że wśród niektórych zdążyły zyskać status pewnych informacji. Usłyszałam ich wiele i zarówno ich treść, jak i moje przemyślenia z nimi związane, postanowiłam zachować dla siebie.

Źródłami informacji na temat dzieciństwa i młodości artystki są trzy pierwsze kasety z wywiadu Agnieszki Koecher-Hensel<sup>38</sup> (obejmujące okres wileński i II wojnę światową), dwie prace magisterskie (*Leokadia Serafinowicz. Zarys monograficzny* Danuty Pajor<sup>39</sup> i *Teatr lalek Leokadii Serafinowicz* Alicji Chodynieckiej-Kiertyczak<sup>40</sup>) oraz ośmiostronicowy maszynopis z odręcznymi poprawkami naniesionymi przez artystkę, zatytułowany *Biografia*<sup>41</sup>. Wymienione źródła pisane należy traktować jako jedno – choć różnią się od siebie poziomem uszczegółowienia informacji, nie ulega wątpliwości, że bazują na tym samym pierwotnym źródle. Chodyniecka-Kiertyczak (1985) część biograficzną w zasadzie splagiatowała z pracy Pajor (1979)<sup>42</sup>, która z kolei we

---

<sup>35</sup> A. Koecher-Hensel, L. Serafinowicz [audio], Puszczykowo, lata 90. XX w. Zbiory Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie, sygn. od IT/AKH/25.A do IT/AKH/37.B.

<sup>36</sup> Wywiad nie został spisany ani podany autoryzacji, istnieje więc ryzyko, że rozmowa zawiera pewne uproszczenia, przejęzyczenia czy pomyłki zniekształcające obraz przedstawianych wątków i wydarzeń.

<sup>37</sup> W roku 2018 w ramach realizacji Stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego odbyłam kilkadziesiąt spotkań ze współpracownikami Leokadii Serafinowicz i jej bliskimi. Wśród osób, które zgodziły się podzielić ze mną opowieściami na temat byłej dyrektorki Marcinka, zabrakło ludzi jej nieprzychylnych. Nie ulega wątpliwości, że miała co najmniej tylu wrogów, ilu przyjaciół, jednak tylko ci drudzy zgodzili się ze mną spotkać. Brak obiektywizmu i jednostronność ich perspektywy są kolejnymi czynnikami decydującymi o tym, by ich wspomnienia traktować jako ważne, ale nie kluczowe źródło informacji. Treść wybranych rozmów znajduje się w Aneksie.

<sup>38</sup> IT/AKH/25.A, IT/AKH/25.B, IT/AKH/26.A, IT/AKH/26.B, IT/AKH/27.A, IT/AKH/27.B.

<sup>39</sup> D. Pajor, *Leokadia Serafinowicz. Zarys monograficzny*, praca magisterska, Wrocław 1979.

<sup>40</sup> A. Chodyniecka-Kiertyczak, *Teatr lalek Leokadii Serafinowicz*, praca magisterska, Częstochowa 1985.

<sup>41</sup> *Biografia*, [maszynopis] IT/ archiwum LS/1.1.

<sup>42</sup> Część bibliograficzna obu prac jest do siebie bliźniaczo podobna – zarówno jeśli chodzi o treść, jak i formę przedstawionych informacji. Wiele zdań napisanych przez Chodyniecką-Kiertyczak jest parafrazą tego, co napisała Pajor.

wstępie do swojej rozprawy nadmieniała, że jej głównym źródłem informacji były rozmowy z Serafinowicz (wówczas wykładowczynią wrocławskiego Wydziału Lalkarskiego). Maszynopis *Biografii* – choć w archiwum znajduje się w teczce z dokumentami Serafinowicz – stanowi bez wątpienia jedną z wersji pierwszego rozdziału pracy Pajor.

Wymienione dokumenty zawierają niewiele informacji osobistych dotyczących artystki i (z nielicznymi wyjątkami) mają charakter oficjalnych sprawozdań, nie zaś prywatnych wspomnień. Nagrania – z uwagi na klimat swobodnej rozmowy – zawierają natomiast więcej anegdot, jednak ich głównymi bohaterami są przede wszystkim przyjaciele i znajomi Serafinowicz, z rzadka zaś członkowie jej rodziny czy ona sama. Słuchając ich, nie sposób pozbyć się wrażenia, że rozmówczynie Koecher-Hensel barwnymi opowieściami o innych chciała odciągnąć uwagę od wspomnień dotyczących własnego życia.

## 1. Ufa za Uralem. Spotkanie z Pietruszką

Leokadia Serafinowicz przyszła na świat 23 lutego 1915 roku w litewskim Janowie (okręg kownieński) jako kolejne dziecko Magdaleny z domu Jatowtt i Pawła Serafinowicza. Brakuje dokumentów<sup>43</sup> dotyczących genealogii ich rodzin, historii znajomości czy informacji o ich majątku. Nie zachowało się też żadne zdjęcie upamiętniające jakichkolwiek członków rodziny przyszłej artystki ani ją samą w dzieciństwie<sup>44</sup>. Nie wiadomo jakie imiona Magdalena i Paweł nadali pozostałym dzieciom. Nie sposób także ustalić, ile rodzeństwa miała Leokadia. Z całą pewnością nie była jedynaczką, prawdopodobnie miała młodszą siostrę<sup>45</sup>. Sama artystka opowiadając o swoim dzieciństwie i młodości, parokrotnie wspominała też starszą siostrę zaślubioną

---

<sup>43</sup> Zdigitalizowane zasoby metrykalne zbiorów Archiwum Państwowego Litwy nie uwzględniają dokumentów z janowskiej parafii rzymsko-katolickiej. Zważywszy fakt, że do II wojny światowej 80% populacji Janowa stanowili Żydzi, a w trakcie konfliktu naziści niszczyli w tym mieście nie tylko synagogi, ale również kościoły, należy podejrzewać, że księgi parafialne z początku XX wieku nie przetrwały.

Zob. Internet Archive, [online], [dostęp: 7.12.2020], <<https://web.archive.org/web/20150325092743/http://www.zydai.lt/lt/content/viewitem/703/>>.

<sup>44</sup> Marcin Wieczorkiewicz (syn Wojciecha i Marii) wspomina, że jedynym zdjęciem upamiętniającym bliskich Leokadii, była niewielka fotografia młodego mężczyzny ubranego w wojskowy mundur, która stała na jej biurku. Zdaniem mojego rozmówcy przedstawiała przedwcześnie zmarłego narzeczonego „cioci Lili” (jak wspólnie z siostrą zwykły nazywać artystkę). Rozmowa przeprowadza w Poznaniu dn. 8 VII 2018.

<sup>45</sup> Leokadia Serafinowicz darzyła dużą sympatią Marię Zborowską, która była organizatorką pracy artystycznej poznańskiego Teatru Lalki i Aktora Marcinek w latach 1956–1966. Zborowska pamięta, że pewnego dnia dyrektorka porównała ją do swojej młodszej siostry, która zmarła jako dziecko. Rozmowa przeprowadzona w Warszawie dn. 15 XII 2018.

z byłym żołnierzem Armii Hallera i raz napomknęła o bracie<sup>46</sup>. Oboje stracili życie w czasie II wojny światowej lub krótko po niej.

Kwestia przynależności ekonomiczno-społecznej rodziny Serafinowiczów również pozostaje w sferze domysłów i spekulacji. W nielicznych oficjalnych dokumentach<sup>47</sup> można odnaleźć zdawkową informację o „robotniczym” pochodzeniu przyszłej dyrektorki Marcinka. Zważywszy na okoliczności historyczno-polityczne, trudno traktować tę deklarację wiążąco. Zwłaszcza, że w dokumentach biograficznych<sup>48</sup> powtarza się stwierdzenie o „rodzinnych tradycjach patriotycznych” i udziale obu dziadków Leokadii w powstaniu styczniowym. Biorąc pod uwagę jej nieliczne wspomnienia z dzieciństwa, należałoby stwierdzić, że Serafinowiczowie i Jatowttowie należeli raczej do zubożałej inteligencji, z jednej bowiem strony artystka wielokrotnie napomykała o trudnej sytuacji materialnej, z drugiej zaś opowiadała o umiłowaniu poezji, muzyki i teatru, które wyniosła z domu.

W 1915 rodzina Serafinowiczów została deportowana do Ufy – miasta leżącego w głębi Rosji, ponad dwa tysiące kilometrów od litewskiego Janowa – jako *niebłagonadieżnaja* (niewiarygodna). Powodem tej sytuacji najpewniej były rodzinne tradycje patriotyczne Serafinowiczów i zaangażowanie ojca w sprawy (jeszcze nie niepodległej) Polski. Prawdopodobnie rodzina straciła wówczas majątek. „Zostałam wyrwana z miłej, spokojnej Litwy, gdzie dziadowie po zawieruchach styczniowo-syberyjskich przysiedli na skrawkach pozostawionej im ziemi”<sup>49</sup> – pisała po latach artystka. Rzecz jasna nie mogła pamiętać tej podróży, odbyła ją bowiem jako kilkumiesięczne niemowlę.

Pierwsze, wielokrotnie przytaczane wspomnienie przyszłej reżyserki teatru lalek pochodzi właśnie z okresu uralskiego, czyli z lat 1915–1918. Wiąże się ono z występem teatru Pietruszki – jarmarcznego widowiska parawanowego popularnego w Rosji co najmniej od lat 40. XIX wieku:

Pietruszka grał na tle wielkiego „teatrum” jaki tworzyła sceneria jarmarku; pełnego straganów z dymiącymi samowarami i stosami „publiczek”. Scenerię tworzyły długie uliczki utworzone przez rzędy rozplątanych, sztywnych na mrozie, ustawionych na

---

<sup>46</sup> Mówi o nim mimochodem, wspominając własne spotkanie z Józefem Piłsudskim. Młoda Leokadia natknęła się na marszałka wracając z wizyty u brata. Zob. IT/AKH/27.A.

<sup>47</sup> Np.: *Wniosek o przyjęcie do Stowarzyszenia Polskich Artystów Teatru i Filmu*, 1959, IT/archiwum LS/teczka ZASP; *Ankieta Działacza Ruchu Młodzieżowego Polski Ludowej*, Poznań, 1970, IT/archiwum LS/ 1.4.

<sup>48</sup> *Biografia*, [maszynopis].

<sup>49</sup> L. Serafinowicz, *Mój kontredans pedagogiczny* [maszynopis], IT/archiwum LS/13.23.

tylnych nogach wieprzy, wołów, cieląt i baranów, a także tłum tłoczący się przed bałaganami i przekupnie. Wszyscy podobni byli do olbrzymich kolorowych bałwanów – okutani, zagubieni w kożuchach, chustach, czapach i ogromnych rękawicach<sup>50</sup>.

Pietruszka jest rosyjskim odpowiednikiem angielskiego Puncha czy francuskiego Poliszynela. Wszystkie te postaci sięgają zaś korzeniami Pulcinelli – jednej z najpopularniejszych postaci *commedii dell'arte*. Choć ten gatunek improwizowanych widowisk jarmarcznych kojarzymy głównie z aktorami noszącymi charakterystyczne maski i kostiumy, Henryk Jurkowski w *Dziejach teatru lalek* przytoczył wiele dowodów na to, iż żywi (ludscy) komedianci również współistnieli na estradzie razem z lalkami<sup>51</sup>. Zdaniem badacza lalkowe komedie uliczne, które zyskały popularność we Francji, Anglii, Włoszech czy Rosji na przełomie XVIII i XIX (a rozwijały się także później) wyewoluowały właśnie z włoskich widowisk jarmarcznych. Lalkowi bohaterowie popularni – takie bowiem określenie naukowe przyjęła ta grupa postaci – początkowo byli wprowadzani jako swoiste interludium głównej akcji scenicznej. Dopiero z czasem usamodzielnili się i zyskali status protagonistów, wokół których koncentrowały się wszystkie wydarzenia. Wspólny rodowód tych postaci jest widoczny nie tylko w ich charakterze czy wyglądzie, ale także w poszczególnych typach odgrywanych scen<sup>52</sup>. Jednocześnie każdy z bohaterów posiada pewne cechy charakterystyczne tylko dla niego, a jego perypetie noszą znamiona lokalności.

Na przełomie XIX i XX wieku Pietruszka przedstawiał bolączki prostego rosyjskiego ludu, czasem krytykował cara lub ośmieszał przedstawicieli cerkwi. Przede wszystkim jednak za wszelką cenę dążył do ożenku, walcząc z różnymi przeciwnikami, którzy usiłowali uniemożliwić mu realizację tego zamiaru. Choć na przestrzeni lat zmienił się kontekst, w jakim funkcjonuje teatr Pietruszki, w Rosji nadal można oglądać perypetie tego bohatera. W przeciwieństwie do Puncha czy Pulcinelli, Pietruszka łatwo daje się wyprowadzić w pole i niemal zawsze marnie kończy – rozszarpany przez psa lub porwany do piekła przez samego diabła. Podobnie jak bohaterowie innych narodowości, także ten rosyjski jest obscenicznym erotomanem, który bezwstydnie oddaje się cielesnej rozpuście. Jednocześnie to porywczy brutal

---

<sup>50</sup> D. Pajor, *op. cit.*, s. 3.

<sup>51</sup> H. Jurkowski, *Dzieje teatru lalek*, t. 1: *Od antyku ...*, s. 138–153 oraz 376–404.

<sup>52</sup> Wymieniam je za Jurkowskim: wątki erotyczne, kłótnie małżeńskie, kupowanie i ujeżdżanie konia (Pietruszka i Punch), awantura z Doktorem (Pietruszka, Punch) czy bójka z Diabłem (Pulcinella, Pietruszka, Punch). Zob. H. Jurkowski, *Dzieje teatru lalek*, t. 1: *Od antyku ...*, s. 396.

z łatwością dający się wciągać w rozmaite bójki i na oślepek okładający pałką przeciwników. Przedstawiająca go lalka rękawiczkowa, popularnie zwana u nas pacynką, nosi czerwony kostium z kapturem, ma garb i wydatny haczykowaty nos, a także – co nietypowe dla lalek tego typu – nogi. Charakterystyczny (często niezrozumiały dla publiczności) skrzekliwy głos Pietruszki wytwarzany jest dzięki specjalnej nakładce na język (dawniej zwanej *swazzle* lub *pivetta*) używanej przez animatora. Ponieważ osoba lub osoby poruszające lalkami skrywają się za parawanem, ważną rolę w tych widowiskach odgrywa artysta (kiedyś był to muzyk, najczęściej kataryniarz odpowiedzialny za tło dźwiękowe), który tłumaczy niezrozumiałą, skrzekliwą mowę Pietruszki, dialoguje z bohaterem prowokując konkretne działania, a także utrzymuje kontakt z publicznością – m.in. poprzez zbieranie pieniędzy od widzów.

Jak podaje WEPA (*World Encyclopedia of Puppetry Art*), z początkiem XX wieku teatr Pietruszki zaczął się zmieniać. Z jednej strony postać nosząca jego imię i kostium po rewolucji październikowej 1917 była wykorzystywana w celach propagandowych przez nową socjalistyczną władzę, z drugiej zaś jego ugrzecznione przygody stały się podstawą repertuaru teatrzyków dla dzieci<sup>53</sup>. W tej formie teatr Pietruszki funkcjonuje zresztą do dziś.

Trudno orzec, jakie widowisko oglądała paroletnia Leokadia – artystka zapamiętała wszak głównie scenografię będącą tłem ludycznego zgromadzenia, nie zaś przebieg samego spektaklu. To znamienne – wszak wiele lat później właśnie barwność i prostota folkloru stały się jedną z głównych inspiracji scenograficznych artystki, a bohaterowie tacy jak Pietruszka czy Guignol<sup>54</sup> regularnie występowali na deskach prowadzonego przez nią teatru.

## 2.1. Wilno. Czasy szkolne

Po zakończeniu I wojny światowej Serafinowiczowie wrócili na Litwę i zamieszkali w Kownie, w majątku Józefy Sarnackiej, siostry Magdaleny. Żyli tam przez

---

<sup>53</sup> A. Ivanova, G. V. Spaeight, *Petrushka*, [w:] *World Encyclopedia of Puppetry Arts*, [online], [dostęp 8.12.2020], <<https://wepa.unima.org/en/petrushka/>>.

<sup>54</sup> Teatr Guginola to kolejna odmiana ulicznych fars pacynkowych. Powstał we Francji na początku XIX wieku, szybko zyskując sympatię mieszczan. Guginol występował w towarzystwie przyjaciela Gnafrona i żony Madelon. Jego wygląd nie był tak groteskowy jak w przypadku Poliszynela – francuski bohater nosił brązowy żakiet z guzikami i spodnie, a jego uśmiechnięta twarz z niewielkim zadartym nosem miała miły wyraz. Łatwo stąd wywnioskować, że także charakter Guignola znacznie różnił się od *emploi* omawianych wyżej potomków Pulcinelli. Podobnie jak w *commedii dell'arte*, treść widowisk z udziałem Guignola była w dużej mierze improwizowana – scenariusze zaczęto spisywać dopiero w połowie XIX, czyli po tym, jak Napoleon zarządził zatwierdzanie ich treści przez cenzurę. Zob. H. Jurkowski, *Dzieje teatru lalek*, t. 1: *Od antyku ...*, s. 397–404.

kilka lat. Dzieciństwo spędzone w pobliżu Doliny Mickiewicza w opisie Pajor (i Serafinowicz) zdaje się być idyllą: beztrudne dni spędzane na łonie natury, rodzinne muzykowanie przy fortepianie, wspólne słuchanie płyt gramofonowych, głośne czytanie poezji i dyskusje na temat organizacji życia w niepodległej Polsce<sup>55</sup>. Z tego, trwającego około 4–5 lat okresu (dokładne daty pobytu w Kownie nie zostały nigdzie utrwalone) nie zachowały się żadne zdjęcia, a w rozmowie z Koecher-Hensel Serafinowicz go pominęła. Przyznała jedynie, że z Kowna przyjechała do Wilna „spóźniona” i dlatego bardzo krótko chodziła do szkoły podstawowej<sup>56</sup>, gdzie rozpoczęła edukację w 1923 roku<sup>57</sup>. Miała wówczas osiem lat. Wspomnienia artystki z tego czasu są mgliste – pojawiają się w nich wzmianki o jej udziale w dodatkowych zajęciach gimnastycznych oraz przedstawieniach teatralnych organizowanych w jednym z wileńskich parków. Dzieci Magdaleny prawdopodobnie wychowywały się bez ojca, który przebywał w kownieńskim więzieniu. Nie wiadomo kiedy i z jakich powodów tam trafił, można jednak podejrzewać, że do tej sytuacji przyczyniło się jego zaangażowanie w działania niepodległościowe<sup>58</sup>.

W latach 1927–1929 młoda Leokadia uczęszczała do przyklasztornej szkoły prowadzonej przez siostry z Zakonu Nawiedzenia Najświętszej Marii Panny, czyli tzw. „wizytki”. Tam przyszła artystka udzielała się, pisząc i ilustrując bajki oraz redagując gazetkę grupy Małych Literatek<sup>59</sup>. Jej reminiscencje z tego okresu przypominają filmowe kadry. Do najbardziej sugestywnych należy m.in. przywołany przez nią obraz klasztornego budunku przy Kościele Serca Jezusowego, gdzie odbywały się zajęcia. Majestatyczny wygląd świątyni zapisał się w pamięci przyszłej artystki podobnie trwale jak droga, którą nastoletnia Leokadia przemierzała codziennie, idąc do szkoły<sup>60</sup>. Mieszkała wówczas wraz z matką i siostrą<sup>61</sup> w domu malowniczo położonym nad rzeką Wilejką, nieopodal Ogrodów Misjonarzy i znajdujących się w nich stawów rybnych. Woda, która nadawała temu krajobrazowi sielankowego charakteru, pewnego dnia

---

<sup>55</sup> D. Pajor, *op. cit.*, s. 3–4.

<sup>56</sup> IT/AKH/27.A.

<sup>57</sup> Tak wynika z zachowanych materiałów biograficznych, lecz gdy je porównać z treścią nagrań, pojawia się pewna nieścisłość. Serafinowicz twierdzi bowiem, że uczęszczała do szkoły podstawowej przez zaledwie dwa lata. Z kolei daty zapisane w źródłach wskazywałyby raczej na okres między 1923 (przyjazd rodziny do Wilna) a 1927 (rozpoczęcie nauki w gimnazjum Zakonu Wizytek).

<sup>58</sup> W rozmowie z Koecher-Hensel ojciec Serafinowicz jest wspomniany wyłącznie wówczas, gdy mowa o okolicznościach polityczno-historycznych lub warunkach materialnych, w których dorastała przyszła artystka. Nie pada ani jedno zdanie na temat jego charakteru czy mówiące o metodach wychowawczych, jakie stosował. Być może młoda Leokadia nie pamiętała go zbyt dobrze. Zob. IT/AKH/27.A.

<sup>59</sup> D. Pajor, *op. cit.*

<sup>60</sup> IT/AKH/27.A.

<sup>61</sup> Brat nie pojawia się w tej historii, należy zatem podejrzewać, że mieszkał wówczas gdzie indziej.

przemieniła się w niszczący żywioł, zalewając dom Serafinowiczów i pozbawiając ich całego majątku. Leokadia zapamiętała falę powodziową wlewającą się przez okna do pokoju, w mgnieniu oka zalewającą budynek do połowy wysokości ścian i porywającą siedzącego na balustradzie tarasu kota<sup>62</sup>. Niedługo po tym zdarzeniu Paweł Serafinowicz opuścił więzienie i wrócił do rodziny, jednak radość z jego powrotu nie trwała długo. Ojciec zmarł dniu imienin Leokadii, 9 grudnia 1929 roku.

Obie te sytuacje nieuchronnie wpłynęły na sytuację finansową rodziny – Magdalena była zmuszona przeprowadzić się wraz z dziećmi dalej od centrum, a Leokadia została przeniesiona do Państwowego Gimnazjum im. Elizy Orzeszkowej. By uczestniczyć w zajęciach, pomieszkiwała u koleżanek, ponieważ jej dom znajdował się zbyt daleko, by mogła codziennie do niego wracać. Z tego samego powodu zdarzało się jej opuszczać lekcje, zaś klasę maturalną zdołała ukończyć jedynie dzięki pomocy finansowej komitetu rodzicielskiego. Jej matka wyjechała w tym czasie z Wilna, pozostawiając córkę bez dachu nad głową i środków do życia<sup>63</sup>.

Wyobrażenia na temat nie zawsze trudnej atmosfery, w jakiej dorastała nastoletnia Lilka Serafinowiczówna, dopełnia kronika klasowa z lat 1931–1935, która służyła dokumentacji życia klasy, jak i zaspokajała potrzeby twórcze uczennic<sup>64</sup>. Z zapisanych wykaligrafowanymi literami kart wyłania się sugestywny obraz żeńskiej szkoły dla panien z inteligentkich domów. Obok wpisów kronikarki Władki Ginkówny pojawiają się notatki, zdjęcia i rysunki sporządzone przez inne wychowanki – m.in. przez „Lilkę S”, swoje ilustracje sygnującą również skrótem „Lil”.

Kolejne strony kroniki tworzą zbiorowy portret „Orzeszkówek” – jak nazywano uczennice gimnazjum, ale i samą szkołę. Były to uzdolnione literacko i plastycznie nastoletnie erudytki o nienagannych manierach i szerokich horyzontach myślowych, a przy tym świadome obywatelki i żarliwe patriotki. Nie brakowało im ani poczucia humoru, ani młodzieńczych skłonności do różnego rodzaju figli i wybryków. Wspomniana kronika spełniała rolę pamiętnika dokumentującego ważne wydarzenia z życia klasy. Na jej kartach utrwalono zarówno radość spowodowaną odwołaniem lekcji czy zbliżającymi się wakacjami, jak i pełne ekscytacji relacje z wycieczek Koła Krajoznawczego nad białoruską Narocz, do Warszawy czy nad morze. Uczennice nie mogące kontynuować nauki w tej samej klasie, rzewnie żegnały się tu z koleżankami,

---

<sup>62</sup> IT/AKH/27.A.

<sup>63</sup> IT/AKH/25.B.

<sup>64</sup> *Kronika klasy Vb*, [kserokopia], IT/archiwum LS/4.



a te, które dołączały w trakcie roku szkolnego, zapisywały swoje wrażenia z pierwszych tygodni w nowej grupie.

Szczególne miejsce w księdze klasowej zajmują kwestie związane z kształtowaniem postaw obywatelskich i patriotycznych – do celów wychowawczych szkoły należały m.in.: „przygotowanie do ofiarnej pracy obywatelskiej dla dobra państwa” oraz „praca nad sobą, urobieniem i uszlachetnieniem charakteru”<sup>65</sup>. Te założenia realizowano na wiele sposobów – wewnątrz Samorządu Klasowego działały „komisje” odpowiedzialne m.in. za czystość w klasie, porządek na lekcjach i w czasie modlitwy czy organizację klasowej Wigilii. Dziewczęta były drobiazgowo rozliczane ze swojej pracy (w kronice można przeczytać sprawozdania z niektórych posiedzeń). Orzeszkówki były również delegowane do udziału w ważnych uroczystościach politycznych związanych z życiem Wilna. Obchody cztertnastej rocznicy wyzwolenia miasta spod władzy bolszewickiej (w uroczystości uczestniczył marszałek Józef Piłsudski) jedna z kronikarek opisała następująco:

Marzenia moje się spełniły, zobaczyłam Człowieka, o którym cały świat opowiada. Zbiórka o godz. 4 pp. Jesteśmy na dworcu. Wszystkie organizacje oczekują z jakimś dziwnym skupieniem czegoś nadzwyczajnego. [...] Na peronie cicho szumią sztandary, kołysane lekkim wiosennym wiatrem, a z szumem tym tysiąc serc drży i rwie się w dal nieznaną. To lud wileński składa hołd Człowiekowi-Bohaterowi. Tysiąc serc załkało tęsknotą... Lud patrzył w zaparcu, a Ptak Srebrny w majestacie płynął, tuląc do śnieżnej piersi swe Orłęta<sup>66</sup>.

Patetyczny ton tego wpisu daje pewne wyobrażenie na temat atmosfery przepełniającej w tamtym czasie polskich mieszkańców Wilna. Marcin Wieczorkiewicz pamięta, że Pierwszy Marszałek Polski zajmował specjalne miejsce we wspomnieniach, jakimi dzieliła się z nim ciocia Lila. Także w rozmowie z Koecher-Hensel nazwisko przywódcy (nazywanego „Dziadkiem”) pada wielokrotnie – zarówno wówczas, gdy mowa o klimacie politycznym miasta, jak i o zasługach polityka dla rozwoju kultury (m.in. o specjalnej trosce, jaką otaczał Wydział Sztuk Pięknych wileńskiego uniwersytetu)<sup>67</sup>.

W kronice klasowej utrwalano nie tylko ważne wydarzenia z życia klasy i miasta. Księga stanowiła również swoisty dokument artystycznego rozwoju uczennic. Zarówno

---

<sup>65</sup> *Ibidem*, b.p. [3].

<sup>66</sup> Wpis z dn. 21 IV 1933. *Ibidem*, b.p. [100–101].

<sup>67</sup> IT/AKH/25.A.

sposób jej prowadzenia, jak i zawartość świadczą o tym, że stymulowanie kreatywności gimnazjalistek było ważnym elementem edukacji prowadzonej przez szkołę. Dziewczęta pisały wiersze, opowiadania i sztuki teatralne oraz ozdabiały kronikę zdjęciami, rysunkami lub wycinankami. Wśród wpisów Lilki S. znajdują się m.in.: opowiadanie *Pierwsza godzina wiosny* dokumentujące sen gimnazjalistki o wagarach<sup>68</sup>; dowcipna, ilustrowana sześcioma rycinami rymowanka *Jak to ciężko być na świecie* opisująca trudne życie uczennicy<sup>69</sup>; czy satyryczna relacja z przebiegu szkolnych jasełek *Z wakacji zimowych*. Bystra recenzentka nie puściła płazem żadnego błędu w sztuce, ale jej krytyka przyjęła żartobliwą i niepozabawioną sympatię dla wykonawców formę:

Matka Boska skończyła mówić i tu zaszło małe nieporozumienie między niebianami. Aniołek obok stojący myślał na pewno, że Matka Boska nie zna roli, a że od niedawna chyba rezydował w niebie i nie znał dobrze zwyczajów niebieskich, toteż spróbował szturchnąć Matkę Boską. Kiedy zaś w dalszym ciągu milczała, Aniołek nie ustępował i w dalszym ciągu ze wzrastającą energią tłukł Matkę Boską po bokach. Dopiero ta zniecierpliwiona, wytłumaczyła: „To nie ja, teraz Józef mówi”<sup>70</sup>.

W kronice oprócz ilustracji do opisywanych zdarzeń, pojawiają się również rysunki niezwiązane z treścią wpisów – jak na przykład przedstawiający dziewczynę i chłopaka siedzących na ławce pod drzewem podpisany *W parku parki, czyli z mojej ławki widok przez otwarte okno na matematyce, Wieczór przy rodzinnym stole* czy zbiór czterech ilustracji zatytułowany *Żywoć człowieka poczciwego* prezentujący scenki rodzajowe w ogrodzie, na stoku narciarskim czy plaży<sup>71</sup>. Ilustracje Lilki mają indywidualny, karykaturalny charakter – wykonane najprawdopodobniej ołówkiem (kserokopia nie pozwala jednoznacznie tego stwierdzić) przedstawiają ludzi o kartoflanych nosach, zgarbionej posturze i wyrazistej mimice twarzy. Ich ubiór i otoczenie umożliwiają jednoznaczną identyfikację sytuacji, w jakiej zostali uchwyceni. Karykatury Lilki S. były doskonale znane gronu pedagogicznemu, którego członków uczennica ochoczo portretowała – dorosła artystka wspominała, że jedna z nauczycielek życzyła jej nawet, by została „drugim Matejką”<sup>72</sup>. O żartobliwej twórczości szkolnej Leokadii Serafinowicz Irena Sławińska (przyjaciółka artystki z czasów studenckich)

---

<sup>68</sup> *Kronika klasy Vb*, [kserokopia], b.p. [78].

<sup>69</sup> *Ibidem*, b.p. [54].

<sup>70</sup> Wpis z dn. 22 I 1934. *Ibidem*, b.p. [139–143].

<sup>71</sup> *Ibidem*, b.p. [137].

<sup>72</sup> IT/AKH/25.B.

napisała wiele lat później: „Znakomity zmysł humoru nie omijał jej samej, stąd świetne autoportrety, wplątane w inne karykatury”<sup>73</sup>.

Do rozmaitych działań okołokulturalnych podejmowanych w czasie nauki w „Orzeszkówkach” należały środy literackie organizowane w Celi Konrada czy spotkania ze współczesnymi poetami odbywające się w szkolnej auli. Jedną z ważniejszych inicjatyw, w którą angażowała się nastoletnia Leokadia, był teatr międzyszkolny. Występowała w nim wspólnie z: Marią Mincerówną, Hanną Skarżanką, Aliną Masińską czy Moniką Snarską<sup>74</sup>. Z przyszłymi gwiazdami powojennej polskiej sceny teatralnej Serafinowicz spotkała się później w Konspiracyjnym Studio Dramatycznym prowadzonym przez Mirosława Szpakiewicza, do którego uczęszczała w latach 1943–1944, a z wieloletnią dyrektorką Teatru Lalek Guliwer w Warszawie, w dorosłym życiu zawodowym.

We wspomnieniach tego okresu utrwalonych przez Pajor jest jeszcze mowa o tzw. „sobótkach szkolnych”, podczas których gimnazjalistki prezentowały swoją twórczość, wystawiały spektakle, recytowały wiersze i prozę oraz dyskutowały o sztuce. Wspólnie z wychowawczynią Zofią Stammówną chodziły także do Teatru na Pohulance, który w tamtym czasie był jedną z najważniejszych polskich scen. Młoda Leokadia doskonale знаła zatem ze sceny Juliusza Osterwę, Leona Schillera czy Aleksandra Zelwerowicza. Tego ostatniego wymieniała razem z Zofią Niwińską i Mieczysławem Mileckim jako ulubionych aktorów, a obejrzone w latach 30. XX w. Schillerowskie *Dziady* ze scenografią Andrzeja Pronaszki określiła pierwszym dojrzałym doświadczeniem teatralnym<sup>75</sup>.

Pomimo trudności wynikających z sytuacji materialnej, Leokadia Serafinowicz w 1936 roku, w wieku dwudziestu jeden lat zdała maturę typu humanistycznego. Atmosfera sprzyjająca rozwojowi twórczości i kreatywności, w jakiej dorastała, rzutowała na całe życie artystki, która kilkadziesiąt lat później dołożyła wszelkich starań, by w swoim miejscu pracy stworzyć podobny nastrój. Najpierw (bez powodzenia) we Wrocławiu, następnie w Bielsku-Białej w założonym wraz z Wojciechem Wieczorkiewiczem Klubie działającym przy Kole Związku Artystów Scen Polskich, a ostatecznie w kierowanym od roku 1960 poznańskim Teatrze Lalki i Aktora Marcinek.

---

<sup>73</sup> I. Sławińska, *Lilka*, [w:] *Teatr lalek Leokadii Serafinowicz*, [katalog wystawy], *op. cit.*, s. 40.

<sup>74</sup> IT/AKH/25.A, IT/AKH/25.B.

<sup>75</sup> *Biografia*, [maszynopis].

## 2.2. Studia i wojenna zawierucha

Podchodząc do matury w 1936 roku, dwudziestojednoletnia Leokadia Serafinowicz nie wiedziała, jaki kierunek studiów wybrać. Marzyła o szkole teatralnej, lecz skutecznie jej to odradzono. Józefowi Ratajczakowi powiedziała po latach, że odrzuciła tę możliwość, ponieważ „nie chciała godzić się na kompromisy i poniżające ustępstwa, do których często zmuszano niemającą aktorkę”<sup>76</sup>. Życzliwi sugerowali jej pedagogikę lub farmację, ale ona w tajemnicy przed wszystkimi złożyła dokumenty na Wydział Sztuk Pięknych Uniwersytetu im. Stefana Batorego w Wilnie, na (jak się jej wówczas wydawało) przyszłościowe malarstwo dekoracyjne. Chociaż lekcje rysunku, które pobierała jeszcze w szkole, nie reprezentowały wysokiego poziomu (uczniowie niewiele malowali, głównie rysując martwe natury<sup>77</sup>), Leokadia pomyślnie zdała egzaminy wstępne i w 1937 roku uzyskała status studentki<sup>78</sup>. Potem wielokrotnie krytykowała ten wybór ścieżki zawodowej.

Czas studiów był ostatnim relatywnie beztroskim etapem jej życia. Podobnie jak inni studenci i studentki zmagiała się z ciężką sytuacją materialną – by przeżyć, udzielała korepetycji i oprowadzała po Wilnie turystów<sup>79</sup>. Przede wszystkim zaś rozwijała się jako artystka. W przestronnych piwnicach XVII-wiecznego klasztoru bernardynów, gdzie mieścił się wydział i pracownie, Serafinowicz uczyła się malować akty, martwe natury i kompozycje własne, a także poznawała rozmaite techniki malarskie. Zajęcia plenerowe z pejzażu odbywały się nad brzegami Wilii i w zaułkach starego miasta – adepci malarstwa zgłębiali tajniki tej sztuki, szkicując wileńskie uliczki, kościoły i pałace, a także podmiejskie dworki.

„Wielkim przeżyciem artystycznym i estetycznym”<sup>80</sup> tamtego okresu stał się dla niej wyjazd do Warszawy na wystawę poświęconą francuskiemu impresjonizmowi. Początkująca malarka miała wówczas pierwszą w życiu okazję, by zobaczyć oryginalne dzieła wielkiej epoki malarskiej<sup>81</sup>. Wystawa Malarstwa Francuskiego *Od Maneta po dzień dzisiejszy* zorganizowana przez Muzeum Narodowe i Instytut Francuski w 1937 roku w istocie była imponująca. „Wiadomości Literackie” donosiły, że zwiedzający

---

<sup>76</sup> J. Ratajczak, *Zbliżenia. Serafinowicz*, „Nurt” 1966, nr 4, s. 16.

<sup>77</sup> IT/AKH/25.B.

<sup>78</sup> Podane daty roczne pochodzą z wypełnianych przez Serafinowicz dokumentów przechowywanych w IT. Nie dotarłam do informacji wyjaśniającej, dlaczego rok, w którym zdała maturę nie jest tożsamy z datą rozpoczęcia studiów.

<sup>79</sup> IT/AKH/25.B.

<sup>80</sup> D. Pajor, *op. cit.*, s. 8.

<sup>81</sup> *Ibidem*.

ekspozycję mogli zobaczyć 89 obrazów 55 najwybitniejszych malarzy, wśród nich: Moneta, Cézanne’a, Gaugina, Pissarra, Renoira, Modiglianego czy Picassa<sup>82</sup>.

Szczęśliwe życie studenckie zostało po dwóch latach brutalnie przerwane przez wybuch II wojny światowej. Reminiscencje dotyczące czasu między 1939 a 1945 rokiem nie tworzą jednorodnej opowieści – raczej jawią się jako zbiór chaotycznych, nieraz potwornych obrazów. Przez pierwsze wojenne miesiące studentka usiłowała kontynuować naukę, ale gdy w 1940 roku wprowadzono obowiązkowy egzamin z języka litewskiego, porzuciła ten zamiar<sup>83</sup>. Zarabiając na życie, podejmowała się rozmaitych zajęć – m.in. koncertowała w koszarach śpiewając z chórem litewskie, rosyjskie i białoruskie pieśni, ale przede wszystkim pracowała w ośrodku zdrowia i rozsianych po Litwie gospodarstwach rolnych. W rozmowie z Koecher-Hensel wspomniała, że od ciężkiej pracy skóra na jej dłoniach przypominała tę na piętach: „Kopciuszek to było nic w porównaniu ze mną”<sup>84</sup>. Wojna pozostawiła po sobie wiele śladów w ciele malarki – m.in. przewlekłą gruźlicę, w którą przekształciło się ciężkie zapalenie płuc spowodowane wychłodzeniem organizmu, a także deformację stóp. Martwica dolnych kończyn była bezpośrednim następstwem całonocnego stania w błocie w środku lasu, dokąd kobieta uciekła chroniąc się przed strzelaniną. W jej wspomnieniach fizyczne cierpienie przeplata się z nieustannym lękiem o życie: „schowałyśmy się do piwnicy i jakoś żeśmy przeżyły [...] ale to była straszna noc grozy. Ta dziewczyna bezradna, my z Zosią bezradne, front idzie, strzelają wszędzie”<sup>85</sup>.

Paradoksalnie, właśnie w czasie II wojny światowej Leokadia Serafinowicz w końcu zrealizowała porzucone niegdyś marzenie o aktorstwie. W latach 1937–1940 zetknęła się z Wileńskim Teatrem Łątek Olgi Totwen. Jej nazwisko Grażyna Totwen-Kilarska wymieniła wśród ośmiu osób, które w tamtym czasie współpracowały z teatrem jako „manipulatorzy” marionetek przy spektaklu *Jaś i Małgosia* w reżyserii Mieczysława Szpakiewicza. Choć Serafinowicz w żadnym z dostępnych źródeł nie wspomniała o tej współpracy, najwyraźniej uznając ją za mało znaczący epizod, prawdopodobnie dzięki niej zetknęła się ze Szpakiewiczem. W 1943 dołączyła do prowadzonego przez niego Konspiracyjnego Studia Dramatycznego, które działało przy Teatrze Polskim w Wilnie w latach 1941–1944. Jej nazwisko nie zostało jednak utrwalone ani wśród absolwentów

---

<sup>82</sup> Zob. [notatka], „Wiadomości Literackie“, 1937, nr 9, s. 8.

<sup>83</sup> IT/AKH/25.B.

<sup>84</sup> IT/AKH/26.B, [17:20].

<sup>85</sup> Mowa o młodszej siostrze Józefa Stasiaka, lekarza, dla którego przez pewien czas pracowała Leokadia Serafinowicz oraz o siostrze jego przyjaciela. Zob. *Ibidem*, [27:14–27:34].

zdolnych do „wykonywania zawodu aktorskiego na podstawie złożonego z wynikiem dodatnim egzaminu z przedmiotów praktycznych i teoretycznych”<sup>86</sup>, ani w ogólnym spisie studentów<sup>87</sup>.

Szczegóły jej debiutu w *Pigmalionie* Bernarda Shawa w reżyserii Stanisława Miłskiego znamy jedynie z opowieści artystki. Z relacji Serafinowicz wynika, że reżyser, chcąc znaleźć sposób na zatrudnienie wszystkich słuchaczy studia, postanowił włączyć do dramatu Shawa „luźne epizody”<sup>88</sup> – m.in. jej epizod modystki niosącej w deszczu pudła od kapeluszy. Wspólnie z nią, w roli młodzieńca usiłującego wsiąść do taksówki, zadebiutował Igor Przegrodzki, a jako Eliza (jedna z głównych postaci) Hanna Skarga-Ćwicińska<sup>89</sup>. Poza tym, że realizacja ta miała charakter farsowy, o samym spektaklu wiadomo niewiele. 13 kwietnia 1945 w „Prawdzie Wileńskiej” ukazała się jego zdawkowa recenzja, której skromne fragmenty zacytowała w opracowaniu *Życie teatralne w Wilnie podczas II wojny światowej* Jagoda Hernik-Spalińska<sup>90</sup>. Źródła podają dwie daty premiery spektaklu: 24 III 1944 i 24 III 1945 – należy więc przypuszczać, że powstał jeszcze w czasie wojny, a po jej zakończeniu był prezentowany w Teatrze Polskim.

Leokadia opuściła Wilno wraz z matką jesienią 1945 roku. Z karty ewakuacyjnej wynika, że kobiety zabrały ze sobą „100 kg produktów żywnościowych, 50 kg przedmiotów codziennego użytku domowego i 1500 kg biblioteki historii sztuki”<sup>91</sup>. Oczywiście fakt, jakoby kobiety zabrały ze sobą półtorej tony książek, należy potraktować z nieufnością – zwłaszcza, że odpis zawiera również inne przekłamania. Jednocześnie ta proporcja symbolicznie odzwierciedla system wartości przyszłej dyrektorki Marcinka. W rozmowach z jej współpracownikami i bliskimi często powracał temat książek, których Serafinowicz miała mnóstwo i które chętnie pożyczała. Ostatecznie do podpoznańskiego Puszczykowa, gdzie artystka osiedliła się w 1975<sup>92</sup> i mieszkała aż do śmierci, Serafinowicz przewiozła właśnie imponujący księgozbiór

---

<sup>86</sup> Z. Wilski, *Polskie Szkolnictwo Teatralne 1811–1944*, [w:] *Studia i materiały do dziejów teatru polskiego*, red. J. Lipiński, T. Sivert, K. Wierzbicka-Michalska, Wrocław 1978, s. 200.

<sup>87</sup> *Ibidem*, s. 246–247.

<sup>88</sup> Określenie to interpretuję jako nieme scenki dopisane do akcji dramatu Shawa.

<sup>89</sup> IT/AKH/25.A.

<sup>90</sup> J. Hernik-Spalińska, *Życie teatralne w Wilnie podczas II wojny światowej*, Warszawa 2005, s. 256–258.

<sup>91</sup> *Odpis karty ewakuacji*, [maszynopis], IT/archiwum LS/3.1a.

<sup>92</sup> W 1975 Leokadia Serafinowicz zamieszkała wspólnie z Wojciechem Wieczorkiewiczem i jego rodziną w Puszczykowie, w domu przy ul. Lipowej 13. Potem wszyscy przeprowadzili się jeszcze dwukrotnie: w roku 2000 na ul. Lipową 2a, a w 2006 na ul. Kopernika 61. Z relacji Marcina Wieczorkiewicza wynika, że w trakcie obu tych przeprowadzek bardzo dużo przedmiotów zostało wyrzuconych. Rozmowa przeprowadzona w Poznaniu dn. 15 I 2020.

(składający się w dużej mierze z obcojęzycznych publikacji) i trzyszufladową komodę – jak twierdzi Justyna Wujewska<sup>93</sup>, jedyną pamiątkę z domu rodzinnego<sup>94</sup>.

### 3. Toruń i Zakopane. Pierwsze lata w „nowej” Polsce

Podróż do Polski Leokadia Serafinowicz określiła mianem „deportacji, tym razem nazwanej repatriacją”<sup>95</sup>. Po raz kolejny została zmuszona do porzucenia Litwy, do której już nigdy nie wróciła. Z dokumentów emigracyjnych wynika, że miała udać się do Opola na – dopiero przyłączone do Polski – Kresy Zachodnie. Z kolei według jej wspomnień, celem tej przymusowej podróży był Kraków, gdzie Leokadia planowała kontynuować studia i dokąd wyjechała jej najbliższa przyjaciółka Danusia. Przypadek sprawił, że repatriantka wysiadła z pociągu już w Toruniu, ponieważ wyjątkowo zapowiedziano czas trwania postoju. Serafinowicz wyszła obejrzeć miasto, którego gotyckie budowle ją oczarowały. Spacerując po starówce spotkała „pana Perskiego” – woźnego z rektoratu wileńskiej uczelni. Mężczyzna ciepło przywitał się z dawną znajomą i nakłonił ją do pozostania w Toruniu. Oznajmił, że są tam już nie tylko przyjaciele ze szkoły i studiów, ale także część kadry profesorskiej oraz... indeks Serafinowicz. Odnalazłszy kompanów, z którymi łatwiej było zacząć życie w nowej ojczyźnie, Leokadia podjęła decyzję o kontynuacji studiów na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika<sup>96</sup>.

Podczas gdy studentka zamieszkała w akademiku, jej matce przydzielono mieszkanie w oddalonym o ponad 150 km Malborku. Na początku repatriantce przysługiwało także skromne stypendium, które zwyczajowo otrzymywali studenci, ale już pod koniec pierwszego roku akademickiego niepokorna wilnianka została pozbawiona wsparcia finansowego. Taką cenę Serafinowicz zapłaciła za zbojkotowanie pochodu pierwszomajowego i wzięcie udziału w marszu organizowanym z okazji rocznicy podpisania Konstytucji 3 Maja<sup>97</sup>. Ten incydent jest jedynym

---

<sup>93</sup> Córka Wojciecha i Marii.

<sup>94</sup> Biorąc pod uwagę nieprecyzyjne informacje na temat kolejnych adresów zamieszkania Leokadii Serafinowicz (czy to samej, czy z kimś z rodziny), trudno osądzić, gdzie znajdował się budynek, który można by nazwać (choćby umownie) jej domem rodzinnym. Ostatni adres zameldowania Magdaleny i Leokadii w Wilnie widnieje na dokumentach ewakuacyjnych. W odpisie karty ewakuacyjnej wydanej przez Głównego Pełnomocnika Polskiego Komitetu Wyzwolenia Narodowego z dnia 13 lutego 1945 roku znajduje się adres Cedimino 26-4. Z kolei w dołączonym do niej Zaświadczeniu dla ewakuacji do Polski z 24 września 1945, nazwa ulicy brzmi Gėdimino. Ponieważ odpis zawiera kilka literówek, należy podejrzewać, że także tutaj wystąpił błąd. Współczesny Prospekt Giedymina należy do jednej z największych i najbardziej reprezentacyjnych ulic Wilna – niewykluczone, że to właśnie tutaj, pod numerem 26, Leokadia Serafinowicz mieszkała tuż przed emigracją.

<sup>95</sup> L. Serafinowicz, *Mój kontredans pedagogiczny*, op. cit.

<sup>96</sup> IT/AKH/28.A.

<sup>97</sup> *Ibidem*.

udokumentowanym przykładem jawnego braku posłuszeństwa wobec władzy komunistycznej w życiu Serafinowicz. W późniejszych latach artystka nie tylko nie demonstrowała swoich przekonań politycznych, ale nawet o nich nie rozmawiała.

Po raz kolejny zmuszona do walki o przetrwanie, studentka chwyciła się rozmaitych prac – m.in. projektowała oprawę wizualną odbywających się w mieście imprez, a także budowała szopki. „Doraźnie. Bez specjalnego przywiązywania wagi do swego zajęcia. Lecz z jakim powodzeniem!”<sup>98</sup> – twierdził Ratajczak. Z jego artykułu wynika, że szopka<sup>99</sup>, którą Serafinowicz wykonała dla kościoła ojców jezuitów, zachwyciła Tymona Niesiołowskiego do tego stopnia, że na jej podstawie profesor zaliczył studentce semestr, nie upominając się o inne prace<sup>100</sup>. Wspominając toruńskie czasy Serafinowicz przyznała, że zarabiała na życie również pisując fałszywe listy dziecięcych czytelników do czasopisma „Gryf” oraz „zaglądając” do działającego od kwietnia 1946 roku teatru Baj Pomorski<sup>101</sup>. Na ulicy Piernikarskiej 9 – gdzie do dziś mieści się teatr – Serafinowicz bywała jednak rzadko<sup>102</sup>. Przyznała, że „coś tam podgrywała”<sup>103</sup>, ale nie była w stanie przytoczyć żadnych szczegółów tej współpracy. Ze wspomnienia Joanny Piekarskiej opublikowanego w wydawnictwie z okazji czterdziestolecia instytucji wynika, że Serafinowicz pomagała również wykonywać lalki i scenografię do niektórych realizacji<sup>104</sup>.

---

<sup>98</sup> J. Ratajczak, *op. cit.*

<sup>99</sup> W archiwum Leokadii Serafinowicz w Instytucie Teatralnym znajduje się dowód na to, że szopki wykonywane przez artystkę znalazły odbiorców nawet za oceanem. Jedna z teczek zawiera arkusz cienkiego papieru przedstawiający schematyczną, przenośną scenę teatrzyku. Między dwiema dłońmi trzymającymi rozsuniętą kurtynę widnieją cieniowe sylwetki różnych postaci – wśród groteskowo zniekształconych kreaturek można rozpoznać m.in. Prosiaczka obok Kubusia Puchatka trzymającego balon, węża, królową, diabła, pirata, żaby, nietoperze czy muchy. Pod teatrzykiem widnieje nadrukowany, wykaligrafowany napis: „Greetings Bil Cora Peter Laurie Baird”, a pomiędzy nimi odręczny, króciutki list: „Votre beau Szopka est encadré sur le mur de notre théâtre ou tout le monde peut le voir – nos remerciements! Bil Baird”. Brak daty nie pozwala ustalić, z którego roku pochodzi korespondencja. Faktem jest, że (jak podaje *World Encyclopedia of Puppetry Arts*) Bil Baird Marionette Theatre został otwarty przy 59 Barrow Street w Nowym Jorku w 1967 roku, a sam artysta w 1963 podróżował do ZSRR. Źródła milczą o tym, by przy okazji odwiedził również Poznań. W jakich okolicznościach wybitny amerykański lalkarz spotkał się z Serafinowicz, która obdarowała go szopką? Z czego był wykonany ten podarek i jaką miał formę (tradycyjną szopkę trudno byłoby zawiesić na ścianie)? Czy artystka wykonywała szopki hobbystycznie nie tylko w czasie studiów, ale również będąc dyrektorką Marcinka? Te pytania najprawdopodobniej zawsze już pozostaną bez odpowiedzi i chociaż dotyczą kwestii zupełnie nieistotnej z punktu widzenia głównego przedmiotu niniejszej pracy, przypominają o tym, że pewne aspekty życia i twórczości Leokadii na zawsze pozostaną zagadką, której nie rozwiąże nawet najbardziej skrupulatny badacz.

<sup>100</sup> J. Ratajczak, *op. cit.*

<sup>101</sup> IT/AKH/28.A.

<sup>102</sup> Kilka dekad później, w latach 80. zrealizowała tu scenografię do dwóch spektakli w reżyserii Wojciecha Wieczorkiewicza – w 1983 *Czołem cześć i cicho sza*, a rok później *Małego księcia*.

<sup>103</sup> IT/AKH/28.A.

<sup>104</sup> J. Piekarska, [bez tytułu], [w:] *Państwowy Teatr Lalki i Aktora „Baj Pomorski” w Toruniu 1945–1985*, [wydawnictwo jubileuszowe], red. J. Rochowiak, Toruń 1985, s. 21.



Podobnie jak wcześniejszy epizod z marionetkowym teatrem Totwenek, współpraca z Bajem Pomorskim nie rozbudziła w Serafinowicz miłości do teatru lalek. Najwyraźniej przyszłej wychowanki Władysława Jaremy nie interesowały pół-amatorskie, pedagogiczno-wychowawcze widowiska, z których składał się ówczesny repertuar toruńskiego Baja. A może spędziła w tym mieście zbyt mało czasu, by się tam zadomowić i zżyć ze studentami Wydziału Sztuk Pięknych UMK, tworzącymi tamtejszy teatr?

Ostatecznie sama przyznała, że większość czasu w tamtym okresie spędziła Zakopanem<sup>105</sup>. Pierwsze kilka lat pobytu Leokadii na terenie pojałtańskiej Polski upłynęło jej bowiem pod znakiem problemów zdrowotnych, z którymi zmagająca się, przebywając w podhalańskich sanatoriach. Z zachowanego świadectwa lekarskiego pochodzącego z 1946 wynika, że podstawą do udzielenia jej urlopu dziekańskiego była przewlekła „rozsiana, wytwórcza gruźlica płuc”<sup>106</sup>. Zaś wspomnienia Serafinowicz z tego okresu są wypełnione szczegółowymi opisami bujnego życia towarzyskiego, jakie tam prowadziła. Nawet walcząc z chorobą, artystka nie traciła inwencji i dała się poznać inicjatorka i organizatorka rozmaitych wydarzeń (m.in. jasełek, w których rolę Maryi grała Irena Laskowska), kontynuowała swoją działalność szopkarską, malowała, rzeźbiła, pisała wiersze i przygotowywała pracę dyplomową<sup>107</sup>.

Świadectwo ukończenia Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu otrzymała 4 lipca 1949 roku. W dokumencie podpisanym przez Stanisława Borysowskiego, ówczesnego dziekana, czytamy, że „wykonała wszystkie ćwiczenia i zdała wszystkie egzaminy przepisane programem studiów na stopień zawodowy dyplomowanego artysty malarza, za wyjątkiem pracy dyplomowej”<sup>108</sup>. Ta ostatnia została odrzucona przez komisję, ponieważ – co dziś wydaje się kuriozalne – portretując robotników nie namalowała im paznokci. Z tego powodu na tytuł dyplomowanego artysty malarza Serafinowicz musiała czekać jeszcze dwa lata<sup>109</sup>.

Jeszcze w trakcie leczenia sanatoryjnego artystka rozglądała się za stałą pracą. Dzięki zakopiańskim znajomościom<sup>110</sup>, poznała środowisko artystów związanych

---

<sup>105</sup> IT/AKH/28.A.

<sup>106</sup> *Świadectwo lekarskie z dn. 28 X 1946*, [maszynopis], IT/archiwum LS/3.2.

<sup>107</sup> IT/AKH/28.B.

<sup>108</sup> *Absolutorium*, Toruń, 4.07.1949, [maszynopis], archiwum domowe Marcina Wiczorkiewicza.

<sup>109</sup> Ostatecznie Serafinowicz ukończyła Uniwersytet Mikołaja Kopernika w 1951. *Dyplom ukończenia studiów wyższych na Wydziale Sztuk Pięknych UMK w zakresie malarstwa*, Toruń, 1 III 1951, IT/archiwum LS/3.0.1.

<sup>110</sup> Konkretnie za pośrednictwem Marcina Wenzla, który m.in. blisko przyjaźnił się z Alim Bunschem. Zob. IT/AKH/28.B

z krakowskim Teatrem Lalki i Aktora Groteska. Ali Bunsch zachęcił ją, by postarała się o etat w teatrze prowadzonym przez Władysława Jareme. Zanim Serafinowicz to zrobiła, za namową przyjaciółki obejrzała tam *Złotą rybkę* w reżyserii Henryka Ryla:

Poszłam, zobaczyłam. [...] Tam były takie ładne, naturalistyczne lalki żołnierzyków zrobione przez Alego Bunscha<sup>111</sup>. Pięknie majtały nogami i maszerowały. Bardzo mi się to podobało. Pomyślałam sobie, to jest coś dla mnie. Tak mogłabym pracować<sup>112</sup>.

Po latach decyzję związania się z teatrem lalek określiła mianem „surrealistycznego gestu w socrealistycznej sytuacji”<sup>113</sup>. Poszukując pracy, która pozwoli jej realizować się artystycznie i pozostać w stałym kontakcie ze sztuką, artystka nie przeczuwała, że ta (do tej pory ignorowana przez nią) dziedzina sztuki pozwoli jej na połączenie trzech wielkich pasji: teatru, plastyki i poezji.

#### 4.1. Kraków. Pierwsze kroki za parawanem

Leokadia Serafinowicz trafiła do Groteski w momencie zachodzących w tym teatrze przemian. Po niespełna dwóch sezonach ze stanowiska kierowniczego ustępował Henryk Ryl, a jego obowiązki (po kilkunastomiesięcznym pobycie w Paryżu) na powrót miał przejąć Władysław Jarema – charyzmatyczny reżyser i założyciel krakowskiej sceny lalkowej<sup>114</sup>. Formował się zarówno nowy zespół teatru, jak i jego siedziba. Groteska została przeniesiona z budynku przy ulicy Skarbowej 2<sup>115</sup> do dawnej siedziby Teatru Figliki Arnolda Szyfmana – zwanej Saską Salą – znajdującej się w sąsiedztwie rynku, przy ulicy św. Jana 6.

---

<sup>111</sup> Za scenografię do *Złotej Rybki* E. Terachowskiej w reżyserii Henryka Ryla, której premiera odbyła się 8 lutego 1947 roku odpowiadał co prawda Ali Bunsch, ale lalki były autorstwa Zofii Jaremej.

<sup>112</sup> IT/AKH/28.B, [25:05–25:35].

<sup>113</sup> L. Serafinowicz, *Mój kontredans pedagogiczny*.

<sup>114</sup> Teatr Lalki i Aktora Groteska inaugurował swoją działalność 9 czerwca 1945 roku premierą *Cyrku Tarabumba* Władysława Lecha w reżyserii Władysława Jaremy. Realizacja ta przeszła do historii polskiego teatru lalek jako widowisko finezyjnie łączące fikcję z realizmem poprzez zestrojone animacje lalek z działaniami żywych aktorów. Reżyser i założyciel Groteski marzył o prowadzeniu ambitnej sceny lalkowej dla dorosłych, ale brutalna rzeczywistość (niska subwencja połączona z brakiem zainteresowania publiczności) przekreśliły na jakiś czas jego plany. Jesienią 1945 dotacja ministerialna została cofnięta, a Jarema wspólnie z żoną Zofią wyjechał do Paryża. W lutym następnego roku działalność teatru wznowiono. Henryk Ryl, nowy dyrektor i wówczas bliski przyjaciel Jaremy, skupiając się na tworzeniu spektakli dla dzieci, okazał się większym realistą niż poprzednik. Premiera *Kolorowych piosenek* w jego reżyserii, która odbyła się 17 października 1946 odniosła sukces frekwencyjny, a sam spektakl przez długi czas traktowano jako wzorcowe widowisko dla najmłodszych. Gdy w kwietniu 1947 Ryl otrzymał propozycję zorganizowania teatru lalkowego w Łodzi, Władysław Jarema powrócił do krakowskiej Groteski. Zob. M. Waszkiel, *Dzieje teatru lalek w Polsce 1944–2000*, Warszawa 2012, s. 275–285.

<sup>115</sup> Gdzie teatr mieści się obecnie.

W tamtych latach teatrom lalek przydzielano budynki zupełnie nieprzystosowane do ich działalności. Nie inaczej było z nową siedzibą Grotteski. Z tego też powodu sezon teatralny 1948/1949 musiał zacząć się od kapitalnego remontu, który Jarema obrazowo opisał we wspomnieniu *Od Grodna do Krakowa*<sup>116</sup>. Powiększono okno sceny, zainstalowano sznurownię, zamontowano rampę, reflektory i wyciągi. W przebudowę angażowali się pracownicy i przyjaciele, wśród których nie brakowało także znakomitych krakowskich artystów plastyków: Maria Jaremińska (młodsza siostra Władysława) i Jonasz Stern malowali ściany na widowni, w teatralnym foyer i pozostałych pomieszczeniach, a młody scenograf, Ali Bunsch, z ogona starego samolotu konstruował kinkiety, które nazwano „językami” ze względu na to, że przypominały „najeżone aluminiowymi rurkami kule”<sup>117</sup>.

W takich okolicznościach 1 października 1948, a więc krótko przed premierą *Cudownej lampy Aladyna* – spektaklu mającego zainauguować działalność teatru w nowej siedzibie – trzydziestotrzyletnia Leokadia Serafinowicz „lekkomyślnie rozpoczęła «karierę» lalkarza”<sup>118</sup>. Spotykając się po raz pierwszy z Jaremą, planowała dołączyć do zespołu pracowni plastycznej, co byłoby zgodne z jej wykształceniem. Jednak przyszły dyrektor, choć pierwotnie polecił jej przygotowanie „jakichś projektów”, następnego dnia nawet nie raczył na nie spojrzeć. Orzekł, że „ma dosyć plastyków” i że brak mu aktorów świadomych tego, czym jest materia teatralna. Kiedy usłyszał o jej doświadczeniach ze studia Szpakiewicza, poprosił, by stanęła za parawanem:

Poszłam. Jedyne miejsce na scenie było w tym czasie na wysokiej drabinie pod samym sufitem. Jedną ręką miałam prowadzić lalkę kobiety, a w drugiej ręce miałam tygrysa. Miałam zagrać jak tygrys napada na kobietę, a ona się przed nim broni. [...] stałam na takiej malusieńkiej platformce. Ciągle się bałam, że się z tą drabiną wywalę. W tej ostateczności zagrałam i to się Dziadkowi podobało<sup>119</sup>.

W ten sposób Leokadia Serafinowicz dołączyła do obsady najnowszej premiery oraz do zespołu jednego z najważniejszych teatrów lalkowych w Polsce. W *Cudownej lampie Aladyna* oprócz wspomnianej Kobiety na pustyni<sup>120</sup> i Tygrysa, Leokadia zagrała

---

<sup>116</sup> W. Jarema, *Od Grodna do Krakowa*, [w:] *Teatr Grotteski 1945–1965*, [wydawnictwo jubileuszowe], Kraków 1965.

<sup>117</sup> *Ibidem*, b.p. [190].

<sup>118</sup> L. Serafinowicz, [bez tytułu], [w:] *Teatr Grotteski 1945–1965*, [wydawnictwo jubileuszowe], Kraków 1965, b.p. [25].

<sup>119</sup> IT/AKH/28.B. [27:40–28:27].

<sup>120</sup> Lub, jak podaje *Almanach Sceny Polskiej* za sezon 1948/49, Kobiety u studni.

jeszcze rolę Matki Aladyna oraz niemy epizod Tancerek. Ten ostatni doceniła ze względu na precyzję, jakiej wymagały konstrukcyjnie proste lalki, z których „można było wydobyć bardzo piękne w klimacie tańce wschodu”<sup>121</sup>.

Premiera *Cudownej lampy Aladyna Franta i Waganta*<sup>122</sup> odbyła się 23 października 1948 roku<sup>123</sup>. Z opisu Henryka Jurkowskiego wynika, że spektakl, za sprawą niezwykle widowiskowej i skomplikowanej technicznie scenografii, zachwycał przede wszystkim stroną wizualną. Użyto w nim, niezbyt popularnych w tamtym czasie, ruchomych parawanów, które tworzyły kilka planów w głąb sceny. Nad nimi animowano zmechanizowane kukły<sup>124</sup>. Urodę i funkcjonalność dekoracji wielokrotnie podkreślała też sama Serafinowicz<sup>125</sup>.

To, co zachwycało widzów, wykonawcom przysparzało sporo trudności. Stefan Stojakowski, grający rolę Sułtana, tak opisał atmosferę panującą w zapadni:

Dekoracje zmieniane były na oczach widzów przez aktorów, każdy ruch miał być wymodelowany, rytmiczny, co nie było łatwe, jeśli wzięło się pod uwagę warunki w jakich to wszystko było robione. Tłumy aktorów uwijały się po scenie na różnej wysokości różnorodnych podestów, gwar, hałas, a do tego ciągle jeszcze niezadowolony, dopingujący Jarema<sup>126</sup>.

Utrwalone przez Pajor wspomnienie Serafinowicz dotyczące jej pierwszych kroków za parawanem przepelnia podobna nerwowość:

W zapadni z tancerkami, a w epizodzie z lalkami na maleńkim pomościku, na wysokiej drabinie – ciasno, ciemno – działania były jakby poza świadomością, wykonywanie określonych chyba przez instykt ruchów, tempo, napięcie, mocowanie się z przerzuceniem ekspresji „za burtę” parawanu – niesłychana konsternacja<sup>127</sup>.

Spektakl odniósł sukces, choć jego premiera miała nieoczekiwany przebieg. W jednej ze scen pierwszego aktu, kiedy spoceni z nerwów i tremy aktorzy grali w przekonaniu, że „nie będzie najgorzej”, przedstawienie zostało przerwane głośnym

---

<sup>121</sup> IT/AKH/29.A.

<sup>122</sup> Tymi pseudonimami podpisywali swoje scenariusze Henryk Ryl (Frant) i Władysław Jarema (Wagant).

<sup>123</sup> Źródła nie podają czy jest to data dzienna rzeczywistej premiery czy tej, którą przerwał Jarema niedługo po rozpoczęciu przedstawienia.

<sup>124</sup> Zob. H. Jurkowski, *Moje pokolenie*, s. 63.

<sup>125</sup> IT/AKH/29.A.

<sup>126</sup> S. Stojakowski, [bez tytułu], [w:] *Teatr Groteska 1945–1965*, [wydawnictwo jubileuszowe], Kraków 1965, b.p. [28].

<sup>127</sup> D. Pajor, *op. cit.*, s. 14.

„STOP!” wykrzyczanym przez reżysera. Ukryci w kulisach i przyczajeni w zapadni lalkarze zamarli. Nikt nie wiedział, co się dzieje. Tymczasem Jarema z uśmiechem wyszedł przed proscenium i... przeprosił widzów za zawód, jaki sprawili im aktorzy pokazując „jak grać nie należy”. Następnie obiecał, że w najbliższym czasie odbędzie się poprawnie zagrana premiera spektaklu i odesłał wszystkich do kasy po zwrot należności za bilety. Kiedy publiczność się rozeszła, Jarema (nie tracąc dobrego humoru) oświadczył zrozpaczonemu pracownikom, że najwidoczniej potrzebują jeszcze jednej próby, bo „widowisko się rozlazło”<sup>128</sup>. Ta ostatnia generalna trwała do następnego dnia, ale przyniosła oczekiwany rezultat. Właściwa premiera, zdaniem reżysera i wykonawców, udała się wyśmienicie<sup>129</sup>.

#### 4.2. Lekcje teatru z Władysławem Jarema

Atmosfera, w jakiej Serafinowicz zaczęła swoją przygodę z teatrem lalek, nie zniechęciła jej do dalszej współpracy z Groteską. Wręcz przeciwnie – po latach, przy rozmaitych okazjach, artystka ciepło wspominała ten okres, zwłaszcza jego „początki”, których niesprecyzowała żadnymi ramami czasowymi:

Jak tam przyszedłam, to nie spytałam, ile mi będą płacić, na jakich warunkach będę pracować – to mi nie przyszło na myśl. Ja po prostu chciałam gdzieś pracować i podobało mi się to towarzystwo zupełnie nie z tej ziemi<sup>130</sup>.

Władysław Jarema pomimo swojego despotycznego charakteru, miał dar przyciągania wybitnych osobowości. Wśród artystów związanych z jego teatrem znaleźli się aktorzy, którzy pod koniec lat 40. stawiali w Grotesce pierwsze kroki: Stanisław Rychlicki, Leszek Kubanek, Alfred Ryl-Krystianowski czy Roman Polański; plastycy: wspomniany Ali Bunsch, Kazimierz Mikulski, Lidia Minticz, Jerzy Skarżyński i Olga Peczenko; kompozytorzy: Zbigniew Jeżewski, Kazimierz Meyerhold czy Jerzy Katlewicz (wówczas świetnie zapowiadający się student). Nie można też zapomnieć o kierowniku literackim, Tadeuszu Kwiatkowskim, a nade wszystko o żonie Jaremy Zofii (od 1949 dyrektorze teatru, poza tym scenografce, autorce lalek i reżyserce). O środowisku tworzącym się wokół Groteski Serafinowicz wspominała wielokrotnie,

---

<sup>128</sup> S. Stojakowski, *op. cit.*

<sup>129</sup> *Ibidem.*

<sup>130</sup> IT/AKH/30.A, [4:27–4:45]

m.in. w wydawnictwie przygotowanym z okazji jubileuszu dwudziestolecia krakowskiego teatru:

Nie potrafię teraz określić co było czynnikiem najbardziej atrakcyjnym, który przyciągał do Groteski? Czy zespół ludzi pracujących tam [...] – czy indywidualność Władysława Jaremy – czy lalki? A może właśnie klimat, który stworzył się dzięki ludziom w ich kontakcie z lalkami. [...] Klimat przekornej zabawy, klimat artystycznego ascetyzmu (czasem w imię fantazji, bo jak inaczej wytłumaczyć ciągnące się miesiącami nocne próby, trwające do 1-szej, do 3-ciej nad ranem?) Klimat niespokojnego poszukiwania inności i świeżości w teatrze, a nieraz i w życiu<sup>131</sup>.

Trudno nie odnieść wrażenia, że panujące w zespole silne poczucie wspólnotowości i możliwość przeprowadzania eksperymentów artystycznych były (przynajmniej na początku) nadrzędnymi wartościami docenianymi przez współpracujących z teatrem zapaleńców:

Jak się pracowało? – przychodziliśmy do teatru rano, wychodziliśmy nad ranem. Jak się zarabiało? – Syrenki nikt z nas nie kupił. Jaki był teatr? – awangardowy i – przy całej na dzisiejsze czasy nieprawidłowości w systemie pracy – bardzo prawidłowy, bo na owe czasy artystyczny. [...] nieświadomi dobrodziejstwa regulaminów – pracowaliśmy raz w dzień, raz w nocy, podejmowaliśmy pracę w różnych działach, zależnie od potrzeby – to na scenie jako aktorzy – to w pracowni modelując, malując czy szyjąc lalki. Żadna praca nas nie hańbiła, za to interesowało wszystko co służyło realizowaniu przez nas teatru<sup>132</sup>.

Przygoda Leokadii Serafinowicz z Teatrem Lalki i Aktora Groteska trwała siedem sezonów (w latach 1948–1956). Chociaż początkowo artystka dała się uwieść opisanej wyżej młodzieńczej ideowości, blisko pół wieku później w półprywatnej rozmowie z Agnieszką Koecher-Hensel, przedstawiła ówczesne warunki pracy w bardziej realistycznym świetle. Wspominała wówczas m.in. toczony co miesiąc z księgowym kłótnie o wypłatę czy spory z Jaremą, który kończąc próbę o 3 w nocy oczekiwał, że aktorzy stawią się na kolejną tego samego dnia o 8 rano<sup>133</sup>. Choć w zespole reżysera podziwiano i pieszczotliwie nazywano „Dziadkiem”, to jednak wrażliwsze czy bardziej ambitne jednostki nie wytrzymały jego despotyzmu i presji, którą wywierał na

---

<sup>131</sup> L. Serafinowicz, [bez tytułu], [w:] *Teatr Groteska 1945–1965*, [wydawnictwo jubileuszowe], Kraków 1965, b.p. [25].

<sup>132</sup> *Ibidem.*, b.p. [26].

<sup>133</sup> IT/AKH/30.A.

współpracownikach. Dzięki Józefowi Ratajczakowi zachowała się żartobliwa rymowanka ilustrująca osobowość nauczyciela Leokadii Serafinowicz:

Jeśli dziś moja twórcza dusza,  
własami nawet nie porusza,  
to czyjaż w tym, mospanie wina,  
jak nie Jaremy zła przyczyna?<sup>134</sup>

Relacje Serafinowicz z mistrzem od początku były trudne, co jej zdaniem wynikało z różnicy charakterów: on był nieznoszącym sprzeciwu wizjonerem o gwałtownym usposobieniu, ona ambitną i „czupurną” początkującą artystką. Kiedy zaproponowała mu realizację *Śmierci na gruszy* Witolda Wandurskiego, miał odpowiedzieć: „w tym teatrze najważniejsze przedstawienia robię ja, ty możesz co najwyżej zrobić *Złotą rybkę*”<sup>135</sup>. Serafinowicz z rozgoryczeniem wspominała, że Jarema „szkalował ją i sprawiał dużo przykrości”<sup>136</sup>, mimo jej podziwu i oddania dla jego osoby. Pewnego razu zasugerował, by poszukała pracy na stanowisku kierownika literackiego w jakimś innym teatrze, ponieważ w Grotesce się marnuje<sup>137</sup>.

W 1976 roku, tuż po śmierci Władysława Jaremy, Henryk Jurkowski napisał o nim m.in., że „nie uznawał przeciętności, miernoty; dążył do rzeczy wielkich [...] dlatego, że zawód aktora tak wiele obiecuje, nie kochał go. A za artystów uważał tylko «aktorów szczytowych»”<sup>138</sup>. Jednocześnie żył w przekonaniu, że zadanie aktora polega na odtwarzaniu autorytatywnej wizji reżysera, co było kolejnym punktem zapalnym między nim, a Serafinowicz<sup>139</sup>. Podobno tym, którzy nie spełniali jego oczekiwań, potrafił powiedzieć, że: „jest wiele zawodów na «a»: a to śmieciarz, a to piekarz, a to sprzątaczką. Nie trzeba być akurat aktorem”<sup>140</sup>.

Niezależnie od trudnego charakteru i jego skłonności do przemocowego traktowania podwładnych, Władysławowi Jaremie nie można odmówić wizjonerstwa wyróżniającego jego działalność w powojennej historii teatru lalek. Świeże spojrzenie tego artysty na dziedzinę sztuki, którą wybrał, niewątpliwie zostało ukształtowane przez

---

<sup>134</sup> J. Ratajczak, *op. cit.*, s. 17.

<sup>135</sup> IT/AKH/29.B.

<sup>136</sup> *Ibidem.*

<sup>137</sup> *Ibidem.*

<sup>138</sup> H. Jurkowski, *Moje pokolenie*, s. 55.

<sup>139</sup> IT/AKH/32.A.

<sup>140</sup> Anegdota przytoczona przez Annę Stafiej, wieloletnią kierowniczką literacką Teatru Lalki i Aktora Groteska. Rozmowa przeprowadzona w Krakowie dn. 29 V 2018.

lata spędzone w Paryżu<sup>141</sup>, przedwojenne doświadczenia wyniesione ze współpracy z teatrem Cricot<sup>142</sup>, a także bliskie relacje ze środowiskiem krakowskich plastyków. Tym, co zdecydowało o wyjątkowości spektakli Groteski była bowiem ich oprawa wizualna, której najważniejszy element obok klasycznych lalek, tworzyły maski. Choć widzowie teatru awangardy doskonale znali ten środek ekspresji, połączenie aktorów ubranych w maski groteskowo zniekształcające ich ciała z tradycyjnymi lalkami teatralnymi, stanowiło zupełnie nową jakość. Zdaniem Henryka Jurkowskiego złoty okres działalności reżyserskiej Władysława Jaremy przypadł właśnie na lata 1945–1955<sup>143</sup>, a wśród najważniejszych spektakli z tego czasu badacz wskazał m.in. *Igraszki z diabłem*, w których Leokadia grała jedną z głównych ról. Należy zatem skonstatować, że Serafinowicz miała szczęście stając się asystentką „Dziadka” oraz będąc częścią kierowanego przez niego wówczas zespołu, choć ceną za te przywileje bywał wysysk i doznawane upokorzenia.

#### 4.3. Debiuty

Siedem sezonów spędzonych w Grotesce było dla Leokadii Serafinowicz czasem intensywnej pracy oraz poznawania materii teatralnej we wszelkich jej aspektach. W latach 1948–1956 zagrała w siedmiu nowych spektaklach, asystowała Jaremie w realizacji co najmniej trzech premier<sup>144</sup>, cztery kolejne wyreżyserowała samodzielnie, a ponadto „honorowo” wykonała scenografię do *Hurra 15:0* Kazimierza Zwolińskiego i Leszka Śmigielskiego (1952), „widowiska napisanego w ramach czynu październikowego”<sup>145</sup>. Ta realizacja, zapowiadana w programie innego spektaklu jako „sztuka dla dzieci na tematy szkolne”<sup>146</sup> przeszła bez echa i poza datą premiery nie zostawiła po sobie śladu, jednak niektórzy koledzy z branży traktowali ją jako scenograficzny debiut artystki<sup>147</sup>. W okresie pracy w Grotesce Leokadia Serafinowicz

---

<sup>141</sup> Gdzie artysta mieszkał w latach 1929–1933, a także przez kilkanaście miesięcy po wojnie.

<sup>142</sup> Przypomnę tylko, że założycielem i jednym z głównych twórców Cricotu był Józef Jarema, młodszy brat Władysława, a za scenografię i kostiumy najczęściej odpowiadali przedstawiciele krakowskiej awangardy tacy jak Maria Jaremanka (siostra obu artystów), Zbigniew Pronaszko czy Henryk Gottlieb.

<sup>143</sup> H. Jurkowski, *Moje pokolenie*, s. 62.

<sup>144</sup> Udokumentowana została jej praca przy wznowieniu *Cyrku Tarabumba* z 1949 oraz w *Igraszkach z diabłem* z 1952. Ze wspomnień Serafinowicz wynika, że asystowała Jaremie także w pracy nad innymi spektaklami – m.in. *Latarnią* Aloisa Jiráska (prem. 5 VI 1954). Zob. *Leokadia Serafinowicz. Dokumentacja działalności*, oprac. H. Sych, Łódź 1966, s. 30–32 oraz IT/AKH/29.B.

<sup>145</sup> *Igraszki z diabłem*, [program spektaklu], Kraków 1952, b.p. [9].

<sup>146</sup> *Ibidem*.

<sup>147</sup> O czym świadczy list gratulacyjny od Kazimierza Kaczora, prezesa ZASP, z okazji jubileuszu czterdziestopięciolecia pracy scenograficznej z 1997. Zob. IT/archiwum LS/teczka ZASP.



uzyskała także dwa dyplomy: 1 marca 1951 artysty malarza<sup>148</sup>, a 9 października 1954 aktora lalkarza. Część praktyczną egzaminu lalkarskiego zdała na ocenę dobrą, a wśród przedmiotów teoretycznych wymienionych na świadectwie, bardzo dobry otrzymała jedynie z historii sztuki<sup>149</sup>. Paradoksalnie jako dyplomowana lalkarka wychodziła na scenę bardzo rzadko<sup>150</sup>.

Najważniejszą kreacją aktorską w całym dorobku Leokadii Serafinowicz była z pewnością rola księżniczki Disperandy w legendarnych *Igraszkach z diabłem* Jana Drdy (1952). Lucjan Dembiński<sup>151</sup> docenił wycucie ironii i humor, którymi wykazała się Serafinowicz prowadząc lalkę swojej bohaterki<sup>152</sup>. Z kolei Henryk Jurkowski pisał o tym spektaklu jako o *exemplum* „szkoły aktorskiej Groteski”<sup>153</sup>. Badacz zwrócił uwagę na ogólny wysoki poziom aktorstwa i docenił nie tylko płynność i wyrazistość gestów lalek, ale także umiejętność posługiwania się przez aktorów głosem:

Autor [...] przypisał Disperandzie cechy odpowiednie do jej stanu, a więc zarozumiałość, pewność siebie, przekonanie o własnych racjach. I tak ją przedstawiła w swojej lalce Lidia Minticz. W ujęciu Serafinowicz była to postać dziewczęca, rezolutna i zaradna. Aktorka wyposażyła ją w dźwięczny głos i bogatą gamę podtekstów – od zarozumiałstwa po dziewczęce zawstydzenie...<sup>154</sup>.

Leokadia Serafinowicz bez wątpienia potrafiła odpowiednio posługiwać się głosem, miała nienaganną dykcję (co potwierdzają zachowane materiały audio i wideo z lat 90. XX w. oraz wcześniejsze) i dobry słuch muzyczny<sup>155</sup>. Z pewnością przyczyniły

---

<sup>148</sup> Pracę dyplomową z malarstwa Leokadia Serafinowicz przygotowała latem 1950 roku. Tym razem sportretowała kołchożniczkę z przejęciem wykonującą przed zgromadzonym tłumem słuchaczy pieśń ludową. Artystka żartobliwie odniosła się do doświadczeń z ubiegłych lat podkreślając, że „tam paznokci nie wymagano, bo tłum był dosyć daleko”. Obraz przyjęto zatem bez zastrzeżeń. Praca, podobnie jak inne z okresu studiów, zaginęła. Por. IT/AKH/29.A.

<sup>149</sup> Historię marksizmu-leninizmu i naukę o Polsce współczesnej, historię literatury i dramatu powszechnego oraz historię teatru powszechnego zdała na ocenę dostateczną, z kolei z historii dramatu lalkowego, historii sceny polskiej oraz historii literatury i dramatu polskiego otrzymała ocenę dobrą. Zob. *Świadectwo złożenia eksternistycznego egzaminu aktorskiego (lalkarskiego)*, Warszawa, 1 III 1956, [maszynopis], archiwum domowe Marcina Wieczorkiewicza.

<sup>150</sup> Ostatnią pracą aktorską Leokadii Serafinowicz była rola Kłóskowej w *Latarni*. Zajęta kierowaniem kolejnymi teatrami, a nade wszystko reżyserowaniem spektakli i projektowaniem scenografii, ponownie wyszła na scenę jako Mama Tygrysica w *Tygrysku i piratach* w swojej reżyserii w 1963 roku. Później zagrała jeszcze w kilku realizacjach, ale trudno nie odnieść wrażenia, że robiła to raczej z braku innych rozwiązań, niż własnej potrzeby wychodzenia na scenę. Ostatecznie zawsze ktoś ją zastępował.

<sup>151</sup> Z którym kilka lat później współpracowała m.in. przy produkcji filmów animowanych *Kaktus* (1960) i *Ucieczka* (1964).

<sup>152</sup> L. Dembiński, [bez tytułu], [w:] *Teatr lalek Leokadii Serafinowicz*, [katalog wystawy], *op. cit.*, s. 45.

<sup>153</sup> H. Jurkowski, *Polski teatr lalek*, „Teatr Lalek” 1969, nr 1–4, s. 10.

<sup>154</sup> H. Jurkowski, *Moje pokolenie*, s. 181.

<sup>155</sup> O czym wspominał w rozmowie Aleksander Radzewski, wieloletni kierownik muzyczny poznańskiego teatru lalek. Rozmowa odbyła się w Poznaniu dn. 18 VII 2018.

się do tego doświadczenia nabyte w studiu Szpakiewicza, a nawet jej wcześniejsza działalność w teatrze międzyszkolnym. Żadna z tych umiejętności nie była wówczas oczywistą cechą lalkarzy, którzy rekrutując się do pracy w teatrze z reguły nie posiadali żadnego wykształcenia scenicznego<sup>156</sup>. Nic zatem dziwnego, że recenzent poświęcił uwagę pracy głosowej aktorki<sup>157</sup>.

W osobistych wspomnieniach z okresu pracy w krakowskim teatrze, o swoich doświadczeniach aktorskich artystka opowiadała najmniej. Jedynym spektaklem stanowiącym dla niej pretekst do nieco głębszej refleksji na ten temat była *Baśń o pięciu braciach* Siergieja Obrazcova i Siergieja Preobrażeńskiego (1951) – Leokadia zastępowała tu Romę Stojakowską w roli Białego ptaka. Z opowieści Serafinowicz wynika, że była to pierwsza sytuacja, gdy pracowała nad rolą samodzielnie, nie starając się odtworzyć sposobu, w jaki tę postać grała jej koleżanka z zespołu: „wszystko musiałam zrobić sama i grałam sobie tego ptaka zupełnie inaczej niż on był ustawiony. Wydawało mi się to słuszne, bo to był mój biały ptak”<sup>158</sup>. Na podstawie relacji prasowych nie sposób ustalić, na ile jej wysiłek został dostrzeżony i doceniony. Z uwagi na rewolucyjną wymowę sztuki, recenzenci skoncentrowali się na ideologicznym przekazie spektaklu, pozostałe jego aspekty podsumowując lakonicznymi stwierdzeniami: „widowisko naprawdę barwne i ciekawe”<sup>159</sup> lub „lalki Ali Buscha ładne i gra aktorów bardzo dobra”<sup>160</sup>.

Na podstawie zachowanych informacji należy przypuszczać, że Leokadia Serafinowicz była pracowitą aktorką, podchodzącą do stawianych przed nią zadań z pełnym zaangażowaniem. Z jej wspomnień można wywnioskować, że Jarema cenił ją, choć nigdy wprost tego nie wyraził<sup>161</sup>. Pracując w jego teatrze wykreowała następujące role: wspomnianą Matkę Aladyna, Kobiętę przy studni oraz Tancerki w *Cudownej lampie Aladyna Franta i Waganta*, Kózkę w *Koziej operze* Jana Grabowskiego (1949), Drabinkarzy, Murzynkę, Trapez i Tancerkę na linie w *Cyrku Tarabumba* Gwidona

---

<sup>156</sup> Pierwszy wydział lalkarski działający przy wyższej szkole teatralnej powstał dopiero w 1972 roku we Wrocławiu jako filia krakowskiej PWST.

<sup>157</sup> Wiele lat później Serafinowicz starała się przenieść „szkołę aktorską Grotowski” do prowadzonego przez siebie poznańskiego Marcinka. Jak wynika z relacji pracujących tam wówczas aktorów, jako reżyserka z równą stanowczością wymagała od nich poprawnego artykułowania kwestii, jak i precyzyjnej animacji formy. Rozmowa z Andrzejem Marciniakiem przeprowadzona w Poznaniu dn. 2 VII 2018.

<sup>158</sup> IT/AKH/32.A. [21:51–22:00]

<sup>159</sup> W.O., *Baśń o pięciu braciach na gościnnych występach*, „Dziennik Łódzki” 1952, nr 85 (8 IV).

<sup>160</sup> M. Szczepowska, *Krakowski teatr lalek w Lublinie*, „Sztandar Ludu” 1954, nr 297 (14 XII).

<sup>161</sup> IT/AKH/29.B.

Miklaszewskiego i Władysława Jaremy (1949)<sup>162</sup>, Białego ptaka w *Baśni o pięciu braciach* Siergieja Obrazcova i Siergieja Preobrażeńskiego, Disperandę w *Igraszkach z diabłem* Jana Drdy, Anielkę w *Złocistym baranku* Ksenii Sznajderowej (1952) oraz Kłoskową w *Latarni* Alojsa Jiráska (1954)<sup>163</sup>. Recenzje pochodzące z tego okresu, nawet jeśli odnoszą się do pracy poszczególnych odtwórców ról, rzadko uwzględniają nazwisko Serafinowicz – prawdopodobnie po części wynika to z faktu, że grywała raczej role drugo- i trzecioplanowe. Parokrotnie wymieniono ją wśród innych aktorów, stanowiących „trzon zawodowy zespołu”<sup>164</sup>.

Notatki prasowe dotyczące samodzielnych prac reżyserskich Leokadii Serafinowicz cechuje lakoniczność, charakterystyczna dla recenzji spektakli lalkowych powstających w tamtych czasach. Artystka debiutowała w roli reżyserki, realizując *Szewca Dratewkę* Marii Kownackiej w adaptacji Jaremy, ze scenografią Mikulskiego i Skarżyńskiego. Premiera odbyła się 1 marca 1952 roku<sup>165</sup>, jednak ani ta, ani żadna z trzech pozostałych realizacji nie doczekała się wnikliwej analizy krytycznej. *Szewca Dratewkę* krótko zrecenzował na łamach „Tygodnika Powszechnego” Jan Szczepański, doceniając przede wszystkim stronę plastyczną widowiska. Obracające się na cokole, malowane płyty informujące o miejscu akcji dziennikarz nazwał „przykładem adaptacji najszlachetniejszego malarstwa do potrzeb sceny”<sup>166</sup>. Docenił też:

[...] czystość kolorytu, precyzję kompozycji oraz brawurę artystycznej koncepcji, polegającej na uzyskiwaniu efektów średniowiecznej iluminacji, to znów Boschowskiej fantastyki, nowoczesnymi środkami plastycznego wyrazu<sup>167</sup>.

Szczepański wytknął adaptacji niezbyt pomysłową wersyfikację, banalne rymy, „gadulstwo w dialogach”<sup>168</sup> i mało dynamiczną akcję. Również Henryk Jurkowski

---

<sup>162</sup> Ze wspomnień artystki wynika, że oprócz tego zastąpiła Romana Polańskiego w roli klauna Gagatka. Opowieść o perypetiach „Romeczka”, jak go pieszczotliwie nazywała, z pewnością należy do najbarwniejszych historii Leokadii z jej okresu współpracy z Groteską. Zob. IT/AKH/29.A.

<sup>163</sup> Honorata Sych we wspomnianej dokumentacji działalności Serafinowicz, w części poświęconej jej pracy aktorskiej wymienia dziewięć tytułów – oprócz już wymienionych jeszcze rolę Dziewczyny w *Koniku Garbusku* Piotra Jerszowa w reżyserii Jaremy z 1953. Tymczasem Serafinowicz, wspominając swój okres pracy w Grotesce, jednoznacznie podaje, że ze względu na swój pobyt w sanatorium, nie mogła wziąć udziału w tej realizacji. Por. H. Sych, *op. cit.*, s. 31 oraz IT/AKH/30.A.

<sup>164</sup> J. Fliśnik, *W Grotesce*, „Gazeta Krakowska” 1954, nr 259.

<sup>165</sup> Wówczas Groteską od kilku lat (tj. od sezonu 1949/1950) kierowała Zofia Jaremowa.

<sup>166</sup> J. Szczepański, „*Szewca Dratewka*” w *Grotesce*, „Tygodnik Powszechny” 1952, nr 12, s. 6.

<sup>167</sup> *Ibidem*.

<sup>168</sup> *Ibidem*.

wspominając debiut reżyserski Leokadii Serafinowicz, skoncentrował się na warstwie literackiej tego spektaklu, nie poświęcając koncepcji realizacyjnej ani jednego zdania<sup>169</sup>.

Reżyserski dorobek Serafinowicz z czasów jej współpracy z Groteską obejmuje tytuły z tradycyjnego radzieckiego repertuaru dziecięcego: *Antenę w Karczmie Rzym* Janiny Morawskiej (1953), *Tajemnicę czarnego jeziora* Katarzyny Borysowej (1954) i *Złotą rybkę* Elżbiety Tarachowskiej (1955). Rosyjski folklor magiczny w duchu realizmu baśniowego i atrakcyjnej oprawy plastycznej gwarantował przychyłość cenzury i krytyki. Zwłaszcza, jeśli za scenografię odpowiadali (tak jak w przypadku sztuki Borysowej) Kazimierz Mikulski i Jerzy Skarżyński. Władysław Bodnicki, recenzent „Dziennika Polskiego” nie kryjąc zachwytu nad „niezawodnym kunsztem scenograficznym”<sup>170</sup> plastyków szczegółowo opisał cuda dziejące się w poszczególnych scenach<sup>171</sup>. Pod koniec recenzji co prawda określił reżyserię tego spektaklu jako „pełną inwencji”<sup>172</sup> (co można interpretować dwojako), ale zaraz potem wyraził nadzieję, że... Władysław Jarema niedługo wróci z urlopu i zaskoczy publiczność jakimś nowym widowiskiem. Najwyraźniej w Krakowie pracował tylko jeden reżyser teatru lalek zasługujący na uwagę krytyki.

Bez względu na to, czy pierwsze próby reżyserskie Leokadii Serafinowicz były udane, czy nie, razem z innymi doświadczeniami z tego okresu tworzyły etap, którego nie sposób pominąć w jej drodze rozwoju artystycznego. W Grotesce artystka przeszła szkołę aktorstwa lalkowego – nie tylko jeśli chodzi o techniczne opanowanie zawodu. Wieloletnia praca z wizjonerem przekonany o własnej wyższości musiała zahartować ją psychicznie, a także skłonić do refleksji nad generalną postawą w relacji przełożony-podwładny. Jako asystentka Jaremy oraz reżyserka w jego teatrze, Leokadia uczyła się warsztatu od samego mistrza. Nawet jeśli nie odpowiadał jej sposób pracy z aktorem stosowany przez nestora, artystka dogłębnie poznała jego metody i mogła wybrać te rozwiązania, które uznała za właściwe. Ponadto, będąc malarką wrażliwą na bodźce wizualne, przekonała się o tym, że w teatrze lalek scenografia ma potężne znaczenie, a w związku z tym warto zapraszać do pracy nawet takich artystów-plastyków, którzy wcześniej nie zetknęli się z tą formą sztuki.

---

<sup>169</sup> H. Jurkowski, *Moje pokolenie*, s. 182.

<sup>170</sup> W. Bodnicki, *Dobrze i źle o czarnym jeziorze*, „Dziennik Polski” 1955, nr 41, s. 3.

<sup>171</sup> „[...] kunszt scenograficzny K. Mikulskiego i J. Skarżyńskiego okazał się niezawodny. Momentalna zmiana dekoracji na oczach publiczności, robiła konkurencję wiedźmie, która przez rzucenie swego szala czyniła z nocy dzień a z dnia noc. Albo jakież to kapitalny pomysł ukazania zamiast całej głowy potwora z jeziora tylko jego ust. No a już scena na dzień Czarnego Jeziora to jakaś czarodziejska feeria”, *Ibidem*.

<sup>172</sup> *Ibidem*.

Wszystkie te doświadczenia ukształtowały osobowość artystyczną Leokadii Serafinowicz oraz niewątpliwie wpłynęły na jej przyszły styl zarządzania teatrem. W 1956 rozstała się ona z Groteską, by rozpocząć krótką i rozczarującą przygodę jako kierowniczka sekcji lalkowej Wrocławskiego Teatru Rozmaitości.

## 5. Wrocław – wielkie nadzieje i rozczarowania

W 1956 r. lalkarze pracujący w Państwowym Teatrze Młodego Widza prowadzonym przez Adolfa Chronickiego znajdowali się w trudnej sytuacji i czekali na kogoś, kto o nich zawalczy. W teatrze z definicji wystawiającym przede wszystkim spektakle aktorskie, scena lalkowa była tyle atrakcyjnym, co zbędnym dodatkiem. W związku z tym popadała w coraz głębszy impas, będący wypadkową wielu czynników – m.in. problemów ekonomicznych i lokalowych oraz niedostatków kadrowych<sup>173</sup>.

Realia, z jakimi przyszło się zmierzyć Leokadii Serafinowicz po przyjeździe do Wrocławia znamy dzięki relacjom dziennikarzy, którzy z zaangażowaniem komentowali sytuację „sceny kopcuszek”<sup>174</sup> i domagali się od władz miasta reakcji. Halina Żywień pracująca dla tygodnika społeczno-politycznego „Sprawy i ludzie” w artykule o dramatycznie brzmiącym tytule *Ratujmy radość dzieci!* zwróciła m.in. uwagę na katastrofalne warunki lokalowe: brak dużej, funkcjonalnej sceny i ogrzewanej sali widowiskowej, ciasne i brudne garderoby oraz konieczność organizacji prób w mieszkaniach aktorów<sup>175</sup>. Teatr występował gościnnie na scenach instytucji takich jak: Wojewódzki Klub Towarzystwa Przyjaźni Polsko-Radzieckiej (TPPR), Wojewódzki Klub Milicyjny czy Teatr Żydowski, a także w licznych domach kultury, w szkolnych świetlicach i podwrocławskich miejscowościach<sup>176</sup>. Nietrudno się domyślić, że nie sprzyjało to jakości artystycznej spektakli, które najprawdopodobniej były niewielkimi,

---

<sup>173</sup> Działalność wrocławskiej sceny lalkowej zapoczątkowali Elżbieta i Zenon Kalinowiczowie – amatorzy zafascynowani lalkarstwem, chcący stworzyć teatr wzorowany na tych, z którymi spotkali się w Związku Radzieckim podczas zsyłki. Latem 1946 roku małżeństwo dostało pozwolenie na zorganizowanie Teatru Lalki i Aktora we Wrocławiu. Burzliwe losy tej sceny opisał Henryk Jurkowski w artykule *Wrocławski Teatr Lalek*. Z opracowanej przez badacza historii wynika, że lalkarze już w drugim sezonie działalności zostali pozbawieni przydzielonego im pierwotnie budynku, należącego kiedyś do Parafii Ewangelicko-Reformowanej przy ul. Rzeźniczej 12. Od sezonu 1946/1947 przez kolejne piętnaście lat scena lalkowa była zależna od innej instytucji – mianowicie działała przy Miejskim Młodzieżowym Domu Kultury jako część Teatru Młodego Widza, który został upaństwowiony w 1950 roku, a w 1957 przemianowany na Wrocławski Teatr Rozmaitości. Lalkarze uzyskali autonomię dopiero z początkiem roku 1962, a pierwszym dyrektorem Państwowego Teatru Lalek Chochlik został Jan Potiszil. Zob. H. Jurkowski, *Wrocławski Teatr Lalek. Trudny okres dojrzewania*, [w:] *Lalki i my*. Wydawnictwo jubileuszowe z okazji 55-lecia Wrocławskiego Teatru Lalek, red. M. Lubieniecka, Wrocław 2002, s. 5–10.

<sup>174</sup> U. Koziół, *Teatr w ślepych zaułku*, „Poglądy” 1956, nr 1, s. 4.

<sup>175</sup> H. Żywień, *Ratujmy radość dzieci!*, „Sprawy i Ludzie”, (dokładny adres bibliograficzny nieznany).

<sup>176</sup> *Almanach Sceny Polskiej*, sezon 1956/57, red. A. Chojnacka, Warszawa 2002.

wręcz amatorskimi produkcjami dającymi się zagrać w każdych warunkach, bez specjalistycznego oświetlenia czy nagłośnienia. Nad poziomem estetycznym kolejnych produkcji oraz brakiem kompetencji i wiedzy dyrektora Chronickiego na temat teatru lalek ubolewała Urszula Koziół ze studenckiego czasopisma „Poglądy”:

[...] lalki składają niemodny ukłon technice z ubiegłego wieku. Nawiasem chciałoby się zapytać dyrekcję teatru dlaczego oddaje monopol na projektowanie lalek pani Barbarze Gutekunst, która nie potrafi wypowiedzieć się ciekawie w scenografii lalkowej. Zdaniem wielu teatr nie straciłby na tym, gdyby skorzystano z prac i innych artystów<sup>177</sup>.

Leokadia Serafinowicz miała być osobą, która zadba o interesy wrocławskich lalkarzy i uratuje ich scenę przed całkowitym upadkiem. Jako że dołączyła do zespołu już po rozpoczęciu sezonu 1956/1957, nie ingerowała w ustalony wcześniej plan premier. Cztery nowe spektakle zostały wyreżyserowane przez etatowych aktorów, a za ich oprawę plastyczną w większości odpowiadała już wspomniana Barbara Gutekunst<sup>178</sup>. Estetykę pracy tej scenografki życzliwie podsumował Jurkowski: „na ogół w formie lalek i scenerii trzymała się zasady realizmu, często z historycznym szczegółem, ale «zmiękczała» go oryginalną kolorystyką”<sup>179</sup>.

Plany Serafinowicz były ambitne i w pierwszej kolejności wiązały się z wprowadzeniem nowego repertuaru – m.in. zamierzała zrealizować tu wspomnianą wcześniej *Śmierć na gruszy* Wandurskiego, co się jednak nie udało<sup>180</sup>. W roli kierowniczkii literackiej, której zadaniem miało być wyszukiwanie zapomnianych, nie wystawianych nigdy wcześniej utworów, zatrudniła Hannę Gostkowską – młodą absolwentkę polonistyki<sup>181</sup>. Ostatecznie jej praca nie przyniosła rezultatów w postaci prapremiery i żaden ze znalezionych przez nią tekstów nie został zaprezentowany wrocławskiej publiczności.

---

<sup>177</sup> U. Koziół, *op. cit.*

<sup>178</sup> Cytując za *Almanachem Sceny Polskiej* za sezon 1956/57 były to: *Skoczek Toczek* Jana Malika, reż.: E. Kalinowicz, scen.: B. Gutekunst; *Dwie Marysie* Jadwigi Korczakowskiej, reż.: L. Dębiński, scen.: B. Gutekunst; data dzienna premiery nieznana; *O krasnoludkach i sierotce Marysi* Marii Konopnickiej, reż.: M. Mikuta, scen.: B. Gutekunst, muz.: A. Wolus, prem.: 17 II 1957 oraz *Metraż szczęścia* Bronisława Brońskiego w jego reżyserii, scen.: W. Dach, prem.: V 1957. Ostatnia realizacja została oznaczona jako „produkcja pozaplanowa”.

<sup>179</sup> H. Jurkowski, *Wrocławski Teatr Lalek...*, s. 9.

<sup>180</sup> IT/AKH/30.B.

<sup>181</sup> Jej nazwiska nie znajdziemy w *Almanachu*, pojawia się ono natomiast we wspomnieniach Leokadii Serafinowicz nagranych przez Agnieszkę Koecher-Hensel.

Nie ulega wątpliwości, że wrocławska scena lalkowa potrzebowała nowych spektakli, ale na ich realizację nie było ani środków finansowych, ani ludzkich. Zespół liczący kilkanaście osób Serafinowicz określiła jako „nijaki”, choć na początku pełen energii i chęci do pracy<sup>182</sup>. Należeli do niego m.in. Wojciech Wieczorkiewicz<sup>183</sup>; Wanda Łobodzińska<sup>184</sup> i Lucjan Dębiński<sup>185</sup>, artyści z którymi blisko współpracowała w późniejszych latach. Pracownia plastyczna liczyła raptem jednego rzemieślnika. Nowa kierowniczka wybrnęła z tej sytuacji, decydując się na realizację *Skarbu czarnego jeziora* Katarzyny Borysowej z lalkami i scenografią wypożyczonymi z Grotkeski. W 1957, a także przez wiele kolejnych dekad, wprowadzanie do repertuaru spektaklu z innego teatru było częstą praktyką, nie niosącą ze sobą negatywnych konotacji. We Wrocławiu to rozwiązanie wręcz okazało się mieć wiele zalet. Po pierwsze, stworzenie scenografii na miarę tej, którą zaprojektowali Kazimierz Mikulski i Jerzy Skarżyński wymagało sporych nakładów finansowych oraz dużej i dobrze wyposażonej pracowni plastycznej, a wrocławski Teatr Rozmaitości nie posiadał ani jednego, ani drugiego. Wynajem lalek i dekoracji był nie tylko tańszy, ale także gwarantował aktorom (posiadającym znacznie mniejsze umiejętności w porównaniu z krakowskim zespołem) dłuższy czas prób. Nie bez znaczenia pozostawała również kwestia prestiżu. To, że publiczność wrocławska mogła w swoim mieście oglądać spektakl w tej samej scenografii, w której prezentowano go w słynnej Grotcesce, bynajmniej nie ujmowało honoru wrocławianom.

Pracę nad *Skarbem...* relacjonowała anonimowa redaktorka „Gazety Robotniczej”:

Warunki pracy nie są łatwe, bo nie zawsze jest gdzie prowadzić próby, bo aktorzy nie mają jeszcze zbyt wielkiej wprawy w operowaniu lalkami, bo wokół lalkowego teatru nie ma jeszcze należytego zainteresowania... Ale pomimo to zespół chce dać wrocławskim dzieciom naprawdę dobrą rozrywkę, przedstawienia na poziomie<sup>186</sup>.

---

<sup>182</sup> IT/AKH/30.B.

<sup>183</sup> Od tej pory niemal nieodłączny partner jej wszelkich działań artystycznych.

<sup>184</sup> Od 1962 roku jedna z najważniejszych aktorek poznańskiego Teatru Lalki i Aktora Marcinek.

<sup>185</sup> Serafinowicz spotkała się z nim na polu zawodowym jeszcze wiele razy – głównie w latach 60. Artyści współpracowali przy realizacji cyklu miniatur o Pietruszce (*Teatr Pietruszki* J. Brzechwy, *Pietruszka na wagarach* wg S. Marszaka; *Przemiany Pietruszki* N. Gernet), który miała swoją premierę w Teatrze Lalka w Warszawie w 1964, a w 1967 został przeniesiony na deski poznańskiego Marcinka. Jako dyrektor tej instytucji, w 1962 Serafinowicz zaprosiła Dembińskiego do wyreżyserowania dwóch miniatur: *Była sobie babuleńka* J. Parazińskiej i *Pod Zielonym Jaworem* O. Kolberga i J. Zaborowskiego. Ponadto w 1960 Leokadia Serafinowicz debiutowała jako scenograf filmu animowanego pt. *Kaktus* (1960), którego reżyserem był właśnie Dembiński. Artyści współpracowali na tym polu jeszcze raz – przy filmie *Ucieczka* (1964). Obie produkcje zrealizowało Studio Małych Form Filmowych „Semafor” w Łodzi.

<sup>186</sup> [Anonim], *To się dzieciom podoba*, „Gazeta Robotnicza” 1957 (29–30 VI).

Premiera *Skarbu czarnego jeziora* odbyła się 8 września 1957 roku i została z entuzjazmem przyjęta przez krytykę. Anonimowy dziennikarz „Gazety Robotniczej” donosił, że: „pod nowym kierownictwem Leokadii Serafinowicz scena lalkowa wrocławskiego Teatru Rozmaitości wychodzi z impasu”<sup>187</sup>. Zaś Wojciech Dzieduszycki, recenzent „Słowa Polskiego” zapewniał: „Wsluchując się w reakcję widowni należy uznać pierwszą premierę sceny lalkowej Teatru Rozmaitości pod artystycznym kierownictwem Leokadii Serafinowicz za udany eksperyment plastyczny i duży sukces teatralny”<sup>188</sup>. Spektakl zachwylił także przebywających gościnnie we Wrocławiu artystów z belgijskiego Théâtre de Poche. Jak zauważył korespondent „Spraw i Ludzi”, dla obcokrajowców najciekawszym punktem wycieczki okazał się właśnie teatr, który przyciągnął zwłaszcza interesującą scenografią:

Jasne, że zwiedzili miasto, że zachwycali się katedrą, że spotykali się z różnymi ludźmi. Ale najdłużej siedzieli u lalkarzy, [...] dokładnie obfotografowali wszystkie kukielki, obejrżeli z zachwytem cały spektakl<sup>189</sup>.

Podobnie jak w przypadku krakowskiej realizacji, wrocławscy recenzenci skrytykowali warstwę literacką spektaklu. Reżyserię określono zaś jednym epitetem: pyszna<sup>190</sup>. Tym, co wzbudziło największy entuzjazm była scenografia, szczegółowo opisana przez Dzieduszyckiego:

udziwnione, surrealistyczne rysunki lansowane przez „Przekrój” nadają się świetnie do teatru lalek, w którym przecież także realizm z bajkowością przemieszane są jak w wielkim tyglu marzeń sennych. Pokraczne, powyginane konary drzew, tajemnicze kształty przedmiotów, cudaczne maski wiedźmy i jej wnuków, zupełnie nadrealistyczny wygląd potwora pilnującego skarbu, groteskowe postacie cara i jego rodziny kontrastują świetnie w *Skarbie czarnego jeziora* z pełnymi wdzięku lalkami pozytywnych bohaterów, stwarzając wrażenie sennego widziadła, w którym przenosimy się nagle do krainy najbardziej wybujałej fantazji<sup>191</sup>.

*Skarb czarnego jeziora* rozbudził nadzieje wrocławian na teatr lalek z prawdziwego zdarzenia. Jeden z artykułów poświęconych temu tytułowi zakończył się

---

<sup>187</sup> Cyt. za: *25 lat Wrocławskiego Teatru Lalek*, [wydawnictwo jubileuszowe], [redaktor nieznany], Wrocław 1971.

<sup>188</sup> W. Dzieduszycki, *Skarb na scenie*, „Słowo Polskie” 1957 (24 IX).

<sup>189</sup> [Anonim], *O Belgach, lalkach i sympatii*, „Sprawy i Ludzie” 1957, nr 40 (5–6 X).

<sup>190</sup> Zob. W. Dzieduszycki, *op. cit.*

<sup>191</sup> *Ibidem.*



nawet marzeniem o realizacji spektaklu dla dorosłych: „Może mieć Kraków Groteskę, czemu Wrocław nie miałby mieć lalkowego teatru?”<sup>192</sup>.

Mimo że pierwsza premiera pozwalała sądzić, iż dla wrocławskich lalkarzy nadchodzą upragnione dobre zmiany, szybko okazało się, że nie wszyscy na nie czekają z takich entuzjazmem. Ostatecznie scena lalkowa PTMW od 1953 roku jakoś sobie radziła kierownika, a kolejne premiery odbywały się wedle oddolnie ustalanych zasad. W kwestii doboru repertuaru ostatnie słowo miała Elżbieta Kalinowicz – założycielka sceny, aktorka i reżyserka piętnastu z czterdziestu dwóch premier, które powstały tam od początku istnienia. Nieoficjalna dyrektorka była dobrze osadzona w środowisku skupionym wokół PTMW, miała tam zaufanych towarzyszy – jak choćby wspomnianą Barbarę Gutekunst czy kompozytorkę Jadwigę Szajnę-Lewandowską, z którymi współpracowała od lat. Serafinowicz była osobą spoza tego układu. Poza tym jej dotychczasowe związki z jednym z najważniejszych ówczesnie teatrów lalek nie gwarantowały praktycznej wiedzy, którą mieli wrocławscy lalkarze: nie znała specyfiki publiczności składającej się głównie z przesiedleńców ze wschodu; nie orientowała się w warunkach pracy w teatrze pozbawionym porządnego budynku i pracowni; nie miała też żadnego doświadczenia jeśli chodzi o zarządzanie zespołem. Powyższe okoliczności sprawiły, że Elżbieta Kalinowicz stała się naturalnym wrogiem nowej kierowniczką. Konflikty nie sposób było uniknąć – zwłaszcza, że Serafinowicz otwarcie przyznała, że nie widzi możliwości bliskiej współpracy z założycielką teatru<sup>193</sup>.

W tej sytuacji, choć *Skarb czarnego jeziora* odniósł sukces, na który czekali zarówno widzowie, jak i zespół, atmosfera w teatrze z tygodnia na tydzień stawała się coraz bardziej napięta. Doskwierał ciągnący się od 1956 roku remont budynku przy ul. Rzeźniczej – działalność objazdowa oraz konieczność podnajmownia sceny od innych instytucji<sup>194</sup>, obniżyły częstotliwość grania (i znacznie uszczupliły aktorskie gaże).

Od początku sezonu 1957/1958 Serafinowicz konsekwentnie budowała repertuar kierując się własnymi standardami – ograniczyła prezentację tych spektakli, których nie ceniła, a przy kolejnych produkcjach drastycznie zmniejszyła udział artystów dotąd stale współpracujących z tym teatrem. To oznaczało, że na przykład zatrudniona na etacie Barbara Gutekunst, przez lata niemal posiadająca monopol na tworzenie oprawy scenicznej kolejnych spektakli, w całym sezonie zaprojektowała scenografię tylko do

---

<sup>192</sup> Cyt. za.: *25 lat Wrocławskiego Teatru Lalek*, op. cit.

<sup>193</sup> IT/AKH/30.B.

<sup>194</sup> [B. J.], *Bezdomny teatr*, „Odra” 1958 (16 II).

jednej premiery lalkowej; aktywność Elżbiety Kalinowicz, dotąd ważnej w tym miejscu reżyserki, sprowadzała się teraz do pracy aktorskiej, a kompozytorka Jadwiga Szajna-Lewandowska związana z teatrem od początku jego istnienia, musiała zadowolić się współpracą z innymi wrocławskimi scenami. Dodatkowo Serafinowicz wprowadziła rygorystyczną dyscyplinę – była bezwzględna wobec pracowników, którzy przychodzili do teatru spóźnieni lub pod wpływem alkoholu. Osoby dopuszczające się podobnych wykroczeń karała naganą, a nawet zawieszeniem w prawach i obowiązkach pracownika (co wiązało się z nieuwzględnianiem ich w planach repertuarowych)<sup>195</sup>. Ponadto wymagała od aktorów samorozwoju oraz starała się pobudzać ich kreatywność w pracy nad rolą, czym nie przyspożyła sobie sympatii mniej ambitnych jednostek.

Nietrudno się domyślić, że zaprowadzone przez Serafinowicz zmiany nie spodobały się części pracowników. Co więcej, wywołały ogromny konflikt opisywany przez wrocławskie gazety<sup>196</sup>. Kilkunastoosobowy zespół podzielił się na dwa wrogie obozy: „starą gwardię” skoncentrowaną wokół Kalinowicz i artystów dotąd stale współpracujących z teatrem oraz zwolenników programu nowej kierowniczki artystycznej. Zorganizowane w połowie kwietnia 1958 spotkanie mediacyjne jedynie zaogniło atmosferę – Serafinowicz wręcz twierdziła, że zostało ono „zaaranżowane i przeprowadzone nie z intencją działania na rzecz dobra teatru, ale miało na celu zdyskwalifikowanie kierownictwa i Rady Artystycznej dla obrony własnych interesów”<sup>197</sup>. Adolf Chronicki, dyrektor naczelny Teatru Rozmaitości, nie okazał wsparcia swojej współpracownicy, wobec czego Serafinowicz wystosowała do niego prośbę o zwolnienie jej z obejmowanego stanowiska z dniem 30 kwietnia 1958 roku. W liście orzekła:

Do podjęcia tej decyzji zostałam zmuszona wystąpieniem grupy pracowników podważającym mój autorytet, kwalifikacje zawodowe i etyczne, a popartym i zaaprobowanym przez Dyrektora Teatru.

W tej sytuacji nie widzę możliwości dalszej współpracy z ludźmi, którzy nieprzemyślanym wystąpieniem, posługując się metodami nie liczącymi się z mianem ludzi teatru, przekreślili moją dotychczasową pracę na terenie tej placówki i moje plany dalszego jej rozwoju<sup>198</sup>.

---

<sup>195</sup> *Pismo do Centralnego Zarządu Teatrów w Ministerstwie Kultury i Sztuki*, Wrocław 14 IV 1958, [maszynopis], IT/archiwum LS/19.1.

<sup>196</sup> Zob. H. Smolak, *Wielka wojna w małym teatrze*, „Sprawy i Ludzie” 1958 i H. Żywień, *Awantura z lalkami*, „Gazeta Robotnicza” 1958 (19 V), s. 5.

<sup>197</sup> *Pismo do Centralnego Zarządu Teatrów w Ministerstwie Kultury i Sztuki*, *op. cit.*

<sup>198</sup> L. Serafinowicz, *Prośba o zwolnienie ze stanowiska kierownika artystycznego sceny lalkowej Teatru Rozmaitości*, Wrocław 28 IV 1958, IT/archiwum LS/21.1.

Najprawdopodobniej Leokadia Serafinowicz ostatecznie ustąpiła z kierowniczego stanowiska dopiero na początku sezonu 1958/1959<sup>199</sup>, dokładnie dwa lata po swoim przyjeździe do Wrocławia. Zanim do tego doszło wyreżyserowała trzy kolejne spektakle. Zachęcona sukcesem *Skrabu czarnego jeziora*, postanowiła ściągnąć z Krakowa jeszcze jeden tytuł – mianowicie *Cudowną lampę Aladyna* Franta i Waganta, z wypożyczoną z Grotoski scenografią i lalkami Bunscha i Jaremowej. Próby do tej realizacji nałożyły się w czasie z kolejną kulminacją konfliktu wewnątrz zespołu. Jak donosił Henryk Smolak piszący w dodatku do „Gazety Robotniczej” pt. „Sprawy i Ludzie”, na kilka dni przed premierą siedmiu pracowników (w tym sama Serafinowicz) złożyło wypowiedzenia, jednak ostatecznie przyszło do pracy. Choć atmosfera w teatrze była coraz cięższa, 19 maja 1958 wrocławianie po raz pierwszy obejrżeli *Cudowną lampę Aladyna*<sup>200</sup>. Realizacja została uznana za „bardzo udaną”. Recenzentka „Gazety Robotniczej” doceniła warstwę literacką oraz plastyczną, a także wyróżniła rolę Wojciecha Wieczorkiewicza jako Magagi<sup>201</sup>. Jak często bywa w takich sytuacjach – personalne rozgrywki pracowników interesowały dziennikarzy bardziej niż samo przedstawienie, któremu prasa poświęciła uwagi.

W Teatrze Rozmaitości Leokadia Serafinowicz wyreżyserowała jeszcze dwa spektakle, tym razem ze swoją scenografią: *Czarodziejski pierścień* według *Pierścienia i róży* Williama Thackeray’a (1958) oraz *Jak krawiec Niteczka królem został* wg Kornela Makuszyńskiego (1958). Pierwszy tytuł powstał minimalnym nakładem kosztów. Na scenografię składały się powiększone, skopiowane z książki ilustracje dopełnione kostiumem aktorskim. Pomysł ten okazał się jednak nietrafiony ze względu na brak odpowiedniego oświetlenia: „[...] to było ciemne i dlatego nie wyszło, nie miało żadnego sensu. Było pomyślane nawet dowcipnie, niektórzy ludzie dowcipnie grali, [...] ale ze względu na światła nie daliśmy rady”<sup>202</sup>. W *Czarodziejskim pierścieniu* zagrali aktorzy, którzy w konflikcie z Elżbietą Kalinowicz, trzymali stronę dyrektorki: Wiesława Kotarska, Wanda Łobodzińska, Grażyna Zahajkiewicz, Ryszard Garstecki i Wojciech Wieczorkiewicz<sup>203</sup>.

---

<sup>199</sup> Z rozmowy reżyserki z Koecher-Hensel wynika, że jej odejście z Wrocławia nastąpiło zaraz po premierze spektaklu *Jak krawiec Niteczka królem został*. Ta ostatnia odbyła się w październiku 1958. Por. IT/AKH/30.B.

<sup>200</sup> H. Smolak, *op. cit.*

<sup>201</sup> H. Żywień, *Awantura z lalkami*, *op. cit.*

<sup>202</sup> IT/AKH/30.B, [8:15–9:21].

<sup>203</sup> Dane za: *Almanch Sceny Polskiej*, sezon 1958/59, pod red. A. Chojnackiej, Warszawa 2002, s. 172.

O *Krawcu Niteczce* wiadomo jedynie tyle, że Serafinowicz zaprojektowała do niego lalki „w duchu Groteski”<sup>204</sup> oraz że tytuł grano jeszcze przez jakiś czas po jej odejściu. Do dokumentacji żadnego z tych tytułów nie można dziś sięgnąć, a ich jedyny ślad został utrwalony w przywoływanym wielokrotnie wywiadzie, którego Serafinowicz udzieliła Agnieszce Koecher-Hensel. Żaden z nich nie został również wspomniany w „Polskiej Bibliografii Literackiej”, a w archiwum artystki brak jakichkolwiek wycinków prasowych poświęconych tym premierom.

### 6.1. Bielsko-Biała – ostatni przystanek

Po zakończeniu współpracy z Teatrem Rozmaitości, jesienią 1958 roku Leokadia Serafinowicz związała się z Teatrem Lalek Banialuka w Bielsku-Białej, gdzie zatrudniono ją na stanowisku reżysera. Była wówczas czterdziestotrzyletnią artystką z ogromnym bagażem doświadczeń zawodowych i życiowych, chwilowo zniechęconą do samodzielnego kierowania instytucją. Po wrocławskich doświadczeniach stolica Podbeskidzia musiała się jej wydawać wymarzoną przystanią – nie tylko dlatego, że świeżo wyremontowana scena Banialuki była jedną z najnowocześniejszych w kraju<sup>205</sup>, ale także ze względu na panującą tam atmosferę, która (jak się wydawało) sprzyjała artystycznym eksperymentom. Po latach Serafinowicz wspominała: „Tak sobie pomyślałam: jeżeli tam jest dwóch młodych ludzi – w tym plastik – to ja się z nimi dogadam. Dlatego poszłam do Bielska”<sup>206</sup>. Mówiąc te słowa, miała na myśli Jerzego Schönborna (dyrektora naczelnego) oraz Aleksandra Łabińca (dyrektora artystycznego), którzy kierowali teatrem od początku 1958 roku<sup>207</sup>.

---

<sup>204</sup> IT/AKH/30.B.

<sup>205</sup> W Bielsku-Białej, podobnie jak w innych polskich miastach, lalkarze borykali się z problemami lokalowymi. Spektakle grano: w sali weselnej pozbawionej jakiegokolwiek zaplecza technicznego (1947–1948), w przyhotelowym lokalu dancingowym (1948–1950) czy w sali widowiskowej dawnej łożnicy masonskiej (1950–1951). Ostatnia siedziba była zupełnie dobrze wyposażona, ale po paru miesiącach użytkowania spłonęła, wobec czego teatr musiał wrócić na kilka lat do poprzedniego lokalu. Tułaczka lalkarzy skończyła się w styczniu 1959 roku, gdy (trwający od 1953 roku) remont budynku dawnego klubu sportowego Makabi wreszcie dobiegł końca. Ruinę wraz z przyległym terenem (na którym do 1939 stała synagoga), teatr otrzymał w bezpłatne użytkowanie od prawnych następców żydowskiej Gminy Wyznaniowej. Zob. L. Kozień, *Tak było – pionierskie lata*, [w:] *Teatr Lalek Banialuka 1947–1997* pod red. L. Kozień, Bielsko-Biała 1997, s. 7–23.

<sup>206</sup> IT/AKH/30.B. [23:18–23:30].

<sup>207</sup> Chwilę wcześniej w atmosferze skandalu Banialukę opuścił Jerzy Zitzman. Założyciel i wieloletni kierownik teatru został zmuszony do odejścia z tej instytucji z powodu rozmaitych trudności natury organizacyjnej, personalnej i politycznej, które wiązały się z remontem nowej siedziby teatru. Jego nieobecność w Bielsku-Białej okazała się tymczasowa. Zitzman powrócił tam w 1965 roku i przez kolejne ćwierćwiecze kierował założonym przez siebie przed laty teatrem. Zob. L. Kozień, *op. cit.*

Historię pierwszych kilkunastu lat działalności bielsko-bialskiego teatru lalek zrekonstruowała (na tyle, na ile pozwalały na to zachowane dokumenty) Lucyna Koziń w artykule z 1997 zatytułowanym *Tak było – pionierskie lata*. Z jej opowieści wynika, że Jerzy Zitzman i Zenobiusz Zwolski<sup>208</sup> – wykształceni artyści plastycy i założyciele Białaluki – konsekwentnie dążyli do pełnej profesjonalizacji tej sceny oraz dbali o wysoką jakość kolejnych produkcji. Wyznaczone cele realizowali na wiele sposobów – m.in. pozyskując z Ministerstwa Kultury i Sztuki środki na zawodowe szkolenie aktorów, którzy także tutaj rekrutowali się do pracy bez jakiegokolwiek przygotowania scenicznego<sup>209</sup>.

Znakiem rozpoznawczym teatru prowadzonego przez Zitzmana (dyrektora artystycznego w latach 1947–1952, a później do 1958 również naczelnego) była ciekawa warstwa plastyczna kolejnych realizacji. Zitzman odpowiadał za scenografię sam, jak i zapraszał również do współpracy takich artystów jak: Zygmunt Smandzik, Ewa Totwen, Roman Feniuk, Jerzy Leski, Marian Bogusz, Jerzy Nowosielski czy Barbara Gutkowska. Obok uznanych już wówczas twórców z różnych dziedzin, znaleźli się dobrze rokujący debiutanci – wśród nich muzycy Wojciech Kilar i Krzysztof Penderecki, a przede wszystkim plastyk Alexander Andrzej Łabiniec. Ten ostatni trafił do Białaluki w 1955 roku jako dobrze zapowiadający się absolwent krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Od premiery spektaklu *Mocny Bartek* Leona Moszczyńskiego<sup>210</sup> plastyk związał się z Białaluką na kolejne 56 lat: w okresie między 1958 a 1962 rokiem jako dyrektor artystyczny, a potem, do 2010 jako scenograf. W sumie zrealizował w tym teatrze blisko 150 spektakli<sup>211</sup>.

---

<sup>208</sup> Obaj ukończyli Akademię Sztuk Pięknych w Krakowie, a w kręgu ich znajomych z okresu studiów znajdowali się m.in. Kazimierz Mikulski, Jerzy Skarżyński, Lidia Minticz czy Tadeusz Kantor. Zitzman należał nawet do studenckiego Teatru Marionetek, który w latach 30. XX w. założył przysły twórca Cricot 2. W 1937 roku artyści wspólnie debiutowali w *Śmierci Tintagilesa* Maurice’a Maeterlincka. Zob. J. Zitzman, *Pomysły mam i nie ustane*, rozm. przepr. M. Waszkiel, [w:] *Bielskie festiwale lalkowe*, Bielsko-Biała 1992, s. 25.

<sup>209</sup> Wśród osób przygotowujących amatorów do wykonywania zawodu kronikarze odnotowali m.in. Halinę Gryglaszewską, aktorkę scen krakowskich, a w późniejszych latach profesor Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. L. Solskiego w Krakowie czy Franciszka Popioła, specjalistę od dykcji. Wielu wykształconych przez nich lalkarzy w późniejszym czasie odeszło do teatrów dramatycznych, jednak część z nich tworzyła trzon zespołu aktorskiego, z którym od 1958 pracowała Serafinowicz. Zob. A. Linert, *Kartki z dziejów powstania i tworzenia teatru*, [w:] *40 lat Teatru Lalek „Białaluka”*, Bielsko-Biała 1987, s. 30–43.

<sup>210</sup> Reż. J. Zitzman, scen. A. Łabiniec, muz. W. Kilar, prem.: 10 IV 1955.

<sup>211</sup> L. Koziń, *Teatr mój widzę... Andrzej Łabiniec*, [katalog wystawy], Bielsko-Biała 2012.

Zasługą Zitzmana było również to, że z powodzeniem rozwijał repertuar teatru – obok charakterystycznych dla tego okresu polskich i radzieckich tytułów<sup>212</sup>, pojawiły się w nim również dramaty pisane przez lokalnych pisarzy na specjalną prośbę dyrektora. Wśród literatów współpracujących z teatrem warto wymienić chociażby Zygmunta Lubertowicza, poetę, prozaika i publicystę<sup>213</sup> czy Gustawa Morcinka, autora niezwykle wówczas popularnego i szanowanego<sup>214</sup>.

Odejście Zitzmana z Bielska-Białej zapoczątkowało nowy rozdział w historii tamtejszej sceny lalkowej, a jego pierwsze strony zapisali Leokadia Serafinowicz wspólnie z Wojciechem Wieczorkiewiczem. Ich prace reżyserskie nie stworzyły co prawda spójnej koncepcji artystycznego rozwoju Białaluki, ale niektóre okazały się wyjątkowymi realizacjami, zapowiadającymi złoty okres twórczości obojga artystów.

Dokumentacja spektakli Serafinowicz powstałych na Podbeskidziu jest skromna. W wydawnictwach jubileuszowych teatru znajdziemy niewiele informacji na ich temat<sup>215</sup>, jeśli zaś chodzi o lokalną prasę, trzeba polegać na lakonicznych recenzjach Leopolda Dutkiewicza z tygodnika „Kronika Beskidzka”; w latach 1952–1956 kierownika literackiego Białaluki. Sama reżyserka wspominając Bielsko-Białą, więcej uwagi poświęciła działalności w Klubie ZASP<sup>216</sup>, niż własnym realizacjom. Jak

---

<sup>212</sup> Wspominając tylko niektóre: *Baśń o złotej rybce* Elżbiety Terachowskiej, *Gegorek* Niny Gernet i Tatiany Gurewicz, *O Popie i jego parobku Jolopie* Aleksandra Puszkina, *O straszliwym smoku i dzielnym szweczyku* Marii Kownackiej, *Skoczek Toczek* Jana Malika, i in.

<sup>213</sup> Autora utworu *O Marysi sierotce i złotoookiej sroczce*, reż. i scen. J. Zitzman i Z. Zwolski, muz. S. Ptaszkowski, prem.: 7 XII 1947. Ta realizacja zapoczątkowała historię Białaluki.

<sup>214</sup> Morcinek napisał dla teatru *Konderlę z pokładu Idy*, sztukę o bohaterskim górniku utrzymaną w socrealistycznym, pompatycznym tonie. Spektakl mimo tendencyjnej tematyki bronił się magicznym, baśniowym klimatem i interesującą, niekonwencjonalną oprawą plastyczną autorstwa samego Zitzmana. Muzykę do tego widowiska skomponował debiutujący wówczas Wojciech Kilar, a program zaprojektowali Tadeusz Kantor z Wojciechem Krakowskim. Premiera *Konderli...* odbyła się 5 grudnia 1954.

<sup>215</sup> Tej sytuacji trudno się nie dziwić. Chociaż większość z pięciu wyreżyserowanych przez Serafinowicz spektakli nie okazała się przełomowa dla historii Białaluki, to autorska pantomima lalkowa *O słonku, sroczce i krasnoludkach* ze scenografią A. Łabińca była eksperymentem formalnym entuzjastycznie przyjętym przez krytykę. Z kolei za scenografię Serafinowicz do *Profesora Serduszko* teatr otrzymał nagrodę na II Ogólnopolskim Festiwalu Teatrów Lalkowych w Warszawie. Co ciekawe, było to jedno z pierwszych tego typu odznaczeń w historii instytucji, a mimo to nie zostało uwzględnione w spisie nagród w najstarszych wydawnictwach jubileuszowych teatru (informacja o nim po raz pierwszy pojawia się dopiero w broszurze wydanej w 1987 roku z okazji czterdziestolecia istnienia instytucji).

<sup>216</sup> Klub ZASP w Bielsku-Białej powstał w 1959 roku z inicjatywy Serafinowicz i Wieczorkiewicza, przy wsparciu i aprobie Łabińca oraz Schönborna. Inicjatywa miała pomóc w budowaniu atmosfery sprzyjającej pracy twórczej. W ramach działalności Klubu w sali prób Białaluki odbywały się spotkania autorskie, aranżowano wykłady i dyskusje o plastyce, muzyce i teatrze, a także organizowano wieczory literackie. Serafinowicz z wielkim sentymentem wspominała m.in. wieczór poezji afrykańskiej. Wiersze przetłumaczył zaprzyjaźniony profesor arabista, którego nazwiska nie znamy. Aktorzy recytowali je w przekładzie oraz w oryginale – oczywiście nie znając żadnego z języków afrykańskich. Innym razem czytano amatorski przekład (niepublikowanego wówczas w Polsce) *Ulissesa* Jamesa Joyce’a. Tłumaczenia podjął się „zaprzyjaźniony pasjonat literatury angielskiej” zawodowo pracujący jako inżynier w bielskiej elektrowni. Zob. IT/AKH/30.B. Klub działał jeszcze przez wiele lat po odejściu Serafinowicz i Wieczorkiewicza z Bielska-Białej. Spotykali się tam zarówno początkujący, jak i uznani artyści, twórcy

przyznała, wynikało to przede wszystkim z faktu, iż nie miała wiele do powiedzenia w kwestii repertuaru. Chociaż z pracą w podbeskidzkim teatrze wiązała pewne nadzieje, ostatecznie czuła się tam zaledwie „wyrobnikiem” spełniającym czyjeś żądania<sup>217</sup>.

Z takim nastawieniem artystka wyreżyserowała trzy spektakle: *Zaczarowany kalosz* Germana Matwiejewa (1959), *O straszliwym smoku i dzielnym szewczyku, prześlicznej królownie i królu Gwoździku* Marii Kownackiej (1959) oraz *Anait* Heleny Czerniak i Katarzyny Giłodi (1960). Premiera pierwszego z nich inaugurowała działalność teatru w nowym budynku, który wzbudził zachwyt recenzentów „Kroniki Beskidzkiej”<sup>218</sup> i „Trybuny Robotniczej”<sup>219</sup>. Imponujący projekt oraz zastosowane rozwiązania technologiczne przyćmiły przedstawienie, które – jak można przypuszczać – nie należało do udanych. Obaj autorzy skrytykowali wybór sztuki zwracając uwagę, że cieszyła się ona popularnością na przełomie lat 40. i 50. XX w. ze względu na brak w tamtym czasie lepszych propozycji. Recenzent „Trybuny Robotniczej” określił fabułę *Zaczarowanego kalosza* jako „mało frapującą”, a Dutkiewicz stwierdził, że sztuka broni się, ale tylko w porównaniu z innymi, które są od niej bardziej schematyczne i moralizujące. Dziennikarz podał także w wątpliwość sens sięgania po tę właśnie pozycję. Z jego tekstu wynika, że realizacja Serafinowicz była tradycyjna i zachowawcza, a recenzent określił ją jako „poprawną, na ogół czysto zrobioną i zachęcającą do oglądnięcia następnych, bardziej odważnych prac utalentowanej reżyserki”. Jednocześnie korespondent „Kroniki Beskidzkiej” docenił lalki Jerzego Szymańskiego<sup>220</sup> i skrytykował muzykę Mariana Zarzyckiego, która była w jego opinii „nawet interesująca”, ale nie stała się „elementem współdziałającym stale i konsekwentnie z akcją dramatyczną”<sup>221</sup>. Czytając recenzję Dutkiewicza nie sposób pozbyć się wrażenia, że dziennikarzowi spektakl się nie podobał, ale jednocześnie unika on wystawienia mu jednoznacznie negatywnej opinii. Swoją tekst autor zakończył stwierdzeniem, którego także współcześnie używa się jako argumentu broniącego nawet najgorszej jakości spektakli adresowanych do młodej widowni. Napisał mianowicie, że „wszelkie te subtelności” (przypomnę: słaby tekst, zaledwie poprawna i zachowawcza inscenizacja

---

pracujący w obu działających w mieście teatrach oraz w Studio Filmów Rysunkowych, a także przedstawiciele miejscowych elit. Zob. L. Kozień, *Tak było – pionierskie lata*, s. 18–19.

<sup>217</sup> IT/AKH/30.B i IT/AKH/31.A.

<sup>218</sup> L. Dutkiewicz, *German Matwiejew „Czarodziejski kalosz”*, „Kronika Beskidzka 1959, nr 5, s. 4.

<sup>219</sup> Bln, „*Banialuka*” występuje już w nowym gmachu, „Trybuna Robotnicza” 1959, nr 3 (6 II).

<sup>220</sup> Jedyne zdjęcie z tego spektaklu, jakie znajduje się w archiwum Leokadii Serafinowicz w Instytucie Teatralnym przedstawia dwie pacynki zajęczków, które przypominają dziecięce zabawki.

<sup>221</sup> L. Dutkiewicz, *German Matwiejew „Czarodziejski kalosz”*, *op. cit.*

oraz nieadekwatna muzyka) nie przeszkadzały dzieciom, które radośnie i żywiołowo reagowały na akcję toczącą się na scenie.

O kolejnych dwóch spektaklach wiadomo jeszcze mniej. Zdjęcia z nich nie zachowały się ani w archiwum teatru w Bielsku-Białej, ani w archiwum artystki zdeponowanym w Instytucie Teatralnym. Jediną dokumentację tych realizacji (poza spisami premier umieszczonymi w kolejnych wydawnictwach jubileuszowych) stanowią artykuły Dutkiewicza. Styl tego autora cechuje budowanie długich wstępów, które jedynie pozornie zarysowują szerszy kontekst dla recenzowanej premiery. W efekcie samemu przedstawieniu dziennikarz poświęca kilka lakonicznych zdań. *O straszliwym smoku...* recenzent porównał do spektaklu na podstawie tego samego tekstu Kownackiej, który w 1950 roku w Białymostku wyreżyserował Stefan Leński. Dutkiewicz napisał, że współczesna wersja jest „inna” i „niestety nie lepsza”, jednocześnie chwaliąc lalki Łabińca za ich urodę i funkcjonalność. Dziennikarz skrytykował także Serafinowicz za to, że postanowiła po raz drugi wyreżyserować historię o Szewcu Dratewce. Najwięcej miejsca autor artykułu poświęcił narzekaniom na akustykę sceny i zwyczaj zastępowania muzyki wykonywanej na żywo „mechaniczną”, puszczaną z taśmy<sup>222</sup>. Z kolei pisząc o spektaklu *Anait*, ostatniej pracy Serafinowicz w Białymostku, Dutkiewicz docenił wybór tekstu, „staranną”, „kosztowną” i „interesującą” scenografię Szymańskiego oraz muzykę Juliana Lewińskiego, która „trafnie ilustrowała przebieg wydarzeń” i „odpowiednio stwarzała baśniowy nastrój”. Poza tym recenzent wytknął reżyserce to, że źle obsadziła niektóre role, dając przy tym do zrozumienia, że sam zrobiłby to lepiej<sup>223</sup>.

## 6.2. Uczciwość wobec naiwnych – własna koncepcja teatru dla dzieci

Leokadia Serafinowicz od początku swojej drogi zawodowej szukała własnego języka wypowiedzi twórczej. Jako osoba zakochana w poezji i wrażliwa na moc słowa marzyła o tworzeniu teatru, który niósłby ze sobą treści istotne dla odbiorcy, a przy tym uwodziłby go atrakcyjną plastyką i nieoczywistą warstwą muzyczną. Stale poszukiwała zatem dróg artystycznego samorozwoju. Choć teatr w Bielsku-Białej okazał się kolejnym, który zawiódł jej oczekiwania, właśnie podczas współpracy z tą instytucją skryształizowały się poglądy artystki na temat kształtu i roli teatru lalek oraz teatru dla

---

<sup>222</sup> L. Dutkiewicz, *O straszliwym smoku*, „Kronika Beskidzka” 1959, nr 19, s. 4.

<sup>223</sup> „Wydaje się, że nie we wszystkich wypadkach trafnie zostały obsadzone poszczególne role. Na przykład należało wymienić obsadę roli tytułowej i roli Sułtanka. Było by to z korzyścią dla efektu artystycznego sztuki i nie zmuszało by wykonawczyń roli *Anait* do ekwilibrystyki głosowej”. L. Dutkiewicz, „*Anait*” *znowu w Teatrze Lalek „Białostka”*, „Kronika Beskidzka” 1960, nr 35, s. 4.



dzieci. Niespełna dwa lata spędzone na Podbeskidziu okazały się pod tym względem niezwykle owocne. Ważną rolę odegrał tu Wieczorkiewicz, który tamten okres wspominał w swojej nigdy nieopublikowanej artystycznej autobiografii *Jestem ja jegomość jeż*:

Podczas moich górskich wędrówek rozmyślałem nad kształtem mojego przyszłego teatru, kształtem przedstawień, które chciałem wyreżyserować. Moimi przemyśleniami dzieliłem się z najbliższym mi przyjacielem – Leokadią Serafinowicz. Odnajdywaliśmy to, co nas łączy. Spotykaliśmy się zarówno w negacji powszechnie granego repertuaru, panującej estetyki, jak i w myśleniu koncepcyjnym<sup>224</sup>.

W przypadku Serafinowicz pierwszym owocem tych przemyśleń i dyskusji był scenariusz pantomimy lalkowej *O słonku, sroce i krasnoludkach*, który artystka napisała pod pseudonimem Dominika. To znamienne, że jej jedyny w pełni autorski projekt spektaklu<sup>225</sup> nie zawierał ani jednego słowa. Zamianę języka mówionego na język obrazu autorka opatrzyła komentarzem, który brzmi jak swego rodzaju manifest artystyczny:

Dawanie tego spektaklu nie jest ani wynikiem gonitwy za modą, ani pretensjonalnym sileniem się na nowatorstwo (pantomima jest zresztą jedną z najstarszych form teatralnych). Realizacja tego spektaklu jest tylko wyrazem naszego prawa do poszukiwań, naszego obowiązku prób. Teatr dziecka ma zapoznać małego widza z językiem sztuki, ma go uczyć konwencji sztuki, ma obowiązek rozwijać w dziecku wrażliwość estetyczną, wzbogacić jego wyobraźnię.

Dlaczego miałyby się ograniczyć teatr dziecka do jednego tylko rodzaju ekspresji?

Chcemy prowokować dziecko do próby odczytywania treści i odbierania przeżyć nie przez wszystko wyjaśniające słowa, ale przez rozwiązywanie zagadki gestu czy sytuacji. Jest to próba atakowania wrażliwości, mówienia ruchem, gestem, dźwiękiem, rytmem, barwą, światłem...<sup>226</sup>

Cytowana wypowiedź świadczy o głębokich przemyśleniach Leokadii Serafinowicz na temat roli teatru dla dzieci, kompetencji odbiorczych młodych widzów oraz obowiązków spoczywających na jego twórcach. Autorka mówi nie tylko o prawie do poszukiwań artystycznych, ale wręcz o obowiązku wypróbowywania rozmaitych dróg

---

<sup>224</sup> W. Wieczorkiewicz, *op.cit.*, s. 4.

<sup>225</sup> Wszystkie wcześniejsze i późniejsze scenariusze jej autorstwa były adaptacjami dzieł innych autorów.

<sup>226</sup> Program prapremierowej wersji pantomimy *O słonku, sroce i krasnoludkach* nie zachował się, a cytowany fragment pochodzi z wypowiedzi reżyserskiej umieszczonej w ulotce do poznańskiej wersji spektaklu. Te słowa cytował w swojej recenzji Dutkiewicz, z czego wnioskuję, że artystka napisała je już w Bielsku-Białej.

komunikacji z odbiorcą. Doceniając wrażliwość i inteligencję dzieci występuje przeciwko monotonnemu posługiwaniu się sprawdzonymi środkami wyrazu. Na razie odwraca się od „słowa mówiącego wszystko” i zwraca ku metaforze gestu. Kilka lat później odejście od teatru fabularnego w stronę asocjacyjnych gier teatralnych Miłobędzkiej, a aktora lalkowego zastąpi ludzkim. Jej wypowiedź rozumiem nie tylko jako sprzeciw wobec zasad realizmu i socjalizmu obowiązujących w sztuce. Interpretuję ją także jako zachętę do podawania w wątpliwość tego, co „na pewno wiadomo” na temat percepcji kilkuletnich odbiorców teatru. Serafinowicz nie występuje w roli mentora, który wie co i jak należy prezentować dzieciom. Zamiast tego koncentruje się na odpowiedzi na pytanie „po co...?”. Sens tworzenia teatru dla kilkulatków polega jej zdaniem na nauczaniu ich języka sztuki i rozpoznawania konwencji. Artystka zwraca uwagę, że muzyka, plastyka czy ruch posługują się własnymi systemami znaków, pełnymi niuansów i subtelnych wieloznaczności. Wszystkie spotykają w teatrze – bez względu na to czy jego publiczność składa się z dzieci, czy z dorosłych. Zadaniem teatru dla dzieci jest zatem wyczulić widza na poszczególne aspekty rozmaitych form sztuki, a także uczyć ich odczytywania i interpretacji. Serafinowicz w swojej deklaracji zwraca uwagę na (pozornie oczywisty) fakt, że twórczość dla dzieci jest przede wszystkim sztuką, a zadanie sztuki nie polega przecież na pouczeniu czy edukowaniu. Sztuka ma wzbogacać wyobraźnię odbiorców, rozwijać ich wrażliwość i poruszać emocje.

Po zrealizowaniu wielu tendencyjnych spektakli Leokadia Serafinowicz wreszcie miała szansę, by przeformułować i ujawnić własne podejście do teatru dla dzieci. Ten moment wspominała po latach następująco:

Teatr dla dzieci ujawnił się jako problem. O teatrze coś tam wiedziałam, ale o teatrze dla dzieci – nic. Troszeczkę mnie to zatrzymało, bo co ja mogę powiedzieć do dzieci? Nie jestem przecież pedagog. Ale musiałam znaleźć sobie miejsce i potraktowałam to zadanie poważnie. Więc zobaczyłam, kto to jest ten odbiorca i więcej wyczułam, niż się dowiedziałam. Traktując siebie poważnie i tego odbiorcę potraktowałam poważnie, jakoś musiałam do niego trafić. I wtedy zaczęło się jakieś poszukiwanie mojej pozycji w stosunku do niego. I najważniejszym zadaniem, jakie sobie postawiłam, które uważałam za niezbędne i za najważniejsze, była moja uczciwość w stosunku do naiwnego<sup>227</sup>.

W tej wypowiedzi pobrzmiewa echo słynnego korczakowskiego stwierdzenia: „Nie ma dzieci – są ludzie; ale o innej skali pojęć, innym zasobie doświadczenia, innych

---

<sup>227</sup> IT/AKH/32.A.

popędach, innej grze uczuć. Pamiętaj, że my ich nie znamy”<sup>228</sup>. Widz dziecięcy jawi się tu z jednej strony jako ktoś tajemniczy i jednocześnie zasługujący na bezwzględny szacunek. Z drugiej zaś jest „naiwnym”, ponieważ przychodzi do teatru po raz pierwszy i ze względu na brak doświadczenia, a także własną otwartość nieskrępowaną narzuconymi mu schematami myślenia, bezkrytycznie przyjmuje prezentowane mu treści. Naiwny nie odróżni ambitnej sztuki od chałtury, dlatego na dorosłych twórcach teatru spoczywa odpowiedzialność za to, co i w jaki sposób prezentują dzieciom. Serafinowicz zdecydowała się przyjąć tu rolę uważnego przewodnika – kogoś, kto wie i rozumie więcej oraz dzieli się własnym „bagażem świadomości” (zarówno życiowej, jak i związanej z aktualnymi tendencjami w sztuce)<sup>229</sup>, ale nie czyni tego *ex cathedra*, tylko czujnie obserwuje swoich odbiorców. Przestrzeganie nakazu uczciwości wobec naiwnych z czasem stało się najważniejszym prawem obowiązującym w teatrze prowadzonym przez Leokadię Serafinowicz.

Realizując spektakl *O słonku, sroce i krasnoludkach* reżyserka obdarzyła dużym zaufaniem współtwórców: przede wszystkim lalkarzy i ich umiejętności animacyjne, a także Andrzeja Łabińca odpowiedzialnego za stworzenie form na tyle plastycznych, by udźwignęły wszystkie treści, na przekazaniu których zależało reżyserce. Muzykę skomponował Włodzimierz Szczepanek, w spektaklu grali: Edwin Spólnik (Trębacz, Dyrygent, Wartownik), Edward Hilarowicz (Stary gimnastyk, Sroka, Zając-tato), Jowita Lewińska (Dzwonnik, Zajączek I, Ptaszki), Franciszek Piper (Przedszkolanka, Jeź, Zajączek-niemowlę), Barbara Kania (Żółty wesołek, Zajączek II, Kret) i inni. Premiera odbyła się 15 listopada 1959 roku i została przyjęta z entuzjazmem.

Nie przetrwały żadne zdjęcia z tej realizacji, a jedynym śladem po niej jest lapidarna (acz pozytywna) recenzja Leopolda Dutkiewicza. Dziennikarza zachwyciła przede wszystkim scenografia Łabińca<sup>230</sup> oraz ogólna koncepcja spektaklu – niezależnie od tego, że nie wszystko, co działo się na scenie, było czytelne dla widzów (uwaga to dotyczy tylko pierwszego aktu). Autor nie precyzuje czy niewystarczające okazały się umiejętności aktorów, czy możliwości ekspresyjne użytych w spektaklu pacynek. Są to wszak lalki, które wymagają niezwyklej, ćwiczonej latami sprawności i elastyczności

---

<sup>228</sup> J. Korczak, *Jak kochać dziecko. Internat, kolonie letnie, Dom Sierot*, Warszawa 2013, s. 20.

<sup>229</sup> IT/AKH/32.A.

<sup>230</sup> „Scenograf dokonał próby unowocześnienia tradycyjnej formy niektórych postaci baśniowych (krasnoludki) udowadniając, że jest to we współczesnym teatrze lalkowym nie tylko możliwe, ale wręcz konieczne. Dzięki temu powstała harmonia między całkowicie nowoczesną dekoracją (drzewa w postaci grzybów – grzyby w postaci drzew?) a krasnoludkami w kolorowych bojowych hełmach”. L. Dutkiewicz, *Pantomima w „Banialuce”*, „Kronika Beskidzka” 1959, nr 48, s.4.

dłoni. Recenzent tendencyjnie skrytykował również jakość muzyki płynącej z głośników, a także docenił aktorów biorących udział w spektaklu. Wszelkie niedociągnięcia nie zmniejszyły bynajmniej jego entuzjazmu i przekonania o wartości tego eksperymentu – swój artykuł zakończył zapewnieniem, że „pantomimę w Białaluce trzeba koniecznie obejrzeć”<sup>231</sup>.

Spektakl *O słonku, sroce i krasnoludkach* zapoczątkował nowy rozdział w teatralnej twórczości Serafinowicz. Realizując go, artystka przekonała się, że oddanie pierwszeństwa plastyce i muzyce, może zaowocować inscenizacją, która zainteresuje małych widzów oraz zostanie doceniona przez dorosłych. Ta premiera przyczyniła się również do rozpoczęcia współpracy Leokadii Serafinowicz z poznańskim Teatrem Lalki i Aktora. Pantomimę obejrzała bowiem Joanna Piekarska (ówczesna dyrektorka Marcinka), która postanowiła włączyć tytuł do repertuaru prowadzonej przez siebie instytucji i zaprosiła Serafinowicz do współpracy.

Zanim do tego doszło, artystka zrealizowała w Białaluce jeszcze jeden ważny spektakl. Był nim *Profesor Serduszko* na podstawie książek Hugh Loftinga o Doktorze Dollittle<sup>232</sup>. Serafinowicz samodzielnie napisała scenariusz, zaprojektowała scenografię i wyreżyserowała widowisko<sup>233</sup>. Do współpracy realizacyjnej zaprosiła jedynie Krzysztofa Pendereckiego. W spektaklu zagrali: Wiesław Lipiński (Profesor Serduszko), Wojciech Wieczorkiewicz (Biały Kot, Papuga), Teresa Lipińska (Królowa, Małpka), Janina Zuber (Lewek) i Barbara Leńska (Murzynek, Wojownik II) i inni. Premiera odbyła się 20 lutego 1960.

Nie zachował się żaden z egzemplarzy scenariusza, nie można zatem poznać języka, którym autorka postanowiła komunikować się z młodymi widzami. We wspomnieniach określiła go jako „rymowaną bajeczkę, w charakterze tych, jakie wtedy

---

<sup>231</sup> *Ibidem*.

<sup>232</sup> W pierwotnym założeniu Profesor Serduszko miał być znanym z literatury dziecięcej weterynarzem. Serafinowicz najpierw stworzyła projekty, a następnie wystąpiła o prawa autorskie do wystawienia adaptacji. Ostateczna decyzja odmowna (spadkobierczyni obawiała się tego, że treść książek jej męża zostanie zmanipulowana pod dyktando komunistycznych przekonań) dotarła do teatru niedługo przed premierą, kiedy prace nad przygotowaniem lalek i scenografii zbliżały się do końca. Wobec takiego obrotu sprawy Serafinowicz zmodyfikowała scenariusz tak, by pozwalał on na wykorzystanie powstałej oprawy plastycznej. Zob. IT/AKH/30.B.

<sup>233</sup> Z dostępnych źródeł wynika, że Leokadia Serafinowicz przygotowywała się do realizacji historii o Doktorze Dollittle co najmniej od 1957. Wówczas dziennikarz piszący dla „Gazety Robotniczej” zapowiadał, że po *Skarbie czarnego jeziora* „przyjdą inne ciekawe widowiska”, w tym kontekście wspominając bohatera książek Loftinga. Zob. [Anonim], *To się dzieciom podoba*, op. cit.

grywano”<sup>234</sup>. Należy przypuszczać, że Serafinowicz stworzyła bohatera wyjątkowego i wymykającego się ówczesnym schematom. Dutkiewicz podsumował go bowiem następująco:

[...] to osobnik wyjątkowej dobroci serca, ale stanowczo wyprany z wszelkiej męskości i raczej biernie poddający się przeciwnościom losu niż z losem walczący. Poczciwy niedołęga o najlepszym sercu nie zaimponuje młodemu widzowi i nie pociągnie go do walki ze złem. Trzeba jednak przyznać, że wzruszy go, a o to właśnie autorce chodziło<sup>235</sup>.

Wątek niedostatecznie męskiego protagonisty jest intrygujący, a fakt, że żaden dyrektor nie zapragnął włączyć *Profesora Serduszko* do repertuaru swojego teatru pozwala przypuszczać, że wymowa tekstu nie została doceniona przez mu współczesnych. Być może sama Serafinowicz również nie była zadowolona z tej sztuki, skoro nie zdecydowała się zrealizować jej w Marcinku. Abstrahując od scenariusza, Dutkiewicz docenił zarówno reżyserię spektaklu, jak i jego warstwę plastyczną, określając ją mianem „oryginalnej”, „bardzo nowoczesnej” i „śmiałej w pomyśle”<sup>236</sup>.

Pewne wyobrażenie na temat formy i struktury spektaklu dają przechowywane w Instytucie Teatralnym dokumenty: scenopis (raczej niekompletny – brakuje w nim wyraźnego finału), projekty scenografii wykonane metodą kolażu i malowane akwarelą projekty lalek, a także fotografie przedstawiające niektóre z animantów grających w spektaklu.

Scenopis nie został opisany żadną datą, brak również informacji czy przedstawia ostateczną wersję widowiska. Uwzględniono w nim 22 sceny, na które składają się: „uwerturka z miauczeniami”, „uwertura dachów”, „kocia serenada”, „spacer gentelmanów”, cztery piosenki (Marynarzy, Strażnika Więziennego, Prosiątka i Księcia), „Pościg Murzynów za doktorem”, pantomimę, w której weterynarz leczy afrykańskie zwierzęta (Mały, Słoniątko, Lwa, Tygrysa i Nosorożca) oraz scenę „tańców i śpiewów murzyńskich”<sup>237</sup>. Zapis przewiduje dziewięć zmian obrazu – w każdej szczegółowo opisano, co dzieje się z poszczególnymi elementami scenografii.

Na tej podstawie należy sądzić, że *Profesor Serduszko* był dynamicznym, rozbudowanym pod względem plastycznym i muzycznym widowiskiem. Jego akcja

---

<sup>234</sup> IT/AKH/31.A.

<sup>235</sup> L. Dutkiewicz, „Czerwone serduszko” profesora Serduszki, „Kronika Beskidzka” 1960, nr 10, s. 5.

<sup>236</sup> *Ibidem*.

<sup>237</sup> IT/archiwum LS/100.22.

rozpocynała się paroma utworami muzycznymi, po których panorama miasteczka przekształcała się w okręt na pełnym morzu. Ten obraz zmieniał się zaś w afrykańskie wybrzeże, gdzie toczyły się perypetie doktora (nazywanego w dokumencie doktorem Dollittle, a nie Profesorem Serduszko). Scenografia składała się z płaskich figur geometrycznych (okręgów, półokręgów, wieloboków) mocowanych do kraty nad sceną przy użyciu cienkich lin. Kolorystykę zmieniano za pomocą światła, a znaczenie poszczególnych form każdorazowo dookreślał kontekst sceniczny. Półokrągłe parasole, które (w zależności od oświetlenia, położenia, rozmiaru i długości rączki) wyobrażały palmy, dachy domów i fale, zostały zderzone z kubistycznymi chmurami, kanciastym okrętem (po obróceniu stawał się on dachem domu) i regularnymi kwadratami flag.

Z geometrią scenografii korespondowały antropomorficzne kukły ludzi (Profesor Serduszko i Murzynek<sup>238</sup>) i zwierząt o nieproporcjonalnie dużych głowach. Animanty ludzi składały się niemal wyłącznie z okręgów: miały okrągłe głowy, oczy, uszy i usta; Murzynek nosił naszyjnik z kilku obręczy i kolczyki koła, a Profesor – binokle. Kończyny lalek przymocowano do ażurowych, zbudowanych z pierścieni tułowi (nazwanych przez autorkę „klateczkami”), w centrum których umieszczono serduszka, widoczne pod umownym kostiumem. Wielkość każdego serca korespondowała z charakterem lalki – to należące do Profesora było największe ze wszystkich, co wizualnie podkreślało jego dobroć.

*Profesor Serduszko* przyniósł Leokadii Serafinowicz pierwszą w życiu nagrodę za scenografię (docenili ją jurorzy II Ogólnopolskiego Festiwalu Teatrów Lalkowych w Warszawie w 1960), nade wszystko zaś stanowił zapowiedź teatralnego stylu charakterystycznego dla spektakli powstających w kolejnych latach w poznańskim Marcinku. Tekst był zaledwie punktem wyjścia dla stworzenia widowiska rozbudowanego pod względem plastycznym i muzycznym, inspirowanego trendami w sztuce współczesnej i pobudzającego wyobraźnię widzów swoim nierealistycznym charakterem.

Z całą pewnością to w Bielsku-Białej Leokadia Serafinowicz narodziła się jako twórczyni artystycznego teatru dla dzieci. Sformułowane wówczas przez nią wówczas pojęcie uczciwości wobec naiwnych stało się nadrzędnym przykazaniem, które odtąd rozwijała i któremu pozostała wierna do końca kariery.

---

<sup>238</sup> Nazwa własna nadana przez autorkę.

Inne skutki działań prowadzonych przez Serafinowicz i Wieczorkiewicza na Podbeskidziu, były widoczne przez wiele kolejnych lat ich pracy. Powstały wówczas (wspólnie przez nich napisane) adaptacje *Lisa Przechery* W. J. Goethego czy *Balu u Profesora Bączyńskiego* na podstawie *Zielonych Gęsi* K. I. Gałczyńskiego. Oba tytuły budowały program pierwszego sezonu w objętym przez Serafinowicz w 1960 roku poznańskim Marcinku. Praca w Białymostku zaowocowała również szeregiem ważnych znajomości. Jan Harenda i Teresa Sreberska po przeprowadzce do Poznania grali w najważniejszych realizacjach Serafinowicz i Wieczorkiewicza. Inni członkowie bielsko-bialskiego zespołu aktorskiego – Jowita Lewińska i Edwin Spólnik – w latach 1961–1965 prowadzili Scenę Objazdową Teatru Lalki i Aktora Marcinek. Z kolei twórczość poznanego wówczas młodego kompozytora Krzysztofa Pendereckiego wyznaczyła poziom muzyczny Marcinka i przez kilka pierwszych sezonów budowała markę tego teatru.

Serafinowicz nie podała, dlaczego zdecydowała się opuścić Bielsko-Białą. Najpewniej nie miała ochoty po raz kolejny pracować w dramatyczno-lalkowym kombinacie teatralnym, w który władze miasta planowały wówczas przekształcić Białymostek i Teatr Polski<sup>239</sup>. Ponadto zdaje się, że artystka chciała na nowo wytyczyć swoją ścieżkę zawodową. Po dwunastu latach walki o wartości nadrzędne w sztuce, znoju związanego z pracą z ludźmi, których wizji teatru nie akceptowała i reżyserowania spektakli zgodnych z duchem socrealizmu, a także pomimo życzliwego przyjęcia pantomimy *O słonku...* oraz docenienia *Profesora Serduszko*, Serafinowicz dostrzegła przestrzeń dla samorealizacji twórczej w filmie animowanym<sup>240</sup>. Niedawne, acz intensywne kontakty ze światem dziesiątej muzy zaowocowały współpracą z łódzkim Studiem Małych Form Filmowych Semafor oraz ze Studiem Miniatur Filmowych w Warszawie. Z tą ostatnią instytucją Serafinowicz miała się związać na stałe od sezonu artystycznego 1960/1961<sup>241</sup>. Życie okazało się jednak przewrotne. Pojechawszy do Poznania pod koniec wakacji 1960 po to, by wyreżyserować tam pantomimę, od której zaczęło się jej nowe spojrzenie na teatr dla dzieci, Leokadia Serafinowicz ostatecznie osiadła w stolicy Wielkopolski i to teatr, a nie film, okazał się tą dziedziną sztuki, która pochłonęła ją bez reszty.

---

<sup>239</sup> O tym, że władze Bielska-Białej mieli taki plan, świadczą wspomnienia Wojciecha Wieczorkiewicza. Zob. W. Wieczorkiewicz, *op. cit.*, s. 61.

<sup>240</sup> Co na początku lat 60. zaowocowało realizacją scenografii oraz wyreżyserowaniem kilku animacji krótkometrażowych.

<sup>241</sup> IT/AKH/30.B

### Teatr Leokadii Serafinowicz: kto i gdzie go tworzył?

#### 2.1. Od Poznańskiego Teatru Marionetek do Państwowego Teatru Lalki i Aktora Marcinek. Historia wielkopolskiej sceny lalkowej w latach 1945–1960.

Opowieść o teatrze Leokadii Serafinowicz należy rozpocząć od przypomnienia dotychczasowej historii poznańskiej sceny lalkowej. Ta znana jest dzięki Andrzejowi Górnemu, który opracował ją na potrzeby wydawnictwa jubileuszowego teatru w 1971 roku<sup>242</sup>. Teatr powołali do życia lalkarze, którzy szczęśliwie przetrwali okupację i desperacko pragnęli powrotu do rzeczywistości sprzed wojny. Ich dodatkową motywacją była chęć rozpowszechniania mowy ojczystej, przez lata w Wielkopolsce zakazanej. Nowy teatr miał również spełniać funkcję terapeutyczną i pomóc dzieciom zapomnieć o rzeczywistości naznaczonej koszmarem dopiero co zakończonych działań zbrojnych. *Spiritus movens* przedsięwzięcia i pierwszą dyrektorką powstałej w 1944 roku instytucji była Halina Lubicz – aktorka, reżyserka i społeczniczka związana z Teatrem Błękitny Pajac, który działał w Pasażu Apollo od 1 października 1938 do końca sierpnia 1939. Patronat organizacyjny nad teatrem objął Związek Walki Młodych, co ułatwiło artystom pozyskanie budynku dla ich działalności. Wybór padł na dom parafialny mieszczący się przy ul. św. Marcin 8 (obok Kościoła pw. św. Marcina), chociaż stan, w jakim znajdowała się przysła siedziba teatru był daleki od ideału. Stanisław Strugarek, późniejszy kierownik literacki instytucji, tak wspominał swoją pierwszą wizytę w tym miejscu: „[...] załamałem ręce. Salka była zdewastowana całkowicie, wszędzie wałały się stosy niemieckich papierzysek, rozbite szkło, szczątki mebli, a dokoła brud, nieczystości”<sup>243</sup>.

Złe warunki techniczne nie zraziły lalkarzy ani wówczas, ani przez kolejne trzydzieści lat użytkowania budynku, który już w 1950 roku oficjalnie przeznaczono do rozbioru<sup>244</sup>. Tymczasem uprzątnięto powojenny gruz, ustawiono „zdobyte” przez ZWM krzesła i przygotowano afisze. Artystom brakowało niemal wszystkiego – od materiałów na dekoracje i lalki, po tkaniny na kostiumy i kurtynę<sup>245</sup>. Pomimo tych trudności 17

---

<sup>242</sup> A. Górny, *Dwadzieścia pięć lat Teatru Lalki i Aktora w Poznaniu*, [w:] *Teatr Lalki i Aktora w Poznaniu 1945–1970*, red. A. Górny, Poznań 1971, s. 5–22.

<sup>243</sup> S. Strugarek, *20 lat temu...* (wspomnienie), cyt. za: A. Górny, *op. cit.*, s. 7.

<sup>244</sup> „*Teatr Młodego Widza*” – pomóżcie mu zdobyć nowy budynek, „*Ilustrowany Kurier Polski*”, cyt. za: H. Żuchowski, *Teatr dla młodych widzów w Poznaniu w latach 1945–1952*, Lublin [b.r.], s. 23.

<sup>245</sup> H. Żuchowski, *op. cit.*, s. 5.



kwietnia 1945 Poznański Teatr Marionetek zainaugurował swoją działalność, prezentując *Śpiewaka leśnego* Henryka Żuchowskiego w reżyserii Haliny Lubicz. Spektakl był jednym z kameralnych widowisk parawanowych, które podczas okupacji lalkarze wystawiali konspiracyjnie w prywatnych mieszkaniach poznaniaków. Zagrały w nim przedwojenne lalki cudem ocalone przez Halinę Lubicz z siedziby Błękitnego Pajaca.

Entuzjazm artystów w kolejnych latach był niejednokrotnie wystawiany na próbę, a ich optymistyczny (wręcz „romantyczny”) zryw szybko przekształcił się w regularną walkę o utrzymanie sceny. Wielokrotnie zmieniał się organizator, nazwa i profil teatru, który ostatecznie 21 listopada 1949 upaństwowiono i przemianowano na Państwowy Teatr Młodego Widza<sup>246</sup>. To zagwarantowało mu niską, lecz stałą dotację państwa, jednocześnie rzutując na dobór repertuaru i charakter powstających tam spektakli. U progu sezonu 1950/1951 Halina Lubicz ustąpiła z dyrektorskiego stanowiska<sup>247</sup>, a jej miejsce zajął Marian Paluchowski. Z początkiem roku 1951 teatr stracił swoją odrębną podmiotowość i został włączony do kombinatu Państwowych Teatrów Dramatycznych w Poznaniu jako scena dla dzieci. Lata 1951–1954 nie zostały dobrze udokumentowane, ale należy przypuszczać, że był to czas artystycznej stagnacji oraz pogłębiającego się chaosu. Budowaniu spójnego i wartościowego pod względem artystycznym repertuaru nie sprzyjał ani programowo narzucony socrealizm, ani zmieniająca się co kilka miesięcy

---

<sup>246</sup> Do tego czasu instytucja nosiła następujące nazwy: Poznański Teatr Marionetek (17 IV–1 IX 1945); Miejski Teatr Marionetek (1 IX 1945–1 IX 1946) działający równoległe z Miejskim Teatrem dla Młodzieży (21 XI 1945–1 IX 1946), Teatr Aktora i Lalki (1 IX 1946–21 XI 1949).

<sup>247</sup> Pierwsze sezony działalności poznańskiego teatru lalek drobiazgowo opisał Henryk Żuchowski (autor scenariuszy, aktor, a prywatnie syn Haliny Lubicz) w wydanej własnym nakładem książce *Teatr dla młodych widzów w Poznaniu w latach 1945–1952*. Publikacja zawiera sporo nieścisłości (ze względu na brak szczegółowej dokumentacji autor często powoływał się na własne wspomnienia), a emocjonalny związek Żuchowskiego z omawianym tematem wyraża się w sposobie przyjętej przez niego narracji. Książki nie sposób nazwać obiektywną, nie zmienia to jednak faktu, że jest ona jedynym szczegółowym świadectwem pierwszych lat działalności poznańskiego teatru. Nie ulega wątpliwości, że Halina Lubicz dążyła do stworzenia nowoczesnego, profesjonalnego teatru dla dzieci i młodzieży, którego działalność nie ograniczałaby się do prezentacji widowisk wyłącznie lalkowych. W ramach prowadzonej przez nią instytucji równoległe z Miejskim Teatrem Marionetek od 21 listopada 1945 działał również Teatr Młodego Widza. Obie sceny połączono na początku sezonu 1946/1947 pod wspólną nazwą Teatru Aktora i Lalki. Halina Lubicz programując repertuar teatru dbała o to, by pod względem formy i treści spektakle odpowiadały zainteresowaniom i możliwościom percepcyjnym różnych grup wiekowych (kierowała się przy tym przekonaniem, że dzieci, które już chodzą do szkoły, chętniej oglądają na scenie żywych aktorów, niż lalki). Konsekwentnie realizując spektakle aktorskie, starała się budować zespół tak, by znaleźli się w nim zarówno lalkarze, jak i profesjonalni aktorzy dramatyczni, a nawet dzieci. Ponadto Lubicz holistycznie pojmowała rolę, jaką teatr pełni w rozwoju młodych ludzi – snuła plany, by oprócz produkcji i prezentacji spektakli prowadzić szereg działań współcześnie utożsamianych z edukacją teatralną. W prowadzonej przez nią instytucji miały odbywać się dyskusje z widzami, warsztaty, wystawy dziecięcych prac plastycznych i wszelkiego rodzaju aktywności pozwalające poznawać kulisy teatru, a także wychowujące młodych odbiorców. Większości tych planów nie udało się zrealizować, ale biorąc pod uwagę szeroko zakrojone plany Lubicz, trudno nie zgodzić się z Żuchowskim, że jego matka była wizjonerką, która wyprzedziła swój czas. Zob. H. Żuchowski, *op. cit.*

dyrekcja. Ponadto, jak pisał Górny, połączenie ze scenami dramatycznymi w tych lalkarzach, którzy marzyli o „prawdziwym” aktorstwie, rozbudzało nadzieję na awans i porzucenie dziecięcej publiczności na rzecz dorosłych widzów<sup>248</sup>. Ta sytuacja nie trwała jednak długo i wraz z początkiem sezonu 1954/1955 poznański teatr lalek odzyskał autonomię. Wówczas też na jego czele stanęła Joanna Piekarska<sup>249</sup> – druga po Halinie Lubicz wyrazista osobowość artystyczna na stanowisku kierownika tej instytucji.

Nowa dyrektorka przyjechała do Poznania z Torunia, gdzie w latach 1947–1950 prowadziła Teatrowi Baj Pomorski, a po przejściu dyrekcji przez Stanisława Stapfa współpracowała z tą instytucją do 1954 roku – najpierw w charakterze kierowniczką artystyczną, potem jako reżyserka. W Poznaniu znalazła się za namową Ireny Pikiel, scenografki związanej z tamtejszym teatrem lalek od 1947, a od pół roku pełniącej obowiązki kierowniczką plastyczną<sup>250</sup>.

---

<sup>248</sup> Zob. A. Górny, *op. cit.*, s. 9–10.

<sup>249</sup> W archiwum TA zachował się rękopis życiorysu Joanny Piekarskiej, który artystka napisała, starając się w Poznaniu o dyrektorską posadę. Urodzona w 1906 w rosyjskim Saratowie, po I wojnie światowej trafiła do Wilna. Tam ukończyła Gimnazjum im. Elizy Orzeszkowej (to samo, do którego uczęszczała Serafinowicz), a w 1933 Wydział Sztuk Pięknych Uniwersytetu im. Stefana Batorego. W latach 1929–1939 pracowała w wileńskiej rozgłośni Polskiego Radia, zaś po wybuchu II wojny światowej kilkakrotnie zmieniała miejsce zatrudnienia (od arteli ceramiki artystycznej i szyldów po magistrat miasta Wilna). W 1946 została repatriowana do Torunia, gdzie Irena Pikiel, ówczesna dyrektorka Teatru Baj Pomorski, nieoczekiwanie zaprosiła ją do wyreżyserowania spektaklu *Historia cała o niebieskich migdałach* na podstawie sztuki Lucyny Krzemienieckiej. Pikiel (absolwentka tego samego, co Serafinowicz i Piekarska Wydziału Sztuk Pięknych) odpowiadała za oprawę plastyczną tej realizacji. Współpraca obu artystek nie trwała długo – wspólnie zrealizowały jeszcze jeden spektakl, a z początkiem sezonu 1947/1948 Piekarska zastąpiła Pikiel na stanowisku kierowniczką artystyczną Baja Pomorskiego. Na 25 spektakli, które tam powstały w latach 1946–1953, Joanna Piekarska wyreżyserowała aż 16. Oprócz tego artystka ciężko pracowała nad tym, by unormować regularną pracę teatru: zorganizowała pracownię plastyczną i zespół aktorski, dbała o kształcenie aktorów, planowała remonty i poważne inwestycje oraz walczyła o dotacje. Dzięki jej wysiłkom Baj Pomorski stał się jednym z pierwszych teatrów lalek, które zostały upaństwowione 1 stycznia 1950. Zob. J. Piekarska, *Życiorys*, [rękopis], archiwum TA w Poznaniu; H. Jurkowski, *Moje pokolenie*, s. 158–160; J. Piekarska, *op. cit.*

<sup>250</sup> Artystki znały się od lat, a w przeszłości ich drogi wielokrotnie się krzyżowały. Obie studiowały na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu im. Stefana Batorego w Wilnie, gdzie angażowały się w organizowane tam przez studentów widowiska szopkowe. Na początku lat 30. starsza o sześć lat Pikiel wyjechała do Warszawy, gdzie m.in. wykonała lalki i scenografię dla Teatru Marionetek Urwis. Z jej wspomnień przytaczanych przez Jurkowskiego wynika, że również animowała lalki. W 1939, gdy na tereny II Rzeczypospolitej wkroczyło wojsko sowieckie, przebywała znów w Wilnie. Tam przyjęła propozycję pracy w nowopowstałym Teatrze Młodego Widza. Doświadczenie i kontakty z tamtego okresu wykorzystywała kilka lat później, gdy w 1945 (jako przymusowa repatriantka) zabiegała o utworzenie teatru lalkowego w Bydgoszczy. Dzięki jej staraniom kilka miesięcy po zakończeniu II wojny światowej powstał Baj Pomorski. Przez pierwszy rok istnienia teatr wystawiał spektakle w jednej z hal Rzeźni Miejskiej, toteż gdy w 1946 pojawiła się szansa na przejęcie budynku byłego Teatru Zamkowego (filii hitlerowskiego Teatru Miejskiego) przy ul. Piernikarskiej 9 w Toruniu, lalkarze skwapliwie wykorzystali tę okazję. Pikiel, oprócz pracy związanej z kierowaniem instytucją, odpowiadała również za oprawę plastyczną wszystkich czterech premier, jakie tam powstały w latach 1945–1947. Na początku 1947 roku Pikiel porzuciła Baja toruńskiego dla warszawskiego, a po niespełna roku wyjechała ze stolicy do Poznania, dokąd zaprosiła ją Halina Lubicz. 20 listopada 1947 w tamtejszym Teatrze Aktora i Lalki odbyła się premiera spektaklu *O Tomku i Szymku i żywej wodzie* na podstawie tekstu Julii Duszyńskiej z lalkami i scenografią autorstwa Pikiel. Był to pierwszy z kilkudziesięciu tytułów zrealizowanych przez artystkę w poznańskim teatrze,

Andrzej Górny nazwał lata 1954–1960 „kolejnym pionierskim okresem działalności poznańskiego teatru”<sup>251</sup>. Po długim czasie niestabilnej sytuacji finansowej oraz ciągłych zmian kadrowych i organizacyjnych, sytuacja się unormowała – wreszcie można było snuć długoterminowe plany uwzględniające rozwój artystyczny, a nie tylko walczyć o przetrwanie. Niewątpliwie przysłużył się temu także czas odwilży, który nastąpił po śmierci Józefa Stalina. W okresie tym, oprócz Ireny Pikiel, z Piekarską stale współpracowali jeszcze Franciszek Wasikowski (kierownik muzyczny w latach 1954–1958, a później główny autor oprawy muzycznej nowopowstających spektakli) i Janina Morawska (autorka chętnie wówczas wystawiana przez polskie teatry lalkowe i dramatyczne, od 1955 kierowniczka literacka poznańskiej sceny)<sup>252</sup>. Wspólnie z tym zespołem realizatorów Piekarska starała się nadać prowadzonemu przez siebie teatrowi wyrazisty charakter artystyczny. Wśród najważniejszych spektakli, które wówczas powstały należy wskazać: *Bajki i Ballady* Adama Mickiewicza, *Baśń o pięknej Parysadzcie* Bolesława Leśmiana<sup>253</sup>, *Pastorałkę* Leona Schillera<sup>254</sup>, *Przygody Koziołka Matolka* Kornela Makuszyńskiego<sup>255</sup>, *Tygrys tańczy dla Szu-Hin* Anny Świrszczyńskiej<sup>256</sup> i *Młynek do kawy* Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego<sup>257</sup>. Zdecydowaną większość tych spektakli zrealizował duet Piekarska-Pikiel, a sceniczna adaptacja sztuki Świrszczyńskiej przyniosła poznańskiemu teatrowi szereg nagród na II Ogólnopolskim Festiwalu Teatrów Lalek w Warszawie w 1960 roku<sup>258</sup>.

Zarówno warstwa literacka, jak i wizualna wymienionych wyżej inscenizacji była niejednorodna. Obok spektakli poetyckich znalazły się realizacje groteskowe, a także przedstawienia o silnym zabarwieniu ludowo-narodowym. Większość z nich Zenobiusz Strzelecki wskazał w swojej pracy *Polska plastyka teatralna* jako najciekawsze w dorobku Ireny Pikiel, doceniając: „umiejętność trafnego, oszczędnego charakteryzowania postaci, poszukiwanie różnorodnych rozwiązań dekoracyjnych

---

podczas jej, trwającej kilkanaście lat, współpracy z tą instytucją. Zob. H. Jurkowski, *Moje pokolenie*, s. 166–173.

<sup>251</sup> A. Górny, *op. cit.*

<sup>252</sup> W latach 1954–1960 główny dyrektor teatru zmieniał się wielokrotnie. Kolejno stanowisko to zajmowali: Stanisław Ohler (1954–1957), Leszek Prorok (1957–1958) i Władysław Hubicki (1958–1960).

<sup>253</sup> Adapt.: N. Gołębska, reż.: J. Piekarska, scen. i lalki: I. Pikiel, muz.: T. Szelingowski, prem.: 16 II 1957.

<sup>254</sup> Reż.: J. Piekarska, scen. i lalki: I. Pikiel, muz.: L. Schiller, choreo.: K. Niemczyk, prem.: 26 XII 1957.

<sup>255</sup> Adapt.: R. Ostrowska, reż.: J. Piekarska, scen. i lalki: I. Pikiel, muz.: F. Wasikowski, prem.: 7 VI 1958.

<sup>256</sup> Reż.: M. Snarska, scen. i lalki: I. Pikiel, muz.: F. Wasikowski, prem.: 31 X 1959.

<sup>257</sup> Adapt. J. Morawska, reż.: J. Piekarska, scen. i lalki: I. Pikiel, muz.: F. Wasikowski, prem.: 7 VI 1960.

<sup>258</sup> Monika Snarska otrzymała II nagrodę za reżyserię (przy czym pierwszej nagrody nie przyznano), Franciszek Wasikowski I nagrodę za muzykę, Krystyna Cysewska II nagrodę aktorską, a Teatr Marcinek III nagrodę za całokształt widowiska.

i techniczną czystość”<sup>259</sup>. Z uwagi na fakt, iż niewielka część projektów Pikiel służyła ambitnym przedsięwzięciom artystycznym, adresowanym do wyrobionej widowni, Henryk Jurkowski nazwał ją artystką-pozytywistką, która „swoją talent oddała w służbę codziennemu odbiorcy przedstawień teatralnych”<sup>260</sup>. Jej poświęcenie doceniła Joanna Piekarska, organizując w marcu 1958 – z okazji dziesięciolecia pracy Ireny Pikiel w poznańskim teatrze – wystawę scenografii wieloletniej współpracowniczki. To wydarzenie zorganizowane w miejscowym Biurze Wystaw Artystycznych było, jak odnotował Marek Waszkiel w *Kronice polskiego teatru lalek (1944–2000)*<sup>261</sup>, pierwszym takim w Polsce.

Istotny aspekt działalności Joanny Piekarskiej w poznańskim teatrze lalek stanowiło jej dążenie do ugruntowania pozycji instytucji, zarówno na arenie międzynarodowej, jak i w świadomości poznaniaków. Dzięki jej staraniom jesienią 1958 roku do stolicy Wielkopolski po raz pierwszy przyjechali lalkarze z zagranicy. Carl Schröder, właściciel prywatnego teatru objazdowego Radebeuler Pupenspiele zaprezentował wówczas spektakle dla dzieci (*Przygody Pinokia*) i dorosłych (*Doktor Faust*)<sup>262</sup>. Piekarska rozpoczęła również (trwającą przez wiele kolejnych dekad) współpracę z lalkarzami z ówczesnej Czechosłowacji, zapraszając do Poznania teatr Krajska Loutkova Scena z Liberca, a następnie prezentując w 1958 w ramach rewizyty w Pradze i Libercu *Bajki i ballady Mickiewicza* oraz *Przygody Koziółka Matolka* Makuszyńskiego.

Ostatnią ważną kwestią, którą należy wspomnieć, jest fakt, że to właśnie Joannie Piekarskiej Państwowy Teatr Lalki i Aktora w Poznaniu zawdzięcza nazwę „Marcinek”. W 1957 roku dyrektorka ogłosiła konkurs na nazwę własną instytucji, a poznaniacy głosując, wybrali teatrowi imię nawiązujące do najpopularniejszego w tym mieście świętego, a także patrona ulicy, przy której znajdował się teatr. Choć komuniści przemianowali najważniejszą arterię w centrum na ul. Armii Czerwonej, mieszkańcy miasta niemal wcale nie posługiwali się tą nazwą – chodząc po świętym Marcinie<sup>263</sup>, zaglądali także do Marcinka, który w miarę upływu lat został bezcielesnym gospodarzem teatru. Co prawda nigdy nie doczekał się własnego oficjalnego wizerunku, ale przez długi

---

<sup>259</sup> Z. Strzelecki, *Polska plastyka teatralna*, t. 2., Warszawa 1963, s. 550.

<sup>260</sup> H. Jurkowski, *Moje pokolenie*, s. 169.

<sup>261</sup> M. Waszkiel, *op. cit.*, s. 328.

<sup>262</sup> Parę lat później jego scena objazdowa stała się ważnym punktem odniesienia dla tej, którą w ramach działalności terenowej prowadzili Jowita Lewińska i Edwin Spólnik.

<sup>263</sup> Nigdy po „ulicy świętego Marcina”.

czas jego listy do widzów drukowano w programach kolejnych premier. Postać zaistniała w świadomości mieszkańców miasta do tego stopnia, że nawet dziś, po dwukrotnej zmianie nazwy teatru (w 1974<sup>264</sup>, a następnie w 1989<sup>265</sup>), wielu poznaniaków nadal nazywa go Marcinkiem<sup>266</sup>.

## 2.2. Początek nowej ery w historii Marcinka

Mimo niewątpliwych zasług Piekarskiej, u progu sezonu 1960/1961 teatr znalazł się w poważnym kryzysie, a władze musiały Poznania pilnie powołać nowego dyrektora. Okoliczności, w jakich doszło do tej sytuacji nie są jednoznaczne. Marek Waszkiel sugeruje, że decyzja o usunięciu dotychczasowej dyrektorki została podjęta przez władarzy miasta i wiązała się z uporem artystki w kwestii utrzymania w repertuarze *Pastorałki* Leona Schillera<sup>267</sup>. Z kolei Serafinowicz wspominając ten czas, mówiła o narastającym od miesięcy konflikcie wewnątrz zespołu oraz o „zasadniczym spotkaniu”, podczas którego zapadła „nagła decyzja o konieczności zmian”<sup>268</sup>.

Przypadek sprawił, że w tym czasie Leokadia Serafinowicz pracowała akurat nad pantomimą *O słonku, sroce i krasnoludkach* (1960). Czterdziestopięcioletnia bezdzietna artystka, całkowicie oddana swojej pracy i posiadająca skryzalizowane poglądy na to, jaki teatr chciałaby tworzyć, okazała się idealną kandydatką na dyrektorskie stanowisko. Miała już za sobą pewne doświadczenia związane z prowadzeniem instytucji oraz powoli zdobywała uznanie jako reżyserka i scenografka. Tego, jak nowatorskie jest jej spojrzenie na teatr lalek i teatr dla dzieci dowiodła, realizując tu spektakl, który zebrał pochlebne recenzje. Dzięki przygotowanym z góry adaptacjom *Zielonych Gęsi* Gałczyńskiego i *Lisa Przechery* Goethego, miała jasno sprecyzowaną propozycję programową na najbliższe miesiące – jedyne, czego potrzebowała, to sceny, na której mogłaby je zrealizować.

---

<sup>264</sup> Wówczas Leokadia Serafinowicz, odpowiadając na postulaty dziennikarzy od lat sugerujących zmianę nazwy teatru na mniej infantylną, nazwała prowadzoną przez siebie instytucję Poznańskim Teatrem Lalki i Aktora, dzieląc jej działalność na Scenę Marcinek (pod tym szyldem odbywały się premiery adresowane do dzieci) i Scenę Młodych.

<sup>265</sup> W 1989 Janusz Ryl-Krystianowski przemianował PTLiA na Teatr Animacji w Poznaniu.

<sup>266</sup> Najlepszym dowodem przywiązania do tej nazwy jest wymowny tytuł artykułu Stefana Drajewskiego *Teatr Animacji dla poznaniaków zawsze będzie Marcinkiem*, który został napisany z okazji siedemdziesięciolecia istnienia teatru. Zob. S. Drajewski, *Teatr Animacji dla poznaniaków zawsze będzie Marcinkiem*, „Głos Wielkopolski” [online], [dostęp: 21 II 2022] <<https://gloswielkopolski.pl/teatr-animacji-dla-poznaniakov-zawsze-bedzie-marcinkiem/ar/3827473>>.

<sup>267</sup> M. Waszkiel, *op. cit.*, s. 105.

<sup>268</sup> IT/AKH/31.A.

Powyższe okoliczności doprowadziły do tego, że artystka zamiast w Warszawie (jako twórczyni filmów animowanych) zamieszkała w Poznaniu, zapoczątkowując tym samym złoty okres nie tylko we własnej twórczości, ale także w historii Państwowego Teatru Lalki i Aktora Marcinek, który na ponad półtorej dekady stał się „Teatrem Leokadii Serafinowicz”.

### 2.3. Deklaracja programowa

Obejmując urząd dyrektorski, Leokadia Serafinowicz przedstawiła deklarację programową, której treść ustaliła wspólnie z Wojciechem Wieczorkiewiczem. Reżyser przytoczył ją w już przywoływanej autobiografii *Jestem ja jegomość Jeż*, tym samym podpisując się pod powziętymi w dokumencie zobowiązaniami. Poniższa wypowiedź jest jednym z wielu dowodów bliskiej współpracy dvojga artystów, a forma gramatyczna użytych tu czasowników świadczy o tym, że zespołowość była w Marcinku wartością nadrzędną:

Traktując naszego widza poważnie – czujemy się zobowiązani do kontaktowania go z problemami współczesnego życia. Nie odmawiając mu prawa do radości i zabawy, a także do wzruszeń – chcemy konfrontować go z różnymi problemami i zmuszać do zajmowania postawy. Chcemy mówić mu prawdę o złożoności życia, o złożoności świata, o konieczności dokonywania wyboru. To jest nasza potrzeba realizmu. Nie uchylamy się od określenia naszego stanowiska, lecz chętnie posługujemy się niedopowiedzeniami. Uważamy, że prawda samodzielnie zdobyta jest cenniejsza od podarowanej. Uczyc krytycznej oceny postępowania, uczyc myśleć – to główne założenie naszej pracy.

Czujemy się także zobowiązani do kontaktowania naszego widza z problemami współczesnej sztuki. Chcemy mówić mu prawdę językiem współczesnej literatury, współczesnej plastyki, współczesnej muzyki. Uczyc odbierania i przeżywania współczesnych form sztuki – to drugie nasze zadanie.

Z takich wychodzimy założeń, a każdy komu nieobcy jest ten trud – wie jak niełatwa jest droga do ich realizacji, choćby częściowej<sup>269</sup>.

Te słowa brzmią jak kontynuacja odautorskiej wypowiedzi wydrukowanej w ulotce do pantomimy *O słonku...*, cytowanej w poprzednim rozdziale. O ile w komentarzu do spektaklu reżyserka mówiła przede wszystkim o potrzebie poszukiwania zróżnicowanych form artystycznego wyrazu, wzbogacających dziecięcą wyobraźnię, o tyle tutaj wybrzmiewa konieczność wprowadzania do sztuki dla najmłodszych nowatorskich rozwiązań formalnych i aktualnych treści, które zmuszą

---

<sup>269</sup> W. Wieczorkiewicz, *op. cit.*, s. 4.

nioletnich odbiorców do samodzielnego dokonywania wyborów moralnych. Przez ową – wielokrotnie podkreślaną także później – współczesność artystka rozumiała najnowsze tendencje panujące w muzyce, plastyce i literaturze. Serafinowicz myślała o spektaklu teatralnym jako o kompletnej inscenizacji, której warstwy plastyczna i muzyczna są tak samo ważne i mocno nasycone znaczeniami, jak warstwa literacka. Takie spojrzenie na teatr dramatyczny czy operę w latach 60. XX wieku nie było niczym nowym. Jednak w obrębie teatru lalek, a zwłaszcza teatru dla dzieci mogło wywoływać uprzejme zdziwienie. Artystka zwróciła zresztą uwagę na pozycję, jaką teatr lalek zajmował w społecznym dyskursie i zapowiedziała własne dążenia do zmiany tego stanu rzeczy. W wywiadzie udzielonym „Gazecie Poznańskiej” deklарowała:

Przede wszystkim – i to jest moje główne zamierzenie – chciałabym, żeby teatr lalek otrzymał wreszcie rangę ośrodka prawdziwej sztuki, ponieważ – jak dotąd – jest on traktowany marginesowo. Zależy mi więc przede wszystkim, by w repertuarze znalazły się nazwiska literatów o wysokiej randze, żeby sztuki były świeże i nowoczesne, by do teatru przyciągnąć nie tylko dzieci, ale i dorosłych<sup>270</sup>.

Leokadia Serafinowicz planowała zreformować myślenie o teatrze lalek, teatrze dla dzieci, a w konsekwencji – także o najmłodszych odbiorcach tej sztuki. Zamierzała tego dokonać przez wypracowanie na gruncie poznańskim nowych standardów obowiązujących w twórczości dla dzieci i młodzieży. Pragnęła odejść od dydaktyki i miałkich tekstów, zamiast nich wprowadzając na scenę lalkową literaturę najwyższej próby – tak klasyczną, jak współczesną – by za ich pośrednictwem rozmawiać z młodą widownią o świecie wokół. Kładąc nacisk na aktualność prezentowanych treści, zdawała sobie sprawę, że w obecnej sytuacji politycznej musi posługiwać się metaforą i pewnym stopniem ogólności, aby pokonać przeszkody, jakie stawiała cenzura<sup>271</sup>. Jednocześnie, czując niechęć do realizmu i fascynując się sztuką współczesną, pragnęła wprowadzać do spektakli jak najwięcej elementów, które dawałyby przestrzeń wypowiedzi artystom eksperymentującym z formą. To z jednej strony umożliwiało im taką pracę, z drugiej zaś oswajało widzów ze sztuką nierealistyczną. Nazywając widownię swojego teatru „ludźmi najwspółczesniejszymi” lub „ludźmi przyszłości” wierzyła, że kształtując ich

---

<sup>270</sup> L. Konopiński, „Marcinek” pod nowym kierownictwem, „Gazeta Poznańska” 1960, nr 240 (7 X), s. 4.

<sup>271</sup> Co udało jej się bardzo dobrze. Podczas szesnastu lat dyrektorowania Serafinowicz w Marcinku, cenzura tylko raz nie dopuściła do premiery. Stało się tak na przełomie lat 1965/1966. Wówczas reżyserka pracowała wspólnie z Janem Berdyszakiem nad *Rozmową z własną nogą* Anny Świrszczyńskiej. Tygodnie negocjacji z urzędnikami doprowadziły do kompromisu, polegającego na wydaniu zgody na organizację dwóch prób generalnych z udziałem publiczności, ale do oficjalnej premiery nie doszło.

kompetencje odbiorcze, uczy ich otwartości, krytycznego myślenia i zajmowania stanowiska wobec przedstawianych na scenie problemów.

## 2.4. Zespół

Dyrektorka zdawała sobie sprawę z tego, że zamierzonych celów nie osiągnie w pojedynkę. Potrzebowała zespołu osób podzielających jej poglądy i gotowych uwierzyć w powodzenie misji, którą wyznaczyła. Mówiąc o swoim teatrze z reguły używała zaimka „my”<sup>272</sup>. To znamienne, bowiem wiadomo, że jako dyrektorka i kierowniczka artystyczna nie dzieliła się z nikim kompetencjami ani odpowiedzialnością za podejmowane decyzje administracyjne czy dotyczące repertuaru. Jednocześnie prowadzony przez nią teatr wyróżniał się zespołem realizatorów podzielających jej poglądy – od artystów gościnnych tworzących kolejne premiery, przez aktorów po pozostałych pracowników Marcinka<sup>273</sup>. Oprócz tego wokół teatru Serafinowicz utworzyło się specyficzne środowisko złożone z: dziennikarzy kulturalnych, wykładowców i studentów poznańskich uczelni, nauczycieli oraz zwykłych widzów. To dzięki nim (a przede wszystkim – dla nich) Marcinek stał się istotnym miejscem na kulturalnej mapie Poznania.

### 2.4.1. Wojciech Wieczorkiewicz

Pierwszym i najważniejszym współpracownikiem Leokadii Serafinowicz był – wielokrotnie już wspomniany – Wojciech Wieczorkiewicz. Artyści poznali się we Wrocławiu, dokąd oboje przyjechali w 1956 w poszukiwaniu nowych zawodowych wyzwań. Od tamtej pory stali się praktycznie nierozłączni. Wieczorkiewicz był wówczas dwudziestodwuletnim, „świeżo upieczonym” magistrem historii sztuki<sup>274</sup> i dyplomowanym aktorem lalkarzem<sup>275</sup> o ambicjach reżyserskich. Szybko został

---

<sup>272</sup> W przeciwieństwie do Wojciecha Wieczorkiewicza, który – gdy tylko przejął dyrektorski urząd – autorytatywnie mówił wyłącznie o „swoim” teatrze, chociaż formalnie Serafinowicz była jego konsultantem programowym.

<sup>273</sup> Tj. pion administracyjny, techniczny i pracownie rzemieślnicze.

<sup>274</sup> Studia te ukończył w czerwcu 1956. Zob. A. Koecher-Hensel, *Wojciech Wieczorkiewicz. Dokumentacja działalności*, seria: *Lalkarze – materiały do biografii*, t.: 16, red. M. Waszkiel, Łódź 1997, s. 66.

<sup>275</sup> Wieczorkiewicz zdał egzamin eksternistyczny 13 IX 1956. Wcześniej usiłował zdobyć zawód aktora, podejmując w 1951 studia w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej w Warszawie, jednak po roku go stamtąd usunięto. Studiując historię sztuki, jednocześnie został zatrudniony w warszawskim Teatrze Baj w charakterze adepta (VII 1953–VI 1954). W następnych latach pracował kolejno na scenach i scenkach objazdowych teatrów, w: Teatrze Lalek Domu Wojska Polskiego Ireny Sowickiej (IX 1954–IX 1955), Teatrze Bi-Ba-Bo (1955) oraz Teatrze Pędziwiatr (1955–1956). Zob. A. Koecher-Hensel, *op. cit.*, s. 65–66.



asystentem, a potem także przyjacielem, prawą ręką i oddanym partnerem wszelkich artystycznych działań Leokadii Serafinowicz<sup>276</sup>. W 1958 oboje przyjechali do Bielska-Białej, gdzie rok później Wieczorkiewicz debiutował jako reżyser państwowego teatru<sup>277</sup>, przygotowując wspólnie z Aleksandrem Łabińcem (scenografia i lalki) i Krzysztofem Pendereckim (muzyka) prapremierę opery *Najdzielniejszy z rycerzy* według libretta Ewy Szelburg-Zarębiny. Spektakl został dobrze przyjęty przez krytykę<sup>278</sup>, a jego scenariusz wraz z muzyką Pendereckiego kilka lat później stanowiły podstawę dla powtórnej inscenizacji, która przyniosła poznańskiemu Marcinkowi międzynarodową sławę.

Wraz z rozpoczęciem sezonu 1959/1960 władze miasta planowały połączyć oba działające w Bielsku-Białej teatry w jeden, a Wieczorkiewicz otrzymał propozycję objęcia stanowiska kierownika artystycznego sceny lalkowej. W tym samym czasie analogiczną ofertę otrzymała od władz Poznania Leokadia Serafinowicz, która uwzględniała reżysera w swoich planach. Ze wspomnień Wieczorkiewicza wynika, że artyści wspólnie przedstawili włodarzom stolicy Wielkopolski plan prowadzenia Marcinka<sup>279</sup>. Ponadto Wieczorkiewicz asystował Serafinowicz przy próbach do pantomimy. Właśnie wtedy poznał Marię Korzeniowską, w której bez pamięci się zakochał<sup>280</sup>.

Z poznańskim teatrem Wieczorkiewicz związał się na kolejne dwadzieścia lat. Formalnie jako reżyserujący aktor (IX 1960–VIII 1967), potem występujący na scenie reżyser (IX 1967 – III 1976)<sup>281</sup> i od 1 kwietnia 1976 jako dyrektor naczelny i artystyczny

---

<sup>276</sup> Będąc nierozłącznymi w pracy, z czasem artyści stworzyli „rodzinę z wyboru” (jak to określił Wieczorkiewicz w swojej autobiografii). Wbrew powszechnie panującemu przekonaniu Serafinowicz i Wieczorkiewicz nigdy nie łączyła relacja romantyczna.

<sup>277</sup> Cztery lata wcześniej Wieczorkiewicz reżyserował *Balwankową bajkę* Jana Wilkowskiego w objazdowym Teatrze Pędziwiatr.

<sup>278</sup> Leopold Dutkiewicz na łamach „Kroniki Beskidzkiej” nazwał go „prawdziwym osiągnięciem lalkowego teatru”. Dalej recenzent pisał: „Wieczorkiewicz, Łabiniec i Penderecki dokonali udanej próby stworzenia widowiska, które nie tracąc nic z charakteru baśni dziecięcej, zmusza dorosłego widza do zastanowienia się nad poruszoną w nim problematyką oraz nad sposobem jej artystycznego wyrażenia. [...] Bielski teatr lalkowy dokonał zasadniczego przełomu, o który stale upominaliśmy się, ponieważ po raz pierwszy w swojej historii zademonstrował pełną harmonię wszystkich elementów widowiskowych, ich zwartą, konsekwentną jedność...” Zob. L. Dutkiewicz, *Najdzielniejszy z rycerzy*, „Kronika Beskidzka” 1959, nr 52, s. 4.

<sup>279</sup> „Nasi młodzi rozmówcy z miejsca zaakceptowali nasz program artystycznego teatru dla dzieci i młodzieży. Andrzej Przewoźny był historykiem sztuki, Krzysztof Kostyrko socjologiem kultury. Zostawili nam wolną rękę w realizacji przedstawionego im programu”. W. Wieczorkiewicz, *op. cit.*, s. 61.

<sup>280</sup> Wieczorkiewicz tak wspominał ich pierwsze spotkanie: „Aktorka, która już po skończonej próbie pracowała na proscenium nad tekstem prologu, zachwyciła mnie swoim promiennym uśmiechem i wdziękiem, z jakim poruszała się w swojej uszytej z kraciastego koca spódniczce. Oczywiście była to moja obecna żona”. Zob. *Ibidem*.

<sup>281</sup> W tym czasie przez jeden sezon był także kierownikiem artystycznym Sceny Lalkowej Teatru Ziemi Lubuskiej (IX 1967–VII 1968).

(do 31 XII 1979). Występował w spektaklach Serafinowicz (m.in. *Bal u profesora Bączyńskiego*, 1961; *Która godzina?*, 1964; *Wesele*, 1969), a także reżyserował własne ze scenografią jej autorstwa (m.in. *Tygrzysek*, 1974; *O Kasi, co gąski zgubiła*, 1967; *Lajkonik*, 1969; *Wanda*, 1970 czy *Hefajstos*, 1971). Nieoficjalnie jednak było wiadomo, że artyści ściśle współpracowali przy każdej kolejnej produkcji – nawet wówczas, gdy ostatecznie na afisz trafiało nazwisko tylko jednego z nich<sup>282</sup>.

Serafinowicz i Wieczorkiewiczza łączyła niechęć do realizmu w sztuce i wynikająca z tego potrzeba poszukiwań artystycznych, a także poczucie misji związane z tworzeniem teatru dla najmłodszych. Swoje pierwsze spotkanie z publicznością warszawskiego Bąja w 1953 roku przyszły reżyser zapamiętał następująco:

Naiwność i prostota kukiełek (mniej ich plastyczna forma) zrobiła na mnie duże wrażenie. Ale jeszcze większe – widownia tego teatru. Takiego sprzężenia zwrotnego między widownią a sceną, takiego emocjonalnego udziału widzów w przedstawieniu nigdy wcześniej nie widziałem. Zrozumiałem, że to jest teatr ważny, że warto w nim pracować<sup>283</sup>.

Przekonanie to nie opuszczało go przez wszystkie lata pracy w Marcinku i poza nim. W 2002 roku artysta wyznał: „[...] nadzieja, że teatralne lalki są oczekiwane, zwłaszcza przez dzieci, nadawała sens wszystkim moim teatralnym podróżom”<sup>284</sup>. Ponadto reżyser głęboko wierzył w to, że tworząc teatr dla najmłodszych, kształtuje wizję świata przyszłych pokoleń, a tym samym, pośrednio także rzeczywistość, którą one tworzą. Światopoglądowe deklaracje artysty zawarte w jego autobiografii znajdowały potwierdzenie w podejmowanych przez niego działaniach – zarówno tych, które realizował w Poznaniu w latach 60. i 70., jak i późniejszych.

#### **2.4.2. Jan Berdyszak**

Wielokrotnie tu wspomniane przekonanie o ważności teatru dla dzieci oraz o potrzebie poszukiwań nowych środków wyrazu w teatrze lalek połączyło Leokadię Serafinowicz i Wojciecha Wieczorkiewiczza z trzecim członkiem ich działającego w Poznaniu nieformalnego kolektywu twórczego. Jan Berdyszak – bo o nim mowa – w 1960 roku był dwudziestosześcioletnim absolwentem rzeźby w Państwowej Wyższej

---

<sup>282</sup> Rozmowy z Andrzejem Górnym (przeprowadzona w Poznaniu dn. 28 X 2018) oraz Agnieszką Koecher-Hensel (przeprowadzona w Warszawie dn. 9 XI 2018).

<sup>283</sup> W. Wieczorkiewicz, *op. cit.*, s. 43.

<sup>284</sup> *Ibidem*, s. 2.

Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu, uprawiającym także malarstwo i grafikę oraz zafascynowanym twórczością Piotra Potworowskiego<sup>285</sup>. Nie miał natomiast żadnego doświadczenia w pracy teatralnej. Pierwsze spotkanie z duetem Serafinowicz-Wieczorkiewicz Jan Berdyszak opisał tak:

Spotkałem dwie różne osobowości: powściągliwą i skupioną Leokadię Serafinowicz – dyrektora i pełnego ruchliwości dynamicznego Wojciecha Wieczorkiewicza. Pamiętam, że spotkanie przebiegło na wymianie poglądów odnośnie teatru [...] Najistotniejszą wartością była zgoda, że sztuka jest jedna, a dziecko jest pełnym człowiekiem. Zatem nie wolno podtrzymywać obiegowej tradycji kulturowej i karmić dzieci infantylnością, zapominając, że to one właśnie mają wolną i niezdeprawowaną wyobraźnię, jak również nie wolno myśleć, że to my je dopiero „nauczmy” wyobraźni, dlatego, że mamy obowiązek nauczać i wychowywać. Coś między nami zaiskrzyło. Umówiliśmy się na kolejne spotkanie”<sup>286</sup>.

Wkrótce Berdyszak przyjął propozycję zaprojektowania lalek i scenografii do *Pieśni o lisie* (1961), tym samym otwierając zupełnie nowy rozdział tak we własnej twórczości, jak i polskim teatrze lalek. W latach 1961–1994 artysta stworzył oprawę plastyczną trzydziestu pięciu realizacji teatralnych, z czego aż dziewiętnaście powstało w poznańskim teatrze lalek<sup>287</sup>. Plastyk współpracował z tą instytucją do roku 1981<sup>288</sup>, będąc jednym z głównych artystycznych filarów teatru prowadzonego przez Serafinowicz, a potem Wieczorkiewicza. Rozwiązania scenograficzne proponowane przez niego w kolejnych inscenizacjach z czasem stworzyły nowy, niezwykle bogaty język plastyki, który stał się znakiem rozpoznawczym poznańskiej sceny lalkowej. Henryk Jurkowski stwierdził wręcz, że Jan Berdyszak „pomógł Serafinowicz i Wieczorkiewiczowi wyzwolić się z przyjętych kanonów sztuki lalkarskiej”<sup>289</sup> oraz że

---

<sup>285</sup> V. Sajkiewicz, *Przestrzeń animowana. Plastyka teatralna Jana Berdyszaka*, Katowice 2000, s. 12.

<sup>286</sup> J. Berdyszak, *Okruch o Wojciechu Wieczorkiewiczu*, „Teatr Lalek” 2007, nr 4, s. 8.

<sup>287</sup> Berdyszak był autorem scenografii najważniejszych spektakli reżyserowanych zarówno przez Wieczorkiewicza (m.in. *Najdzielniejszy*, *Baśń o pięciu braciach*, *Ojczyzna*, *Odprawa posłów greckich*; *Pieśni i fraszki*, *Spotkanie z Iliadą*) jak i Serafinowicz (*Która godzina?*, *Mątwą*, czyli *hyrakaniczny światopogląd*; *Szalona lokomotywa*, *Wesele*, *Siała baba mak*, *Ptam*). Oprócz tego artysta współpracował także z poznańskim Teatrem 5 Stanisława Hebanowskiego.

<sup>288</sup> Berdyszak pracował także z Serafinowicz nad czeską wersją *Siała baba mak* (*Aj tak sejou mák*, Loutkove Divadlo Radost w Brnie, 1973), a po opuszczeniu PTLiA przez nią i Wieczorkiewicza, zrealizował wspólnie z reżyserem siedem kolejnych premier w polskich i zagranicznych teatrach. Były to głównie nowe produkcje, takie jak: *Wohin läufst du, Pferdchen?* (Theater für Kinder w Hamburgu, 1981), *Pan Twardowski na królewskim dworze* (Teatr Lalki i Aktora Kacperek w Rzeszowie, 1982), *Panto i Pantamto* (Białostocki Teatr Lalek, 1983) czy *Köning Jemand* (Theater für Kinder w Hamburgu, 1988). Ostatnią wspólną premierą tej dwójki artystów była turecka inscenizacja *Najdzielniejszego* (*Cesur Şövalye*, Devlet Opera ve Balesi w Ankarze, 1994). Dane z: A. Koecher-Hensel, *op. cit.*

<sup>289</sup> H. Jurkowski, *Moje pokolenie*, s. 208.

dzięki niemu „przekroczyli oni wszystkie istniejące «prawa specyfiki teatru lalek» wyniesione z Baja, jak i te wyniesione z Groteski”<sup>290</sup>.

Rozwiązania scenograficzne proponowane przez Berdyszaka odchodząc od realizmu ciążyły ku metaforze i abstrakcji, na nowo definiowały granice między sceną a widownią (*Ojczyzna*, 1970; *Szury*, 1975), eksperymentowały z perspektywą, z której widz śledził akcję sceniczną (*Najdzielniejszy*, 1965; *Wesele*; 1969). Obok człekokształtnych lalek wyobrażających bohaterów, w spektaklach Berdyszaka (a także innych poznańskich realizacjach) występowały animanty o syntetycznym kształcie (*Najdzielniejszy*, *Wesele*), przedmioty (*Przygoda Śrubki*, 1963; *Która godzina?*, 1964; *Rozmowa z własną nogą*, 1966) lub aktorzy grający w maskach (*Tygrzysek*, 1961), ogrywający abstrakcyjne formy i nadający im w ten sposób coraz to nowe znaczenia (*Siała baba mak*, 1969; *Ojczyzna*). Berdyszak nie uznawał poglądu, wedle którego plastyka pełni w teatrze rolę podrzędną wobec tekstu<sup>291</sup>. Jego propozycje ingerowały w kształt inscenizacyjny spektaklu – nie tylko budowały świat sceniczny, ale także narzucały aktorom określony sposób gry i wręcz dobudowywały do realizacji wyraźną warstwę interpretacyjną. O współpracy z Janem Berdyszakiem Wieczorkiewicz napisał, że była ona tak bliska, że „czasem schematycznie zredagowany afisz nie był w stanie oddać zawilego współautorstwa spektaklu”<sup>292</sup>.

To, że Serafinowicz często zapraszała do pracy w swoim teatrze scenografa, którego propozycje tak głęboko przenikały do elementów inscenizacyjnych tradycyjnie zarezerwowanych dla reżysera, potwierdza tezę, według której praca zespołowa i zasada współodpowiedzialności wszystkich twórców za spektakl stanowiła bardzo ważny element prowadzonej przez nią instytucji<sup>293</sup>. Ponadto przykład pracy Berdyszaka

---

<sup>290</sup> *Ibidem*.

<sup>291</sup> V. Sajkiewicz, *op. cit.*, s. 33.

<sup>292</sup> W. Wieczorkiewicz, *op. cit.*, s. 16.

<sup>293</sup> W 1971 Serafinowicz, Wieczorkiewicz i Berdyszak wspólnie napisali rodzaj manifestu artystycznego, który zatytułowali *Uczciwość wobec naiwnych*. Artyści podsumowali w nim dziesięcioletnią współpracę, na przykładzie zrealizowanych spektakli pokazując, że misję związaną z tworzeniem teatru dla dzieci, traktują poważnie. W dokumencie czytamy m.in., że sztuka dla dziecka stale jawi się im jako spotkanie i dialog z ludźmi „najwspółczesniejszymi” nazywanymi przez nich również „ludźmi przyszłości”. Ponadto twórcy konsekwentnie postulowali konieczność poszukiwania w teatrze dla dzieci aktualnych tematów oraz odpowiedniego języka, by o nich mówić. Pozostali przy tym zgodni co do tego, iż ich rola – jako dorosłych, artystów i obywateli – polega na wspieraniu rozwoju dziecięcej wrażliwości estetycznej, wzbogacaniu wyobraźni, przygotowywaniu do odbioru „dorosłej” sztuki współczesnej (w tym teatru), a także kształtowaniu postawy moralnej będącej odpowiedzią na „problemy współczesności, lecz istniejące dla wszystkich pokoleń i we wszystkich epokach”. Fakt, że po dziesięciu latach współpracy teoretyczne ramy ich działalności artystycznej pozostały niezmiennie, dowodzi tego, że dokładnie znali swoją misję artystyczną, byli wierni raz obranym celom i konsekwentnie je realizowali. Zob. J. Berdyszak, L. Serafinowicz, W. Wieczorkiewicz, *Kolektyw. Uczciwość wobec naiwnych* [maszynopis], IT/archiwum LS/13.17.

w Marcinku przypomina, że scenograf, którego decyzje determinują ostateczny kształt spektaklu, w teatrze lalek bywa ważniejszy od któregokolwiek innego twórcy.

### 2.4.3. Krystyna Miłobędzka

Krystyna Miłobędzka dołączyła do grona stałych twórców Marcinka dość późno, bo dopiero w połowie 1969 roku. Autorka znajdowała się wówczas na początku swojej drogi artystycznej – co prawda jej wiersze z cyklu *Anaglify* pojawiały się w prasie od 1960, ale pełnowymiarowy debiut poetycki Miłobędzka miała jeszcze przed sobą<sup>294</sup>. W 1965 nadesłała na konkurs towarzyszący I Przeglądowi Polskich Współczesnych Sztuk Lalkowych „Konfrontacje” dwie sztuki i została za nie nagrodzona – jurorzy przyznali Miłobędzkiej wyróżnienie za *Baśń ognia* oraz III nagrodę za *Siała baba mak*. 14 czerwca 1969 odbyła się poznańska premiera tekstu inspirowanego dziecięcymi zabawami i wyliczankami<sup>295</sup>. Spektakl w reżyserii Leokadii Serafinowicz i ze scenografią Jana Berdyszaka okazał się wyjątkowy – był to jeden z najważniejszych, najdłużej i najczęściej granych tytułów Marcinka, który odniósł spektakularne sukcesy w kilku krajach<sup>296</sup>.

Od tamtej pory nazwisko Krystyny Miłobędzkiej regularnie pojawiało się na afiszu Marcinka, a realizacje jej sztuk utworzyły w poznańskim teatrze osobny, eksperymentalny nurt. Choć Miłobędzka bywała w Marcinku rzadziej niż którykolwiek z wcześniej wymienionych twórców (mieszkała wówczas we Wrocławiu i nie uczestniczyła w próbach do żadnego spektaklu poza *Ptamem*, 1977), jej wkład w rozwój poznańskiej sceny był równie ważny.

Teatralna twórczość Krystyny Miłobędzkiej stanowiła i nadal stanowi osobne zjawisko. Jej teksty wyróżnia nie tylko eksperymentalna forma przejawiająca się ich afabularnością, poetyckim charakterem i oszczędnością słów. U podstaw awangardowości sztuk Miłobędzkiej leży coś, co zbliżyło ją z Serafinowicz, Wieczorkiewiczem i Berdyszakiem: bunt przeciwko standardom obowiązującym w polskim teatrze dla dzieci.

Autorka nigdy nie zgadzała się z powszechnie panującym przekonaniem, iż teatr lalek jest jedynym gatunkiem, który należy proponować młodym widzom. W swojej

---

<sup>294</sup> Pierwsza książka poetycka Krystyny Miłobędzkiej pt. *Pokrewne* została wydana w grudniu 1970.

<sup>295</sup> Prapremierowo *Siała baba mak* wyreżyserowała Julianna Całkowa w Państwowym Teatrze Lalek Tęcza w Słupsku w 1968.

<sup>296</sup> Więcej informacji znajduje się w III rozdziale niniejszej pracy.

rozprawie doktorskiej nazwała go „rezerwatem dziewiętnastowiecznych teorii wychowania sumującym własne techniki i cudze odkrycia”<sup>297</sup>. Z kolei w rozmowie z Jarosławem Borowcem powiedziała:

Lalki się kiwają i wypowiadają jakieś kwestie. Lalkami można dużo spraw ciekawych i kłopotliwych pokazać dorosłym, ale nie dzieciom. Zupełnie nie rozumiem, jak można tę rozgadaną technikę uznać za wzór dla teatrów dziecięcych. To jakiś wymyślony przez dorosłych, niedomyślany sposób pokazywania teatru dzieciom. Przecież ta prosta droga myślenia dziecka: od zabaw klockami i śmieciami do teatru – jest wiarygodniejsza i krótsza<sup>298</sup>.

Autorka upominała się o teatr, który byłby bliski dziecięcemu postrzeganiu i doświadczaniu świata, a jednocześnie wspierałby rozwój najmłodszych i ich dążenie do samodzielności. Pamiętając o tym, że dzieci poznają i przetwarzają rzeczywistość przez zabawę, w swojej twórczości odwoływała się do rozmaitych jej aspektów: postulowała bycie aktora na scenie zamiast gry aktorskiej rozumianej jako „parodia dziecięcych zabaw i głosików”<sup>299</sup>; sięgała po zabawy i wyliczanki oraz po postaci w nich występujące (np. po Króla Lula czy Skarżypytę); wprowadzała na scenę przedmioty codziennego użytku i nadawała im nowy status oraz znaczenie; wykorzystywała tak semantyczne, jak i brzmieniowe funkcje języka, traktowanego przez nią jako główne tworzywo, z którego budowała sceniczne światy. O roli sztuki w procesie rozwoju młodych odbiorców pisała zaś następująco:

W każdym z dzieł sztuki kierowanym do dzieci rozstrzygamy bowiem, czy będziemy rozwijać przede wszystkim wrodzoną dziecku skłonność do naśladowania (w rezultacie – do konformizmu), czy przede wszystkim wrodzoną mu samodzielność. Za każdym z tych wyborów kryje się inna koncepcja przyszłości. Dostrzegając w człowieku wrodzoną mu samodzielność, opowiadamy się za światem ludzi wolnych i twórczych<sup>300</sup>.

Ta wypowiedź koresponduje z cytowaną deklaracją programową Serafinowicz i Wieczorkiewicz – zwłaszcza tych fragmentów mówiących o: zajmowaniu postawy wobec złożoności świata, konieczności dokonywania wyborów i nauki krytycznego

---

<sup>297</sup> K. Miłobędzka, *Teatr Jana Dormana. Kto jest kim w sztuce dla dziecka*, Poznań 1990, s. 62.

<sup>298</sup> J. Borowiec, *Szare światło. Rozmowy z Krystyną Miłobędzką i Andrzejem Falkiewiczem*, Wrocław 2009, s. 84.

<sup>299</sup> K. Miłobędzka, *Siała baba mak*, [w:] *Gdzie baba siała mak*, Wrocław 2012, s. 11.

<sup>300</sup> K. Miłobędzka, *Alicja w krainie rzeczywistości*, [w:] tejsze, *W widnokręgu Odmieńca. Teatr, dziecko, kosmogonia*, Wrocław 2008, s. 27.

myślenia. Owa wiara w misję, którą powinien spełniać teatr dla dzieci, bezwzględny szacunek dla inteligencji widzów oraz bezkompromisowe przekonanie o konieczności przekraczania schematów obowiązujących we współczesnym teatrze dla młodej publiczności połączyły Miłobędzką z pozostałymi artystami Marcinka.

#### 2.4.4. Inni autorzy

Budując repertuar swojego teatru, Leokadia Serafinowicz konsekwentnie dbała o to, by obok klasyki prezentować widzom przede wszystkim rodzime sztuki współczesnych autorów. Rozwój polskiej dramaturgii był zresztą głównym powodem zorganizowania Przeglądu Polskich Współczesnych Sztuk Lalkowych „Konfrontacje”<sup>301</sup>. W związku z tym pisząc o twórcach obecnych w repertuarze teatru Serafinowicz nie można choćby nie wspomnieć nazwisk kilku pisarek i pisarzy.

Pierwszym, którego należy wymienić przy tej okazji jest Zbigniew Wojciechowski, obiecujący autor dwóch awangardowych jak na owe czasy sztuk *Która godzina?* i *Biją dzwony* (1966). Serafinowicz nazwała go drugim (obok Krystyny Miłobędzkiej) odkryciem konkursu organizowanego przez jej teatr<sup>302</sup>, co Wojciechowski niechybnie zawdzięczał faktowi, iż jego teksty były jednymi z pierwszych dedykowanych teatrowi przedmiotu<sup>303</sup>. Dyrektorka wyreżyserowała oba tytuły. Premiera spektaklu *Która godzina?* odbyła się 16 maja 1964 i wywołała zachwyty recenzentów. Doceniono przede wszystkim kabaretową konwencję tekstu kontrastującą z jego pacyfistycznym przesłaniem, a także inscenizacyjną koncepcję spektaklu polegającą na nadaniu statusu bohatera przedmiotom oraz poszczególnym częściom ciała aktorów<sup>304</sup>. *Biją dzwony* nie powtórzyły tego sukcesu. Realizację z 1966 skrytykowali zarówno dorośli, jak i dzieci<sup>305</sup>, zgodnie wytykając spektaklowi nieczytelność i zbyt ponury nastrój, zaś samemu tekstowi zarzucając przegadanie<sup>306</sup>. Wojciechowski ostatecznie nie odegrał znaczącej roli

---

<sup>301</sup> Zob. rozdział IV niniejszej pracy.

<sup>302</sup> IT/AKH/31.B.

<sup>303</sup> H. Waszkiel, *Dramaturgia polskiego teatru lalek*, Warszawa 2013, s. 310.

<sup>304</sup> E. Piotrowska, *O prawdziwym teatrze*, „Nurt” 1970, nr 6, s. 8–12.

<sup>305</sup> Opinia młodych recenzentów należących do Kółka Scenicznego działającego przy XXX PSP w Poznaniu została nadesłana do teatru i znajduje się w archiwum. Komentarze dzieci świadczą o szczerym oburzeniu, że kazano im obejrzeć spektakl *Biją dzwony*. Dziesięcioletni Henio napisał: „Uważam sztukę za niezrozumiałą, takich sztuk nie chcę oglądać, myśli poważne można podać nam w sposób ciekawy, a nie nudne gładzenie”, a trzynastoletnia Stefa przypomniła: „Dzieci lubią myśleć, ale i śmiać się Panie twórcu!”.

<sup>306</sup> „Przedmioty występowały w czystym, chciałoby się rzec – rzeźbiarskim kształcie, prowadzone stylowo, zgodnie z ich charakterem (kołyszący «chód» dzwonu, pogłos po każdej sylabie wymawianej raz mocno, raz słabo) i formą. Gdyby nie rażąco nieprzystosowany do poetyki tego przedstawienia tekst, trącający kabaretem i nie wyselekcjonowaną zbieraniną cytatów, spektakl trzeba by uznać za wydarzenie,

w rozwoju polskiej dramaturgii, jednak jego współpraca z Marcinkiem jest warta odnotowania i docenienia przede wszystkim z uwagi na fakt, że oba jego dramaty stały się ważnym przyczynkiem dla (trwającej przez wiele kolejnych lat) dyskusji na temat miejsca przedmiotów w teatrze lalek<sup>307</sup>.

Innym ważnym artystą słowa związanym z Marcinkiem był Józef Ratajczak, autor *Słowika* (1965) i *Nocy cudów* (1968). Jego adaptacja baśni Hansa Christiana Andersena okazała się przełomowa dla teatru Leokadii Serafinowicz jako pierwszy spektakl, który został doceniony poza Poznaniem i tym samym otworzył Marcinkowi drogę do międzynarodowej kariery<sup>308</sup>. Inscenizacja *Wieczorkiewicza* ze scenografią Serafinowicz była również pierwszą w tym teatrze produkcją, w której złamano klasyczny podział na scenę i widownię, umieszczając parawan pośrodku publiczności. Tytułowego *Słowika* grała aktorka poruszająca się zarówno w przestrzeni zarezerwowanej dla widzów, jak i za parawanem<sup>309</sup>. Z kolei *Noc cudów* to kolejny przykład dramatu napisanego z myślą o teatrze przedmiotu.

Ratajczak przede wszystkim był poznańskim poetą i prozaikiem, a także krytykiem teatralnym związanym z „Głosem Wielkopolski”, „Gazetą Poznańską”, „Nurtem” i „Teatrem”. Jako dziennikarz z zaangażowaniem śledził działalność Serafinowicz w Marcinku. Z dzisiejszej perspektywy szczególnie ciekawe i cenne są zwłaszcza jego artykuły podsumowujące zjawiska zachodzące w teatrze lalek i teatrze dla dzieci<sup>310</sup>. Szeroka perspektywa, trafne komentarze i błyskotliwe diagnozy stawiane przez Ratajczaka z pewnością zaważyły na decyzji Serafinowicz o zatrudnieniu go w charakterze swojego pierwszego kierownika literackiego.

---

otwierające przedmiotom pełne dojsście do głosu i formowania sceny na obraz własny i podobieństwo”. J. Ratajczak, *Wielkie sprawy małych lalek. Konfrontacje 1966*, „Gazeta Poznańska” 1966, nr 245 (16 X), s. 5.

<sup>307</sup> Na co zwróciła uwagę Ewa Piotrowska podsumowując pierwsze dziesięć lat dyrekcji Serafinowicz: „Przedstawienie to [*Która godzina?* – A.D.] dało początek ogromnej dyskusji, która – poprzez zarzut nie lalkowości – doprowadziła do nowej definicji lalki, według nowego jej rozumienia zaproponowanego przez poznański teatr. Lalka mianowicie stała się znakiem, środkiem teatralnego wyrazu, a nie tylko tradycyjną wartością samą w sobie, która prowadziła do kultywowania technicznego perfekcjonizmu, zaś nie dawała żadnych twórczych inspiracji”. E. Piotrowska, *op. cit.*, s. 10.

<sup>308</sup> Spektakl zaprezentowano w warszawskim Konkursie Małoobsadowych Przedstawień w Teatrach Lalek, gdzie zdobył szereg nagród: II nagrodę za scenografię (L. Serafinowicz), III nagrodę aktorską (W. Wieczorkiewicz) i wyróżnienie aktorskie (A. Bernard). Przede wszystkim zaś, po tym przeglądzie Marcinek został wybrany przez niezależne jury, by reprezentować Polskę na III Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Lalek w Bukareszcie.

<sup>309</sup> O. Błażewicz, „*Słowik*” śpiewa w „*Marcinku*”, „Głos Wielkopolski” 1965, nr 117, s. 4.

<sup>310</sup> M.in.: J. Ratajczak, *Lalki i ludzie*, „Gazeta Poznańska” 1964, nr 235 (3–4 X), s. 5.; J. Ratajczak, *Wielkie sprawy małych lalek...*, *op. cit.*; J. Ratajczak, *Wokół teatru lalek*, „Teatr” 1967, nr 2, s. 9–12.



Owa współpraca trwała ledwie półtora sezonu<sup>311</sup>, a miejsce Ratajczaka zajął Andrzej Górny – jeszcze jedna barwna postać ówczesnego poznańskiego środowiska kulturalnego. Kolejny poeta i prozaik związany zarówno z prasą lokalną („Głos Wielkopolski”), jak i czasopismami branżowymi („Twórczość”, „Nurt”, „Współczesność”) współpracował z Serafinowicz przez blisko dekadę<sup>312</sup>. Choć żaden z jego utworów ostatecznie nie został wystawiony na scenie Marcinka, Górny okazał się nieocenionym kronikarzem – ponownie wspomnę choćby zredagowane przez niego wydawnictwo jubileuszowe, które powstało z okazji dwudziestopięciolecia poznańskiej sceny lalkowej<sup>313</sup> oraz zbiór recenzji i artykułów *U stóp* opracowany przez Sergiusza Sternę-Wachowiaka<sup>314</sup>, gdzie znajduje się m.in. najbardziej kompletne podsumowanie działalności Sceny Młodych<sup>315</sup>.

#### 2.4.5. Kompozytorzy

Leokadia Serafinowicz doceniała synkretyzm sztuki teatru, toteż od samego początku dbała o jakość warstwy muzycznej kolejnych premier, zapraszając uznawanych kompozytorów. W początkowym okresie głównym muzykiem współpracującym z tą instytucją był Krzysztof Penderecki. Jego nazwisko znajduje się przy dziewięciu realizacjach z lat 1961–1967, przy czym jako najważniejszą bez wątpienia należy wskazać operę *Najdzielniejszy*, którą kompozytor napisał wspólnie z Markiem Stachowskim. Spektakl w reżyserii Wojciecha Wieczorkiewicza był pierwszą realizacją, która przyniosła poznańskiemu teatrowi lalek międzynarodową sławę. Oprócz niej wśród ważnych premier z udziałem autora *Pasji według świętego Łukasza* należy wymienić: *Pieśń o lisie*, *Rolanda Szalonego* (1962), *Rozmowę z własną nogą* i *Baśń o pięciu braciach* (1967)<sup>316</sup>. Udział tego – już wówczas rozpoznawalnego – artysty<sup>317</sup> w powstawaniu pierwszych premier zaplanowanych przez Serafinowicz podniósł rangę zarówno tych przedsięwzięć, jak i zwrócił uwagę krytyków kulturalnych na poznański teatr lalek. Dzięki rekomendacji muzyka w późniejszych latach do twórców Marcinka

---

<sup>311</sup> Tj. 1966/67–31 III 1968.

<sup>312</sup> Tj. 1 IV 1968–1976/77.

<sup>313</sup> Tj. *Teatr Lalki i Aktora w Poznaniu 1945–1970*, op. cit.

<sup>314</sup> A. Górny, *U stóp. Recenzje i szkice teatralne*, red. S. Sterna-Wachowiak, Poznań 2007.

<sup>315</sup> Z działalnością Sceny Młodych wiąże się postać Anny Świrszczyńskiej, autorki niezwykle cenionej przez Serafinowicz i chętnie przez nią wystawianej. Z uwagi na fakt, że odbiorcami spektakli na podstawie jej sztuk byli przede wszystkim starsi widzowie, nie poświęcę jej należytej uwagi.

<sup>316</sup> W 1974 Wieczorkiewicz wznowił go w zmodyfikowanej wersji zatytułowanej *Bracia*.

<sup>317</sup> „Samego Krzysztofa Pendereckiego” – jak podkreślił w recenzji *Braci* Olgierd Błażewicz. Zob. O. Błażewicz, *Mądra baśń*, „Głos Wielkopolski” 1974, nr 128 (31V), s. 3.

dołączył m.in. Zbigniew Bujarski – autor audiosfery do takich głośnych spektakli dla dorosłych, jak *Wesele*, *Wanda*, *Hefajstos* czy *Serdeczny stary człowiek* (1972)<sup>318</sup>.

Kompozytorem najdłużej współpracującym z Serafinowicz w prowadzonym przez nią teatrze był zaś Jerzy Milian, jazzman znany szerszej publiczności ze swoich występów, podczas których towarzyszył Krzysztofowi Komedzie, Janowi „Ptaszynowi” Wróblewskiemu czy Wojciechowi Karolakowi. Niektóre występy trio Miliana z lat 60. odbyły się w budynku Marcinka. Wibrafonista w latach 1963–1982 skomponował muzykę do osiemnastu premier. Znalazły się wśród nich zarówno ambitne realizacje adresowane do dorosłych widzów (*Łąźnia*, 1967; *Mątwą, czyli hyrkaniczny światopogląd*, 1968; *Szalona lokomotywa*, 1968; *Akcja Wega*, 1974; *Sobowtór*, 1974) jak i flagowe tytuły poznańskiego teatru (*Tygrysek i piraci*, 1963, a także *Tygrysek* z 1974). Ponadto Milian często komponował muzykę do spektakli reżyserowanych przez aktorów (*Jaś czy Małgosia*, 1968; *Tymoteusza Majsterklepka*, 1971) oraz produkcji, których rola polegała głównie na wypełnianiu planów frekwencyjnych poprzez prezentowanie ich w tzw. objeździe (*Miś Rym-Cim-Ci*, 1962; *Bamba z oazy Tongo*, 1966; *Teatryk Jeana*, 1967).

Ostatnim muzykiem, którego praca miała ogromny wpływ na jakość spektakli powstających w teatrze Serafinowicz był Jerzy Kurczewski – kierownik Poznańskiego Chóru Chłopięcego w latach 1961–1992. Zapalony etnolog i zbieracz muzyki ludowej przeszedł do historii jako autor wszystkich trzech oper folklorystycznych (*O Kasi, co gąski zgubiła*, *Lajkonik* i *Koziółki z wieży ratuszowej*, 1979), które obok realizacji sztuk Krystyny Miłobędzkiej stanowiły najbardziej rozpoznawalny nurt w repertuarze Marcinka. Ponadto chórzystów Kurczewskiego można było usłyszeć w takich spektaklach, jak: *Najdzielniejszy*, *Wanda* czy *Julija, czyli Opatrzności Boskiej dzieło* (1971). Kompozytor współpracował z poznańskim teatrem lalek przez cały okres dyrekcji Serafinowicz, w sumie odpowiadając za muzykę do czternastu premier.

#### **2.4.6. Pozostali twórcy**

Powyżej wymieniłam artystki i artystów, których nazwiska regularnie pojawiały się na afiszu poznańskiego teatru. Aby ta lista była kompletna, należy wspomnieć jeszcze kilka osób. Wśród scenografów niewątpliwie Zdzisława Łosińskiego, który przez pewien czas był kierownikiem pracowni Marcinka, a następnie współpracował z teatrem jako

---

<sup>318</sup> Zob. IT/AKH/33.A.

asystent przy wielu realizacjach, sam zaś zaprojektował scenografię do inscenizacji *Serdecznego starego człowieka*, inaugurującej działalność Sceny Młodych. Drugim plastykiem pojawiającym się czasem w Poznaniu był Zenobiusz Strzelecki, autor lalek grających w spektaklach *Roland Szalony* i *Julija, czyli Opatrzności Boskiej Dzieło*, oprócz tego naukowo zajmujący się polską scenografią teatralną. Epizodycznie w teatrze Serafinowicz za scenografię odpowiadali także: Irena Pikiel, Jetta Donega, Adam Kilian, Krystyna Bajońska, Waław Kondek, Sylwia Górna, Maria Królikowska, Andrzej Wielgosz, Lucjan Zachmoc, Fratnišek Vitek i Vera Řičařova. Na koniec trzeba wymienić jeszcze reżyserki i reżyserów: Monikę Snarską, Lucjana Dembińskiego, Andrzeja Dziedziula, Julię Ognianową, Zbigniewa Kopalkę, Stanisława Ochmańskiego, Josefa Kroftę i Karla Brožka oraz kompozytora Stanisława Radwana. Wszyscy ci artyści – nawet jeśli pracowali w Poznaniu epizodycznie – budowali markę teatru Leokadii Serafinowicz i przyczyniali się do tego, iż był on instytucją uwielbianą przez lokalnych widzów oraz szanowaną w kraju.

#### 2.4.7. Zespół aktorski

Jak już zostało wcześniej wspomniane, Leokadia Serafinowicz objęła poznańską scenę dzięki splotowi okoliczności, które doprowadziły do odsunięcia od władzy Joanny Piekarskiej. Jedną z konsekwencji tej sytuacji był rozpad zespołu aktorskiego. Do nielicznej grupy osób zdecydowanych, by zostać w Marcinku, należały m.in.: Krystyna Cysewska-Pogasz (ceniona przez Serafinowicz szczególnie za swój zmysł realistycznego komizmu<sup>319</sup>), Ewa Darulewska (zachwycająca widzów umiejętnościami wokalnymi absolwentka szkoły muzycznej, grająca główne role żeńskie w operach lalkowych i innych spektaklach muzycznych<sup>320</sup>) czy Maria Korzeniowska (szczególnie często chwalona przez recenzentów odtwórczyni wielu ról pierwszoplanowych<sup>321</sup>, zaś przez dyrektorkę szanowana z powodu swojej pokory i pracowitości<sup>322</sup>). W latach 1960–1976 Serafinowicz zatrudniła ponad trzydzieścioro aktorów i aktorek. Część z nich dla pracy w Marcinku porzuciła inne teatry: Jan Harenda, Edwin Spólnik, Jowita Lewińska i Teresa Sreberska wcześniej pracowali w Białymostku; z Wandą Łobodzińską Serafinowicz poznała

---

<sup>319</sup> IT/AKH/32.B.

<sup>320</sup> M.in. Królowy Makówki w *Najdzielniejszym*, obu Kaś w *Lajkoniku* i *O Kasi, co gąski zgubiła* czy Słowika w spektaklu na podstawie sztuki Ratajczaka.

<sup>321</sup> M.in. Tygryśka w realizacji z 1961, Honoratki ze spektaklu *Która godzina?* czy Wandy z inscenizacji poematu Norwida.

<sup>322</sup> IT/AKH/32.B.

się we Wrocławiu; Stanisław Słomka-Rakowski dla współpracy z poznańskim teatrem zrezygnował z Grotowski, a Bożena Tychanicz z rzeszowskiego Kacperka. Zdecydowana większość osób, które dołączyły do zespołu aktorskiego nie miała wykształcenia scenicznego: Andrzej Marciniak dopiero co skończył szkołę średnią; Krzysztof Deszczyński rozpoczynając współpracę z teatrem studiował prawo; Wojciech Barcik, Maciej Lejman i Aleksander Zwierzyński wcześniej ukończyli polonistykę, a Jerzy Goldbeck pierwotnie został zatrudniony w teatrze jako maszynista<sup>323</sup>. Serafinowicz pracowała zatem z młodym zespołem oddanych jej artystów, których ukształtowała, zaszczepiając im własną wizję teatru dla dzieci.

#### 2.4.7.1. Kształcenie zespołu i plan utworzenia studium aktorskiego

Brak wykształcenia scenicznego zdecydowanej większości aktorów występujących w tamtym czasie na polskich scenach lalkowych stanowił największy mankament powstających wówczas spektakli<sup>324</sup>. Ten problem nie ominął także Poznania – recenzenci nierzadko chwaląc premierę, utyskiwali na niedostateczne umiejętności aktorów – zwłaszcza w zakresie śpiewu, dykcji, impostacji i interpretacji tekstu<sup>325</sup>. Niski poziom aktorstwa był jednym z głównych zarzutów stawianych m.in. inscenizacji *Wesela*<sup>326</sup>.

---

<sup>323</sup> Po latach Serafinowicz mówiła o nim: „Przyszedł do mnie na maszynistę, ale okazało się, że ma bardzo dobry głos. [...] Uważałam, że jedyną rzeczą, którą może robić z sensem, to być na scenie lalkowej. [...] To jest mój aktor w tym znaczeniu, że to ja z niego zrobiłam aktora”. IT/AKH/32.B./[17:18–20:01].

<sup>324</sup> Polskie środowisko lalkarskie od pierwszych powojennych lat starało się zaradzić tej sytuacji. W latach 1947–1952 w Krakowie, a następnie w Warszawie działała Państwowa Szkoła Dramatyczna Teatru Lalek, która powstała z inicjatywy Janiny Kilian-Stanisławskiej. Placówka nie satysfakcjonowała jednak lalkarzy – jak twierdzi Jurkowski, po trosze dlatego, że jej założycielka budziła w środowisku pewne kontrowersje, a poza tym PSDTL była szkołą średnią, nie zaś wyższą. Oddział Lalkarski przy Wydziale Aktorskim Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Ludwika Solskiego powstał zatem w Krakowie w 1954 i działał przez dziesięć lat. Jego głównym założycielem oraz wykładowcą był Władysław Jarema, który nie tylko nie wywiązywał się z obowiązków pedagoga, ale także zniechęcał studentów do kontynuacji nauki. W 1967 przy Teatrze Lalek Chochlik we Wrocławiu z inicjatywy Stanisława Stapfa, ówczesnego dyrektora tej instytucji, ruszyło pomaturalne Studium Aktorskie Teatrów Lalkowych. W 1972 jego miejsce zajął Wydział Lalkarski krakowskiej PWST (współcześnie filia Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie). Dwa lata później w Białymstoku Krzysztof Rau przy Białostockim Teatrze Lalek powołał bliźniacze Studium Aktorskie Teatru Lalek, które od 1975 przekształciło się w Wydział Lalkarski PWST im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie (współcześnie białostocka filia warszawskiej Akademii Teatralnej). Zob. H. Jurkowski, *Moje pokolenie*, s. 37–42 i M. Waszkiel, *op. cit.*, s. 139–152.

<sup>325</sup> Np. W 1961 Ryszard Danecki chwaląc Marię Korzeniowską za rolę Tygrysa, jednocześnie narzekał, że jej śpiew był zagłuszany przez poszczególne efekty akustyczne (R. Danecki, *Nasz recenzent zanotował*, „Express Poznański” 1961, nr 252, s. 3.).

<sup>326</sup> Zarzuty „szarej, jednostajnej interpretacji tekstu” (O. Błażewicz, *Niepełny sukces „Wesela”*, „Głos Wielkopolski” 1969, nr 75 {28 III}, s. 4.), niewystarczająco dobrej dykcji (B. Adamczak, *Etiuda o „Weselu”*, „Życie literackie” 1969, nr 21 {25 V}, s. 14.) czy słabego aktorstwa (Z. Kwiecińska, *Cienie bez barwy, siła odjęta. „Wesele” na scenie lalkowej*, „Trybuna Ludu” 1969, nr 348 {16 XII}, s. 6) pojawiały się niemal we wszystkich recenzjach tego spektaklu.

Chcąc rozwiązać problem amatorstwa swojego zespołu, Leokadia Serafinowicz wspólnie z Wojciechem Wieczorkiewiczem wysunęli propozycję, by przy poznańskim teatrze uruchomić studio kształcące aktorów lalkarzy. Fakt ten odnotował Henryk Jurkowski wspominając, że owa „bardzo dobra”<sup>327</sup> inicjatywa, została uznana za „zbyt mało ambitną”<sup>328</sup> przez Monikę Snarską, wówczas przewodniczącą Sekcji Teatru Lalek SPATiF<sup>329</sup>.

Wobec takiego obrotu spraw Serafinowicz zrezygnowała z wypełniania luki w ogólnopolskim systemie kształcenia i postanowiła skupić się na rozwoju zawodowym własnego zespołu. Dyrektorka wspólnie z Wieczorkiewiczem przygotowywała adeptów zarówno do teoretycznych jak i praktycznych eksternistycznych egzaminów lalkarskich<sup>330</sup>. Oprócz tego do pracy nad kolejnymi premierami regularnie zapraszała korepetytorów wokalnych<sup>331</sup>, a sporadycznie także i choreografów<sup>332</sup>. Aktorzy poznańskiego teatru lalek oprócz okazjonalnej pracy nad ruchem scenicznym byli zobowiązani do dbania o formę fizyczną, w czym miały im pomóc regularnie odbywające się zajęcia ruchowe obejmujące taniec i gimnastykę artystyczną<sup>333</sup>. Oprócz tego Zygmunt Molik z Teatru Laboratorium Jerzego Grotowskiego prowadził regularny ogólnorozwojowy trening aktorski<sup>334</sup>, a Krystyna Mazur od 1970 pracowała z aktorami nad słowem<sup>335</sup>, a także prowadziła konsultacje dla adeptów<sup>336</sup>.

Budując ambitny repertuar, Serafinowicz potrzebowała zespołu, który sprosta zarówno trudnym klasycznym tekstom, jak i różnorodnym zadaniom aktorskim, daleko

---

<sup>327</sup> H. Jurkowski, *Moje pokolenie*, s. 38.

<sup>328</sup> *Ibidem*.

<sup>329</sup> Piszący o tej kwestii Marek Waszkiel sugeruje, że taka opinia była spowodowana nie tyle względami merytorycznymi, co zwykłą zawiścią wywołaną kolejnymi sukcesami, które odnosił teatr dowodzony przez Serafinowicz. Zob. M. Waszkiel, *op. cit.*, s. 149.

<sup>330</sup> IT/AKH/32.B.

<sup>331</sup> W latach 1961–1966 za przygotowanie muzyczne aktorów odpowiadała Halina Zielińska, w latach 1967–1968 Aleksander Mydlarz, a od premiery *Lajkonika* w 1969 z poznańskim teatrem na kilka dekad związał się Aleksander Radzewski, jeden z chórzystów Jerzego Kurczewskiego. Muzyk uczył aktorów poprawnego wykonania poszczególnych partii wokalnych oraz czuwał nad tym, aby kompozytorzy przygotowywali do spektakli muzykę zgodną ze skalą głosu wykonawców. Potem w latach 1980–2002 Radzewski był kierownikiem muzycznym teatru. Dane z: *Poznański Teatr Lalki i Aktora 1945–1985 Kalendarium*, [wydawnictwo jubileuszowe], pod red. M. Karasińskiej, Poznań 1985.

<sup>332</sup> Były to: Olga Kuźmińska, Stefania Nowak, Teresa Penczar i Teresa Kujawa.

<sup>333</sup> Brak dokumentów pozwalających jednoznacznie stwierdzić, kiedy dokładnie organizowano takie zajęcia i kto był za nie odpowiedzialny. To, że się odbywały, potwierdzają aktorzy (np. Bożena Tychanicz, rozmowa przeprowadzona w Poznaniu dn. 16 IV 2018) oraz Olga Kuźmińska, jedna z prowadzących (rozmowa telefoniczna, 5 XII 2020).

<sup>334</sup> Bożena Tychanicz, rozmowa przeprowadzona w Poznaniu dn. 16 IV 2018.

<sup>335</sup> Jej współpraca z teatrem została odnotowana przy realizacji następujących spektakli: *Ludowa szopka polska*, *Julija, czyli opatrności boskiej dzieło*, *Serdeczny stary człowiek*, *Odprawa posłów greckich*; *Pieśni i fraszki*.

<sup>336</sup> K. Mazur, [bez tytułu], [w:] *Teatr lalek Leokadii Serafinowicz*, [katalog wystawy], *op. cit.*, s. 47.

wykraczającym poza animację kukieł w takt emitowanej z taśmy muzyki. Jej wysiłek by – nieobyci ze sceną lub przyzwyczajeni wyłącznie do spektakli parawanowych – aktorzy odnaleźli się w kolejnych realizacjach, nie poszedł na marne. Owoce pracy nad warsztatem aktorskim dostrzegali i doceniali recenzenci pisząc zarówno o poszczególnych premierach<sup>337</sup>, jak i o szerokorozumianym programie teatru<sup>338</sup>.

#### 2.4.8. Pozostali pracownicy Marcinka

Znakomita większość wspomnianych w tym rozdziale artystów wniosła ogromny wkład w rozwój polskiej kultury w drugiej połowie XX wieku. Fakt, że Leokadii Serafinowicz udało się zaprosić ich do współpracy przy spektaklach adresowanych do dzieci, świadczy o ambicjach dyrektorki, by tworzyć dla najmłodszych teatr o niepodważalnych walorach artystycznych. O tym, że udało jej się spełnić te zamiary, świadczą recenzje i liczne artykuły poświęcone teatrowi Serafinowicz, a także kolejne nagrody przyznawane artystom związanym z Marcinkiem.

Należy jednak pamiętać, że teatr tworzą również ludzie, których historia teatru z reguły pomija, choć bez nich nie odbyłaby się premiera żadnego (dziś uznawanego za legendarny) spektaklu. Zdając sobie sprawę z tego, jak duże znaczenie ma profesjonalizm i zaangażowanie osób pozostających w cieniu sceny, warto przypomnieć nazwiska części z nich. Wśród pracowników pionu technicznego szczególna pamięć należy się: Henrykowi Milnikelowi (brygadziście sceny), Wojciechowi Kaszewskiemu (jednemu z montażystów), akustykom Andrzejowi Dreczce, Jerzemu Kamyszakowi i Zenonowi Andrzejewskiemu<sup>339</sup> czy elektrykom Stanisławowi Brylewskiemu i Stanisławowi Sabiniewiczowi – którzy przy niewielkich możliwościach sprzętowych potrafili sprostać największym wymaganiom scenografów<sup>340</sup>. Nie można zapomnieć o inspicjentach:

---

<sup>337</sup> Po premierze *Wandy* Joanna Gorczycka napisała: „Słowo nie najlepiej podawane w teatrach dramatycznych, w teatrze lalek dodatkowo zakamuflowane parawanem, w *Wandzie* plastyczne i pełne ekspresji, mimo trudnego Norwidowskiego tekstu, w czym na pewno duża zasługa Krystyny Mazur, która pracowała nad słowem z aktorami” (J. Gorczycka, *Pigmaliony z Poznania*, „Kultura” 1970, nr 21, s.11). Rosnący „kunszt wykonawczy aktorskiego zespołu” docenił również Olgierd Błażewicz w recenzji *Juliji...* (O. Błażewicz, „*Królowna Śnieżka*” *sprzed lat dwustu*, „Głos Wielkopolski” 1972, nr 8 {11 I} s. 3).

<sup>338</sup> Głosy doceniające różnorodność propozycji repertuarowych – zarówno jeśli chodzi o grupę docelową spektakli, jak i zastosowane w nich rozwiązania inscenizacyjne czy scenograficzne, pojawiały się głównie w tekstach podsumowujących działalność z okazji jubileuszu dwudziestopięciolecia oraz w recenzjach z występów gościnnych Marcinka na krajowych festiwalach. Zob. Z. Kwiecińska, *Wśród lalek*, „Trybuna Ludu” 1971, nr 156 (5 VI), s. 4.; J. Korczak, „*Marcinek*” w *ofensywie*, „Życie Literackie” 1972, nr 44 (29 X), s. 7.

<sup>339</sup> Aleksander Radzewski z ogromnym podziwem wspominał jego nieprzeciętne umiejętności montażu taśm, co było kluczowe dla jakości dźwięku wszystkich spektakli muzycznych.

<sup>340</sup> Znani mi pracownicy Marcinka w licznych rozmowach podkreślali zwłaszcza kluczową rolę pracy Sabiniewicza w kolejnych produkcjach. Pamięć o nim ocalił od zapomnienia Edmund Pietryk,

Stanisławie Łuczak i Antonim Kończalu<sup>341</sup>, garderobianej Halinie Milnikel ani o kierowniku technicznym Antonim Kaliniaku. Należy wspomnieć rzemieślników teatralnych wytwarzających lalki i dekoracje: Lecha Zielińskiego, Tadeusza Zakiewicza, Adama Jezierzańskiego, Elwirę Wasikowską, Celinę Woźniak i Czesława Lewandowskiego, którymi najpierw kierował Zdzisław Łosiński, a następnie Barbara Pawlik<sup>342</sup>. Wśród pracowników administracyjnych na wspomnienie zasługują: prowadząca sekretariat Janina Wąsowicz; organizatorka pracy artystycznej Maria Zborowska; główna księgową Krystyna Sampławska i współpracujące z nią: Barbara Bielińska, Krystyna Kurowiak i Barbara Kuleczka, a także pracownicy biura organizacji widowni – Irena Jonas (kierowniczką) i Jacek Gawlikowski (odpowiedzialny za spektakle objazdowe). Graficznym opracowywaniem programów teatralnych zajmowała się Irena Jarzyńska<sup>343</sup>.

Sukces instytucji (nie tylko kulturalnej) zawsze jest wypadkową wysiłku, który w swoją pracę wkładają wszystkie osoby zaangażowane w realizację danego projektu. Rzecz jasna Marcinek nie był utopią, w której wszyscy pracownicy się lubili, szanowali i bezwzględnie sobie ufali. Serafinowicz miała w zespole zarówno oddane osoby, jak i zagorzałych wrogów. O tym, że wśród pracowników znaleźli się ludzie zawistni, konfliktowi, a nawet działający na szkodę dobrego imienia dyrekcji, świadczą przechowywane w archiwum anonimowe donosy, których nadawcy kilkakrotnie żądali ustąpienia artystki z urzędu. Mimo to zespołowość rzeczywiście stanowiła ważny element spajający pracowników Marcinka. W wypowiedziach osób, które zdecydowały się podzielić swoimi wspomnieniami wybrzmiewa solidarność, poczucie współodpowiedzialności za kolejne premiery i inne działania teatru, a także wzajemna sympatia i ogromny szacunek do byłej dyrektorki. Leokadia Serafinowicz niewątpliwie była nie tylko kierowniczką spójnie budującą repertuar prowadzonego przez siebie teatru, ale także potrafiącą zadbać o dobrą atmosferę pracy panującą w jej instytucji. Oba te elementy dostrzegła Ewa Piotrowska, dziennikarka przez lata wiernie towarzysząca teatrowi Leokadii Serafinowicz:

---

przeprowadzając z oświetleniowcem wywiad dla miesięcznika „Nurt” z okazji jubileuszu dwudziestopięcioletnia pracy elektryka w teatrze. Zob. E. Pietryk, *Lalki jak chleb*, „Nurt” 1975, nr 10, s. 16–17.

<sup>341</sup> Który w latach 1976–2013 pełnił obowiązki najpierw zastępcy dyrektora do spraw administracyjnych, a następnie dyrektora administracyjnego teatru.

<sup>342</sup> Zob. *Ciocia Lila – rozmowa z Barbarą Pawlik-Gąsiorowską*, załącznik do niniejszej pracy.

<sup>343</sup> Lista sporządzona na podstawie programów teatralnych, zdjęć pracowników umieszczonych w wydawnictwie jubileuszowym *Teatr Lalki i Aktora w Poznaniu 1945–1970, op. cit.* oraz rozmów telefonicznych z Marią Zborowską (dn. 12 I 2022) i Krystyną Kurowiak (dn. 14 I 2022).

Marcinek jest teatrem o dużej randze artystycznej. Stworzył go zespół rozumiejący zadania i funkcje prawdziwej sztuki we współczesności. Zespół pojmujących konieczność ciągłego przełamывania ograniczeń, konwencji, ustaleń, rozumiejący istotę teatru lalek – współcześnie i szeroko – jako teatru o odrębnej formule artystycznej, ale stojącego wysoko w hierarchii instytucji artystycznych i nigdy na marginesie. Oczywiście to sprawa, że Marcinek nie jest jedynym lalkowym teatrem polskim mającym tego rodzaju aspiracje i ambicje eksperymentatorskie. Ale jest na pewno jednym z nielicznych, które osiągają tu pełny sukces.<sup>344</sup>

## 2.5. Miejsce teatru Leokadii Serafinowicz na mapie Poznania

Obok dobrze zorganizowanego i zgranego zespołu, kluczowym warunkiem umożliwiającym artystom pracę, a widzom konfrontację z owocami ich twórczych działań, jest budynek wyposażony w scenę i dysponujący odpowiednim zapleczem technicznym. Poznański teatr lalek miał jak dotąd trzy siedziby: kamienicę przy ul. Armii Czerwonej 15<sup>345</sup> (zajmował ją w latach 1945–1974), Dom Kultury Milicji Obywatelskiej Olimpia przy ul. Grunwaldzkiej 22 (1974–1979) oraz Pałac Kultury (wejście od ul. Stalingradzkiej 6), współcześnie noszący nazwę Centrum Kultury Zamek i mieszczący się przy al. Niepodległości 14 (od 1979 do chwili obecnej). Leokadia Serafinowicz zaznaczyła swoją obecność pod każdym z tych adresów, niemniej to pierwsza siedziba okazała się szczególna – przede wszystkim dlatego, że artystka była związana z nią najdłużej, bo przez czternaście lat. W tym czasie wypracowała rozpoznawalną w Polsce i za granicą markę poznańskiego Marcinka, a kamienica, w której mieścił się teatr, stała się bardzo ważnym miejscem na mapie Poznania.

### 2.5.1. Pierwsza siedziba Marcinka

Warunki panujące w budynku „starego Marcinka”<sup>346</sup> były dalekie od ideału. Dość powiedzieć, że ocalała po wojnie kamienica nigdy nie została poddana gruntownemu remontowi. Pomimo to zarówno pracownicy teatru jak i jego widzowie zapamiętali to miejsce jako wyjątkowe. Ewa Piotrowska w artykule, który określiła mianem „epitafium dla budynku”<sup>347</sup> przypominała, że na przestrzeni lat obiekt ten służył szeroko pojętej działalności teatralnej – oprócz teatru lalek przez pewien czas znajdował się tam Teatr

---

<sup>344</sup> E. Piotrowska, *op. cit.*, s. 12.

<sup>345</sup> Współcześnie ul. św. Marcin 15.

<sup>346</sup> Jak to miejsce nazywają jego dawni pracownicy i widzowie.

<sup>347</sup> E. Piotrowska, *29 lat Marcinka przy Marcinkowskiego*, „Nurt” 1974, nr 4, s. 24–26.



Satyry prowadzony przez Jerzego Korczaka<sup>348</sup>, a także Teatr 5 Stanisława Hebanowskiego. Z kolei Dobrochna Ratajczakowa wspomina go następująco:

To była dość obskurna sala. Pamiętam rzędy niewygodnych, skrzypiących krzeseł (chyba wyniesionych z jakiegoś kina), zbyt wysoką scenę (z pierwszych rzędów nie było nic widać) i czarną boazerię na ścianach. To wewnątrz bardziej przypominało dom kultury niż teatr, a jednak byłam fanką tamtego miejsca. Przywodziło na myśl siedziby awangard: odrapane, zatęchłe nory, za które nie dałabyś trzech groszy, a mimo to wychodziła stamtąd najlepsza sztuka. Doprawdy, kontrast pomiędzy tym „bieda-teatrem”, a wspaniałymi spektaklami, jakie w nim powstawały, był absolutnie uderzający. Wszystko tam zdawało się być tymczasowe – może dlatego każda premiera stawała się świętem? Po spektaklach schodziło się do Piwniczki. To było niskie, niewielkie pomieszczenie. Umeblowane jak cię mogę i zadymione tak, że nie widziałas swojego rozmówcy (wszyscy wtedy paliliśmy). Panowała tam specyficzna – wręcz cyganeryjna – atmosfera. Poznań w tamtym czasie nie miał innego centrum artystycznego: ciekawie było tylko w Marcinku i studenckim Klubie Odnowa. To duży błąd, że włodarze miasta pozbyli się tego budynku lekką ręką. Nie wolno było tak postąpić. Tamta rozbiórka nie powinna się była wydarzyć<sup>349</sup>.

Na scenie przy ul. Armii Czerwonej w latach 1960–1974 odbyły się pięćdziesiąt dwie premiery<sup>350</sup>, z czego dziewięć było adresowanych do młodzieży i widzów dorosłych<sup>351</sup>. Wśród pozycji kierowanych do dzieci znalazły się takie tytuły jak: *Która godzina?* czy *Słowik*, które zostały zapamiętane głównie ze względu na nowatorskie rozwiązania scenograficzne zastosowane przez Leokadię Serafinowicz i Jana Berdyszaka; podziwiane przez widzów z Europy Wschodniej i Zachodniej opery lalkowe: *Najdzielniejszy*, *O Kasi, co gąski zgubiła* i *Lajkonik*; czy wreszcie *Siała baba mak* i *Ojczyzna* – pierwsze realizacje sztuk Krystyny Miłobędzkiej. Odrapana czarna boazeria była tłem prób i premier tak ważnych dla historii polskiego teatru lalek jak: *Mątwą, czyli Hyrkaniczny światopogląd*, wystawiona razem z *Szaloną lokomotywą*, *Wesele* czy *Wanda*. W znajdującej się w przyziemiu budynku Piwniczce (pełniącej również rolę nieoficjalnej, drugiej sceny Marcinka) toczyły się dyskusje na temat kształtu współczesnego teatru lalek oraz teatru dla dzieci<sup>352</sup>, towarzyszące kolejnym edycjom

---

<sup>348</sup> Założony w roku 1953 pod nazwą Poznańskiego Teatru Satyryków, w 1955 krótko funkcjonujący jako Estrada Satyryczna, w latach 1955–1962 noszący nazwę Teatru Satyry.

<sup>349</sup> Rozmowa przeprowadzona w Poznaniu dn. 27 IX 2021.

<sup>350</sup> Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie dane i cytaty umieszczone w tym akapicie pochodzą z: M. Karasińska, *Poznański Teatr Lalki i Aktora 1945–1985...*, *op. cit.* Dokładne dane na temat liczby zagranych przedstawień pochodzą z: *Almanachu Sceny Polskiej* za sezony 1960/1961–1973/1974.

<sup>351</sup> Szczegółowy spis wszystkich spektakli zrealizowanych w poznańskim teatrze w latach 1960–1980 znajduje się w aneksie do niniejszej pracy.

<sup>352</sup> „W dyskusjach uczestniczyłam dość często, zawsze pełna zazdrości – dla młodych, że mają swój teatr, który poświęca im tyle czasu i który traktuje ich tak poważnie, i pełna prawdziwego uznania dla

Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych „Konfrontacje”<sup>353</sup>. Oprócz tego instytucja ta gościła u siebie siedem teatrów z kraju i z zagranicy, które zaprezentowały mieszkańcom Poznania w sumie osiemnaście własnych spektakli.

Działając na stałe w walącej się kamienicy, artyści Marcinka odbyli w sumie trzydzieści pięć podróży, prezentując spektakle mieszkańcom miast położonych w Polsce (w takim celu wyjeżdżali dwadzieścia razy) oraz jedenastu innych krajach. Na mapie zagranicznych wojaży poznańskiego teatru lalek znalazły się wówczas: Czechosłowacja, Belgia, Bułgaria, Dania, Francja, Jugosławia, Kuba, Republika Federalna Niemiec, Rumunia, Węgry i Włochy. Godny odnotowania jest fakt, że Marcinek gościł zarówno w zaprzyjaźnionych teatrach, jak i na środowiskowych festiwalach i przeglądach teatru lalek oraz teatru dla dzieci – m.in. był pierwszym polskim teatrem, który wystąpił przed uczestnikami kongresu ASSITEJ w 1970<sup>354</sup>. Jedna trzecia tych wyjazdów miała charakter trwających czasem miesiącami tournée po najważniejszych ośrodkach miejskich w danym państwie. Jednocześnie w siedzibie Marcinka w latach 1960–1974 zagrano ponad cztery tysiące przedstawień, a dodatkowe blisko dwa tysiące zaprezentowano w tzw. objeździe<sup>355</sup>.

W czasie tych niespełna czternastu lat spektakle Marcinka, sam teatr i związanych z nim artystów wyróżniono w sumie dwadzieścia dwa razy. Wśród nagród znalazły się te przyznane przez jurorów krajowych i zagranicznych festiwalu teatru dla dzieci i teatru lalek (m.in. nagroda za scenografię do *Najdzielniejszego* na III Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Lalek w Bukareszcie w 1965 czy Grand Prix – Złote Koziołki I Biennale Sztuki dla Dziecka w 1973), a także wyróżnienia takie jak: Srebrna Szopka przyznana teatrowi przez Polski Ośrodek Lalkarski POLUNIMA „w uznaniu zasług położonych dla rozwoju teatru lalek w Polsce” w 1969, nagroda zespołowa „w uznaniu

---

autentycznej pasji teatralnej i dojrzałości tej młodzieży. Dyskusje te i te spotkania to na pewno najcenniejsze doświadczenie teatru, a także duża satysfakcja – spotyka się te twarze na wielu «Marcinkowych» imprezach i gościnnych przedstawieniach”. Cyt. za: E. Piotrowska, *29 lat Marcinka przy Marcinkowskiego*, op. cit., s. 24.

<sup>353</sup> W latach 1964, 1966, 1968 i 1973.

<sup>354</sup> Mowa o III Kongresie, który odbył się w 1970 roku w Wenecji. Zgodnie ze statutem ASSITEJ raz na trzy lata jedno z państw członkowskich organizuje kongres, któremu towarzyszy festiwal teatralny. Historia stowarzyszenia została drobiazgowo opracowana w już cytowanej serii *The History of ASSITEJ*. Książki te nie zawierają jednak informacji na temat artystycznej strony kolejnych spotkań, koncentrując się raczej na kwestiach organizacyjnych samego stowarzyszenia. Tym bardziej warto odnotować fakt, że autor wspominając kongres z 1970 roku z uznaniem wypowiedział się na temat polskiego teatru, który dbając o najmłodszą publiczność przeglądu, zaprezentował spektakl we włoskiej wersji językowej. Zob. N. Eek, *A Summary of 1968–1970*, [w:] *History of ASSITEJ...*, op. cit., s. 143.

<sup>355</sup> Podanie dokładnej liczby jest niemożliwe z uwagi na fakt, że począwszy od sezonu 1971/72 *Almanach Sceny Polskiej* nie wyszczególnia przedstawień zagranych w siedzibie i w objeździe.

wybitnych zasług w dziedzinie upowszechniania kultury” od Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej oraz Prezydium Rady Narodowej miasta Poznania w 1972 czy nagroda Prezesa Rady Ministrów PRL w 1973. Sześć odznaczeń przyznano samej Leokadii Serafinowicz za scenografię i reżyserię spektakli (tutaj jako najważniejszą należy wskazać Złoty Medal II Quadriennale Scenografii i Architektury Teatralnej, które odbyło się w Pradze w 1971), a także w uznaniu jej ogólnych zasług w 1974 oficjalnie zaliczono ją do grona przodowników pracy (co z dzisiejszej perspektywy może się wydawać kontrowersyjne).

### 2.5.1.1. Piwniczka

Organizując wiele znaczących wydarzeń kulturalnych, Marcinek jednocześnie spełniał w Poznaniu ważną rolę społeczną dzięki (wspomnianej już przez Dobrochnę Ratajczakową) Piwniczce<sup>356</sup>. Odbywały się tu konferencje prasowe, bankiety organizowane po kolejnych premierach czy dyskusje z młodzieżą po spektaklach, a także pomniejsze wydarzenia kulturalne, jak np. wieczory jazzowe<sup>357</sup> czy „Bruliony poetyckie”<sup>358</sup>, czyli recytacje utworów: Kazimierzy Iłakowiczówny, Wojciecha Burtowego, Ewy Najwer i innych związanych z Poznaniem artystów słowa. Salka pełniła także rolę sceny kameralnej, na której poznańscy aktorzy prezentowali własne, przygotowywane specjalnie w tym celu, monodramy i małoobsadowe spektakle<sup>359</sup>. Pomieszczenie służyło też pracownikom Marcinka jako sala prób czy miejsce spotkań towarzyskich – tutaj świętowano imieniny, witano nowy rok czy organizowano spotkania wspominkowe po powrocie kolejnych wyjazdów zagranicznych.

Przyziemie Marcinka szybko stało się miejscem spotkań przedstawicieli rozmaitych środowisk kulturalnych miasta, jak i zwykłych obywateli zainteresowanych sztuką. Wieczorkiewicz wspominał, że bywali tam: „[...] i księża, i marksści. Kłócili się

---

<sup>356</sup> Traktuję to określenie jako nazwę własną, choć źródła nie podają jednolitego sposobu jej zapisu – pojawia się w nich także „Piwnica” lub „piwniczka”, przy czym forma zdrobniła jest znacznie bardziej popularna.

<sup>357</sup> Występowali: Jerzy Milian, Jan Ptaszyn Wróblewski, Andrzej Kurylewicz czy Wanda Warska.

<sup>358</sup> Nazwane przez Wieczorkiewicza i Serafinowicz również „Mówionymi zeszytami poetyckimi”. Zob. I. Skórzyńska, *Duchy samowara*, „Gazeta Wielkopolska” 1995, nr 101, (29 IV), s. 4.

<sup>359</sup> Karol Suszczyński w dysertacji zatytułowanej *Witkacy w teatrze lalek. Od inspiracji do inscenizacji* odnotował, że 7 kwietnia 1970 w Piwniczce odbyła się również prapremiera *Karaluchów* Stasia Witkiewicza. Kilkunastominutowy spektakl złożony był z trzech miniatur: *Odważnej księżniczki*, *Biednego chłopca* i *Karaluchów*. Opieki artystycznej nad tą realizacją podjął się aktor Stanisław Słomka-Rakowski, a w spektaklu zagrali adepci: Iwona Kotzur, Małgorzata Kowalska, Wanda Łobodzińska, Krzysztof Deszczyński i Alojzy Zwierzyński oraz Tomasz Jaworski, rzemieślnik z pracowni plastycznej. Zob. K. Suszczyński, *Witkacy w teatrze lalek. Od inspiracji do inscenizacji*, rozprawa doktorska, Warszawa 2018, s. 230–232.

o krzyż w *Serdecznym starym człowieku* Miłobędzkiej i o diabła w *Opatrzności boskiej* dzieło Radziwiłłowej<sup>360</sup>. W Piwniczce spotykali się literaci (Roman Brandstaetter, Kazimiera Hłakowiczówna, Józef Ratajczak, Andrzej Górny, Ryszard Danecki), plastycy (Magdalena Abakanowicz, Jan Berdyszak, Waldemar Świerzy), muzycy (Jerzy Milian, Jerzy Kurczewski) i artyści teatralni związani ze wszystkimi poznańskimi scenami. Regularnie bywali tu także intelektualiści (Maria Tyszkowa, Jerzy Ziomek, Maria Adamczyk czy Zbigniew Osiński) i dziennikarze. Lista gości, którzy przynajmniej raz w życiu odwiedzili Piwniczkę jest długa – nie było to bowiem wyłącznie miejsce spotkań osób związanych z teatrem lalek. Zaglądali tu wszyscy artyści przyjeżdżający do Poznania z występami gościnnymi – niezależnie od tego, czy w Wielkopolsce znaleźli się na zaproszenie dyrekcji teatru, czy władz miasta<sup>361</sup>.

W Piwniczce biło serce Marcinka i to ona sprawiła, że w na przełomie lat 60. i 70. poznański teatr lalek funkcjonował w świadomości wielu osób jako najważniejsze miejsce na społeczno-kulturalnej mapie stolicy Wielkopolski. Ze względu na charakter działalności oraz atmosferę tam panującą, przyziemie Marcinka porównywano czasem do krakowskiej Piwnicy pod Baranami<sup>362</sup>. W przeciwieństwie do niej poznańska Piwniczka nie została upamiętniona w licznych tekstach kultury. Nie zmienia to jednak faktu, że buzował tam twórczy ferment, a „atmosfera dyskusji, artystycznej inspiracji i konfrontacji”<sup>363</sup> przyciągała szerokie środowisko artystyczno-intelektualne. Piwniczkę do dziś wspominają zarówno dziennikarze w artykułach poświęconych działalności teatru, pracownicy i współpracujący z instytucją artyści, bywalcy niezwiązani zawodowo z Marcinkiem, jak i naukowcy badający artystyczne dokonania teatru<sup>364</sup>.

Zamieniając magazyn dekoracji w specyficzną klubokawiarnię, Leokadia Serafinowicz utworzyła pewien rodzaj „trzeciego miejsca”<sup>365</sup>. Co prawda w Piwniczce

---

<sup>360</sup> I. Skórzyńska, *op. cit.*

<sup>361</sup> Najsłynniejszym takim gościem był Peter Schuman, który wraz z zespołem Bread and Puppet prezentował w Poznaniu w 1969 roku głośny spektakl *Wołanie ludu o mięso*.

<sup>362</sup> Do tego porównania Wieczorkiewicz w 1995 odniósł się następująco: „Krakowska Piwnica pod Baranami istniała, by jej artyści mieli jakąś scenę prezentacji. Nasza «marcinkowa» scena miała swoją Piwnicę. Swoje mniej oficjalne przedłużenie życia, które toczyło się tam na górze”. Zob. I. Skórzyńska, *op. cit.*

<sup>363</sup> E. Piotrowska, *29 lat Marcinka przy Marcinkowskiego*, *op. cit.*

<sup>364</sup> Jak chociażby Violetta Sajkiewicz, która w książce poświęconej pracy scenograficznej Jana Berdyszaka wspominała o ważnej roli, jaką spełniało to miejsce, jeśli chodzi o rozwój teatralnej kariery artysty. Zob. V. Sajkiewicz, *op. cit.*, s. 26.

<sup>365</sup> Tj. miejsca o charakterze półpublicznym, wypełniającego lukę między przestrzenią związaną z życiem zawodowym, a domowym zaciszem. Ray Oldenburg, który jako pierwszy wyodrębnił tę kategorię, zaliczał do niej m.in. księgarnie, salony fryzjerskie czy kosmetyczne, a także wszelkie lokale kuszące gości zarówno ofertą gastronomiczną, jak i kulturalną. Współcześnie tego rodzaju lokale są traktowane przez badaczy kultury jako oddolne inicjatywy decentralizujące życie kulturalne w miastach. Zamiast chodzić do

oficjalnie nie serwowano dań ani napojów, jednak podstawowe przyczyny, dla których tam przychodzono (tj. chęć odciążenia się od codzienności oraz integracja z osobami wyznającymi podobny system wartości i posiadającymi te same zainteresowania) były zbieżne z powodami, dla których współcześnie chodzi się do klubów, pubów czy kawiarni. Wojciech Wiczorek tak scharakteryzował przeznaczenie tego miejsca:

Znaleźliśmy w tej piwnicy sposób na szarość. W tamtych czasach kolorowo bywało tylko na 1 maja. Piwniczka była drugą sceną Marcinka, wolną od cenzury. Wyluzowaną. [...] Na górze świat był cenzuralny. W Piwnicy kulturalny<sup>366</sup>.

Jednocześnie artysta dodał, że Piwniczka ze względu na swój otwarty charakter przyciągała nie tylko przyjaciół teatru, ale także pilnujących porządku kapusiów. Z tego względu wspomnianą wolność od cenzury miała granice, których naruszenie groziło określonymi sankcjami. Ostatecznie wysuwane przez władzę groźby zamknięcia lokalu nie zostały nigdy zrealizowane, a działalność Piwniczki zakończyła się dopiero wraz z przeniesieniem teatru do Olimpii w 1974 roku<sup>367</sup>.

Dzięki stworzeniu Piwniczki i otwarciu jej dla osób z zewnątrz, Leokadii Serafinowicz udało się zbudować rzadko spotykaną, silną więź między prowadzoną przez

---

instytucji takich jak teatr, opera czy filharmonia, mieszkańcy aglomeracji uczestniczą w wydarzeniach organizowanych przez kluby, puby czy kawiarnie. Zob. R. Oldenburg, *The Great Good Place: Cafes, Cafe Shops, Community Centers, Bookstores, Bars, Hair Salons, and Other Hangouts at the Heart of Community*, Nowy Jork 1999 oraz K. Ciechorska-Kulesza, J. Brunka, D. Cherek i in., *Klubokawiarnie z kulturą. Przypadek Gdańska. Raport z badań*, Gdańsk 2015.

<sup>366</sup> I. Skórzyńska, *op. cit.*

<sup>367</sup> Biorąc pod uwagę to, jak ważnym miejscem była Piwniczka, warto podjąć próbę zrekonstruowania jej wyglądu. Wśród fotografii dokumentujących odbywające się tam wydarzenia, trafiłam na trzy zdjęcia ukazujące opustoszałe pomieszczenie z kilku perspektyw. Fotograf Krzysztof Deszczyński (aktor Marcinka) wykonał te ujęcia tuż przed ostateczną wyprowadzką teatru z przykościelnej kamienicy – jak sam mówił – po to, by „starego” Marcinka zachować dla przyszłych pokoleń. Piwniczka znajdowała się w przyziemiu budynku. Było to niskie, sąsiadujące z szatnią pomieszczenie, zbudowane na planie prostokąta. Wejście do niego wiodło przez drzwi umieszczone symetrycznie w jednej z dłuższych ścian. Wchodząc do środka, nie sposób było nie zauważyć przyklejonych w równym rzędzie kolorowych plakatów ze spektakli z bieżącego i archiwalnego repertuaru. Ich autorem był zaprzyjaźniony z teatrem plastyk Waldemar Świerzy. Funkcję galerii pełniła ściana znajdująca się na wprost drzwi i po ich prawej stronie. Po lewej stronie od wejścia znajdowało się okno, na którego parapecie ustawiono samotną lalkę-figurkę. Około metra przed nim stał kontuar z samowarem. Fragment ściany po prawej stronie od okna ściśle (od podłogi aż po sufit) pokrywały również plakaty ze spektakli. Ściana, w której znajdowało się wejście, służyła ekspozycji afiszy promujących organizowane przez teatr w ubiegłych latach festiwale. Wisiały na niej również nagrody, medale i proporzec z (najpewniej czerwoną) gwiazdą na białym tle. W kącie przeciwnym do lady z samowarem stało pianino. Pod wszystkimi ścianami ustawiono nieliczne drewniane krzesła oraz teatralne kubiki w różnych kolorach i rozmiarach. Mniejsze służyły do siedzenia, większe (dodatkowo wyposażone w szklane białe, pod którymi ułożono teatralne druki promocyjne) pełniły funkcję stołów. Na środku sali ustawiono prowizoryczną scenę zmontowaną z podobnych „kostek”. Pomieszczenie oświetlały niewielkie teatralne reflektory przypominające współczesne lampki do czytania. Podczas premier czy innych spotkań Piwniczkę doświetlano świecami ustawionymi na stołach. Całość sprawia wrażenie nieco obskurnego, choć przytulnego „miejsca z duszą”, których brakuje we współczesnych, wyremontowanych budynkach teatrów.

siebie instytucją, a jej bywalcami. O tym, że tak było świadczą nie tylko wspomnienia pamiętających tamte czasy pracowników i artystów<sup>368</sup>, ale także oficjalne wypowiedzi dziennikarzy – jak choćby już przywoływany artykuł Ewy Piotrowskiej czy poniższa wypowiedź Błażeja Kuztelskiego, który tak zegnał pierwszą siedzibę Marcinka:

Zamknął się pewien etap działalności zasłużonych dla naszego miasta i polskiej kultury teatralnej sceny lalkowej. Żegnając z żalem starą, pocziwą i zasłużoną na swój sposób salkę, pocieszamy się myślą, że – jak powiada niemieckie przysłowie – *was im Liede soll erstehen, muss im Leben untergehen* czyli „co w pieśni ma ożyć, w życiu musi zginąć”<sup>369</sup>.

### 2.5.1.2. Problemy lokalowe lalkarzy

Mając w pamięci związek emocjonalny pracowników oraz widzów Marcinka z pierwszą siedzibą teatru, jak i znaczenie tego miejsca dla historii polskiego teatru lalek i teatru dla dzieci, warto poznać szczegóły codziennego funkcjonowania teatru Leokadii Serafinowicz. Budynek, w którym Halina Lubicz założyła Poznański Teatr Marionetek już w 1950 roku zakwalifikowano do rozbiórki, a temat znalezienia lalkarzom nowej siedziby co jakiś czas pojawiał się w lokalnej prasie. O konieczności wyprowadzki decydował zły stan techniczny budynku, a także plany budowy trasy przelotowej z Poznania do Wrocławia. Mimo to władze miasta zwlekały z podjęciem jakiegokolwiek wiążącej decyzji, a sytuacja lokalowa teatru pogarszała się z każdym sezonem. W 1961 opisał ją zbulwersowany korespondent „Życia Literackiego”:

[...] wspólne pomieszczenie z Teatrem Satyry, Leokadia Serafinowicz mieszka w biurze, kasa teatrzyku graniczy z handlem biustonoszami, a obok – kościół św. Marcina. Gdy w kościele dzwonią na nieszpory, ma się wrażenie, że to są słuchowe akcesoria przedstawienia<sup>370</sup>.

Wymienione wyżej niedogodności nie dotyczą jednak istoty problemu, z którym zmagali się lalkarze. Należy uświadomić sobie, że zniszczonej przez działania wojenne kamienicy nigdy nie poddano gruntownemu remontowi, a wykonywano tam jedynie doraźne prace naprawcze mające na celu przedłużenie czasu użytkowania budynku. Teatr funkcjonował zatem w lokum, które co rusz wymagało napraw i zwyczajnie nie spełniało

---

<sup>368</sup> Rozmowy przeprowadzone w Poznaniu m.in. z: Bożeną Tychanicz (16 IV 2018), Krzysztofem Deszczyńskim (14 V 2018), Andrzejem Marciniakiem (2 VII 2018) czy Barbarą Pawlik-Gąsiorowską (19 VII 2018).

<sup>369</sup> B. Kuztelski, *Kariera pewnej salki*, „Gazeta Poznańska” 1974, nr 234 (3–4 VIII), s. 5.

<sup>370</sup> Cz. Michniak, *Rewolucja w świecie poznańskich lalek*, „Życie Literackie” 1961, nr 22, s. 10.

podstawowych zasad związanych z bezpieczeństwem i higieną pracy. Dodatkowe źródło problemów stanowił brak jednoznacznych deklaracji związanych z alternatywną siedzibą teatru.

Pierwszy poważny kryzys na tym tle nastąpił w kwietniu 1963. Wówczas „Gazeta Poznańska” i „Express Poznański” donosiły o „konieczności natychmiastowego wstrzymania eksploatacji sali widowiskowej teatru Marcinek”<sup>371</sup>, czego powodem było „bezpośrednie zagrożenie zdrowia i życia”<sup>372</sup> jej użytkowników<sup>373</sup>. W tym samym czasie ogłoszono przenosiny Marcinka do świetlicy Rady Narodowej w Pałacu Kultury. Remont miał rozpocząć się jesienią<sup>374</sup>, jednak zanim do tego doszło, we wspomnianej sali otwarto kino<sup>375</sup>, zaś czytelnicy „Expressu Poznańskiego” znów przeczytali, że:

Działalność naszej sceny dla najmłodszych, teatru Marcinek, jest poważnie zagrożona brakiem lokalu. Dotychczasowe pomieszczenia urągające elementarnym przepisom o bezpieczeństwie i higienie pracy – przypuszczalnie znów zostaną zamknięte<sup>376</sup>.

Ostatecznie budynek doprowadzono do stanu pozwalającego na jego dalsze użytkowanie, lecz prace remontowe przeciągnęły się, opóźniając oficjalną inaugurację sezonu 1963/1964. Wówczas otwarto Piwniczkę, a w Pałacu Kultury urządzono pracownię: plastyczną, krawiecką i stolarską<sup>377</sup>. Na nową salę widowiskową lalkarze mieli zaś czekać kolejne szesnaście lat.

W starej siedzibie teatr funkcjonował bez większych problemów jeszcze przez blisko dekadę. W tym czasie odbyły się trzy edycje Przeglądu Polskich Współczesnych Sztuk Lalkowych Konfrontacje, a Marcinek zyskał krajową i międzynarodową sławę. Głośno było o nim w Europie Wschodniej (poznaniacy występowali w Rumunii, w Bułgarii czy na Węgrzech) i Zachodniej (teatr gościł m.in. w Belgii, we Francji i we Włoszech), lada chwila zespół miał wylecieć na Kubę.

---

<sup>371</sup> Z. Myszcynowa, *Dwa teatry bez dachu nad głową*, „Gazeta Poznańska” 1963, nr 94 (22 IV), s. 6.

<sup>372</sup> *Eadem*.

<sup>373</sup> [Notatka], *Marcinek zamknięty. Trzeba szybko znaleźć zastępcze pomieszczenie*, „Express Poznański” 1963, nr 92 (19 IV).

<sup>374</sup> W. Chila, *Marcinek nie umarł*, „Głos Wielkopolski” 1963, nr 93 (20 IV) s. 6.

<sup>375</sup> Z. Myszcynowa, *Hamletowskie: być czy nie być?*, „Gazeta Poznańska” 1963, nr 153, s. 3.

<sup>376</sup> R. Danecki, *Lalkarze z całego kraju umówili się w Poznaniu*, „Express Poznański” 1963, nr 154 (3 VII), s. 3.

<sup>377</sup> Przez kolejne szesnaście lat teatr musiał więc funkcjonować bez pracowni znajdujących się w siedzibie. Oznacza to, że lalki i scenografię do powstających premier trzeba było nosić (lub wozić – co nie zawsze było możliwe) parę razy dziennie w tę i z powrotem, narażając je na uszkodzenie wynikające choćby z działania warunków atmosferycznych. Łatwo sobie wyobrazić, jak wiele to rodziło problemów, jeśli chodzi o organizację pracy.

Tymczasem w październiku 1972 Wydział Spraw Lokalowych wydał nakaz opuszczenia zajmowanych przez teatr pomieszczeń bez wskazania zastępczej siedziby. Widmo eksmisji wywołało w lokalnych mediach prawdziwą burzę. Olgierd Błazewicz w „Głosie Wielkopolski” bił na alarm pisząc o „krytycznej sytuacji sceny lalkowej”<sup>378</sup>, a Przemysław Poznański apelował do organizatorów instytucji:

Mógłby poznański Teatr Lalki i Aktora Marcinek z powodzeniem wcale nie występować w mieście, tylko wojażować poza granicami – tyle ma zamówień. Jednak jest ściśle związany z miastem, jego publicznością dziecięcą, poznańskimi aktorami oraz autorami. [...] Czy ma teatr jechać z występami w świat na 4 lata? Czy naprawdę nie ma dla Marcinka nigdzie miejsca?! Kto jest odpowiedzialny za ten stan rzeczy?<sup>379</sup>

Pod naciskiem opinii publicznej, a także wobec sprzeciwu dyrekcji teatru, Związku Zawodowego Pracowników Kultury i Sztuki oraz Związku Artystów Scen Polskich, władze wycofały się z pierwotnych zamiarów, nazywając je „nieprzemyślaną decyzją administracyjną wydaną przez podległe jednostki organizacyjne”<sup>380</sup>. Zapewniono także o przygotowaniu pomieszczeń zastępczych oraz o tym, że translokacja zostanie przeprowadzona w porozumieniu z dyrekcją teatru.

Mimo to ostatnie półtora roku spędzone w kamienicy przy ul. Armii Czerwonej 15 przypominało grę w rosyjską ruletkę. Z treści pisma, które lipcu wystosowano do Wydziału Spraw Lokalowych Prezydium Dzielnicowej Rady Narodowej Poznań – Stare Miasto<sup>381</sup>, wyłania się prawdziwie apokaliptyczny obraz. W sezonie 1972/1973 postępująca rozbiórka okolicznych zabudowań dezorganizowała lub wręcz uniemożliwiała pracę teatru. Z cytowanego wyżej dokumentu wynika, że w tym czasie kilkakrotnie doszło do zalania kieszeni sceny i pomieszczeń technicznych, gdzie przechowywano scenografię z bieżącego repertuaru. Kurz z wyburzanych okolicznych budynków wdzierał się do garderób przez nieszczelne okna, a dach groził zawaleniem. Ponadto teatr został pozbawiony dostępu do bieżącej wody, zaś kilkudniowe problemy z połączeniami telefonicznymi stały się normą. Krytyczny moment nastąpił w czerwcu, gdy w trakcie próby nad sceną pękł sufit, zasypując ją tynkiem i fragmentami cegieł<sup>382</sup>.

---

<sup>378</sup> O. Błazewicz, *Eksmisja teatru?*, „Głos Wielkopolski” 1972, nr 232 (29 IX), s. 4.

<sup>379</sup> P. Poznański, *Zaskakująca decyzja. Gdzie ma się podziąć „Marcinek”?*, „Gazeta Poznańska” 1972, nr 246 (16 X), s. 5.

<sup>380</sup> I. Tomiakowa, *Odpowiedź przewodniczącego Prezydium RN m. Poznania w sprawie Teatru Marcinek*, „Gazeta Poznańska” 1972, nr 253 (26 X), s. 3.

<sup>381</sup> [bez tytułu], Poznań 17.07.1973, [maszynopis], IT/archiwum LS/12.13.

<sup>382</sup> R. Danecki, *Sypie się tynk na aktorów Marcinka*, „Express Poznański” 1973 (19 VI).



Do tego zdarzenia doszło w czerwcu, podczas wizyty w Poznaniu Georgesa Terreya, francuskiego impresario, który zachwycony spektaklem *O Kasi, co gąski zgubiła* zamierzał obejrzyć także inne propozycje z dorobku Marcinka. Nie było mu to dane<sup>383</sup>.

Pracując w takich warunkach teatr Marcinek w maju 1973 był gospodarzem Konfrontacji – po raz pierwszy organizowanych w ramach Biennale Sztuki dla Dziecka. Zważywszy na wyżej opisane okoliczności, zapowiedź tej imprezy umieszczona w „Expressie Poznańskim” brzmi co najmniej cynicznie:

Bardzo wiele sławy przynosi naszemu miastu i krajowi popularny – znany poza granicami Polski i Europy – Teatr Lalki i Aktora Marcinek. Przypominamy to dziś, w przededniu rozpoczęcia I Biennale Sztuki dla Dziecka, nie bez pewnej dumy. Zespół ów bowiem, pracujący od lat pod znakomitym kierownictwem dyr. Leokadii Serafinowicz, reprezentować będzie Poznań w Przeglądzie Teatrów dla Dzieci KONFRONTACJE – 73, drugiej z głównych imprez Biennale. I chyba bez cienia wątpliwości, choć trochę nieskromnie uznać go można za bardzo mocny punkt ekipy<sup>384</sup>.

Jak na ironię, to Marcinek i artyści związani z tym teatrem otrzymali zdecydowaną większość nagród przyznanych przez niezależne jury imprezy<sup>385</sup>. W tym kontekście m.in. Marian Sienkiewicz pisząc na łamach „Przekroju” o kryzysie polskiego teatru dla dzieci, jednocześnie podkreślał wysoki poziom reprezentowany przez poznańską instytucję<sup>386</sup>. Zasługi teatru prowadzonego przez Serafinowicz docenił również Prezes Rady Ministrów PRL, przyznając Marcinkowi nagrodę za twórczość artystyczną dla dzieci i młodzieży w dziedzinie teatru<sup>387</sup>. Informacja o tym wyróżnieniu dotarła do Poznania niespełna dwa tygodnie przed incydem z walącym się stropem sceny. Sytuacja ta dobitnie pokazuje, że traktowanie teatru lalek jako czegoś, czym dobrze jest się chwalić, jednocześnie w to nie inwestując i nie dbając o komfort pracy artystów, ma w Poznaniu (i innych polskich miastach) bardzo długą tradycję.

Ostatecznie Poznański Teatr Lalki i Aktora działał w swojej pierwszej siedzibie do 27 stycznia 1974. W niedzielny poranek najmłodszy poznaniacy po raz ostatni przyszedli

---

<sup>383</sup> *Ibidem*.

<sup>384</sup> (nen), *Już jutro inauguracja Biennale „Konfrontacje – 73”*, „Express Poznański” 1973 (8 V).

<sup>385</sup> Grand Prix, czyli Złote Koziółki przyznano Marcinkowi za spektakle *Lajkonik* oraz *Siała baba mak*. Artystom związanym z poznańskim teatrem przyznano także sześć z dziewięciu nagród indywidualnych (realizatorem *Siała baba mak*: L. Serafinowicz za reżyserię, J. Berdyszakowi za scenografię, K. Miłobędzkiej za tekst; J. Harendzie za rolę Króla Lula; realizatorem *Lajkonika*: W. Wieczorkiewiczowi za reżyserię, L. Serafinowicz za lalki, J. Kurczewskiemu za muzykę).

<sup>386</sup> M. Sienkiewicz, *I Biennale Sztuki dla Dziecka*, „Przekrój” 1973, nr 21 (27 V), s. 8.

<sup>387</sup> O. Kunze, *Kolejne wyróżnienie dla Marcinka*, „Express Poznański” 1973 (7 VI).

do kamienicy przy ul. Armii Czerwonej 15, by o godz. 11:00 obejrzeć operę *O Kasi, co gąski zgubiła*. Tego samego dnia o 20:00 zagrano *Serdecznego starego człowieka*. Po latach Leokadia Serafinowicz wspominała ten wieczór następująco:

Na scenie szóstka aktorów toczyła grę o człowieka. Pozostali aktorzy siedzieli w głębi. Było dokładnie widać ich twarze. Ta gra dotyczyła przecież i ich. Po spektaklu spotkaliśmy się z widzami w małym foyer. Powiedziałam kilka pożegnalnych słów. Wypiliśmy czystą wodę rozlewaną z kryształowego dzbana. I zeszliśmy do Piwnicy<sup>388</sup>.

Rękopis z treścią przemówienia, które Serafinowicz wygłosiła w tamtej chwili zachował się w jej archiwum. Dyrektorka w swoim odczycie podkreśliła przede wszystkim sentymentalne znaczenie przykościelnego budynku dla pracowników teatru i jego widzów. Jednocześnie tych ostatnich zaprosiła na kolejne spektakle do Olimpii<sup>389</sup>. Choć starała się nadać swojej wypowiedzi optymistyczny wydźwięk, w gruncie rzeczy zdawała sobie sprawę, że przeniesienie teatru na ulicę Grunwaldzką 22 nie zapowiada żadnych pozytywnych zmian. Zarówno jej, jak i jej współpracownikom oraz niektórym widzom trudno było zaakceptować decyzję miasta o rozbiórce budynku, w którym spełniło się tak wiele artystycznych marzeń.

Wraz z przeniesieniem do „molocho” (jak do dziś – zupełnie słusznie – mówi się o Olimpi) Marcinek stracił swoją autonomię i podmiotowość, a Poznań ważne miejsce kulturotwórcze. Goryczy finałowi tej historii dodaje fakt, że zapowiadana Trasa Północ-Południe nigdy nie powstała, a w miejscu teatru znajduje się dziś parking. Ten fragment ulicy św. Marcin zdecydowanie należy do najbrzydszych. Nad placem góruje smętny budynek kościoła oraz odrażająca galeria handlowa MM, w miejscu fasady zburzonej kamienicy stoją food trucki, zaś plac, na którym znajdowała się kamienica, służy jako parking. Trudno nie czytać tego układu urbanistycznego jako symbolicznego połączenia

---

<sup>388</sup> I. Skórzyńska, *op. cit.*

<sup>389</sup> Jego pełna treść brzmi następująco: „Dziękujemy Państwu za przybycie na ostatnie przedstawienie w dotychczasowej siedzibie Teatru. 29 lat temu grupka entuzjastów teatru rozpoczęła tu działalność i od tamtych dni do dnia dzisiejszego mała scenka służyła Poznaniowi wiernie i pracowicie. Państwo przychodziliście tu w różnych okresach waszego życia. Sami lub ze swoimi dziećmi. Aktorzy przeżywali emocje debiutów, pierwszych prób i prób ostatnich. Dziś zagrali przedstawienie, które było 10 136 i ostatnim przedstawieniem na tej scenie. Aktorzy opuścili scenę i już na nią nie wrócą. Państwo też już nigdy nie przyjdziecie tu na przedstawienie. Wyśłużoną scenę opuszczamy ze wzruszeniem – tyle tu upłynęło życia – a więzy z Państwem, z Widzami tego Teatru postaramy się troskliwie przenieść i połączyć z dalszym życiem Teatru na scenie Olimpi. Tam już rozpoczynamy próby, za kilka tygodni zagramy pierwsze przedstawienie, na które już dziś serdecznie Państwa zapraszamy. Do zobaczenia w Olimpi”. Zob. L. Serafinowicz, *Exodus ze starego teatru*, [rękopis], IT/archiwum LS/13.1.

poznańskiego pragmatyzmu z religijno-konsumpcyjną mentalnością Polaków, w której kultura zajmuje jedno z ostatnich miejsc.

### 2.5.2. Olimpia i Pałac Kultury

Jak to już zostało wspomniane, przez ostatnie dwa lata dyrekcji Serafinowicz Marcinek funkcjonował w Domu Kultury Milicji Obywatelskiej, który przydzielono teatrowi w charakterze zastępczej siedziby, pomimo że sprzeciwiali się temu dyrekcja, Związek Zawodowy Pracowników Kultury i Sztuki oraz Związek Artystów Scen Polskich. Scena w Olimpii sprawdziła się jako siedziba zastępcza Teatru Nowego<sup>390</sup>, nie była jednak przystosowana ani do realizacji spektakli lalkowych, ani nowatorskich spektakli dla dzieci. Przede wszystkim brakowało w niej zapadni, co utrudniało prezentację klasycznych spektakli parawanowych stanowiących podstawę repertuaru Marcinka<sup>391</sup>. Parawan trzeba było stawiać bezpośrednio na scenie, co sprawiało, że właściwa akcja spektaklu rozgrywała się wysoko ponad linią wzroku widzów. Dodatkowo zła akustyka w połączeniu z ogromną sceną i widownią rodziły problem słyszalności aktorów (zwłaszcza na spektaklach dla dzieci, które nie są przecież cichą publicznością). Kolejną niedogodność stanowiła widownia – zbudowana amfiteatralnie i składająca się z niedemontowalnych foteli, co wykluczało kontynuację nurtu spektakli eksperymentalnych, granych dla małej grupy widzów i nie zorganizowanych według zasad klasycznej sceny pudełkowej<sup>392</sup>.

Nie bez znaczenia pozostawała także odległość (około 1,5 km) od pracowni umieszczonych w Pałacu Kultury. Brak znajdujących się w pobliżu rzemieślników teatralnych komplikował budowę, montaż i ewentualne poprawki scenografii do nowopowstających premier, a także utrudniał doraźne naprawy lalek czy kostiumów w trakcie eksploatacji spektakli. Należy wreszcie wspomnieć, że w Olimpii zabrakło miejsca, które mogłoby w pełni zastąpić Piwniczkę. Co prawda na tzw. „antresoli” organizowano po spektaklach dyskusje z młodzieżą, a także spotkania tematyczne z różnymi gośćmi, jednak charakter tego miejsca nie miał w sobie nic z atmosfery panującej w przyziemiu kamienicy przy ul. Armii Czerwonej. Przeprowadzka do Olimpiii

---

<sup>390</sup> W związku z remontem stałej siedziby przy ul. Dąbrowskiego 5, Teatr Nowy przez kilka sezonów na przełomie lat 60. i 70. XX wieku działał w Olimpii.

<sup>391</sup> Należy tu przede wszystkim wskazać opery *O Kasi, co gąski zgubiła* i *Lajkonika*, a także mniej znane, ale często grane tytuły: *Błękitny jeź* (w samym tylko sezonie 1972/73 grany aż 107 razy), *Tymoteusz Majsterklepka* (88 przedstawień) oraz *Czy Pacydło to straszdyło, czyli musical dla lał* (53 przedstawienia).

<sup>392</sup> [bez tytułu], Poznań 17.07.1973, [maszynopis], *op. cit.*

była złem koniecznym; ofiarą, którą należało ponieść, czekając na upragnioną, nowoczesną siedzibę w Pałacu Kultury. Choć ostateczne przenosiny miały nastąpić pod koniec roku 1976<sup>393</sup>, lalkarze spędzili „na wygnaniu”<sup>394</sup> 5 lat (uroczyste przekazanie nowej sceny nastąpiło 22 lutego 1979 – wówczas teatrem od trzech sezonów kierował Wieczorkiewicz, a Serafinowicz pełniła w nim funkcję konsultanta programowego).

Mimo wszelkich niedogodności wynikających z przedłużającego się czasu translokacji teatru, lata 1974–1979 były okresem kolejnych krajowych i zagranicznych sukcesów oraz interesujących pod względem artystycznym działań. W czasie tych pięciu lat powstało siedemnaście nowych spektakli<sup>395</sup>, w tym aż siedem premier należących do repertuaru Sceny Młodych<sup>396</sup>. Jedną z ważniejszych realizacji, którą przy tej okazji należy wspomnieć są *Szury* (1975) – spektakl składający się z ośmiu miniatur dramatycznych napisanych przez polskich poetów reprezentatywnych dla różnych okresów literackich XX wieku. Ta produkcja z pewnością by nie powstała, gdyby nie specyfika gmachu Olimpii. Wykorzystując rozmiary i infrastrukturę tamtejszej sceny i widowni, zespół kilkunastu realizatorów stworzył widowisko zbudowane z kilku odrębnych całości, rozgrywających się w innej części sali. Wśród wyjątkowych spektakli dla dzieci, które powstały w tamtym okresie, trzeba wskazać *Tygryska* i *Ptama*. Pierwszy był grany w sumie przez dziewięć sezonów, został przetłumaczony na cztery języki (niemiecki, angielski, hiszpański oraz esperanto) i prezentowano go na trzech kontynentach. Drugi należy uznać za kulminację nurtu teatru poetyckiego Krystyny Miłobędzkiej – była to ostatnia poznańska realizacja tekstu dramatopisarki, której podjęli się Serafinowicz z Berdyszakiem.

W latach 1974–1979 Poznański Teatr Lalki i Aktora wyjeżdżał z Poznania dwadzieścia dwa razy, przy czym aż trzynaście z tych podróży miało charakter zagraniczny. Poznańscy lalkarze gościli na festiwalach i przeglądach teatru lalek i teatru dla dzieci – PTLiA był m.in. jedynym teatrem z Polski oraz jednym z siedmiu teatrów reprezentujących kraje radzieckie podczas XII Kongresu UNIMA, który odbył się w Moskwie w 1976. Jednocześnie grano w siedzibie oraz prowadzono objazd – w sumie podczas tych pięciu sezonów dając łącznie ponad 1300 przedstawień. W tym czasie teatr

---

<sup>393</sup> O. Błażewicz, *Festiwalowe występy poznańskiego teatru*, „Głos Wielkopolski” 1976, nr 115 (21 V), s. 4.

<sup>394</sup> M.in. tym mianem określano czas spędzony w Olimpii. Por. I. Skórzyńska, *op. cit.*

<sup>395</sup> W tym dziewięć za dyrekcji Serafinowicz.

<sup>396</sup> Działalność Sceny Młodych została zainaugurowana we wrześniu 1972 premierą *Serdecznego starego człowieka* K. Miłobędzkiej. Zdecydowana większość pozostałych spektakli, które powstały w ramach tego projektu, została zrealizowana właśnie w Olimpii.

oraz związani z nim artyści zostali wyróżnieni dwadzieścia dwa razy na krajowych i międzynarodowych przeglądach, przy czym cztery z tych wyróżnień otrzymała Serafinowicz (wśród odznaczeń znalazł się – szczególnie ceniony przez artystkę – Order Uśmiechu przyznany jej w 1979 roku).

Przeniesienie do Pałacu Kultury stanowiło pewnego rodzaju zwieńczenie wspólnych wysiłków Serafinowicz i Wieczorkiewicza. Po prawie dwudziestu latach wszyscy pracownicy znaleźli się wreszcie w tym samym budynku. Ostateczny kształt i wygląd sceny oraz jej zaplecza został w całości zaplanowany według wytycznych przyszłych lokatorów. Nowa siedziba miała być nowoczesna i dostosowana zarówno do prezentacji klasycznych (parawanowych) spektakli lalkowych, jak i pozwalać na eksploatację produkcji o niestandardowym układzie sceny i widowni<sup>397</sup>. Innowacyjny projekt oświetlenia (zakładający istnienie aż 120 obwodów) zaprojektował wspomniany wcześniej Stanisław Sabiniewicz<sup>398</sup>. Zadowolony dyrektor Wieczorkiewicz zapowiadał: „Po kilku latach pracy w warunkach raczej dla nas niekorzystnych otrzymamy – dzięki ogromnej pomocy władz – własną siedzibę z prawdziwego zdarzenia, w pełni odpowiadającą naszym potrzebom”<sup>399</sup>. Specjalnie na otwarcie sceny w Pałacu Kultury Wieczorkiewicz wyreżyserował dwie premiery: *Koziołki z wieży ratuszowej* Serafinowicz i Kurczewskiego – trzecią z cyklu oper folklorystycznych – oraz *Odprawę posłów greckich* i *Pieśni i fraszek* Jana Kochanowskiego z monumentalną scenografią Berdyszaka. Leokadia Serafinowicz do końca sezonu 1979/1980 w Pałacu Kultury pojawiała się regularnie (miała tam nawet swój oddzielny gabinet), ale wówczas jej epoka panowania definitywnie dobiegła końca.

---

<sup>397</sup> B. Kuztelski, „*Odprawa posłów greckich*” w nowej siedzibie Marcinka. Z Tygrysiem do Anglii, „Gazeta Zachodnia” 1977, nr 108 (14–15 V), s. 5.

<sup>398</sup> O czym elektryk z zachwytem opowiadał w cytowanym już wywiadzie Edmunda Pietryka. Zob. E. Pietryk, *op. cit.*

<sup>399</sup> B. Kuztelski, „*Odprawa posłów greckich*” w nowej siedzibie Marcinka..., *op. cit.*

## ROZDZIAŁ III

### Najważniejsze spektakle dla dzieci w teatrze Leokadii Serafinowicz

#### 3.1.1. *O słonku, sroce i krasnoludkach* (1960) – pierwszy sukces na poznańskiej scenie

Jak już zostało wspomniane, Leokadia Serafinowicz przyjechała do Marcinka na zaproszenie Joanny Piekarskiej, by zrealizować w Poznaniu autorską pantomimę lalkową *O słonku, sroce i krasnoludkach*. Wówczas ani ona, ani pracownicy teatru nie podejrzewali, że ta premiera rozpocznie kolejny etap w historii poznańskiej sceny. Sama Serafinowicz była niechętnie nastawiona do stolicy Wielkopolski. Opuszczając w 1945 ukochane Wilno miała pomyśleć, że spośród wszystkich miast leżących w nowej Polsce „nigdy i za żadne skarby”<sup>400</sup> nie zamieszka w Poznaniu ani w Łodzi.

Premiera pantomimy ze scenografią Ireny Pikiel i muzyką Franciszka Wasikowskiego odbyła się 30 września 1960, niespodziewanie otwierając zupełnie nowy rozdział również w życiu artystki. W obsadzie spektaklu znaleźli się aktorzy pracujący wówczas w Marcinku: Bożena Koniecka (Wartownik, Gimnastyk, Malarz, Ogrodnik i Ptaszek), Zofia Jonasówna (Milicjant), Stanisław Staniek (Dyrygent), Krystyna Cysewska (Przedszkolanka, Ptaszek), Ewa Darulewska (Przedszkolanka, Ptaszek), Felicja Koszewska (Ogrodnik, Wiewiórka, Jeżyk), Maria Korzeniowska (Ogrodnik, Słoneczko, Ślimak, Jeżyk) i Zbigniew Kaniewski (Sroka)<sup>401</sup>.

W teatralnym archiwum oprócz programu zachowały się egzemplarze z opisem akcji pantomimy, plan z układem scenografii w rzucie pionowym i kilka zdjęć Grażyny Wyszomirskiej przedstawiających lalki. Dokładna lektura tych dokumentów daje pewne (choć fragmentaryczne) wyobrażenie o sposobie, w jaki autorka zamierzała wypełnić własny postulat pobudzania wrażliwości i wyobraźni najmłodszych odbiorców.

Rezygnując z dialogów, Serafinowicz skłoniła się ku prostej historyjce opowiedzianej za pomocą plastycznych obrazów i dźwięku. Oto sielankowy żywot Krasnali zniecka zakłóca Sroka. Ptak początkowo kradnie drobiazgi takie jak konewka czy trąbka, lecz w miarę postępu akcji okazuje się na tyle chciwy, że postanawia przywłaszczyć sobie Słońce, będące największym skarbem krasnalej społeczności. Ostatecznie bohaterom udaje się naprawić szkody wyrządzone przez Srokę, zaś sama

---

<sup>400</sup> IT/AKH/31.A.

<sup>401</sup> *O słonku, sroce i krasnoludkach* [program spektaklu], Poznań 1960.

złodziejka ląduje w klatce. Nie mamy tu jednak do czynienia z typową bajką z morałem. Scena finałowa należy bowiem do upersonifikowanego w Słońca, które przepala kraty więzienia, zwracając ptakowi wolność i dając mu szansę poprawy. Wypuszczona na wolność Sroka dobrowolnie zwraca właścicielom wszystkie skradzione wcześniej przedmioty, a następnie – najwyraźniej zawstydzona swoim zachowaniem i wspaniałomyślnością, jaką jej okazano – trzyma się na uboczu. W finałowej scenie Krasnoludki zapraszają Srokę do wspólnego radosnego tańca, pokazując, że nie żywią do niej urazy.

Z egzemplarza inspicjenckiego wynika, że spektakl był podzielony na dwa akty. W przerwie między nimi aktorka rozmawiała z widzami o tym, co się wydarzyło na scenie. To pozwala sądzić, iż reżyserka była ciekawa, na ile najmłodszy potrafią interpretować to, co widzą oraz że zależało jej na tym, by dzieci zrozumiały treść widowiska. Jak widać, Serafinowicz odeszła w tej historii od prostego dydaktyzmu. W tamtych czasach ukazanie złego zachowania Sroki i wyeksponowanie kary za nie z pewnością nie, spotkałby się z niczyją krytyką. Autorka nie zamierzała jednak wychowywać ani straszyć małych widzów. Przedstawiając bohaterkę, która przeszła swego rodzaju wewnętrzną przemianę, stworzyła metaforyczną opowieść o tym, że każdy zasługuje na drugą szansę.

Czytając dziewięciostronicowy maszynopis z opisem pantomimy trudno pozbyć się wrażenia, że to raczej historia przeznaczona do głośnej lektury, niż scenariusz widowiska teatralnego. Brak tu podziału na akty lub obrazy, spisu postaci czy konkretnych rozwiązań technicznych związanych z samą realizacją. Zamiast tego autorka drobiazgowo opisała kolejne działania poszczególnych bohaterów (Krasnoludków w różnym wieku, małych leśnych ssaków i Sroki), skupiając się na towarzyszących im emocjach. Ponadto Serafinowicz niejako zaprojektowała kolejne miejsca akcji utworu (leśną polanę, drzewo z dziuplą, brzeg biegnącego przez las strumyka i duży kamień) koncentrując się na kolorystyce szczegółów otoczenia (czerwone czapki Krasnali kontrastują z zielenią leśnej roślinności; suszące się pranie jest niebieskie; słońce zmienia barwę od złotej przez różową aż do czerwonej). Obraz świata wyłaniającego się z kolejnych stron maszynopisu dopełniają efekty akustyczne towarzyszące poszczególnym scenom: hejnał na powitanie Słońca, fałszujący chór czy muzyka orkiestrowa, w której w pewnym momencie brakuje trąbki.

Ten mikroświat zbudowano za pomocą parawanu i kilku zastawek. Z planu scenografii wynika, że niektóre elementy dekoracji zmieniały swoje położenie, a inne nie.

Niestety, brak legendy nie pozwala w pełni odczytać informacji zawartych w tym dokumencie. W archiwum nie zachowały się żadne projekty scenografii ani zdjęcia ukazujące ją w całości. Nie przetrwały również lalki Ireny Pikiel, które kojarzą się z dziecięcym sposobem wykorzystywania przedmiotów i domowymi zabawami w teatr. Na fotografiach widać pacynki w części stworzone z przedmiotów codziennego użytku: twarze krasnoludków zrobiono z misek o szerokim, płaskim dnie, a nosy z piłek lub nakrętek; niektóre postaci (na przykład Wiewiórkę) wykonano z gąbki. Lalkę Wartownika wyróżniały krzaczaste brwi i wąsy z gumowej szczotki przypominającej czyścik do zamachu, a jeden ze starszych Krasnali palił fajkę kształtem nawiązującą do ozdobnego kinkietu z wystającą żarówką. Na szczególną uwagę zasługuje też Ślimak – został on wykonany z kuchennego lejka przymocowanego do nadgarstka animatora oraz dwóch rurek nakładanych na palce.

Spektakl spotkał się z życzliwym przyjęciem poznańskich recenzentów. Barbara Scipio na łamach „Głosu Wielkopolski” określiła go mianem „dobrej zabawy w wartościową sztukę”<sup>402</sup> dodając, że ze sceny „nareszcie powiało twórczym poszukiwaniem”<sup>403</sup>. Dziennikarka doceniła konwencję pantomimy, a także scenografię, budowę lalek i sposób ich animacji, skrytykowała natomiast „smutną” i „męczącą” muzykę Wasikowskiego. Z kolei Tadeusz Byczko z „Gazety Poznańskiej” podsumował widowisko jako „przejrzyste i czytelne”<sup>404</sup>, szczegółowo opisał jego warstwę plastyczną<sup>405</sup>, zaś muzykę określił jako „zbyt szarą i monotonna”<sup>406</sup>. Autor zgodził się z umieszczonym w programie spektaklu przekonaniem reżyserki, że teatr lalek pełni nie tylko rolę wychowawczą, ale także kształtuje wrażliwość dzieci na sztukę. W tym kontekście Byczko skomplementował Serafinowicz pisząc, że „dała przekonujący dowód znajomości dziecięcej psychiki i wrażliwości”<sup>407</sup> oraz określając reżyserkę mianem „śmiałej i ambitnej”.

Artystyczny eksperyment polegający na realizacji w teatrze lalek spektaklu bez słów zakończył się niekwestionowanym sukcesem. Niewątpliwie wpłynęło to na przychylne nastawienie recenzentów i władz miasta do kandydatki na dyrektorkę, która

---

<sup>402</sup> B. Scipio, *Twórcze poszukiwania w „Marcinku”*, „Głos Wielkopolski” 1960, nr 248, s. 4.

<sup>403</sup> *Eadem.*

<sup>404</sup> T. Byczko, *Dla małych widzów*, „Gazeta Poznańska” 1960, nr 246.

<sup>405</sup> „[...] świat wspaniałych i bardzo pomysłowo skonstruowanych dziwotworów. Najzwyklejsze i najbanalniejsze plastikowe miski, siatki, gąbki i kieliszki dzięki pomysłowości i talentowi artystki podniesione zostały do godności aktora, a wyczarowany z plastikowych miseczek i talerzyków «słonecznikowy sad» jest przykładem ujawnienia poezji rzeczy codziennych” cyt. za: T. Byczko, *op. cit.*

<sup>406</sup> *Ibidem.*

<sup>407</sup> *Ibidem.*



dała się poznać jako odważna artystka o nowatorskim podejściu zarówno do materii teatru lalek, jak i jego głównych odbiorców. Choć spektakl *O słonku, sroce i krasnoludkach* był obecny w repertuarze zaledwie przez jeden sezon<sup>408</sup>, a sama artystka już nigdy więcej nie zdecydowała się na realizację pantomimy lalkowej, ta premiera stanowiła zapowiedź kierunku, w jakim dyrektorka planowała poprowadzić scenę w kolejnych sezonach. Eksperymenty z formą plastyczną, wykorzystanie na scenie przedmiotów codziennego użytku, dbałość o audiosferę, fascynacja przerysowanym ruchem oraz rozmowy z publicznością na temat tego, co zobaczyła na scenie – te wszystkie elementy omawianego widowiska były rozwijane przez Serafinowicz i jej współpracowników przy okazji kolejnych produkcji.

### **3.2.1. *Tygrys Pietrek* – klasyka polskiego teatru dla dzieci i legenda poznańskiego Marcinka w kilku odsłonach**

*Tygrysa Pietrka* Hanny Januszewskiej należy uznać za jeden z najważniejszych tekstów rodzimego teatru dla dzieci. Sztukę tę w latach 1961–2019 zrealizowano na profesjonalnych scenach (nie tylko lalkowych) aż pięćdziesiąt sześć razy<sup>409</sup>. Choć z pewnością nie jest to dramat ponadczasowy, odegrał niezwykle ważną rolę w historii jako jeden z niewielu tekstów, które w swoim repertuarze (w różnych wersjach i z różnymi poprawkami) miał niemal każdy polski teatr lalek<sup>410</sup>.

W Poznaniu zrealizowano go w sumie cztery razy, z czego aż trzykrotnie pracy nad tym tekstem podejmował się Wojciech Wieczorkiewicz<sup>411</sup>. Sztuka miała tu prapremierę w 1961, w 1974 reżyser zmierzył się z nią ponownie, a w 1977 odbyła się premiera „mobilnej” wersji spektaklu z 1974. Ta ostatnia powstała z myślą o prezentacji przedstawień poza siedzibą teatru. *Tygryska* Wieczorkiewicza jako jeden z nielicznych spektakli teatralnych Marcinka doczekał się również wersji telewizyjnej (ta powstała w 1975). Ponadto Januszewska (na zamówienie dyrekcji teatru) napisała również drugą część przygód pasiastego bohatera, zatytułowaną *Tygryska i piraci*. Prapremierowo zaprezentowano ją w 1963 roku.

---

<sup>408</sup> W sumie zagrano 68 przedstawień dla łącznej grupy 10 881 widzów. Dane z: *Almanach Sceny Polskiej*, sezon 1960/61 pod red. E. Csato, Warszawa 1962.

<sup>409</sup> Encyklopedia Teatru Polskiego, [online] [dostęp: 22 I 2022]  
<<https://encyklopediateatru.pl/sztuki/2986/tygrys-pietrek>>

<sup>410</sup> Z wyjątkiem Wrocławskiego Teatru Lalek.

<sup>411</sup> W 1996 swoją wersję dramatu Januszewskiej przedstawił Janusz Ryl-Krystianowski.

### 3.2.2. *Tygryszek* (1961)

Krótko przypomnę treść sztuki Januszewskiej. Tytułowy bohater o znaczącym imieniu Pietrek zostaje pozbawiony pasków przez Bardzo Odważne Tygrysy. Brutalna kara ma oduczyć go tchórzostwa niegodnego pasiastych kotów. Upokorzony malec wyrusza więc w podróż w poszukiwaniu odwagi, lecz nie znajduje jej ani w sklepie, ani w wojsku, ani wśród Indian i kowbojów. Zrezygowany wraca do domu, gdzie zastaje ciężko chorą Mamę. Bojąc się o życie rodzicielki, pędzi po lekarza. Nie zważa przy tym na nadchodzącą burzę ani na fakt, że medyk mieszka za górami, za przepaściami, za Ponurym Pustkowiec i Wielką Wodą. Tygryskowi szczęśliwie udaje się sprowadzić pomoc i uratować życie Mamy. Kiedy wieść o czynie, którego dokonał dociera do Bardzo Odważnych Tygrysów, te w dowód uznania oddają Pietrkowi paski. Historia kończy się wypowiedzianym przez Mamę morałem: „Prawdziwa odwaga zjawia się sama, gdy się zaczyna myśleć o innych, a zapomina o sobie”<sup>412</sup>.

Współczesnych pedagogów nie zachwyciłoby ani stereotypowe przedstawienie męskości, ani ośmieszanie emocji dziecka, ani metody wychowawcze zawarte w dramacie Januszewskiej. Jednocześnie postać Tygrysa jest w pewnym sensie ponadczasowa – ukazuje bowiem młodego bohatera, który mierzy się ze swoimi ograniczeniami i pomimo braku wsparcia ze strony dorosłych wychodzi z tej próby obronną ręką (czy raczej – łapką). *Tygrys Pietrek* odwołuje się do szerokiej gamy emocji dziecka utożsamiającego się z tytułowym bohaterem<sup>413</sup>. Lęk, nieśmiałość, upokorzenie, poczucie wykluczenia, brak zrozumienia i akceptacji ze strony grupy – to tylko niektóre z trudnych stanów emocjonalnych i sytuacji społecznych ukazanych w sztuce, z którymi

---

<sup>412</sup> H. Januszewska, J. Wilkowski, *Tygrys Pietrek*, [w:] *Spowiedź w drewnie. Dramaty*, Warszawa 2020, s. 253.

<sup>413</sup> Dowodem na prawdziwość tej tezy jest historia syna Marii Tyszkowej, pedagogi prowadzącej w Marcinku badania publiczności (o których piszę w rozdziale IV). Jeden ze swoich licznych artykułów objaśniających wpływ udziału w widowisku teatralnym na dzieci, autorka zilustrowała następującym przykładem z własnego życia: „Niespełna 7-letni wówczas Julek oglądał z mamą to przedstawienie, a że sam był chłopcem nieśmiałym i lęklwym, ujrzał w postaci i dziejach Tygrysa obraz siebie samego [...] Jak bardzo przeżył dzieje Tygrysa okazało się niebawem, bo już następnego dnia chłopiec zaczął gasić światło przed zaśnięciem, i w ciągu najbliższych dni uporczywie trzymał się tego programu. Przykład Tygrysa działał więc bezpośrednio. Ale oto w kilka miesięcy później zachorowała jego własna mama, a w domu nie było nikogo dorosłego, kto mógłby sprowadzić lekarza. Mama cierpiąc, nie liczyła na pomoc nieśmiałego chłopca. I wtedy przykład Tygrysa zadziałał ponownie. Chłopiec sam zaproponował, że pójdzie po lekarza i rzeczywiście – na wzór bohatera sztuki – przezwyciężając własny lęk i nieśmiałość sprowadził pomoc dla swej mamy. A potem mógł ponownie i z satysfakcją identyfikować się z postacią dzielnego i sympatycznego Tygrysa, słuchając pochwał, iż jest już odważnym chłopcem. – Prawda, że jestem podobny do Tygrysa? I cóż da się porównać z wychowawczym triumfem Tygrysa?” Zob. M. Tyszkowa, *Teatr a dziecko*, „Nurt” 1968, nr 6, s. 60.

każde dziecko mierzyło się w życiu choć raz. Jednocześnie świat Tygryśka jest bezpieczny – owszem, występują w nim dorośli sprawiający dziecku przykrość, ale nie ma tu obiektywnego zła zagrażającego bohaterowi. Nawet jeśli pierwotnie emocje małego bohatera nie zostają zrozumiane, ostatecznie okazuje się, że racja leży nie po stronie Odważnych Tygrysów, ale Pietrka. Co istotne, wędrówka w poszukiwaniu odwagi, choć pozornie dzieje się „na zewnątrz” bohatera, który podróżuje z bezpiecznego domu Mamy przez miasto, indiańską wioskę po chatkę Doktora – tak naprawdę odbywa się wewnątrz niego. Okazuje się bowiem, że wszyscy napotkani dorośli myślą odwagę z głupotą, brawurą lub brakiem rozważli, a Pietrek szuka czegoś, co tak naprawdę od zawsze miał w sobie, lecz co ujawniło się dopiero za sprawą choroby Mamy. Prawdopodobnie te aspekty historii inspirowanej opowiadaniem *Timmi Tiger: The Tale of Timid Tiger* Leah Gale ponad pół wieku temu podbiły serca zarówno twórców, jak i odbiorców teatru dla dzieci.

Dramat najpierw w postaci słuchowiska zrealizowało Polskie Radio, a następnie jego premiery odbyły się w kilku polskich miastach. Początkowo prawo do scenicznej prapremiery zastrzegł warszawski Teatr Lalka w osobie Jana Wilkowskiego, jednak reżyser pracował nad adaptacją na tyle długo, że ostatecznie tekst po raz pierwszy wybrzmiał ze sceny Marcinka 12 października 1961. Tym samym prapremiera zainaugurowała sezon 1961/1962, który był pierwszym w pełni zaplanowanym przez nową dyrekcję. Reżyserował Wieczorkiewicz, scenografię i kostiumy zaprojektowali Serafinowicz wspólnie z Berdyszakiem, a muzykę skomponował Penderecki. Wśród realizatorów wymieniono również aktorki – Halinę Zielińską, która odpowiadała za wokalne przygotowanie odtwórców ról oraz Bożenę Koniecką czuwającą nad gestem. W tytułowej roli wystąpiła Maria Korzeniowska. Oprócz niej w spektaklu zagrali: Ewa Darulewska (jako Mama Tygryśka i Ożywiona Swoimi Sprawami Sprzedawczyni), Bożena Koniecka (Bardzo Obojętna Sprzedawczyni), Zofia Jonasówna (Ożywiona Swoimi Sprawami Sprzedawczyni), Adam Bernard (Doktor) i Bogdan Jonas (Ujeżdżacz Koni, Tygrys, Żołnierz III) oraz adepci, których nazwisk nie wymieniono w programie. Spektakl stanowił ważną zapowiedź kierunku, w jakim Serafinowicz wraz z zespołem planowała poprowadzić swój teatr – intrygujący współczesny tekst stał się tu przyczynkiem do atrakcyjnej pod względem formalnym realizacji.

Wieczorkiewicz pierwsze spotkanie ze sztuką Januszewskiej wspominał jako swego rodzaju objawienie:

[...] zachwyił mnie nie tylko wyrazistością postaci głównego bohatera, trafnością podjętej tematyki, ale także prostotą struktury dramatycznej. Dawała ona możliwość realizacji przedstawienia zbudowanego z krótkich, wyrazistych, atrakcyjnych dla dziecka zdarzeń, nie obciążonego zbędnym gadulstwem, będącym często plagą polskiego teatru<sup>414</sup>.

Reżyser nie zdecydował się rozbudowywać scenariusza słuchowiska i skoncentrował się na muzyczno-recytatywnym potencjale utworu. Twórca potraktował historię Tygryska jako opowieść o charakterze inicjacyjnym i starał się uwypuklić to skojarzenie poprzez odnoszące się do rytualnej obrzędowości zrytmizowanie niektórych scen, a także użycie masek. Te zaś miały nawiązywać nie do tradycji teatralnej, a etnograficznej<sup>415</sup>, choć najbardziej przywodziły na myśl malarstwo abstrakcyjne. Chociaż żaden z dziennikarzy piszących o tym spektaklu nie zauważył intencji Wieczorkiewicza (trudno się go również domyślić oglądając zdjęcia ze spektaklu), warto zwrócić uwagę na ambitne podejście początkującego reżysera, który prostej historii starał się nadać uniwersalny wydźwięk, mimo że musiał liczyć się z tym, że młodzi widzowie z całą pewnością nie będą w stanie dostrzec tych powiązań.

Maski projektu Serafinowicz i Berdyszaka były ażurowe i uplecione na wykonanych z siatki bryłach geometrycznych: kulach (Tygrysy), walcu (Doktor, Kowboje, Indianie) czy ściętym ostrosłupie (Generał i Żołnierze). Maski postaci ludzkich z daleka wyglądały jakby upleciono je z wikliny<sup>416</sup> (w rzeczywistości były zrobione z lekkich rurek z tworzywa sztucznego), natomiast głowy tygrysów wykonano z szerokich pasów gąbki. Oczy wszystkich postaci zaznaczono w sposób symboliczny czarnymi i białymi kulkami. Aktorzy występowali w kostiumach, których bazę stanowiły trykoty uzupełnione charakterystycznymi atrybutami odnoszącymi się do ich postaci: Tygrysom doszyto paski; Doktor nosił na szyi duży stetoskop, a na głowie cylinder; Generał miał epolety i medale, jego Żołnierze – karabiny, zaś Kowboje: bandany, pasy na naboje, ozdobne mankiety, rewolwery i charakterystyczne kapelusze. Ponadto niektóre postaci były ubrane w tuniki bądź kamizelki, których forma dodatkowo geometryzowała ich sylwetki. Bohaterem wyróżniającym się na tle pozostałych był oczywiście tytułowy Tygrysek, od stóp po szyję ubrany w nieforemny kombinezon uszyty z cienkiej gąbki (porównanej przez jednego z recenzentów do maty

---

<sup>414</sup> W. Wieczorkiewicz, *op. cit.*, s. 85.

<sup>415</sup> *Ibidem*, s. 85–86.

<sup>416</sup> Cz. Michniak, *Tygrysek*, „Głos Wielkopolski” 1961, nr 247, s. 5.

łazienkowej<sup>417</sup>). Krótkie, grube kończyny i optycznie wydłużający szyję golf (przypominający weterynaryjny kołnierz) sprawiły, że Pietrek wyglądał wyjątkowo pokracznie, dzięki czemu mógł dodatkowo rozczulać widzów.

Aktorzy posługiwali się wyrazistymi gestami, a ich sposób poruszania był inspirowany pantomimą. Ich sylwetki wyraźnie odznaczały się na tle białego ekranu, stanowiącego jedyny stały element scenograficzny i będącego horyzontem sceny. Przed nim pojawiały się obiekty symbolizujące dane miejsce akcji takie jak: budka sklepu, tarcze strzeleckie czy ognisko, a także nieliczne rekwizyty. Wśród tych ostatnich szczególną uwagę zwracają konie, którym nadano formę dziecięcych zabawek do bujania, tyle że dużo większych i wykonanych z metalowych rurek. Kluczową rolę w tworzeniu poszczególnych miejsc świata przedstawionego miały odgrywać światło i dźwięk<sup>418</sup>.

Realizacji zarzucano pewne niedociągnięcia – przede wszystkim niskie walory literackie tekstu i brak współpracy choreograficznej widoczny zwłaszcza w scenach zbiorowych<sup>419</sup>. Zwracano również uwagę na niedostatki warsztatu aktorskiego tak w pracy ciałem, jak i głosem. Oprócz tego recenzent „Teatru Lalek” skrytykował muzykę, nazywając ją „eklektyczną i tanią”<sup>420</sup>. Wszystko to nie zmienia faktu, iż spektakl przyjęto entuzjastycznie, a tym, co najbardziej zachwyciło odbiorców, była jego warstwa wizualna. Recenzenci pisali o „fajerwerku inwencji plastycznej”<sup>421</sup> oraz „lawinie doskonałych pomysłów scenograficznych i inscenizacyjnych”<sup>422</sup>, a także doceniali „oprawę plastyczną znakomicie łączącą ładny kolor i formę z ich sceniczną celowością”<sup>423</sup>. Jan Puget porównując tę inscenizację z realizacjami sztuki Januszewskiej z Warszawy, Gdańska i Lublina nazwał ją „ciekawym eksperymentem”<sup>424</sup>, doceniając „jednolitość założeń estetycznych i jednolitość języka”<sup>425</sup>. Z kolei recenzent „Głosu Wielkopolski” podkreślił „powiew nowego, jaki wniosła ze sobą Leokadia Serafinowicz, przełamując bariery sztampy i tradycyjnych konwencji w sztuce lalkarskiej

---

<sup>417</sup> *Ibidem*.

<sup>418</sup> W. Wieczorkiewicz, *op. cit.*, s. 86.

<sup>419</sup> H. Brzoza, *Czyżby „nowa fala”?*, „Gazeta Poznańska” 1961, nr 263 (6 XI).

<sup>420</sup> Dodając, że „Jeden z najlepszych polskich kompozytorów po prostu zachęcałturzył”. Zob. J. Puget, *Cztery Tygryski i ten piąty*, „Teatr Lalek” 1963, nr 25–26, s. 23.

<sup>421</sup> Cz. Michniak, *Tygrysek*, *op. cit.*

<sup>422</sup> [Anonim], *Dla młodszych i starszych*, „Gazeta Poznańska” 1961, cyt. za: W. Wieczorkiewicz, *op. cit.*, s. 87.

<sup>423</sup> R. Danecki, *Nasz recenzent zanotował*, „Express Poznański” 1961, nr 252, s. 3.

<sup>424</sup> J. Puget, *Cztery Tygryski i ten piąty*, *op. cit.*

<sup>425</sup> *Ibidem*.

i nie tylko lalkarskiej”<sup>426</sup>. Natomiast Joanna Gorczycka prorokowała: „Kto wie, czy nie «Marcinek» właśnie pokaże teatrom lalkowym, i to zarówno polskim jak i zagranicznym, drogę z impasu efekciarstwa plastycznego i anemii intelektualnej”<sup>427</sup>.

*Tygrzysek* został zaprezentowany na dwóch festiwalach: III Festiwalu Teatrów Lalek Polski Północnej w Toruniu oraz Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Lalek w Warszawie. Choć te występy nie odbiły się echem na arenie krajowej – dla lokalnych dziennikarzy spektakl Wieczorkiewicza stał się ważnym punktem odniesienia, bowiem to do niego przez kilka kolejnych miesięcy recenzenci przyrównywali kolejne premiery<sup>428</sup>. Pierwszy *Tygrzysek* stał się trwałym fundamentem, na którym przez kolejne lata budowano legendę poznańskiego Marcinka, a kolejne realizacje tekstu Januszewskiej umacniały lokalną i międzynarodową sławę sceny.

### 3.2.3. *Tygrzysek i piraci* – 1963

Prapremierowa realizacja *Tygrysa Pietrka* wzbudziła spory entuzjazm<sup>429</sup>, toteż sezon 1963/1964 inaugurowano prapremierą drugiej części przygód bohatera. *Tygryska i piratów* widzowie po raz pierwszy obejrżeli 17 listopada 1963. Skład realizatorów różnił się dwoma nazwiskami – muzykę skomponował (po raz pierwszy pracujący w Marcinku) Jerzy Milian, zaś nad choreografią czuwała Stefania Nowak. Jako *Tygrzysek* ponownie wystąpiła Maria Korzeniowska, natomiast ciężarną Darulewską w roli Matki zastąpiła Leokadia Serafinowicz. W spektaklu wystąpili także: Krystyna Cysewska (jako Pani Sreberko), Wanda Łobodzińska (Bon-Bon), Maria Choińska (gościnnie w roli Mamy Karmeli), Wojciech Barcik (Jaś Sreberko vel John Silver), Adam Bernard (Marynarz), Bogdan Jonas (Kuba Gwint), Czesław Nowak (Almanazor Śruba lub Kuba Gwint<sup>430</sup>) i Wojciech Wieczorkiewicz (Marynarz)<sup>431</sup>.

Januszewska na zamówienie teatru napisała sztukę o Bardzo Odważnym Tygrysku, który za namową kolegów (jak się później okazuje – tytułowych piratów) i Pani Sreberko (właścicielki straganu handlującej mięsem spod lady i planującej

---

<sup>426</sup> Cz. Michniak, *Tygrzysek*, op. cit.

<sup>427</sup> J. Gorczycka, *Lalki na scenie*, „Nowa Kultura” 1962, nr 28.

<sup>428</sup> Np. H. Brzoza, *Krokodyla pożycz luby...*, „Gazeta Poznańska” 1962, nr 237, s. 3.

<sup>429</sup> W sezonie 1961/1962 spektakl zagrano osiemdziesiąt dwa razy, zaś w kolejnym – zaledwie cztery. Tytuł zszedł z afisza prawdopodobnie dlatego, że grająca Tygrysicę Ewa Darulewska zaszła w ciążę. Dyrekcja, planując już realizację kolejnej części przygód bohatera, nie zdecydowała się na organizację zastępstwa.

<sup>430</sup> Tego nazwiska brakuje w *Almanachu Sceny Polskiej 1963/64*, natomiast zostało ono wspomniane w recenzji Jana Pugeta.

<sup>431</sup> Nieznane są nazwiska aktorów grających: Almanazora Śrubę, Szymona Owsiankę, trzeciego z Marynarzy, Pralinki i Maraski.

rozszerzyć swój asortyment o kolejne dobra luksusowe) wyrusza na wyspę Atol-Czeko w poszukiwaniu czekolady. Na miejscu okazuje się, że manufaktura słodkości należy do Karmeli i jej trzech córek. Kobiety są gotowe bronić biznesu za wszelką cenę, a w walce okazują się bardziej skuteczne od najeźdźców. Pokonani intruzi ogłaszają kapitulację i – ponieważ bardzo zależy im na dostarczeniu słodkiego złota do domu – za zgodą Karmeli budują podmorski rurociąg (nazywany również „czekoladociągiem”). Dzięki temu kobieta może prowadzić działalność, nie martwiąc się o sposób dostawy towaru na ląd, a jej córki dostają szansę życia w mieście. Sztuce (mimo języka pozbawionego jakiegokolwiek finezji) nie sposób odmówić pewnych wartości – nagromadzenie zwrotów akcji pozwala stworzyć wartką inscenizację przeplataną co rusz piosenkami (w sumie jest ich dziewięć, niektóre mają ewidentnie szantowy charakter), a podejmujący rozmaite decyzje główny bohater mądrze ukazuje, czym jest odwaga, nie uciekając się przy tym do nachalnego moralizatorstwa<sup>432</sup>.

Pod względem użytych środków teatralnych spektakl był podobny do *Tygryska*: wystąpili w nim aktorzy w ażurowych, w części geometrycznych maskach – te, które nosili Tygrysek i jego mama sprawiają wrażenie, jakby wzięto je z pierwszej realizacji, pozostałe zdają się do niej nawiązywać. Mniej ujednolicone pod względem stylistycznym były natomiast kostiumy. Podstawą części z nich pozostał obcisły trykot uzupełniony charakterystycznymi dodatkami pozwalającymi zidentyfikować postać: w przypadku Tygryska i jego mamy były to czarne paski; Karmela i jej córki nosiły przepaski na biodra, a zamiast masek miały sznurkowe „peruki” zasłaniające ich twarze; natomiast Jasia Sreberko i pozostali piratów ubrano w legginsy, a od pasa w górę w rozmaicie skrojone koszule odsłaniające tu i ówdzie klatkę piersiową. Pozostali bohaterowie nosili klasyczne ubrania (marynarze – białe spodnie dzwony, szerokie bluzy z charakterystycznymi kołnierzami i czapki; Pani Sreberko – elegancką bluzkę z błyszczącej tkaniny uzupełnioną o spodnie z kantem lub prostą spódnicę do kolan<sup>433</sup> oraz trzewiki na niewielkim obcasie). Ów brak spójności został dostrzeżony i skrytykowany przez bardziej wnikliwych recenzentów<sup>434</sup>. Jednocześnie tym, co okazało się wyjątkowo problematyczne, była... cielesność aktorów.

---

<sup>432</sup> Egzemplarz sztuki Januszewskiej nie zachował się w archiwum Teatru Animacji. Jako że dramaty tej autorki nie zostały wydane zbiorczo, treść sztuki poznałam dzięki uprzejmości archiwum Teatru im. Juliusza Osterwy w Gorzowie Wielkopolskim, który wystawiał dramat w 2001. Oznacza to jednak, że przywoływana przeze mnie fabuła może nieznacznie różnić się od przedstawionej spektaklu w 1963.

<sup>433</sup> Na zdjęciach Grażyny Wyszomirskiej ta postać występuje w dwóch wariantach kostiumu.

<sup>434</sup> Konkretnie przez Jana Pugeta, autora jedynej specjalistycznej i wnikliwej recenzji tego spektaklu.

Janusz Galewicz oglądający spektakl na Festiwalu Polskich Współczesnych Sztuk Lalkowych „Konfrontacje” 1964, w artykule podsumowującym imprezę donosił o burzliwej dyskusji na temat eksponowanego w spektaklu „erotyzmu”. Jego przejawami miał być „niedopuszczalnych rozmiarów biust”<sup>435</sup> Pani Sreberko oraz kostium Jasia (nazywanego też z angielska Johnem Silverem), który odsłaniał ciało aktora. Z kolei Jan Puget napisał:

[...] raził mnie cytat nagiego ramienia u John Silvera, cytat naturalistyczny opiętego trykotem ciała w sylwecie Tygryscy, a jeszcze bardziej – w kostiumach Karmeli i jej córek, bo w dodatku od pozostałych postaci odróżniają się one naturalną proporcją wielkości głowy<sup>436</sup>.

Kapitan Piratów nosił coś na kształt gorsetu uszytego z poprzecznych czarnych pasów materiału – odsłonięte były zatem nie tylko jego ramiona, ale gdzieś tam także brzuch i tors. Owszem, można się zgodzić, że sprawiało to nieco perwersyjne wrażenie, ale równie dobrze można by uznać, że taki charakter kostiumu miał po prostu podkreślać rangę noszącego go bohatera. Wspomniany gorset wygląda trochę jak klatka piersiowa kościotrupa, a cała postać Jasia Sreberko ma w sobie pewną groźbę. Ostatecznie bohater przewodził pirackiej bandzie, swoim wyglądem musiał więc wzbudzać respekt.

O ile można zrozumieć zastrzeżenia dotyczące ukazania w teatrze dla dzieci półnagiego aktora ubranego w dwuznacznie wyglądający gorset, o tyle pretensje do rozmiaru biustu aktorki brzmią po prostu kuriozalnie. Tym bardziej, że jej piersi nie były w żaden sposób wyeksponowane – Pani Sreberko została ubrana w bluzkę pozbawioną jakiegokolwiek dekoltu, płynnie przechodzącą w abstrakcyjną maskę. Krystyna Cysewska należała do najlepszych aktorek w teatrze Leokadii Serafinowicz – jej kunszt docenili także recenzenci omawianego spektaklu. Być może właśnie obfite proporcje ciała były powodem, dla którego ostatecznie nie ubrano jej w trykot? Trudno wszak zakładać, że za duży biust miałby pozbawić tę artystkę możliwości występowania na scenie.

Co się zaś tyczy trykotu – był to kostium od dekad znany i używany w tańcu<sup>437</sup>. Serafinowicz i Berdyszak po prostu wykorzystali jego właściwości i zaadaptowali do

---

<sup>435</sup> J. Galewicz, *Konfrontacje*, „Teatr Lalek” 1964, nr 30, s. 2.

<sup>436</sup> J. Puget, *Zabawa z Tygrysiem i piratami*, „Teatr Lalek” 1964, nr 28, s. 12.

<sup>437</sup> Już na początku XX wieku tancerze występowali nie tylko w cielistych trykotach, ale również bywali bardzo skąpo ubrani – aby się o tym przekonać wystarczy przejrzeć dowolny album poświęcony tańcowi



potrzeb własnego widowiska. Nie sposób pozbyć się wrażenia, że zarzucany im eklektyzm wynikający z włączenia do widowiska cytatu „naturalistycznego”, ma się nijak do założeń artystycznych twórców. Już przy okazji realizacji w 1961 trykoty sprawdziły się jako kostium doskonale uzupełniający wizję scenografów. Na zdjęciach z obu spektakli widoczni są aktorzy zastygli w pozach eksponujących kontury ich ciał, bliższych egipskiemu malarstwu niż naturalnemu ruchowi. Sylwetki aktorów występują tu jako ważny element całości podporządkowanej aspektom plastycznym oraz wizualnym, i bynajmniej nie sprawiają realistycznego wrażenia.

Naruszenie tabu cielesności aktora występującego przed dziecięcą publicznością było tylko jednym z problemów, o których dyskutowali goście wspomnianego festiwalu. Drugi wiązał się z brakiem parawanu i użyciem masek. Galewicz wprawdzie docenił „konsekwentnie nowatorski”<sup>438</sup> program dyrektor Serafinowicz, ale jednocześnie pytał, czy spektakle, które „nie mieszczą się na scenie lalkowej za parawanem”<sup>439</sup> można nadal nazywać lalkowymi? To pytanie nie jest bezzasadne, lecz w tym przypadku świadczy o podwójności standardów obowiązujących w lalkarskim świecie. To fakt, że w owym czasie wśród twórców lalkowego teatru dla dzieci niesłabnącą popularnością cieszyły się tradycyjne widowiska parawanowe (zwłaszcza z udziałem kukieł i jawajek). Jednocześnie maskę do polskiego teatru lalek wprowadził Henryk Ryl już w 1949<sup>440</sup>, a spopularyzowali ją założyciele Groteski: Władysław i Zofia Jaremmowie. Ich spektaklom nie stawiano podobnych pytań. O *Wieczorze Galczyńskiego* z 1955 Marek Waszkiel napisał wręcz, że „ostatecznie potwierdził i pozycję teatru, i samego Jaremy jako niekwestionowanych liderów polskiego lalkarstwa”<sup>441</sup>. Zachwyty wzbudzało zarówno wykorzystanie masek, jak i podkreślanie w inscenizacji umowności sytuacji teatralnej. Nie zastanawiano się nad tym, czy taką realizację można nazywać lalkową, a twórcy gratulowano przekraczania granic tego, co w teatrze lalek znane i zbadane.

Oburzenie, jakie wywołał *Tygrzysek i piraci* należy zatem tłumaczyć konserwatywnym środowiskiem lalkarskim, które nie tolerowało rozwiązań postrzeganych jako „zbyt nowatorskie” – zwłaszcza gdy dotyczyły one spektakli dla dzieci i były stosowane przez artystów o nieugruntowanej opinii. To przypuszczenie

---

w tamtym okresie, np. J. Szymajda, *Polskie artystki awangardy tanecznej. Historie i rekonstrukcje*, Warszawa 2017.

<sup>438</sup> J. Galewicz, *op. cit.*, s. 2.

<sup>439</sup> *Ibidem*.

<sup>440</sup> H. Jurkowski, *Dzieje teatru lalek*, t. 2. *Od modernizmu...*, s. 267.

<sup>441</sup> M. Waszkiel, *op. cit.*, s. 62.

potwierdzają także reakcje na późniejsze propozycje poznańskiego teatru<sup>442</sup> oraz Henryk Jurkowski:

Serafinowicz złamała za jednym zamachem dwa stereotypy: tabu bezcielesności aktora w teatrze dla dzieci i tabu gatunkowości. To tabu gatunkowości naruszali także inni lalkarze, ale nikt nie śmiał pokazać gołego do pasa chłopaka, choć było w tym tylko zwyczajne poczucie realizmu. Serafinowicz okazała się więc apostatą<sup>443</sup>.

Pisząc o recepcji omawianego spektaklu, trzeba podkreślić, że ostatecznie zdecydowana większość recenzentów przyjęła go z dużą otwartością i życzliwością. Doceniano przede wszystkim plastyczną stronę widowiska – Szczepan Gąsowski napisał, że ta „zawsze należała w Marcinku do ciekawych, ale w tym przypadku zasługuje na specjalne podkreślenie”<sup>444</sup>; z kolei już cytowany Jan Puget zachwycił się reżyserią światła: „tak wysmakowanego, technicznie czystego i szlachetnego zakomponowania światła jak w scenie Czeko-atolu – dotąd w teatrach polskich nie widziałem”<sup>445</sup>. Dużo większy niż za pierwszym razem entuzjazm wzbudziła muzyka Miliana: pisano o niej, że jest „modna”<sup>446</sup>, „przyjemna i bardzo melodyjna”<sup>447</sup>, a jej „jazzowy charakter przydaje widowisku atrakcyjności”<sup>448</sup>.

Recenzenci byli także zgodni w pochwałach wygłaszanych pod adresem pracy aktorów – zwłaszcza Marii Korzeniowskiej, która już dwa lata wcześniej zdobyła serca widzów. Najwięcej uwagi poświęcił jej nieoceniony Puget:

Maria Korzeniowska przebyła długą drogę od swojego pierwszego Tygrysa, przed dwoma laty. Wtedy akcentowała bojaźń i bezbronność, za mało może zachowując dystansu do roli, teraz zadziwia pełnią i bogactwem swej interpretacji, ostrością gestu wyraża szczenięcą i chłopakowatą toporność swojego miłego bohatera [...] jednocześnie obdarza go nieodpartym wdziękiem, a sylwecie jego przydaje wiele poezji<sup>449</sup>.

Korzeniowska bez wątpienia należała do najpopularniejszych aktorek poznańskiego teatru lalek. Grane przez nią bohaterki i bohaterów dziennikarze często

---

<sup>442</sup> O czym będzie mowa w dalszych częściach tego rozdziału.

<sup>443</sup> H. Jurkowski, *Moje pokolenie*, s. 186.

<sup>444</sup> Sz. Gąsowski, *Dla najmłodszych*, „Gazeta Poznańska” 1963, nr 294.

<sup>445</sup> J. Puget, *Zabawa z Tygrysiem i piratami*, „Teatr Lalek” 1964, nr 28, s. 12.

<sup>446</sup> R. Danecki, *Nasz recenzent zanotował...*, „Express Poznański” 1963, nr 279.

<sup>447</sup> Sz. Gąsowski, *op. cit.*

<sup>448</sup> J. Puget, *Zabawa z Tygrysiem i piratami*, „Teatr Lalek” 1964, nr 28, s. 11.

<sup>449</sup> *Ibidem*, s. 12.

wymieniali wśród wyróżniających się postaci. Jej Tygrysek trafił na tyle głęboko do serc lokalnych recenzentów, że po premierze pierwszej części przygód tego bohatera w dodatku do „Expressu Poznańskiego” ukazał się nawet krótki wywiad z nim<sup>450</sup>. Ponadto był on jedyną teatralną postacią, która komunikowała się z widzami na łamach prasy<sup>451</sup>.

Puget oprócz pracy Korzeniowskiej docenił również „nieomyślny zmysł parodii, znakomity gest, ruchy i głos”<sup>452</sup> Krystyny Cysewskiej, „gest przypominający widowiska Cricot”<sup>453</sup> Leokadii Serafinowicz oraz „poczucie stylu”<sup>454</sup> Wojciecha Barcika. Podkreślał przy tym, że aktorzy nie próbowali psychologizować swoich postaci, a raczej bawili się rolami, dostosowując środki aktorskie do charakteru masek. Doceniając pracę aktorów nad rolą, dziennikarze zgodnie utyskiwali na niedostatki ich warsztatu wokalnego i choreograficznego<sup>455</sup>.

Kwestią docenianą i komentowaną najobszerniej było bogactwo konwencji scenicznych, do których w swojej inscenizacji odwoływał się Wieczorkiewicz. Olgierd Błażewicz nazwał ten spektakl przykładem „teatru dla inteligentnych dzieci”<sup>456</sup> z uwagi na nagromadzenie w nim elementów satyry i groteski. Ryszard Danecki porównał reprezentowane na scenie poczucie humoru do „najlepszych tradycji kabaretów studenckich”<sup>457</sup>. Recenzenci nie podali żadnych przykładów scen, w których szczególnie docenili te rodzaje komizmu, można natomiast podejrzewać, że reżyser wypunktował odniesienia do codzienności znanej Polakom – jak np. niejasnego biznesu Pani Sreberko. Swoje porównanie omawianej realizacji do musicalu połączonego z kabaretem i westernem oraz uzupełnione zabawą w teatr Brechta<sup>458</sup>, rozwinął Puget:

Uwydatniono umowność nie tylko postaci, ale i sytuacji scenicznych, i obrazu scenicznego. Statek korsarski to tratwa na biegunach, kołysząca się szaleńczo tuż za falującą niebieską folią – aż dziw bierze, że piraci nie dostają po przedstawieniu

---

<sup>450</sup> [Anonim], *Wywiad z Tygrysiem*. „*Odwagi się nie kupuje ani nie znajduje...*”, „Mały Expressik” 1961 (26 X).

<sup>451</sup> W 1964 w „Expressie Poznańskim” ukazał się list Tygrysa do widzów: „Moje kochane dzieci, miło mi donieść, że nareszcie wyzdrowiałem. Ogromnie się cieszę, że znowu będę grał na scenie razem z moją kochaną Mamą i przyjaciółmi piratami. Dziękuję Wam za pamięć. Wiem, że mały Przemek nawet płakał na wiadomość o mojej chorobie. Teraz nic mnie już nie boli i jestem szczęśliwy, że będziemy się spotykać w «Marcinku». Wasz kochający Tygrysek”. [notatka], „Express Poznański” 1964, nr nn (13 III).

<sup>452</sup> J. Puget, *Tygrysek i piraci*, „Panorama Północy” 1964, nr 4, s. 11.

<sup>453</sup> *Ibidem*.

<sup>454</sup> *Ibidem*.

<sup>455</sup> Np. Sz. Gąssowski, *op. cit.*

<sup>456</sup> O. Błażewicz, *Cztery premiery*, „Głos Wielkopolski” 1963, nr 283, s. 3.

<sup>457</sup> R. Danecki, *Nasz recenzent zanotował...*, „Express Poznański” 1963, nr 279, s. 3.

<sup>458</sup> J. Puget, *Tygrysek i piraci*, *op. cit.*

morskiej choroby!!! Drabinka sznurowa, na której stoi jeden z nich, nie jest przymocowana do masztu, lecz zwisa oddzielnie z nadscenia, obok tratwy, w dodatku opadając w morskie fale! [...] realizatorzy przełożyli przygodę na zabawę w przygodę [...] Drugi przykład: piraci zstępują z tratwy, przekraczają „fale” i ustawiają się na proscenium, by po zaśpiewaniu songu wrócić na swoje miejsca. Dopiero później „lądują” w sensie „realnym”.<sup>459</sup>

Z tezą, jakoby podane wyżej przykłady zabiegów scenicznych miały wywoływać uzasadnione skojarzenia z teatrem Bertolda Brechta, można polemizować. Mimo to nie ulega wątpliwości, że realizacja spektaklu eksponującego obecność na scenie aktorów ubranych w maski i kostiumy podkreślające ich fizyczność, a na dodatek połączenie kilku gatunków teatralnych z konwencją zabawy w teatr, była odważnym eksperymentem artystycznym. Nawet jeśli budził on sprzeciw części środowiska lalkarskiego, w samym Poznaniu stał się swego rodzaju wydarzeniem międzypokoleniowym i umocnił pozycję teatru Leokadii Serafinowicz w stolicy Wielkopolski oraz zaznaczył jego obecność na arenie ogólnopolskiej<sup>460</sup>. Na *Tygryska i piratów* licznie przychodziły dzieci, ale i dorośli. Wieczorkiewicz sugerował, że drugą grupę stanowili przede wszystkim przedstawiciele władz, chcący sprawdzić, czy forma musicalu nie stanowi zagrożenia dla ideologii komunizmu. Jednak również parę tygodni po premierze „Express Poznański” donosił:

[...] zachodzi obawa, że na otwartych przedstawieniach w „Marcinku” nie starczy miejsca dla dzieci. Wielu dorosłych upodobało sobie naszą scenę lalkową do tego stopnia, że podobno kilku mężczyzn w krótkich spodenkach próbowało zmylić bileterów i dostać się na spektakl<sup>461</sup>.

Trudno wyrokować, czy opisany wyżej przypadek zdarzył się naprawdę, czy też recenzent szukał pretekstu, by złośliwie zwrócić uwagę na mało elegancki strój widzów. Niezależnie od tego faktem pozostaje, że o zaangażowaniu dorosłych widzów w odbiór *Tygryska i piratów* donosiły różne media<sup>462</sup>. Dziennikarze motywowali je wysokimi walorami artystycznymi realizacji, wielopoziomym komizmem, a także brakiem

---

<sup>459</sup> J. Puget, *Zabawa z Tygrysem i piratami*, op. cit.

<sup>460</sup> Jan Puget w „Panoramie Północy” napisał: „Pod kierownictwem Leokadii Serafinowicz poznański Marcinek zdobywa sobie poważną pozycję w życiu teatralnym Poznania, a przedstawia ciekawe pozycje artystyczne również w skali ogólnokrajowej”, J. Puget, *Tygryska i piraci*, op. cit.

<sup>461</sup> W. Burtowy, *Ambitne plany repertuarowe poznańskiego teatru dla najmłodszych widzów*, „Express Poznański” 1963, nr 285 (3 XII), s. 3.

<sup>462</sup> Np.: O. Błazewicz, *Poznański Tygryska i polska sprawa*, „Kultura” 1964, nr 21 (24 V), s. 14; J. Puget, *Tygryska i piraci*, op. cit.

infantyliźmu<sup>463</sup> – żadna z tych wartości nie kojarzyła się wówczas z teatrem dla dzieci. Ostatecznie doceniono także wartość tej realizacji dla rozwoju polskiego teatru lalek. Redaktorzy antologii *100 przedstawień teatru lalek* zawierającej teksty krytyczne upamiętniające najlepsze i najważniejsze spektakle, jakie powstały w Polsce w latach 1945–1996, wśród wyróżnionych inscenizacji wskazali m.in. *Tygryśka i piratów*.

#### 3.2.4. *Tygryśek* (1974, 1975 i 1977)

W 1965 *Tygryśek* zniknął ze sceny Marcinka, by ponownie pojawić się na niej dopiero dziewięć lat później. W lutym 1974 teatr Leokadii Serafinowicz został wreszcie przeniesiony do budynku Domu Kultury Milicji Obywatelskiej Olimpia, a 8 października instytucja zmieniła nazwę na Poznański Teatr Lalki i Aktora<sup>464</sup>. Od tej pory spektakle dla dzieci prezentowano pod szyldem Sceny Marcinek, zaś te dla starszych widzów – w ramach Sceny Młodych. Premiera *Tygryśka*, która odbyła się 28 września 1974 była jedną z pierwszych produkcji dla najmłodszych zrealizowanych w tym miejscu<sup>465</sup>. W ten sposób *Tygryśek* po raz kolejny otworzył nie tylko nowy sezon, ale i cały rozdział w historii poznańskiego teatru.

Tak jak i poprzednio spektakl reżyserował Wieczorkiewicz, za scenografię odpowiadała Serafinowicz (tym razem bez Berdyszaka), muzykę skomponował Milian, a wokalnego przygotowania aktorów podjął się (współpracujący z teatrem już od blisko dekady) Aleksander Radzewski. Znacznie zmienił się natomiast skład aktorski: Tygryśkiem na kolejne dziewięć lat została Bożena Tychanicz, zaś w rolę jego mamy ponownie wcieliła się Ewa Darulewska. W męskiej obsadzie znaleźli się: Jan Harenda jako Doktor oraz: Jerzy Goldbeck, Bogdan Jonas, Maciej Lejman, Andrzej Marciniak i Stanisław Słomka-Rakowski jako Bardzo Odważne Tygryśy.

Pisząc o tym spektaklu, nie sposób uciec od jego telewizyjnej wersji, którą w 1975 zrealizował Jan Kurek, a wyprodukował poznański oddział Telewizji Polskiej w ramach

---

<sup>463</sup> „Nic z banału, nic z karmelkowego upupiania młodocianej publiczności, nic z ciotczyńnego moralizatorstwa z pana Jachowicza rodem”. O. Błażewicz, *Poznański Tygryśek i polska sprawa*, op. cit.

<sup>464</sup> Podejmując taką decyzję Leokadia Serafinowicz odpowiedziała na, od lat padające z ust dziennikarzy, postulaty, by odinfantyliżować oblicze prowadzonej przez nią instytucji. Jerzy Mańkowski na łamach „Przeglądu Literackiego” w 1962 sformułował wręcz tezę, że dziecięce imię teatru jest „ludzące, nie oddające istoty ani zakresu jego działalności” czy wręcz „hamujące jego działalność” poza Poznaniem. Mimo że głos dziennikarza nie był odosobniony, wiele osób nie zaakceptowało symbolicznej zmiany i nadal nazywało poznański teatr Marcinkiem. Zob. J. Mańkowski, *Teatr Mały czy Marcinek?*, „Przegląd Literacki” 1962.

<sup>465</sup> Wcześniej odbyła się premiera spektaklu Andrzeja Dziejduła pt. *Pan Andersen przedstawia Królową Śniegu*. Tytuł szybko został zdjęty z afisza – w sezonie 1973/74 zagrano go raptem trzydzieści sześć razy.

V Festiwalu Telewizyjnego Teatrów Lalkowych<sup>466</sup>. W nagraniu zdecydowano się na zastosowanie pewnych chwytów montażowych uatrakcyjnających przekaz: w wybranych scenach przeskalowano granego przez aktorkę Tygryska tak, by był mniejszy od lalek, z którymi rozmawiał; w innych na taśmę z nagraniem naklejono (nienależące do scenografii) liście, by wytworzyć iluzję, że aktorzy się za nimi chowają<sup>467</sup>. Ponadto w wersji telewizyjnej brakuje ujęć ukazujących scenografię w planie ogólnym oraz pominięto te sceny, które w teatrze stanowiły pretekst do interakcji z widzami. Niezależnie od tych niuansów, telewizyjna adaptacja daje dziś możliwie najpełniejsze pojęcie o spektaklu Wieczorkiewicza.

Tym, co zwraca uwagę jako pierwsze, są kostiumy zupełnie pozbawiające aktorów ich naturalnych, ludzkich kształtów. Wszystkie tygrysy mają na głowach płaskie, walcowate „kaski” z uszami i wąsami oraz niewielkimi wycięciami, przez które widać owal twarzy. Oprócz tego mężczyźni noszą uformowane na gąbce bluzy i spodnie pozszywane z szerokich pasów materiału w różnych kolorach. Mama Tygrysica jest ubrana długą do kostek nietaliowaną spódnicę, zaś Tygrysek pozbawiony pasków występuje w luźnym, jednobarwnym kombinezonie z nogawkami sięgającymi przed kolano i rękawami do łokci. Kostiumy nie upodabniają aktorów do realistycznych tygrysów – brak im charakterystycznych cienkich, czarnych pasków o nieregularnym rysunku, a kubistyczna forma nadana ich sylwetkom wywołuje skojarzenia ze współczesnym ludzikiem Michelina.

Nie sposób pozbyć się wrażenia, że kostiumy są niewygodne i krępują ruchy aktorów. Trudno też nazwać je pięknymi. Najbardziej niekorzystnie wygląda Ewa Darulewska, której sylwetka została upodobniona do kolumny. Aktorka stawia drobne kroki, przywodzące na myśl chód dalekowschodniej gejszy, a wszelkie próby wykonania przez nią bardziej ekspresyjnego gestu wyglądają groteskowo. Kanciaste i sztuczne są również ruchy dorosłych Tygrysów. Rzecz jasna, ten efekt nie został spowodowany wyłącznie formą kostiumu i w równej mierze wynika z założeń reżyserskich i umiejętności odtwórców poszczególnych ról. Wyuczone gesty i ruchy są dodatkowo podkreślone przez kwestie – wypowiedane przez aktorów z emfazą i przesadną poprawnością. Pół wieku temu taki styl uznawano za poprawny, lecz współcześnie trudno go zaakceptować.

---

<sup>466</sup> Przy okazji kolejnych edycji tego festiwalu powstały również wersje telewizyjne *Wandy* oraz dwóch oper *O Kasi, co gąski zgubiła* i *Lajkonika*.

<sup>467</sup> Ten zabieg należy dziś uznać za wyjątkowo nietrafiony i szpecący.

Tygrysy (do których zalicza się również Doktor) są jedynymi postaciami pojawiającymi się w żywym planie. Wszystkich pozostałych bohaterów przedstawiono za pomocą tradycyjnych form lalkowych: pacynek (Sprzedawcy), kukiełek (Generał i jego Żołnierze), marionetek sycylijskich (Indianie) i zmechanizowanych lalek planszetykowych (Kowboje i ich rumaki). Każda z tych grup została wykonana w innej stylistyce. Pacynki mają groteskowo wyolbrzymione oczy i nosy oraz krzaczaste brwi i wąsy, a także kostiumy wskazujące na zawód wykonywany przez ich bohaterów. Kukielki są bardziej syntetyczne – identyczni, pozbawieni twarzy żołnierze o luźno zwisających kończynach, wizualnie dopełniają zbudowanego z półkolistych części Generała o zmechanizowaną rękę dzierżącą szablę i wąsach ruszających się w takt wypowiedzianych przez niego słów. Ozdobione pióropuszcami głowy Indian przypominają z kolei fragmenty słupów totemicznych z twarzami wymalowanymi kontrastowymi kolorami; zaś ciała Kowbojów i ich rumaków zbudowane są z gładkich elementów o opływowych kształtach i nie posiadają żadnych szczegółów. Wszystkie lalki są animowane przez aktorów w kostiumach Tygrysów, których obecności nie próbowano ukryć (w scenie kukielkowej spod parawanu wystają nogi animatorów, a w marionetkowej przechylają się oni nad niskim horyzontem prowizorycznej scenki).

Ani czarno-białe zdjęcia, ani nagranie nie oddają urody scenografii, którą zachwycali się widzowie. Błażej Kuztelski nadał jej miano „bajecznie kolorowej”<sup>468</sup> i zrealizowanej „z dużym rozmachem”<sup>469</sup>, a przy tym stwierdził, że ma „wyjątkowo persyflażowy charakter, parodiuje dekoracje do widowisk muzycznych: zarówno rewiowych jak i operowych”<sup>470</sup>. Z całą pewnością można powiedzieć, że w całości została podporządkowana lalkom oraz, że jest ona – podobnie jak animanty – niejednorodna. Podczas gdy zastawki-sklepiki Sprzedawców wymalowano w pop-artowe hasła reklamowe, parawan dla kukielkarzy sprawia wrażenie roboczego, zaś drzwi do saloonu, przed którym Tygrysek spotyka kowbojów, zdają się nawiązywać do scenografii klasycznych westernów. Wszystkie te elementy pojawiają się w trakcie otwartych zmian dekoracji dokonywanych przez aktorów.

Nagranie niewątpliwie ujęło spektaklowi wiele urody – nie tylko ograbiając go z kolorów, ale również pozbawiając tych wszystkich efektów, które wywołuje dobra reżyseria światła. Jedną ze scen, która najbardziej utkwiała w pamięci zarówno

---

<sup>468</sup> B. Kuztelski, *Musical i Tygrysy*, „Gazeta Poznańska” 1974 (17 X).

<sup>469</sup> *Ibidem*.

<sup>470</sup> *Ibidem*.

realizatorom, jak i dziennikarzom, był moment dotarcia Tygryśka do miasta. Joanna Gorczycka przywołała go, podkreślając, że twórcom udało się uzyskać „efekt grozy, którą może zionąć nowoczesność”<sup>471</sup>, zaś Bożena Tychanicz zapamiętała następująco:

[...] miasto zrobiono wyłącznie za pomocą światła: było zupełnie ciemno, a ja uciekałam przed światłami reflektorów imitującymi samochody. Zawsze byłam drobnej budowy ciała, a na tej pustej, wielkiej scenie mój Tygryśek musiał się wydawać wyjątkowo mały i przestraszony<sup>472</sup>.

W nagraniu ten moment zupełnie pominięto. W jednej scenie główny bohater bierze darowany mu przez Mamę grosz i wychodzi poza kadr, a kolejną otwierają dorosłe Tygryśy przepychające zastawki-sklepy przy piskliwych dźwiękach fletu.

Scenografia Leokadii Serafinowicz nie zachwyca swoją warstwą wizualną. Owszem, jest funkcjonalna, lalkom nie można odmówić uroku, a scena z indiańskim ogniskiem, które rzeczywiście zdaje się płonąć, robi wrażenie. Jednocześnie poszczególnym elementom świata przedstawionego brak punktów wspólnych – tak, jakby scenografka nie miała spójnego pomysłu na tę realizację.

Niewątpliwie należy za to docenić reżyserię. Wieczorkiewicz i tym razem sięgnął po tekst słuchowiska i nie skorzystał z poprawek ani sugestii inscenizacyjnych, które dopisał do sztuki Wilkowski. Reżyser miał własny koncept na to, jak przedstawić tę historię i sprawnie go zrealizował. Brawurowo wykorzystał środki właściwe teatrowi lalek i zestawiał je z działaniami aktorów, nadając głębszy wymiar zarówno chórowi Tygryśów, jak i całej wymowie spektaklu. O ile w sztuce Januszewskiej dorośli ucieleśniają coś na kształt bezlitosnego i bezkompromisowego wymiaru sprawiedliwości, który nagle pojawia się i znika, o tyle funkcja nadana im przez Wieczorkiewicza jest bardziej przemyślana. Tygryśy tańczą, śpiewają, przeprowadzają otwarte zmiany dekoracji i animują lalki kolejnych, napotykanych przez głównego bohatera postaci. To z jednej strony wywołuje dalekie skojarzenie z antycznym chórem, z drugiej zaś buduje wrażenie, że gromada niejako opiekuje się Pietrkiem, nie tylko towarzysząc mu w jego wędrówce, ale też realnie kształtując jej przebieg. Tygryśek zostaje ze swoim lękiem sam dopiero w obliczu choroby Mamy. Drogę po Doktora i z powrotem pokonuje bez towarzystwa, jadąc na grzbiecie rumaka (a dokładniej – jednego z Tygryśów, niosącego

---

<sup>471</sup> J. Gorczycka, *Akcja DZIECKO*, „Teatr” 1975, nr 18, s. 17.

<sup>472</sup> B. Tychanicz, *Najważniejsza postać w scenariuszu*, rozm. przepr. A. Drwięga. Zob. Aneks do niniejszej pracy.



Pietrka „na barana”). Jego strach wydaje się przez to bardziej uzasadniony, a w konsekwencji zwycięstwo nad nim jest niepodważalne.

Warto zwrócić uwagę na to, że reżyser dołożył starań, by mali widzowie nie wystraszyli się tego, co oglądają na scenie i od początku rozumieli, że Tygrysy mają dobre intencje i przyjazne usposobienie. W związku z tym na podłodze foyer położono „wałki-węże w wesołe kolorowe pasy, stanowiące siedziska”<sup>473</sup>. Dzięki temu widzowie mogli poczuć klimat spektaklu jeszcze przed rozpoczęciem pierwszego aktu. W szatni witali ich aktorzy w kostiumach Tygrysów uszytych z podobnej, co węże tkaniny, którzy pomagali najmłodszym zajmować miejsca na widowni<sup>474</sup>. Wieczorkiewicz złagodził także brutalny charakter sceny pozbawienia głównego bohatera pasków. Pięcioro dorosłych co prawda łapie małego Pietrka i zabiera jego ubranie, jednak dzieje się to w takt pogodnej piosenki. Tygrysy podskakują przy tym wesoło, a ich ofiara komicznie majta nogami.

Tragedia Pietrka wybrzmiewa dopiero w kolejnej scenie, gdy półnagi bohater Bożeny Tychanicz płacze, a raczej wyje, szlochając przy tym w sposób, który rozdziera serce. Nie ulega wątpliwości, że ten aspekt gry aktorskiej połączony z cechami fizycznymi odtwórczyni głównej roli, przyczyniły się do popularności spektaklu w kraju i za granicą. Niska i drobna aktorka o dziecięcym głosiku musiała sprawiać wrażenie tym słabszej i bardziej bezbronnej, gdy błąkała się samotnie na ogromnej scenie lub w otoczeniu piątki roślących mężczyzn w kostiumach, które dodatkowo powiększały ich sylwetki. Kreację Tychanicz docenili jurorzy V Festiwalu Telewizyjnego Teatrów Lalkowych, przyznając jej pierwszą nagrodę aktorską. Pochwał nie szczędzili jej również

---

<sup>473</sup> W. Wieczorkiewicz, *op. cit.*, s. 96.

<sup>474</sup> Choć tego wprowadzenia brak w nagraniu Jana Kurka, była to część spektaklu najczęściej opisywana przez recenzentów. Zob. T. Węgrowa, *Przedszkolak w teatrze, czyli refleksje pofestiwalowe*, „Scena” 1975, nr 10, s. 34–38.

niemieccy recenzenci<sup>475</sup>, a także mali widzowie spontanicznie wyrażający swoje uznanie zarówno w trakcie przedstawień<sup>476</sup>, jak i po nich<sup>477</sup>.

Innym niepodważalnym atutem zarówno tej aktorki, jak i Ewy Darulewskiej są ich umiejętności wokalne. Solowych śpiewów Mamy i Tygryśka słucha się z przyjemnością – głosy aktorek brzmią głęboko i czysto również w wysokich rejestrach. Chór Tygryśków nie zachwyca taką wirtuozerią. Choć występuje w nim m.in. Jerzy Goldbeck słynący ze świetnego słuchu i fenomenalnego basu, w zbiorowych wykonaniach piosenek słychać brak profesjonalnego przygotowania wokalnego. Aktorzy śpiewają nierówno, nierzadko przy tym fałszując. Nie zmienia to faktu, że ich piosenki szybko wpadają w ucho. Dzieje się tak za sprawą mało skomplikowanego tekstu Januszewskiej, ale przede wszystkim dzięki muzyce Miliana, która jest melodyjna i zróżnicowana zarówno pod względem użytego instrumentarium, jak i stylu. Niektóre utwory mają popowy charakter („Boję się huku i blasku”), w innych pobrzmiewa marszowa nuta (wojskowe „Żołnierz odważny musi być”). Najbardziej intrygująco brzmi zaś Indiańskie „Pali się wielkie ognisko”, w którym szybki i nieregularny rytm bębna połączono z typowo jazzową melodią. Można przypuszczać, że muzyki Miliana nie powstydziliby się żaden współczesny teatr, a pół wieku temu niewątpliwie zachwycała ona widzów. Wiesław Kiser zdający relację z Biennale Sztuki dla Dziecka w 1975 stawiał poznański teatr za wzór, jeśli chodzi o audiosferę kolejnych produkcji tej instytucji<sup>478</sup>, a Krystyna Mazur pisząc o ogólnie niskim poziomie audialno-wizualnym spektakli prezentowanych na przeglądzie podkreśliła, że „Tygrysek w tym względzie podtrzymywał i rozwijał najlepsze tradycje polskiego teatru lalek”<sup>479</sup>.

Forma tego widowiska skłania do refleksji nad współczesnym teatrem dla dzieci. Choć dziś nikt nie nazwałby go musicaliem – przede wszystkim ze względu na jego raczej

---

<sup>475</sup> Z uwagi na niską jakość tłumaczenia recenzji z niemieckich gazet, żadnej nie zacytuję, jednak przy nazwisku Tychanicz pojawiają się takie przymiotniki jak „zachwycający” czy „niezwykle szczerzy”. Recenzenci sugerują też, że tej roli nie można byłoby zagrać lepiej. Zob. I. Höger, *Spiel voll Zauber und Weisheit*, „Hamburger Abendblatt” 1976 (21 IV).

<sup>476</sup> Wśród wielu takich sytuacji aktorka zapamiętała zwłaszcza tę, gdy w trakcie jednego z przedstawień na scenę wszedł chłopiec i (sam przed chwilą wystraszony i niechętnie nastawiony do wizyty w teatrze) oświadczył: „Ty nie płacz. Ja Ciebie kocham”. Po czym mocno przytulił aktorkę. Spontaniczne reakcje młodej publiczności są powszechne, jednak niezwykle rzadko zdarza się, by kilkulatek zebrał się na odwagę i nieproszony przez nikogo wszedł na scenę, przerywając przedstawienie. Trudno wyobrazić sobie lepszy dowód na to, że dzieci głęboko przeżywały przygody Tygryśka i rzeczywiście utożsamiały się z tym bohaterem.

<sup>477</sup> W domowym archiwum aktorki zachował się szczególny dowód sympatii – portret Tygryśka i liścik od Moniki Głowczyńskiej z Warszawy, która obejrzała nagranie spektaklu w telewizji.

<sup>478</sup> W. Kiser, *Notatki z Biennale*, „Gazeta Poznańska” 1975, nr 112 (17–18 V), s. 5.

<sup>479</sup> K. Mazur, *Konfrontacje 75*, „Nurt” 1975, nr 8, s. 13.

kameralny charakter oraz ewidentne braki aktorów w ich warsztacie wokalnno-tanecznym – struktura spektaklu nie różni się od produkcji dla dzieci, które dziś oglądamy na scenach lalkowych. Realizacja ma wartką akcję, a niezbyt długie dialogi i monologi są w niej przeplatane melodyjnymi piosenkami połączonymi z prostymi układami choreograficznymi. Co ciekawe, *Tygryska* już w 1976 nazwano spektaklem „tradycyjnym”<sup>480</sup>. To uzmysławia jak mało eksperymentalny jest współczesny mainstreamowy teatr adresowany do najmłodszych, który nie ewoluował przez ostatnie dziesięciolecia. Owszem, wystawia się w nim teksty o znacznie wyższym poziomie literackim niż reprezentowany w *Tygrysku*, a na scenach występują aktorzy, którzy uczyli się tego zawodu przez pięć lat, ale struktura porządkująca widowisko w zasadzie pozostała niezmienna.

Po tej premierze w poznańskiej prasie codziennej ukazały się dwie wyjątkowo lakoniczne recenzje, które w żaden sposób nie zwiastowały kariery, jaką zrobił spektakl. Olgierd Błażewicz przypomniał, że to kolejna realizacja tekstu Januszewskiej w Poznaniu i skonstatował, że „rzeczywiście dobre to przedstawienie i świetnie też odbierane przez swą widownię”<sup>481</sup>. Co ciekawe, recenzent odnotował „daleko idące zmiany inscenizacyjne”, jakie zaszły względem prapremierowej realizacji, niejako sugerując, że wersja z 1974 w jakiś sposób nawiązuje do tej z 1961. Zdaniem Błażewicza polegać one miały m.in. na... ograniczeniu roli lalek do minimum<sup>482</sup>. Z kolei Błażej Kuszelski uznał, że spektakl „obok walorów wychowawczych [...] posiada wiele scenicznego uroku”<sup>483</sup>.

Być może dziennikarze przyzwyczajeni do artystycznego ryzyka podejmowanego przez dyrekcję Marcinka w ostatnich latach, byli rozczarowani tym, że Serafinowicz zdecydowała się sięgnąć po już sprawdzony i „bezpieczny” tekst, który Wieczorkiewicz zrealizował w tradycyjny sposób. Ich wyborom trudno się dziwić. Wszak *Tygryska* przede wszystkim miał zapewnić frekwencyjny sukces i przyciągnąć poznaniaków do nowej siedziby. Reżyser napisał o tym wprost:

Wiedziałem, że aby odzyskać w nowym miejscu naszą publiczność i zyskać nową, musimy być dla niej maksymalnie atrakcyjni. Ponieważ od prapremiery *Tygryska*

---

<sup>480</sup> *Eadem*.

<sup>481</sup> O. Błażewicz, *Teatr dla najmłodszych*, „Głos Wielkopolski” 1974, nr 240 (12–14 X), s. 5.

<sup>482</sup> Ten przykład dobitnie ukazuje, jak trudne jest zadanie badacza teatru lalek, często zmuszonego polegać na tekstach pisanych przez nie zawsze kompetentnych dziennikarzy.

<sup>483</sup> B. Kuszelski, *Musical i Tygrysy*, *op. cit.*

minęło trzynaście lat, liczyliśmy też na nową generację naszej widowni, na dzieci widzów, tak wówczas popularnego przedstawienia<sup>484</sup>.

*Tygryszek* sprostał tym oczekiwaniom z nawiązką. Publiczność nie zawiodła, a tytuł okazał się sprzedażowym hitem. Tylko w sezonie 1974/1975 zagrano go aż dziewięćdziesiąt cztery razy dla ponad dwudziestu czterech tysięcy widzów<sup>485</sup>. W kolejnych dwóch sezonach ta liczba się podwoiła<sup>486</sup>. Ponadto spektakl okazał się nie tylko dobrą komercyjną propozycją, ale również został doceniony przez jurorów II Biennale Sztuki dla Dziecka, które przyznało mu szereg nagród, w tym najważniejszą, czyli Srebrne Koziółki<sup>487</sup>. Czytając relacje z festiwalu, trudno pozbyć się wrażenia, że taki werdykt wynikał przede wszystkim z niskiego poziomu prezentowanych wówczas spektakli. *Tygryszek* nie był bowiem przykładem „teatru inicjacyjnego”, jak wówczas postrzegano produkcje dla przedszkolaków – jego najmłodszy widzowie z reguły już chodzili do szkoły. Poza tym obserwatorzy imprezy nie dostrzegli w nim niczego wyjątkowego ani odkrywczego. Werdykt zaskoczył również samego Wieczorkiewicza:

Kiedy po ogłoszeniu werdyktu jury [...] podsumowywaliśmy z panem Janem [Dormanem – A.D.] problematykę kończącej się imprezy, miałem poczucie niesprawiedliwości ocen w sztuce. [...] Będąc członkiem jury niewątpliwie głosowałem za „Złotymi Koziółkami” dla *Konika*. [...] Wiedziałem, że *Tygryszek* jest tylko dobrym, profesjonalnym przedstawieniem, *Konik* inspirował, dawał jakąś perspektywę<sup>488</sup>.

Niezależnie od powodów tej decyzji, *Tygryska* uznano jednym z dwóch najlepszych spektakli przeglądu. Polskie środowisko teatru dla dzieci albo nie było wówczas gotowe na *Konika*, albo jurorzy zmęczeni eksperymentalnymi (a przez to niedoskonałymi) formami scenicznymi tym chętniej skłonili się ku tradycyjnemu *Tygryskowi*. Prawdopodobnie to niezależne potwierdzenie wartości artystycznej *Tygryska* przyczyniło się do zgłoszenia tego tytułu do udziału w V Festiwalu

---

<sup>484</sup> W. Wieczorkiewicz, *op. cit.*, s. 96.

<sup>485</sup> Dane z: *Almanach Sceny Polskiej 1974/75* pod red. K. A. Wysińskiego, Warszawa 1976.

<sup>486</sup> W sezonie 1975/1976 zagrano go pięćdziesiąt trzy razy dla 12 787 widzów, a w kolejnym – czterdzieści dla 13 629 osób.

<sup>487</sup> W 1975 nie przyznano Złotych Koziółków, zaś Srebrne *ex aequo* z *Tygryskiem* otrzymał również *Konik* Jana Dormana. Wśród twórców poznańskiego spektaklu wyróżniono: W. Wieczorkiewicza – II nagroda za reżyserię; L. Serafinowicz – I nagroda za scenografię; J. Miliana – nagroda za muzykę; B. Tychanicz – wyróżnienie aktorskie.

<sup>488</sup> W. Wieczorkiewicz, *op. cit.*, s. 99.

Telewizyjnym Teatrów Lalkowych. Recenzenci zgodnie wymieniali spektakl wśród najlepszych propozycji prezentowanych w ramach imprezy<sup>489</sup>.

Żywot omawianej realizacji *Tygryska* był długi i barwny – teatr wyjeżdżał z nim za granicę w latach 1976–1982 aż jedenaście razy, odwiedzając przy tym osiem krajów<sup>490</sup>. Niektóre z tych ekspedycji liczyły zaledwie kilka dni i ograniczały się do wizyty w jednym mieście, inne miały charakter kilkutygodniowych, międzynarodowych tournée. Pasiastego bohatera najbardziej pokochali Niemcy z RFN, dokąd spektakl wyjeżdżał aż czterokrotnie, odwiedzając przy tym dwadzieścia pięć miast. Dobrze zostały udokumentowane jedynie występy z kwietnia 1976 – recenzje, które pojawiły się w niemieckich gazetach przetłumaczono i przechowano w archiwum Teatru Animacji.

Współcześnie ich treść jest mało użyteczna z punktu widzenia badacza historii teatru dla dzieci. Niemieccy dziennikarze w większości powtarzali informacje zawarte w materiałach promocyjnych teatru na temat profilu i działalności instytucji, następnie streszczali fabułę, w efekcie niewiele miejsca poświęcając analizie spektaklu, zaś korespondenci krajowi zwięźle pisali o entuzjastycznym przyjęciu i najchętniej opisywali własne wrażenia podróżnicze<sup>491</sup>. W niemieckojęzycznych relacjach podkreślano fakt, iż poznański teatr jest szeroko znany w świecie, lecz po raz pierwszy zawitał do RFN.

Szczególną uwagę zwraca zdanie, które padło na łamach „Die Welt” w tłumaczeniu brzmiące następująco: „Jedno wszakże udowodnił Teatr Marcinek: [...] by dzieci bawić i dawać im bodźce do myślenia, nie potrzeba agresywnego i politycznego zabarwienia sztuk teatralnych”<sup>492</sup>. Ta uwaga może świadczyć o tym, że dziennikarz ją wygłaszający miał dość rewolucji kulturalnej, która w tym kraju nie ominęła teatru dla dzieci. Przełom lat 60. i 70. był bowiem czasem gwałtownych przemian w tym obszarze, a w zachodnich Niemczech szczególną popularność zdobyły (nieistniejące dotąd) grupy niezależne takie jak: GRIPS, Rote Grütze czy Birne. Prezentowały one spektakle zaangażowane politycznie, a także poruszały tematy i promowały postawy obyczajowe dotąd niespotykane w sztuce dedykowanej najmłodszym<sup>493</sup>. Na podstawie jednego zdania trudno wysuwać daleko idące wnioski. Niemniej wydaje się prawdopodobne, że *Tygrysk*

---

<sup>489</sup> J. Puget, *W bajkowej krainie dobra i zła*, „Ekran” 1976, nr 8.

<sup>490</sup> Były to: RFN, Wielka Brytania, Jugosławia, Kanada, USA, Meksyk, Szwajcaria i NRD. Zob. *Aneks* do niniejszej pracy.

<sup>491</sup> Zob. K. Deszczyński, *Angielskie tournée poznańskiego „Tygryska”*, „Express Poznański” 1977.

<sup>492</sup> [Anonim], *Über einen kleinen Tiger, der in die Welt geht, um seine Streifen zurückbekommen*, „Die Welt” 1976 (21 IV).

<sup>493</sup> H. Bergfeld, *Federal Republic of Germany*, [w:] *International Guide to Children's Theatre and Educational Theatre*, op. cit., s. 107.

mógł Niemcom jawić się jako przysłowiowy „złoty środek” pomiędzy komercyjnymi spektaklami bożonarodzeniowymi, a bezpardonowymi produkcjami, które obnażały przed młodymi widzami zasady rządzące światem. Wszak coś w tym spektaklu musiało szczególnie zachwycić naszych sąsiadów zza zachodniej granicy, skoro poznański teatr gościł w Zachodnich Niemczech aż cztery razy, w sumie odwiedzając kilkanaście miast<sup>494</sup>.

Dziennikarze nie szczędzili pochwał Bożenie Tychanicz, jednocześnie krytykując fakt, że aktorzy grali po polsku<sup>495</sup>. Ten komentarz dziwi, ponieważ poznański teatr był znany z tego, że swoje spektakle prezentował w języku kraju, w którym gościł. Z *Tygryskiem* najwyraźniej miało być inaczej, jednak historia pokazuje, że przygotowania do kolejnych wyjazdów ostatecznie obejmowały naukę ról w językach: niemieckim, angielskim, hiszpańskim i... esperanto.

Co ciekawe, przygotowanie tej ostatniej wersji językowej przyniosło realizatorom *Tygryska* najbardziej wymierne korzyści. Spektakl był bowiem prezentowany na jugosłowiańskim X Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Lalek w Języku Esperanto, gdzie zdobył szereg wyróżnień, w tym I nagrodę za użycie tego języka na scenie<sup>496</sup>. Na potrzeby udziału w imprezie (a z pewnością także z myślą o kolejnych wyjazdach) 20 sierpnia 1977 odbyła się premiera wersji „mobilnej” spektaklu. To wydarzenie nie zostało upamiętnione żadną recenzją, brak też jego dokumentacji fotograficznej. Z relacji aktorów wynika, że nową wersję od pierwotnej odróżniły okrojona scenografia oraz zmieniona obsada. W głównej roli wystąpiła Małgorzata Ozimek<sup>497</sup>, której partnerowali: Teresa Sreberska, Henryk Dąbrowski, Jan Harenda, Henryk Jurczak, Wojciech Rum i Wojciech Siedlecki<sup>498</sup> – taki zespół pojechał do Zagrzebia, później powrócono jednak do pierwotnej obsady. W latach 1978–1982 *Tygryska* zagrano jeszcze 54 razy – przede wszystkim wyjazdowo.

\*\*\*

---

<sup>494</sup> Zob. *Aneks* do niniejszej pracy.

<sup>495</sup> Tych głosów nie usłyszeli nadawcy entuzjastycznej informacji, którą wydrukowano w „Gazecie Zachodniej”: „Bariera językowa nie istnieje [...] dzieci i tygrysy rozumieją się bez słów”. Zob. B. Kusztelski, *Sukces „Tygryska” w Hamburgu*, „Gazeta Zachodnia” 1976, nr 101 (4 V).

<sup>496</sup> Oprócz tego *Tygryskowi* przyznano I nagrodę jury dziecięcego, a Leokadii Serafinowicz I nagrodę za scenografię.

<sup>497</sup> Wówczas studentka, która zaledwie przez kilka miesięcy znajdowała się w obsadzie poznańskiego teatru, a następnie podjęła współpracę z Teatrem Polskim w Bydgoszczy.

<sup>498</sup> Porzucił teatr lalek równie szybko co Ozimek.

Realizacje „tygrysi” dramatów Januszewskiej stały się niezwykle ważne dla poznańskiej sceny lalkowej. Przede wszystkim należy zwrócić uwagę na symboliczny wymiar omawianych produkcji. Zarówno prapremiera w 1961, premiera w 1974, jak i kontynuacja historii Tygrysa z 1963 każdorazowo otwierały kolejne etapy rozwoju instytucji, jednocześnie zapisując się w pamięci widzów i budując ich więź z tym miejscem. *Tygrys* – choć statystycznie nie był najpopularniejszym tytułem w repertuarze na przestrzeni dwóch dekad współpracy Serafinowicz z teatrem – współcześnie należy do spektakli najczęściej wspominanych przez starszych widzów Teatru Animacji<sup>499</sup>. Można zatem zaryzykować stwierdzenie, iż spektakle o Tygrysku odegrały kluczową rolę w tworzeniu legendy teatru Leokadii Serafinowicz. Zwłaszcza, że *Tygrys* z 1977 należał do spektakli najszerszej prezentowanych zagranicą i najdłużej utrzymujących się w repertuarze poznańskiego teatru po tym, jak Serafinowicz na dobre zrezygnowała ze współpracy z tą instytucją.

Ponadto omawiane produkcje stanowią przykład najbardziej udanej próby włączenia współczesnej dramaturgii dla dzieci do repertuaru teatru Leokadii Serafinowicz. Choć w Marcinku – zgodnie z programem przyjętym przez dyrekcję – realizowano niemal wyłącznie najnowsze sztuki, zdecydowana większość z nich nie przetrwała próby czasu, a wiele z nich nie doczekało się premier na innych scenach. Tymczasem wystawiane w Poznaniu prapremierowo *Tygrys Pietrek* oraz *Tygrys i piraci* zyskały popularność w latach 60. i 70., nie tracąc jej przez kolejne dekady aż do początku XXI wieku<sup>500</sup> (choć w niektórych teatrach lalek wciąż są grane).

Kolejną kwestią, na którą warto tu zwrócić uwagę jest fakt, że poznańskie realizacje tekstów Januszewskiej pomogły rozszerzyć granice tego, co dopuszczalne w teatrze dla dzieci. Obie omawiane prapremiery należały do pierwszych w Marcinku produkcji, w których zrezygnowano z parawanu i klasycznych form lalkowych. Podkreślenie cielesności eksponowanych na scenie aktorów, podporządkowanie całości realizacji względem wizualnym, zastąpienie klasycznych form lalkowych przerysowanym gestem aktorów w maskach czy wyeksponowanie roli muzyki – były to odważne reżyserskie decyzje. Serafinowicz, utrzymując w repertuarze te spektakle,

---

<sup>499</sup> Tej tezy nie mogę poprzeć wynikami niezależnych badań, a jedynie własnym doświadczeniem wyniesionym z kontaktu z widzami.

<sup>500</sup> Encyklopedia Polskiego Teatru podaje, że ostatnia realizacja *Tygrysa Pietrka* odbyła się w 2019 roku w Opolskim Teatrze Lalki i Aktora, zaś *Tygryska i piratów* w 2001 w Teatrze im. Juliusza Osterwy w Gorzowie Wielkopolskim. Zob. Encyklopedia Polskiego Teatru, [online] [dostęp: 6 III 2021] < <https://encyklopediateatru.pl/sztuki/wyszukaj?search=Tygrys+Pietrek> > oraz Encyklopedia Polskiego Teatru, [online] [dostęp: 6 III 2021] < <https://encyklopediateatru.pl/sztuki/1846/tygrysek-i-piraci> >.

przyczyniła się do upowszechnienia przekonania, że teatr muzyczny i aktorski mają do zaofiarowania dziecięcemu odbiorcy znacznie więcej niż „czysty” teatr lalek. Za pośrednictwem dwóch sztuk Januszewskiej Leokadia Serafinowicz wprowadziła zatem do swojego teatru nowy gatunek sceniczny, przygotowując w ten sposób widzów do odbioru kolejnych widowisk, coraz mniej klasycznych tak pod względem formy, jak i treści.

### **3.3.1. *Najdzielniejszy* i *O Kasi, co gąski zgubiła* – polskie opery lalkowe dla dzieci**

Poszukiwania nowych form komunikacji z dziecięcymi widzami doprowadziły Leokadię Serafinowicz i współpracujących z nią artystów do wypracowania oryginalnego typu widowiska, nazwanego przez twórców operą folklorystyczną, a będącego specyficzną odmianą opery lalkowej. Połączenie klasycznego gatunku teatralnego z tendencjami dającymi się zaobserwować w ówczesnym teatrze lalek zaowocowało powstaniem cyklu spektakli, które z jednej strony stały się filarem programu artystycznego teatru Serafinowicz, z drugiej zaś były wizytówką poznańskiego teatru w Polsce i za granicą. Spośród czterech oper lalkowych, które powstały w stolicy Wielkopolski szczegółowo omówię dwie pierwsze: *Najdzielniejszego* (1965) oraz *O Kasi, co gąski zgubiła* (1967), ponieważ to właśnie one okazały się przełomowe dla historii poznańskiej sceny. Nie ulega jednak wątpliwości, że wszystkie zasługują na wnikliwą analizę teatrologiczną i muzykologiczną, a także na to, by umieścić je w szerszym kontekście: oper lalkowych, teatru muzycznego dla dzieci oraz lalkowych spektakli odwołujących się do kultury ludowej, to jednak zagadnienia daleko wychodzące poza temat niniejszej pracy, stąd wybór dwóch najważniejszych.

### **3.3.2. Zagadnienie polskiego lalkowego stylu narodowego**

Kiedy w 1965 odbyła się premiera *Najdzielniejszego*, opery lalkowe (w tym najpopularniejsze – opery marionetkowe) jako takie nie były nowością, choć w Polsce nikt ich dotąd nie realizował z myślą o dziecięcych widzach. Zdaniem Henryka Jurkowskiego początków tego gatunku teatralnego należy upatrywać już w pracach teoretycznych Sebastiana Serlia i Nicoli Sabatiniego<sup>501</sup>. Wielcy architekci teatru renesansowego pisali o wykorzystaniu w widowiskach muzycznych figur poruszanych

---

<sup>501</sup> H. Jurkowski, *Dzieje teatru lalek*, t: 1. *Od antyku ...*, s. 154–155.



za sprawą specjalnych mechanizmów. Badacz za pierwszą w historii operę lalkową uznał *La Comica del Cielo* Giulia Rospigliosiego (szerzej znanego jako papież Klemens IX), prezentowaną podczas karnawału 1668 w Pałacu Ludovisi w Rzymie<sup>502</sup>. Nie była to jeszcze opera marionetkowa, bowiem zastosowano w niej lalki nazwane przez Jurkowskiego przeciwważnymi<sup>503</sup>, jednak z całą pewnością mowa o widowisku, którego głównych bohaterów wyobrażono za pomocą figur wprawianych w ruch. Jeśli zaś chodzi o najstarsze ślady wykorzystania marionetek w lalkowych spektaklach muzycznych, badacz upatruje ich w jednym ze spektakli paryskiego Théâtre des Bamboches z lat 1676–1677<sup>504</sup>.

Rozbuchane wizualnie widowiska muzyczne, w których wykorzystywano rozmaite techniki lalkowe, były szeroko znane w renesansie i baroku, najbardziej dynamiczny rozkwit przeżyły w XVIII wieku. Cieszyły się szczególną popularnością we Włoszech, skąd zawędrowały na dwory całej Europy. Współcześnie nadal można je oglądać m.in. w Pradze, Salzburgu czy Lindau, choć jest to gatunek, który już się nie rozwija, a raczej trwa w formie nadanej mu kilkaset lat temu.

Serafinowicz z pewnością miała świadomość istnienia oper marionetkowych, nawet jeśli nigdy nie oglądała ich osobiście. Jednak jej decyzja związana z włączeniem lalkowych spektakli muzycznych do repertuaru teatru najprawdopodobniej wynikała z innych inspiracji. Zarówno Serafinowicz, jak i Wieczorkiewicz, dobrze znali dzieła Sergieja Prokofiewa – w tym *Piotrusia i wilka*, który powstał w 1936 na zamówienie Natalii Sats jako utwór symfoniczny, mający wprowadzić widzów moskiewskiego teatru dla dzieci<sup>505</sup> w świat muzyki orkiestrowej. Ze wspomnień Wieczorkiewicza wynika, że *Najdzielniejszemu* przypisano podobną rolę, tj. został zaplanowany jako pierwsza opera lalkowa dla dzieci osławiająca najmłodszych z awangardową muzyką współczesną<sup>506</sup>. Krzysztof Penderecki zgodził się tak rozbudować muzykę, którą kilka lat wcześniej napisał do sztuki Ewy Szelburg-Zarembiny, aby kompozycja miała charakter opery. Ostatecznie dzieło ukończył jego uczeń Marek Stachowski<sup>507</sup>.

---

<sup>502</sup> *Ibidem*, s. 156.

<sup>503</sup> Były to figury, które mogły poruszać się wyłącznie wzdłuż specjalnych kanałów, a ich kończyny wprawiano w ruch, stosując skomplikowany system przeciwwag.

<sup>504</sup> Mowa o sztuce o wyjątkowo długim tytule, mianowicie *Les Pygmées, tragi-comédie en cinq actes, ornée de musique, de machines, de changements de théâtre, représentée en leur hôtel royal au Marsais du Temple*.

<sup>505</sup> Współcześnie Moskiewskiego Państwowego Akademickiego Dziecięcego Teatru Muzycznego im. Natalii Sats.

<sup>506</sup> Przypomnę, że prapremierowo tekst wyreżyserował Wojciech Wieczorkiewicz w Teatrze Lalek Banialuka w 1959.

<sup>507</sup> W. Wieczorkiewicz, *op. cit.*, s. 63.

Można podejrzewać, że poznańskie opery lalkowe były również odpowiedzią Serafinowicz i Wieczorkiewicza na ogólnopolską tendencję związaną z rosnącą popularnością spektakli lalkowych nawiązujących do kultury ludowej. Marek Waszkiel zwrócił uwagę na to, iż w Polsce od połowy lat 50. przez kilka kolejnych dekad powstawały patriotyczno-religijne lalkowe rewie folklorystyczne. Badacz scharakteryzował je jako:

[...] tradycyjny gatunek przedstawienia parawanowego, z bardzo dużą liczbą lalek, kukiełek lub jawajek, nierzadko obejmującą kilkadziesiąt postaci, animowanych przez kilkunastu aktorów-lalkarzy – oparty na dość prostych sytuacjach scenicznych, wyprowadzonych z ludowych obrzędów ludowych, zwyczajów regionalnych, rodzimego folkloru, nasączonego często nutą patriotyczną, narodową czy nawet religijną<sup>508</sup>.

Waszkiel tendencję do wystawiania tego typu widowisk utożsamiał z chęcią wypracowania przez lalkarzy „polskiego stylu narodowego”, co z jednej strony można interpretować jako próbę skonstruowania narodowej tożsamości artystycznej, z drugiej zaś niewątpliwie wiązało się z chęcią ucieczki przed programowo narzucanym socrealizmem. Eksponując wątki ludowe – tak w warstwie fabularnej, plastycznej, jak i muzycznej – przy okazji podkreślano rodzimy charakter poruszanych tematów, tym samym rozbudzając w widzach uczucia patriotyczne. Charakterystyczny dla tych widowisk rozmach produkcyjny korespondował z luźną patchworkową narracją, poskładaną z ludowych obrzędów i legend przeplatających się czasem z wątkami historycznymi. Za wzorcowy przykład tego typu produkcji Waszkiel uznał spektakl *Bo w Mazurze taka dusza* na podstawie tekstów spisanych przez Oskara Kolberga, zrealizowany w gdańskim Teatrze Lalek Miniatura w 1962<sup>509</sup>. Jurkowski podsumował widowisko następująco:

Gołębska zawarła w tym przedstawieniu liryzm i rubasność ludu, misterium wesela i śmierci, pejzaż wiejski i bitewny, wierzby i kosynierów, Kościuszkę i Chopina. Powstało przedstawienie pacynkowe o niezwykłym rozmachu i przestrzeni. O wyraźnym wewnętrznym rytmie, który łączył to, co ludzkie – z tym, co polskie, to,

---

<sup>508</sup> M. Waszkiel, *op. cit.*, s. 102.

<sup>509</sup> Ten tytuł okazał się zresztą najgłośniejszą produkcją w całej historii gdańskiego teatru. Wznawiano go wielokrotnie – po raz ostatni w 1987, a w 2017 odbyła się premiera spektaklu jubileuszowego *Taka dusza*, w którym wystąpiły lalki ze słynnego widowiska.

co radosne – z tym, co rzewne, to, co dramatyczne – z tym, co efektowne i dekoracyjne<sup>510</sup>.

Badacz wysunął tezę, iż wspomniana produkcja Miniatury utrwaliła w lalkarzach zainteresowanie kulturą ludową, prowokując wręcz „falę przedstawień folklorystycznych”<sup>511</sup>, jakie powstawały w kolejnych latach w teatrach lalkowych w całej Polsce. Co ciekawe, pisząc o poszukiwaniach polskiego stylu narodowego przez polskich lalkarzy żaden z historyków nie uwzględnił wysiłków, jakie w tym temacie podejmowali twórcy poznańskiej sceny. Mimo to trudno nie zauważyć pewnych zbieżności łączących opisywane przez nich zainteresowanie polskim folklorem z kolejnymi premierami powstającymi w Marcinku.

Pod koniec 1963 Serafinowicz ogłosiła trzyletni plan repertuarowy, zgodnie z którym w jej teatrze do czerwca 1966 miały odbywać się wyłącznie premiery polskich sztuk napisanych przez klasycznych i współczesnych autorów<sup>512</sup>. Oficjalnym celem programu było wspieranie rozwoju rodzimej dramaturgii (czemu miał również służyć zapowiadany wówczas festiwal<sup>513</sup>) i doprowadzenie do nadania poznańskiej scenie miana „narodowej sceny lalkowej”<sup>514</sup>. Nie zachował się żaden dokument określający, co dokładnie oznacza ten, powtarzający się w doniesieniach prasowych z przełomu lat 1963/1964 termin. Z jednej strony mógł to być sposób na podniesienie rangi poznańskiego teatru na arenie ogólnokrajowej, z drugiej – próba programowego unikania repertuaru radzieckiego i socjalistycznego w imię poszukiwań własnego stylu. W istocie, przez kolejne trzy sezony na poznańskiej scenie lalkowej wystawiano wyłącznie polskie sztuki. Znalazły się wśród nich m.in. oryginalne utwory Jana Wilkowskiego (*Bałwankowa bajka*, 1963; *Miś Rym-Cim-Ci*, 1962) i Jana Ośnicy (*Bamba w oazie Tongo*, 1966), adaptacje klasycznych baśni napisane przez Józefa Ratajczaka (*Słowik*, 1965) czy Benedykta Hertza (*Bajki*, 1965), współczesne utwory Zbigniewa Wojciechowskiego (*Która godzina?*, 1964; *Bija dzwony*, 1966), a nawet eksperymentalny montaż poetycki *To jest Polska* (1964) napisany przez Serafinowicz i Wieczorkiewicza na podstawie listów dzieci nadesłanych do teatru. Choć niektóre z tych spektakli były interesujące pod

---

<sup>510</sup> H. Jurkowski, *Dzieje teatru lalek*, t. 2. *Od modernizmu...*, s. 282.

<sup>511</sup> *Ibidem*.

<sup>512</sup> Wydarzyło się to zaledwie parę miesięcy po zakończeniu pierwszego poważnego kryzysu związanego z brakiem budynku, w którym teatr mógłby bezpiecznie funkcjonować. Zwracam uwagę na ten fakt, ponieważ traktuję go jako dowód niezwyklej determinacji Leokadii Serafinowicz, aby realizować ambitne cele programowe niezależnie od napotykanego trudności. Zob. W. Burtowy, *op.cit.*

<sup>513</sup> Zob. IV rozdział niniejszej pracy.

<sup>514</sup> W. Burtowy, *Melpomena wraca do łask*, „Sztandar Młodych” 1964, nr 6 (9 I).

względem literackim i formalnym, żadna z premier nie okazała się przełomowa, największy zaś sukces odniosła wspomniana opera lalkowa na podstawie (niestety nienajlepszego) libretta Ewy Szelburg-Zarembiny. Następstwem popularności *Najdzielniejszego* stały się premiery kolejnych oper lalkowych, które z czasem – z uwagi na podejmowaną w nich tematykę oraz inspiracje muzyczne i plastyczne – zaczęto nazywać folklorystycznymi. Widowisko *O Kasi...* (1967) bazowało na folklorze podhalańskim, *Lajkonik* (1969) przybliżał widzom klimat krakowski, zaś *Koziółki w wieży ratuszowej* (1979) zawierały motywy poznańskie i wielkopolskie.

### **3.3.2. Najdzielniejszy (1965)**

Premiera opery lalkowej według libretta Ewy Szelburg-Zarembiny, z muzyką Krzysztofa Pendereckiego i Marka Stachowskiego, ze scenografią Jana Berdyszaka i w reżyserii Wojciecha Wieczorkiewicza odbyła się 15 maja 1965. W spektaklu wystąpili: Wojciech Wieczorkiewicz jako Strach na wróble, Ewa Darulewska w roli Królowny Makówki, Wojciech Barcik – Król Wróbli, Jan Harenda – Rycerz Łamaga i Goniec, Andrzej Ulrich – Król Makówek. Oprócz nich lalki Makówek, Wróbli i Świerszczy animowali: Krystyna Cysewska, Maria Korzeniowska, Felicja Koszewska, Wanda Łobodzińska, Irena Śleszyńska, Maciej Lejman, Stanisław Słomka-Rakowski oraz pomocniczy zespół aktorski. Partie chóralne Świerszczy, Makówek i Wróbli wykonał Zespół Kameralny Poznańskiego Chóru Chłopięcego pod opieką Jerzego Kurczewskiego do muzyki granej przez zespół instrumentalny muzyków Filharmonii Poznańskiej pod batutą Janusza Przybylskiego.

Imponująco długą listę realizatorów dopełnia fakt, że spektakl przeszedł do historii jako jedna z największych produkcji w dziejach poznańskiej instytucji. Pracownia plastyczna nadzorowana przez Barbarę Pawlik musiała wykonać do tej premiery ponad dwieście lalek, a scenografię w części zbudowano w poznańskim Zakładzie Przemysłu Metalowego Henryka Cegielskiego. Opanowanie takiej liczby animantów przez ledwie kilkanaście osób na niewielkiej i pozbawionej kulis scenie, wymagało wojskowej dyscypliny. Wieczorkiewicz tak wspominał to, co działo się podczas każdego przedstawienia:

Uruchomiłem ponad dwieście łątek – wprawiając kilkunastu aktorów i kilku maszynistów w wir, który oglądany od strony kulis sprawiał wrażenie

zorganizowanego szaleństwa. [...] Nigdy wcześniej nie widziałem *tragarzy rzeczy pięknych* pracujących z takim poświęceniem<sup>515</sup>.

Rozmach produkcyjny tego widowiska robi wrażenie również współcześnie. Tym bardziej, że libretto *Najdzielniejszego* jest króciutkie – mieści się bowiem na niepełnych czterestu stronach maszynopisu i zawiera bardzo prostą historię. Tytułowy bohater to samotny, „stojący przy drodze na jednej nodze”<sup>516</sup> Strach na Wróble, który, szukając akceptacji i tęskniąc za poczuciem przynależności do jakiejś grupy, wyrusza na poszukiwanie makówkowej grzędy. Marzy mu się ożenek z Królowną Makówką, jednak ta odrzuca jego zaloty, a dwórki przepędzają amanta, bezlitośnie go wyśmiewając. Chwilę później gręda zostaje zaatakowana przez bandę wygłodniałych Wróbli. Ich przywódca obiecuje rozejm w zamian za rękę Królowny. Walka Makówek z Wróblami jest zacięta i gdy już zdaje się, że dni makówkowego królestwa są policzone, na scenę ponownie wkracza Strach. Jednonogi rycerz bez trudu rozprawia się z najeźdźcami, w nagrodę otrzymując królewską koronę oraz córkę.

W napisanym ładną polszczyzną librecie można znaleźć kilka baśniowych elementów wyszczególnionych przez Władimira Proppa w odniesieniu do schematu rosyjskiej bajki magicznej w pracy *Nie tylko bajka*<sup>517</sup>. Do tego gatunku nawiązuje tytuł, schemat wydarzeń, występujące postaci, a także sam bohater, gdy mówi: „Co się stanie – nie wiem jeszcze. / Może się przemienię? / Wygram bitwę, / skarb odnajdę, / może się ożenię? / To ostatnie na pewno. / Z zaczarowaną Królowną. / Jest ich w baśniach tyle, ile ziaren w maku”<sup>518</sup>.

Sytuację wyjściową głównego bohatera można porównać z okolicznościami związanymi z Proppowską funkcją braku, popychającymi baśniowych Jasiów i Iwanów do opuszczenia domu rodzinnego. W odróżnieniu od nich Strach nie wyrusza w drogę po to, by się wzbogacić, lecz dlatego, że doskwiera mu samotność. Podobnie jak protagoniści klasycznych opowieści najpierw spotyka się z odrzuceniem, by ostatecznie powrócić w pełni chwały i przekonać innych o własnej wyjątkowości. Gdy okazuje się, że cały batalion pięknych makówkowych rycerzy nie jest w stanie dokonać tego, co jeden Strach w dziurawym kapeluszu, tytułowy bohater otrzymuje najwyższą nagrodę – rękę

---

<sup>515</sup> W. Wiczorkiewicz, *op. cit.*, s. 64.

<sup>516</sup> E. Szelburg-Zarembina, *Najdzielniejszy z rycerzy* [maszynopis], s. 1.

<sup>517</sup> Badacz stosuje termin „bajka” w odniesieniu do opowieści, które określamy mianem baśni, zaś „baśń” jest dla niego tym, czym dla nas literacka bajka.

<sup>518</sup> E. Szelburg-Zarembina, *op. cit.*, s. 3.

Księżniczki Makówki i pół królestwa. Jednak o ile fabuła baśni zawsze koncentruje się na działaniach i emocjach protagonisty, o tyle historia Stracha na Wróble szybko zostaje przyćmiona przez wojnę Makówek z najeźdźcami, a tytułowy bohater znika pod koniec pierwszego aktu, by na scenę powrócić dopiero pod koniec historii. Utworu Szelburg-Zarembiny nie można zatem nazwać sceniczną baśnią, ponieważ autorka – wyraźnie odwołując się do baśniowych schematów – robi to w sposób niedbały i niekonsekwentny. Można odnieść wrażenie, że klasyczna opowieść była dla pisarki ledwie pretekstem do stworzenia alegorycznej historii przedstawiającej losy bestialsko zaatakowanego narodu, który czeka na wybawiciela, dzielnie stawiając opór najeźdźcy.

*Najdzielniejszemu* trudno również nadać miano dobrego libretta. O niedostatkach literackich tekstu pisali zresztą zgodnie recenzenci. Czesław Michniak wprost stwierdził, że w spektaklu „zabrakło słowa”, a libretto „nie dorównało wartościom artystycznym przedstawienia”<sup>519</sup>. Składający się z trzech aktów (nazwanych przez autorkę obrazami) scenariusz jest pozbawiony arii, które pozwoliłyby bohaterom zaistnieć, a widzom poznać sytuację wewnętrzną czy motywacje działania postaci. Brakuje w nim także recytatywów i ansambli dających wgląd w szerszy kontekst rozgrywanej się historii. Uwaga odbiorcy kieruje się ku konkretnej postaci jedynie na początku opowieści – podczas piosenki otwierającej i następującego po niej monologu Stracha na Wróble. Tytułowy bohater znika pod koniec pierwszego aktu i powraca dopiero w scenie kulminacyjnej, jednak – inaczej niż by można było tego oczekiwać od opery – swoją obecność zaznacza przez działanie, które komentują chóry, nie zaś samodzielnie śpiewając. Królowa Makówka, Król Wróbli, Król Makówek i Rycerz Łamaga ani nie wykonują arii, ani nie wygłaszają monologów. Choć pozornie popychają akcję naprzód, na dobrą sprawę nie istnieją w tej opowieści. Widz musi sam się domyślić: czemu Rycerz zawdzięcza swój przydomek; czy konflikt wrogich sobie grup trwa od dawna; dlaczego Królowa odrzuca zaloty Stracha; oraz skąd u Króla Wróbli myśl, by żądać ręki Królowy, skoro pierwotnym powodem inwazji była bandycka chęć złupienia makówkowej krainy. Zdarzenia przechodzą z jednego w drugie wyłącznie dzięki działaniom Chórów Wróbli i Makówek, których poczynania komentuje i dopowiada Chór Świerszczy.

Wszystkie te zarzuty nie zmieniają faktu, iż utwór Szelburg-Zarembiny ma duży potencjał widowiskowy – zaplanowane przez autorkę sceny zbiorowe tańca Stracha

---

<sup>519</sup> Cz. Michniak, *Najdzielniejszy*, „Życie Literackie” 1965, nr 26 (27 VI), s. 2.

z Makówkami, batalia wrogich grup oraz korowód weselny stwarzają reżyserowi warunki do zakomponowania atrakcyjnych wizualnie scen zbiorowych. To z pewnością zbyt mało, by uznać libretto *Najdzielniejszego* za wartościowy utwór literacki, lecz wystarczająco, by na jego podstawie stworzyć atrakcyjny plastyczno-muzyczny spektakl, co niewątpliwie udało się twórcom.

Mierny i mało dopracowany tekst uzupełnia rozbuchana, ekspresyjna w swojej ilustracyjności muzyka. Słuchając jej, można poczuć smutek stojącego w polu Stracha czy panikę Makówek wywołaną nagłym pojawieniem się wrogów; niewykluczone, że odbiorca oczyma wyobraźni zobaczy królewski bal, chmurę Wróbli ćwierkającą w krzakach, krople padającego deszczu i maszerujące oddziały wojska. Nadlatujące z powietrza ptaki, przegrupowujące się oddziały makówkowych rycerzy oraz przerażenie komentujących to wszystko Świerszczy znajdują odzwierciedlenie w dającym się usłyszeć w kolejnych frazach instrumentarium, rytmie i melodiach przypisanych każdej z grup. Choć brak tu oczywistych cytatów muzycznych (poloneza weselnego czy wojskowego marszu), trudno pozbyć się wrażenia, że czasem muzyka zawiera więcej treści niż wypowiedane czy wyśpiewywane słowa. Czterdziestopięciominutowej<sup>520</sup> kompozycji Pendereckiego i Stachowskiego słucha się z przyjemnością, a brak przewidywalnego metrum, które pozwoliłoby szybko zapamiętać i powtórzyć melodie wybrzmiewające w widowisku oraz fakt, że w żaden sposób nie kojarzą się one z typowymi piosenkami dla dzieci, jest ich wielkim atutem.

Kunszt kompozytorski mistrza i jego ucznia<sup>521</sup> docenili dziennikarze, zwracając uwagę na współistnienie w operze motywów folklorystycznych i muzyki współczesnej, a także pisząc o „ciekawych zestawieniach harmonicznyc<sup>522</sup>” lub chwając twórców za „głębką znajomość problemów zarówno orkiestralnych, jak i wokalnych<sup>523</sup>”. Trudno jednoznacznie określić, czy te słowa zachwytu wynikały z autentycznego uznania dla nowoczesnego myślenia kompozytorów, czy raczej stanowiły odbicie powszechnego przekonania na temat geniuszu Pendereckiego.

---

<sup>520</sup> W archiwum Teatru Animacji zachowały się (przebrane z taśm na płyty) ścieżki dźwiękowe wielu spektakli – m.in. *Najdzielniejszego*. Opery oraz inne spektakle muzyczne były w całości grane z playbacku, toteż nagrywano nie tylko podkład muzyczny, ale także śpiew aktorów i chóru.

<sup>521</sup> Dziennikarze w swoich wypowiedziach z reguły pomijali udział Marka Stachowskiego w komponowaniu muzyki do *Najdzielniejszego*. Tymczasem ze wspomnień Wieczorkiewicza wynika, że to uczeń słynnego kompozytora, a nie sam mistrz, odpowiadał za rozbudowanie ścieżki dźwiękowej do tekstu Szelburg-Zarembiny i nadanie mu formy operowej. Zob. W. Wieczorkiewicz, *op. cit.*, s. 63.

<sup>522</sup> R. Danecki, *Nasz recenzent zanotował...*, „Express Poznański” 1965, nr 118 (20 V), s. 3.

<sup>523</sup> T. Hoffman, „Nowa muzyka Pendereckiego w Marcinku”, „Nurt” 1965, nr 2, s. 46.

Nie ulega wątpliwości, że muzyka w swoim artyzmie przewyższała nie tylko libretto, ale również umiejętności wokalne aktorów. Co prawda Wojciech Wiczorkiewicz i Ewa Darulewska śpiewają bez zarzutu, lecz ich koledzy ewidentnie nie radzą sobie z trudnymi, zmiennymi rytmami narzuconymi przez kompozytorów. Widoczna na poziomie tekstu dysproporcja między udziałem w historii bohaterów indywidualnych i zbiorowych pogłębia się, gdy po krótkich, solowych kwestiach aktorskich następują rozbudowane partie chóralne. Choć zrozumienie tego, co śpiewają chórzyci, bywa niemożliwe<sup>524</sup>, jakość wykonania ich kwestii znacznie przewyższa umiejętności aktorów. Ostatecznie to chóry, a nie Strach na Wróble czy Makówkowy Król wysuwają się na pierwszy plan.

Warstwa muzyczna spektaklu z pewnością zszokowała niejednego bywalca polskich teatrów lalek, a scenografia i lalki zaprojektowane przez Jana Berdyszaka dopełniły tego wrażenia. Tym, co w pierwszej kolejności musiało uderzyć widzów było oryginalne i niespotykane dotąd w polskim teatrze lalek nietypowe okno sceny. Klasyczną rampę, parawan i kurtynę zastąpiono czymś, co można porównać do gigantycznej przesłony aparatu. Widzowie oglądali historię Stracha, Makówek i Wróbli przez okrągłe okno, które – poruszając się poziomo – ukazywało wybrany element przedstawionego świata. Dzięki temu publiczność niejako podglądała akcję rozrywającą się jakby w innym wymiarze. Otwór – okolony blaszkami malowanymi w kolorowe łowickie pasy – powiększał się i zmniejszał, pozwalając na oglądanie jedynie wybranego wycinka scenicznej rzeczywistości. Recenzenci podkreślali awangardowość tego sposobu sterowania percepcją widzów – jedni nazywali go filmowym<sup>525</sup>, inni mieli skojarzenia z kalejdoskopem<sup>526</sup>.

Wrażenie obcości świata istniejącego po drugiej stronie okrągłego wizjera potęgowały wyraziste lalki, którym Berdyszak nie nadał realistycznej formy. Scenograf zaprojektował syntetyczne, wykonane z *papier maché* kukły pozbawione twarzy i ruchomych kończyn. Stracha na Wróble zrobiono ze słomy przywiązanej do kija, na czubku którego zatknięto czarny dziurawy kapelusz. Ogromne makówki scenograf ubrał w charakterystyczne kostiumy: makówkowe panny nosiły różowe sukienki z jedwabnych szarf oraz czerwone sznury koralu; dworzanie mieli na głowach kapelusze z piórami, a poniżej pierzaste boa, zaś poszczególne oddziały żołnierzy można rozpoznać po

---

<sup>524</sup> Trudno orzec, czy to kwestia niewystarczającej dykcji śpiewaków, czy przeszkód technicznych.

<sup>525</sup> Cz. Michniak, *Najdzielniejszy*, *op. cit.*

<sup>526</sup> E. Piotrowska, *Najdzielniejszy*, „Nurt” 1969, nr 1.



ułańskich czapkach, husarskich skrzydłach, a nawet... maskach gazowych. Taki dobór umundurowania wojskowego najechanych Makówek musiał wywoływać ewidentne skojarzenie z konfliktami zbrojnymi, w których brali udział Polacy na przestrzeni ostatnich stuleci. Lalki Króla i Królowy od pozostałych postaci odróżniał ich rozmiar oraz przepych kostiumów – królewska korona i płaszcz z jedwabnych skrawków czy przyozdobiona piórkami suknia nie pozostawiały wątpliwości co do szlacheckiego pochodzenia noszących je bohaterów. W przeciwieństwie do Makówek, Wróble były chmarą niezindywidualizowanych obiektów przypominających zatknięte na drucikach samoloty. Prawdziwie ptasi (choć zupełnie nierealistyczny) kształt miał jedynie ich przywódca. Przedstawiającej go lalce nie sposób odmówić dostojności, choć wygląda ona również nieco cudacznie – wydłużony tułów przywodzi na myśl raczej jaskółkę niż wróbla, a bażancie pióra umieszczone w ogonie wywołują skojarzenia z indiańskim pióropuszem. To wszystko sprawia, że Królowi Wróbli bliżej jest do pięknego rajskiego ptaka, niż herszta bandy rozbójników.

Ostatnią grupą animantów pojawiających się w spektaklu były – poruszające się wyłącznie po proscenium, przed okiem kalejdoskopu – płaskie lalki „świerszczy” wyposażone w proste mechanizmy do poruszania kończyn. Również w ich przypadku scenograf nie przywiązał wagi do podobieństwa animowanych form i rzeczywistych zwierząt. Wśród trzech obiektów widocznych na zdjęciach, jeden ma kształt groteskowo zniekształconego kontrabasu na grubych nogach, drugi przypomina stojącego pionowo rybika cukrowego o drucianych oczach i czułkach oraz trzymającego w łapkach okrągły bęben lub tamburyn, zaś trzeci wygląda jak konik polny.

Kukły poruszały się w oknie sceny na tle minimalistycznej, wręcz szkicowo zaznaczonej scenografii, mającej nawiązywać do wiejskiego krajobrazu. Na zdjęciach Grażyny Wyszomirskiej widać prymitywny płótek zbudowany z brzozowych gałęzi, a za nim słomiane maty pozszywane w niesymetryczny patchwork. Maty tworzyły ruchomy horyzont, który – w zależności od wysokości zawieszenia – raz przywodził na myśl łany zboża, raz chmury lub strzechy wiejskich chat, raz miał imitować wnętrze pałacu Króla Makówek. Ubogie tło pozwalało wyeksponować finezję lalek, zaś niewidoczne szczegóły świata przedstawionego dopowiadała ilustracyjna muzyka Pendereckiego i Stachowskiego. Z relacji widzów pamiętających tę inscenizację wynika, że ważnym elementem dopełniającym scenografię Berdyszaka było światło zaprojektowane przez

Stanisława Sabiniewicza. Zmienność jego natężenia, kolory oraz kąty padania miały odegrać kluczową rolę tworzącą i ożywiającą świat wykreowany za oknem wizjera<sup>527</sup>.

Violetta Sajkiewicz porównała sposób konstruowania przez Berdyszaka scenicznych obrazów do kornwalijskich pejzaży malowanych przez Piotra Potworowskiego<sup>528</sup>. To skojarzenie wydaje się słuszne. Prace obu artystów łączy sposób budowania kompozycji, polegający na centralnym umiejscowieniu okrągłego lub owalnego „okna”, wewnątrz którego znajdują się kolażowe, często geometryczne i wręcz naiwne w swojej prostocie, elementy. Inspiracje malarstwem dostrzegli również poznańscy recenzenci. Ryszard Danecki pisał o „śmiałych poszukiwaniach w dziedzinie malarstwa abstrakcyjnego”<sup>529</sup> zaś Olgierd Błażewicz potraktował spektakl jako „okazję do pokazania założeń scenograficznych konsekwentnie wyrastających z malarstwa sztalugowego”<sup>530</sup> Berdyszaka, którego nazwał „jednym z najciekawszych poznańskich plastyków”<sup>531</sup>.

Żaden dziennikarz nie napisał o tym, jak z uporządkowaniem i zakomponowaniem widowiska pod względem reżyserskim poradził sobie Wojciech Wieczorkiewicz, który po raz wtóry mierzył się z tym tekstem. Choć sam twierdził, że zrezygnował z „eksponowania akcentów pacyfistycznych na rzecz programowo założonej polskości przedstawienia”<sup>532</sup> nie rozwinął tej myśli, ani nie wskazał zastosowanych zabiegów, które miałyby pomóc w realizacji tego założenia<sup>533</sup>. Cytowany już Olgierd Błażewicz zwrócił uwagę na „mało wyraźną akcję”<sup>534</sup> widowiska, co może odnosić się zarówno do warstwy fabularnej wynikającej ze słabego scenariusza, jak i z rozłożenia akcentów w spektaklu. Nie zmienia to faktu, iż dziennikarze jednogłośnie podkreślali ogólnie wysoki poziom tej realizacji. Wiesław Kiser nazwał ją „kapitałną” ze względu na ogólny zamysł inscenizacyjny oraz z powodu „nowoczesnej, zaskakującej,

---

<sup>527</sup> Rozmowa z Dobrochną Ratajczakową przeprowadzona w Poznaniu dn. 2 VI 2022. O „zaskakujących efektach świetlnych” pisał także cytowany wcześniej Czesław Michniak.

<sup>528</sup> V. Sajkiewicz, *op. cit.*, s. 39.

<sup>529</sup> R. Danecki, *Nasz recenzent zanotował...*, „Express Poznański” 1965, nr 118 (20 V), s. 3.

<sup>530</sup> O. Błażewicz, *Najdzielniejszy*, „Głos Wielkopolski” 1965, nr 117 (19 V), s. 4.

<sup>531</sup> *Ibidem*.

<sup>532</sup> W. Wieczorkiewicz, *op. cit.*, s. 64.

<sup>533</sup> Z relacji Henryka Jurkowskiego wynika, że poznański spektakl od bielskiego różnił się mniejszym nasileniem wyraźnie patriotycznych akcentów. Reżyser zrezygnował z włączenia dosłownych cytatów muzycznych nawiązujących do *Warszawianki* i *Czerwonych maków na Monte Cassino*<sup>533</sup>, zamiast tego wspólnie ze scenografem wyposażając makówkowych rycerzy w czarno-białe proporce i atrybuty polskich formacji wojskowych z różnych okresów. Zob. H. Jurkowski, *Moje pokolenie*, s. 206–207.

<sup>534</sup> O. Błażewicz, *Najdzielniejszy*, *op. cit.*

bez reszty angażującej młodego odbiorcę<sup>535</sup> scenografii i muzyki, która „nie rezygnując z nowoczesności warsztatu twórczego, szokuje lapidarnością, olbrzymim ładunkiem emocji, napięciem rozwoju rytmicznego, nie pozwala na bierność słuchacza”<sup>536</sup>.

Choć konsekwentnie doceniano plastyczno-muzyczne aspekty widowiska, realizatorom sugerowano „nadmierną wiarę w młodego widza”<sup>537</sup>. Michniak pisał wprost:

[...] dzieci przyjmują spektakl chłodnawo. Poszukiwania artystyczne dyr. Serafinowicz i Wojciecha Wieczorkiewicza, ich uparte lansowanie własnego stylu jest na pewno słusznym i godnym szacunku przedsięwzięciem teatru, nie wolno jednak zapominać, że młody widz [...] na scenie swego teatru poszukuje treści, gdy tymczasem wojna wróble z makówkami kapitalnie przedstawiona przez lalki i aktorów po pewnym czasie zaczyna nużyć<sup>538</sup>.

Być może spektakl rzeczywiście nudził dzieci. Jednocześnie należy pamiętać o tym, że recenzenci często nie doceniają takich reakcji najmłodszej widowni, jak cisza czy skupienie, a do form scenicznych odbiegających od stereotypu teatru dla dzieci, podchodzą nieufnie. Pomijając wcześniej opisane niedostatki scenariusza, *Najdzielniejszy* na tle innych spektakli powstających w połowie lat 60. w polskim teatrze lalek – zwłaszcza adresowanym do dzieci – musiał wywołać szok i niedowierzanie. Była to bowiem pierwsza w historii realizacja o tak rozbudowanej i nowoczesnej warstwie muzycznej, w dodatku zrealizowana w konwencji plastycznej dalekiej od jakichkolwiek zasad realizmu. Awangardowość tej produkcji mogła być przytłaczająca dla dorosłych odbiorców oczekujących od sztuki dla dzieci prostoty i konwencjonalności. Warto jednak podkreślić, że nie wszyscy byli wobec *Najdzielniejszego* sceptyczni. Ewa Piotrowska pisała, że spektakl „pobudza do maksimum wyobraźnię widza dziecięcego, pozostawiając miejsce na jego własną interpretację”<sup>539</sup>, zaś Zenobiusz Strzelecki zwrócił uwagę na rolę teatru dla dzieci polegającą na przygotowywaniu „najmłodszych konsumentów do odbioru dobrej, współczesnej sztuki zarówno muzycznej jak i plastycznej”<sup>540</sup>.

---

<sup>535</sup> W. Kiser, *Nowa rewelacja sceniczna. „Najdzielniejszy” w dzielnym Teatrze*, „Gazeta Poznańska” 1965, nr 128, s. 3.

<sup>536</sup> *Ibidem*.

<sup>537</sup> O. Błażewicz, *Najdzielniejszy*, *op. cit.*

<sup>538</sup> Cz. Michniak, *Najdzielniejszy*, *op. cit.*

<sup>539</sup> E. Piotrowska, *Najdzielniejszy*, *op. cit.*

<sup>540</sup> Z. Strzelecki, *Wielki mały teatr*, „Kultura” 1965 (24 X).

Próbie stworzenia polskiej opery dla dzieci docenił Kiser pisząc, że jest to gatunek nieistniejący w polskim życiu teatralnym. Swoją pełną pochwał recenzję autor zakończył postulatem:

*Najdzielniejszy* Krzysztofa Pendereckiego jest pozycją, którą winniśmy pokazać nie tylko dzieciom Poznania. Terenem ekspansji tego przedstawienia winien stać się cały kraj. Można wreszcie przy „okazji” zacząć – z dużym wprawdzie opóźnieniem – eksportować Teatr Marcinek za granicę<sup>541</sup>.

Jego słowa okazały się prorocze. We wrześniu 1965 spektakl – jako pierwsza poznańska produkcja, która powstała z inicjatywy Leokadii Serafinowicz – został zaprezentowany za granicą, na III Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Lalek w Bukareszcie. *Najdzielniejszy* zachwyił publiczność, co odnotowała Zofia Kwiecińska pisząc, że poznaniacy spotkali się „z gorącą aprobatą widowni, która wielokrotnie biła brawo przy odsłoniętej kurtynie”<sup>542</sup>. Ponadto jury profesjonalne przyznało Berdyszakowi nagrodę za scenografię. Od tamtej pory zaproszenia na krajowe i zagraniczne festiwale oraz przeglądy spływały do Poznania coraz częściej. Spektakl zaprezentowano jeszcze na VI Festiwalu Teatrów Lalek Polski Północnej w Toruniu oraz gościnnie w teatrach w Płowdiw i Sofii. W samym Poznaniu zagrano go ponad 100 razy. Ponadto widowisko zostało wytypowane jako jedna z dwóch realizacji reprezentujących współczesny polski teatr lalek w materiale filmowym przygotowanym na zlecenie UNESCO<sup>543</sup>.

*Najdzielniejszy* sprawił, że poznański teatr lalek przestał być lokalną sceną lalkową i stał się interesującym miejscem na polskiej mapie teatralnej<sup>544</sup>. Od tamtej pory pozycja Marcinka umacniała się z każdą kolejną premierą, choć śmielsze propozycje poznaniaków nie zawsze były przyjmowane z życzliwością. Największymi kontestatorami podejmowanych tam działań stali się „koledzy po fachu”. Wieczorkiewicz tak wspominał występy w Rumunii i Toruniu:

---

<sup>541</sup> W. Kiser, *op.cit.*

<sup>542</sup> Z. Kwiecińska, *W poszukiwaniu własnych form (Po bukaresztańskim Festiwalu Teatrów Lalek)*, „Trybuna Ludu” 1965 (8 X).

<sup>543</sup> O tym wydarzeniu donosił Olgierd Błażewicz na łamach „Głosu Wielkopolski”. Oprócz *Najdzielniejszego* ekipa filmowa z Francji zarejestrowała jeszcze *Męczeństwo Piotra O’Heya* z krakowskiej Groteski – niestety nie udało mi się dotrzeć do tego nagrania. Zob. O. Błażewicz, *Marcinek budzi zainteresowanie zagranicy*, „Głos Wielkopolski” 1965, nr 255, s. 4.

<sup>544</sup> „Prowadzony przez Leokadię Serafinowicz poznański teatr «Marcinek» z pewnością jest jedną z najciekawszych scen lalkowych w Polsce. [...] Na poparcie tej tezy chcę wskazać na wyjątkową konsekwencję i ambicję w ugruntowaniu przez tę placówkę własnych środków wyrazu (opartych na pewnego rodzaju sojuszu lalki i żywego aktora) w połączeniu ze stałym poszukiwaniem nowych form interpretacji scenicznych propozycji. Przykładem tego jest również pokazywana w Toruniu opera dla dzieci *Najdzielniejszy*”. Zob. R. Stachnik, *Przedszkola teatralnych doznań*, „Głos Tygodnia” 1965, nr 216.

W Bukareszcie za kulisy Teatru Tandarica wraz z wieloma obcokrajowcami przyszedł Henryk Ryl. Również pogratulował mi przedstawienia, ale powiedział: „To nie jest teatr lalek. To teatr ożywionej plastyki”. W Toruniu, podczas festiwalowej dyskusji, określono nasze przedstawienie jako kontrowersyjne. Tym słowem określano na ogół zjawiska niezrozumiałe lub niemieszczące się w przyjętych kategoriach estetycznych<sup>545</sup>.

Zarzuty, które padły wówczas wobec spektaklu, przytoczył Ryszard Stachnik w podsumowaniu toruńskiej imprezy. Były to: brak jednoznacznie określonego adresata, kolista forma sceny, usterki techniczne nagrania i niewystarczająca precyzja animacji lalek<sup>546</sup>. Autor najwyraźniej nie uznał ich za wystarczające, by nazywać tę realizację kontrowersyjną i w związku z tym ją odrzucić:

Widowisko to nie jest w odbiorze zbyt łatwe dla dziecka, ale przecież również dla przeciętnego widza dorosłego opera też nie jest zbyt dostępna, co jednak nie uprawnia do upraszczających wniosków. Zresztą *Najdzielniejszy* bardziej oddziałuje nastrojem, niż tematem – i słusznie! Wydaje mi się jednak, że z korzyścią dla całości warto dokonać pewnych skrótów, gdyż obecnie widowisko to jest dla dziecka za długie<sup>547</sup>.

*Najdzielniejszy* z pewnością nie był idealnym spektaklem, jednak nie można odmówić mu awangardowości i świeżości spojrzenia na materię teatru lalek adresowanego do dzieci. Te wartości zostały docenione w Poznaniu i za granicą, jednak ogólnopolskie środowisko zdecydowanie je odrzuciło. Spektaklu nie zaproszono na żaden inny krajowy festiwal, a opinię „kontrowersyjności” powtarzano po niemal każdej premierze, którą cechowało nowatorstwo i zdecydowane przekraczanie norm obowiązujących w teatrze dla dzieci. Trudno pozbyć się wrażenia, że krytyka lalkarzy była tym bardziej zdecydowana, im większy sukces odnosił dany spektakl.

### 3.3.3. *O Kasi, co gąski zgubiła* (1967)

Sztuka *O Kasi, co gąski zgubiła* to kolejny (obok omawianego wcześniej *Tygrysa Pietrka* Januszewskiej) przykład dramatu dla dzieci, który wpłynął na rozwój polskiego teatru dla najmłodszych, odgrywając przy tym szczególną rolę w historii poznańskiej sceny lalkowej. Opera folklorystyczna na podstawie tego utworu okazała się bowiem

---

<sup>545</sup> W. Wieczorkiewicz, *op. cit.*, s. 66.

<sup>546</sup> R. Stachnik, *Toruńskie niespodzianki*, „Teatr Lalek” 1966, nr 36, s. 12–18.

<sup>547</sup> *Ibidem*, s. 17.

najbardziej reprezentatywnym przykładem poznańskiego nurtu spektakli muzycznych. Maria Kownacka napisała pierwszą, dwuaktową wersję tego utworu w 1929, inaugurując tym samym współpracę w warszawskim teatrem Baj<sup>548</sup>. Rok później odbyła się prapremiera sztuki o pasterczce szukającej gęsi w kształcie, jaki znamy dziś. Dramat *O Kasi...* należał do tzw. „żelaznego repertuaru” przedwojennego Baja, a ponadto był wystawiany przez amatorskie i półprofesjonalne teatry w całej Polsce. W 1949 został opublikowany przez wydawnictwo Nasza Księgarnia<sup>549</sup>. W latach 1950–2010 sztukę zrealizowano siedemnaście razy, choć niewykluczone, że gdyby nie spektakl Wieczorkiewicza, Serafinowicz i Kurczewskiego utwór odszedłby w niepamięć już w połowie lat 50<sup>550</sup>.

Nie byłoby w tym zresztą nic dziwnego. Sztuka Kownackiej jest nudna, infantylna, anachroniczna i pełna archaizmów, a tytułowa bohaterka wzbudza irytację swoim mazgajstwem i brakiem sprawczości. Fabuła dramatu nawiązuje do baśni literackiej *O krasnoludkach i sierotce Marysi*, którą pod koniec XIX wieku napisała Maria Konopnicka. Tytułowa Kasia szuka porwanych przez wilka gęsi, głośno przy tym lamentując. Po drodze spotyka: Matuskową hodującą kozę, Kowalową Ambrożynę wraz z trzódką świń oraz Juhasa Janicka wypasającego owce na górskiej hali. Każdy z tych bohaterów już miał do czynienia z Wilkiem, lecz ostatecznie nikt nie został poszkodowany przez drapieżnika. Lamentująca Kasia podążając za radami kolejnych osób, trafia wreszcie do lasu. Tam spotyka Czarownicę, której Wilk oddał gąski pod opiekę, by je utoczyła. Oczywiście wiedźma nie wzbudza w dziewczynce podejrzeń ani wyglądem, ani faktem, że lata na miotle (Czarownica w rozmowie z Kasią komentuje swój środek lokomocji), ani tym, że udziela jej wskazówek, które wykluczają się z radami poprzednich dobrodziejów. Kasia ślepo podąża za słowami baby jagi, a kiedy już zdaje się, że los gęsi oraz zagubionej w lesie nieboraczki jest przesądzony, pasterce i jej stadku na pomoc przychodzą wszystkowiedzące Skrzaty.

Artyści z Poznania sięgnęli po historię małej bekisy bynajmniej nie przez wzgląd na literackie walory tego utworu. Wieczorkiewicz wspomniał, że Jerzy Kurczewski

---

<sup>548</sup> Reż.: Sz. Baczyński, scen.: Z. Bobowski, muz.: J. Wesołowski, prem.: 2 VI 1929. Dane z: T. Ogrodzińska, *Kalendarium teatru Baj*, [w:] *W kręgu warszawskiego Baja*, red. H. Jurkowski, Warszawa 1978, s. 171.

<sup>549</sup> W przedmowie do tego wydania czytamy: „*Kasia ze swoimi zgubionymi gąskami jakąś pantoflową, tylko sobie wiadomą drogą, wyrwała się w świat i grana była nie tylko w Warszawie, ale w różnych punktach kraju, idąc z rąk do rąk, ręcznie przepisywana!*” M. Kownacka, *O Kasi, co gąski zgubiła*, Warszawa 1949, s. 3.

<sup>550</sup> W latach 1950–1954 sztukę Kownackiej zrealizowano w czterech instytucjonalnych teatrach, a lalkarze ponownie zainteresowali się tym tekstem dopiero po poznańskiej premierze.

wręcz wyrażał się o tym tekście z pogardą<sup>551</sup>. Mając świadomość anachroniczności sztuki Kownackiej, Serafinowicz i Wieczorkiewicz potraktowali ją jako symbol przeszłości i element polskiej tradycji lalkarskiej, z którą czuli się związani. Ponadto każdy z twórców znalazł w historii Kasi coś, z czym się utożsamiał. Dla reżysera tekst miał wymiar sentymentalny – swoją przygodę z teatrem dla dzieci Wieczorkiewicz zaczął wszak od roli (pojawiającego się tu epizodycznie) Jeża<sup>552</sup>. Rozmówiona w sztuce ludowej Serafinowicz i badający muzykę tradycyjną Kurczewski przenieśli do tej produkcji własne fascynacje artystyczne. Wszyscy twórcy byli zgodni co do faktu, że sztuka *O Kasi...* ma duży potencjał muzyczny<sup>553</sup> i jest wdzięcznym materiałem do dalszych eksperymentów nad operą lalkową dla dzieci. W istocie – nieciekawa (praktycznie nieistniejąca) akcja tego miernego pod względem literackim utworu, dynamizuje się za sprawą wesołych i skocznych piosenek. Jednocześnie ramowa struktura libretta pozwala na rozbudowywanie go dowolną liczbą przerywników muzycznych. Realizatorzy w pełni wykorzystali potencjał sztuki Kownackiej. O trafności ich intuicji przekonali się zaś widzowie, którzy 11 listopada 1967 gościli na przedstawieniu premierowym oraz ci, którzy przez kolejnych dziewiętnaście lat oglądali *Kasię* w teatrze.

Sens pracy nad tym tytułem nie był oczywisty dla wszystkich artystów. Pierwsze próby przyniosły niespodziewany opór zespołu aktorskiego, którego członkowie deklarowali, że ich ambicje zawodowe wykraczają poza takie repertuarowe ramotki<sup>554</sup>. Pół roku wcześniej odbyła się przecież premiera głośnej *Łażni* Włodzimierza Majakowskiego, a za kilka miesięcy planowano realizację dwóch sztuk Witkacego. W porównaniu z tymi utworami sztuka Kownackiej wypada wyjątkowo mizernie. Ostatecznie trudna atmosfera na początku pracy nie przełożyła się na końcowy efekt produkcji. W spektaklu zagrali: Ewa Darulewska (jako Kasia), Jan Harenda (Wilk), Krystyna Cysewska (Czarownica), Wojciech Wieczorkiewicz (Kowal Ambroży), Wanda Łobodzińska (Kowalowa Ambrożyna), Felicja Koszewska (Matuska), Maria Korzeniowska (Kozą), Stanisław Słomka-Rakowski (Jaś Juhas), Jerzy Goldbeck (Burek), Maciej Lejman (Jeż), Władysław Sitko (Zajęc), Irena Śleszyńska (Skrzat I) oraz Wojciech Barcik (Skrzat II). Partie chóralne i tym razem wykonał Zespół Kameralny

---

<sup>551</sup> W. Wieczorkiewicz, *op. cit.*, s. 70.

<sup>552</sup> O czym artysta wspominał w swojej autobiografii. W. Wieczorkiewicz, *op. cit.*, s. 1.

<sup>553</sup> Warto tu nadmienić, że już w 1949 dramat opublikowano razem z nutami do kolejnych, pojawiających się w tekście, piosenek.

<sup>554</sup> W. Wieczorkiewicz, *op. cit.*, s. 70.

Poznańskiego Chóru Chłopięcego, a muzykę – Zespół Instrumentalny muzyków Filharmonii Poznańskiej.

Podobnie jak w przypadku *Tygryska*, spektakl *O Kasi...* również został zarejestrowany przez telewizję. Nagranie zrealizowane w 1974 przez Jana Kurka i zaprezentowane na Festiwalu Telewizyjnym Przedstawień Lalkowych, zebrało niezłe recenzje. Krytycy z uznaniem odnieśli się zwłaszcza do faktu, że kamera wydobyla piękno niewielkich lalek<sup>555</sup>. Jednocześnie zwracano uwagę na niedostatki dramaturgiczne i nierówne tempo akcji<sup>556</sup>.

W rzeczywistości mankamentów nagrania jest znacznie więcej. Przede wszystkim realizatorzy zrezygnowali z planów ogólnych, tym samym pozbawiając widza wyobrażenia na temat całości scenografii. Zamiast tego poszczególne akty są poprzedzone zdjęciami przedstawiającymi górskie krajobrazy i scenki rodzajowe, które następnie przedstawiono przy użyciu lalek. Największy problem realizacji polega zaś na tym, iż powstała ona w czarno-białej telewizji. Między innymi z tego powodu Wieczorkiewicz nazwał przedsięwzięcie „artystyczną porażką”. Pisał: „Pokazanie w serii czarno-białych obrazków widowiska, którego klimat budowany był kolorowymi efektami świetlnymi, a ekspresja rzeźbiarską formą łątek, było czymś prawie niewykonalnym”<sup>557</sup>. Opinii artysty na temat nagrania nie zmienił fakt, że zdobyło ono I nagrodę na wspomnianym festiwalu, a sam Wieczorkiewicz został wyróżniony zarówno za swoją pracę reżyserską, jak i lalkarską<sup>558</sup>. Oglądając nagranie sprzed pół wieku trudno nie zgodzić się z Wieczorkiewiczem. Jednocześnie trzeba przyznać rację Joannie Sosnowskiej, która nazwała tę realizację „świetnym dokumentem pracy artystycznej”<sup>559</sup>. Nawet jeśli dalekim od ideału, z całą pewnością najlepszym, jaki mógł powstać w tamtej chwili.

Realizacja telewizyjna Jana Kurka, mimo swojej niedoskonałości, buduje sugestywne wyobrażenie na temat spektaklu. Każda z występujących tu dwudziestu sześciu lalek Leokadii Serafinowicz zachwyca prostotą, trafnością wykonywanych ruchów i jakimś nieoczywistym, trudnym do zdefiniowania pięknem. Podczas gdy wygląd niektórych bohaterów urzeka precyzją detali (białe, sterczące kwiatuszki tworzące ażurową spódnicę Kasi; metalowe zdobienia na góralskim pasie Jasia), lalki

---

<sup>555</sup> J. Sosnowska, *Telewizyjny Festiwal Lalek*, „Tygodnik Kulturalny” 1975, nr 12.

<sup>556</sup> J. Puget, *Lalki w telewizji*, „Ekran” 1975, nr 13.

<sup>557</sup> W. Wieczorkiewicz, *op. cit.*, s. 80.

<sup>558</sup> *Ibidem*.

<sup>559</sup> J. Sosnowska, *op. cit.*



innych wykonano odrobinę niedbale: w rzeźbionych korpusach widać ślady dłuta, część postaci nie ma oczu, a w ich twarzach ledwie zaznaczono kształt nosa; łachmany Czarownicy sprawiają wrażenie, jakby krzywo je skrojono; głowę Matuskowej zrobiono z pękniętego kawałka drewna, zaś nogi jej Kozy – z nieokorowanych patyków. Projektując animanty scenografka odwołała się do twórczości ludowych artystów – lalki swoim wyglądem miały przypominać dziecięce zabawki, które „stary góral zrobiłby dla wnuczka”<sup>560</sup>. Ten efekt udało się osiągnąć nie tylko ogólnym charakterem poszczególnych lalek, lecz również poprzez wykorzystanie surowego lub malowanego drewna oraz innych naturalnych materiałów: piór (Gąski), kawałków futra (Wilk, ubranie Czarownicy), wełny (Kozia i Owce), skóry (fartuch Kowala), filcu (kapelusz Janicka), konopnego sznurka (włosy Kasi) czy metalu (ozdobne elementy góralskiego pasa juhasa). Zgodnie z założeniami artystki, do twórczości ludowej miał nawiązywać nie tylko wygląd kukieł, ale także sposób ich zmechanizowania. Lalki są zatem pozbawione skomplikowanych systemów do animacji, metalowych zawiasów, a nawet śrubek. Zamiast tego ich ruchome elementy połączono za pomocą drewnianych kołków, które czasem znacznie wystają poza generalny obrys postaci, podkreślając prostotę wykonania animantów.

Widoczna na nagraniu ekspresja tych – generalnie prymitywnych – kukieł wywołuje nieklamany podziw. Każdą z lalek zaprojektowano, by wykonywała dokładnie takie gesty, jakie przynależą danej postaci i by ruch wydobyty przez animatorów, stanowił syntezę charakteru poszczególnych bohaterów. Wilk tu i ówdzie pozbawiony futra, za to wyposażony w wielkie, wystające z paszczy zębiska, sprawia wrażenie groźnego rozbójnika. Jego długie łapy stawiają zdecydowane i szybkie kroki, nie pozostawiając złudzeń, iż mamy do czynienia z bezlitosnym drapieżnikiem. Czarownica latając na miotle, wiruje wokół własnej osi, a jej futrzana suknia porusza się, nadając całej postaci zarazem złowrogiego i nieco głupawego charakteru. Długi nochal wiedźmy kształtem zdaje się nawiązywać do wilczego pyska, a zwisająca szlafmyca – do ogona. Już na pierwszy rzut oka widać, że obie postaci reprezentują ten sam typ mrocznych antagonistów.

Bohaterowie pojawiający się w tej historii nie są jednak dopracowani pod względem prawdy psychologicznej. Zresztą nie pojawiają się po to, by skłaniać widzów do refleksji, lecz aby uprawdopodobnić istnienie świata scenicznego. Z tego powodu ich

---

<sup>560</sup> IT/AKH/35.A.

tożsamość jest budowana w większym stopniu przez to, co wiąże się z ich zewnątrzem (wyglądem i ruchem), niż wnętrzem. Główna bohaterka urzeka piękną sukieneczką i wzbudza litość życiową niezaradnością. Tułając się od miejsca do miejsca, porusza ramionami w sposób, który sugeruje zarówno jej bezradność, jak i determinację, by odnaleźć zguby. Ręka Kowala z pasją wywijającego ciężkim młotem, obracając się, zatacza pełne koła, dając wyobrażenie o sile rzemieślnika. Gruba Kowalowa ma w sobie ociężałość starej wiejskiej baby – ciało lalki wyrzeźbiono z jednego drewnianego pała; idąc, kiwa się ona na boki i popędza świńską trzódkę, ledwo ruszając przy tym rękoma. Kiedy lamentuje nad utraconym prosięciem, odchyła głowę, stając się ucieleśnieniem rozpacz. Z kolei Janicka stworzono do tego, by tańczył – jego szeroko rozstawione ramiona, nogi z ruchomymi stawami kolanowymi i powiewająca przy każdym podskoku peleryna sprawiają, że postać jest pełna młodzieńczego wigoru i energii. Nawet niemi, pojawiający się epizodycznie górale jadący na wozach zaprzężonych w konie, wywołują automatyczne skojarzenia ze spotykanymi w Tatrach dorożkami.

Wszyscy bohaterowie tworzą spójną zbiorowość i doskonale komponują się ze scenografią tworzącą ten ciosany w drewnie świat. Jego centralnym punktem jest walcowaty, jasny budynek, przypominający góralską kapliczkę. Spiczasty dach ozdobiono parzenicami z kutej blachy, zaś ściany – kolorowymi motywami nawiązującymi do sztuki charakterystycznej dla regionu Podhala. Konstrukcja wywołuje skojarzenia z szopką krakowską – nie tyle za sprawą architektury, lecz przede wszystkim przez wzgląd na kolistą choreografię, którą prowokuje (wokół niej krążą wszyscy bohaterowie) i której sama się poddaje, obracając się wokół własnej osi. Pozbawiona wymiaru religijnego kapliczka jest tłem dla działań wszystkich bohaterów, w miarę rozwoju akcji przemieniając się a to w kowalską kuźnię, a to w świński chlewik, a to w chatkę Czarownicy czy domek leśnych Skrzatów. Gdy w drugim akcie na scenie pojawia się juhas wypasający owce na górskiej hali, dach budynku staje się jednym z dwóch ośnieżonych szczytów – wówczas biały jedwab przywołuje na myśl śnieg otulający skalisty wierzchołek, a padające z boku światło sprawia, że zarówno stożek, jak i tańczący na jego szczycie chłopak rzucają na horyzont sceny piękny, budujący głębię obrazu, cień. Słuszność przywołanych asocjacji, potwierdzają wspomnienia reżysera:

„Scena *Kasi* była przetworzoną podhalańską kapliczką, otoczoną niskim płotkiem. [...] Padające na nią z różnych stron światło, dawało kompozycję cieni, będących panoramą górskich szczytów. W tej bardzo wysmakowanej w formie i kolorze scenografii, świecącej bielą jedwabiu zestawionego ze srebrem wykutych w blasze

parzenic, z kładzionymi światłem plamami zieleni czy jasnego oranżu, widziałem wyraźne echa tego, czego nie raz doznawaliśmy podczas górskich wędrówek”<sup>561</sup>.

Uroku scenografii dodaje jej minimalizm – zarówno jeśli chodzi o rozmiar, jak i użycie kolorów. Biel jedwabiu, srebrna blacha okuć i jasne surowe drewno kapliczki oraz lalek podkreślały każdy, najmniejszy nawet akcent kolorystyczny. Tych ostatnich było zresztą niewiele: niebieska bluzeczka Kasi, malowana na czerwono spódnica Ambrożyny i niebieska chustka Matuskowej. Poza tym Jaś miał czarny kapelusz, a Kowal – fartuch, w czerni przedstawiono także Wilka i Czarownicę. Mimo braku feerii barw tak lubianych przez dziennikarzy piszących o spektaklach dla dzieci, o scenografii wyrażano się z uznaniem, że jest „prosta, nowoczesna, a przy tym nie cepeliowska, nie naśladowcza, chociaż bardzo całym swym charakterem podhalańska i ludowa”<sup>562</sup>. Zwracano również uwagę na „piękne światło” i „efektowne wykorzystanie cieni”<sup>563</sup>. Fakt, że spektakl zachwycał urodą, nie budzi żadnych wątpliwości.

Folklorystyczny charakter widowiska dopełnia muzyka Kurczewskiego, który zręcznie połączył kilkanaście podhalańskich melodii, przeplatając je własnymi kompozycjami. Niektóre z nich stały się motywem przewodnim poszczególnych aktów (kolejno: *Chochółów*, *Chółów w pięknym miejscu leży*, *Hej jo se góralicek* oraz *Regle moje regle*), inne twórca przypisał konkretnym postaciom. Przybycie Wilka zapowiada mroczne i budzące niepokój „U hu hu”, pojawiające się przy akompaniamencie instrumentów dętych; motyw muzyczny Kasi brzmi płaczliwie i rzewnie<sup>564</sup>; przywołana zaklęciem Czarownica zjawia się przy dźwiękach fortepianu kojarzących się z magią; zaś Janickowi towarzyszą instrumenty smyczkowe brzmiące tak, jakby grali na nich rodowici górale. Muzyka pełni w spektaklu istotną funkcję ilustracyjną, a nade wszystko dynamizuje akcję i legitymizuje autentyczność scenicznego świata. Za jej pomocą bohaterowie dokonują autoprezentacji (Kasia nawołując gąski do posłuszeństwa, wspomina o swoim młodym wieku; Kowal chwali własne umiejętności; Janicek wyraża przywiązanie do górskich krajobrazów i kultury góralskiej) oraz wyrażają emocje (strach wprowadzonych gęsi i prosiąt; smutek Kasi; rozpacz Kowalowej nad porwanym przez Wilka prosięciem; radość Wilka i Czarownicy wywołana wizją smacznej kolacji). Zdarza

---

<sup>561</sup> W. Wieczorkiewicz, *op. cit.*, s. 70.

<sup>562</sup> O. Błażewicz, *Spektakl dla młodych rodziców i inteligentnych dzieci*, „Głos Wielkopolski” 1967, nr 273, s. 4.

<sup>563</sup> Z. Bosacki, *Imieniny „Marcinka”*, „Gazeta Poznańska” 1967, nr 271, s. 3.

<sup>564</sup> „Gąski moje gąski, nie chodźcie daleczko, bo jo nie pasterka, ale jesce dziecko”.

się, że muzyka przerywa akcję, zapowiadając jej dalszy ciąg (na przykład pojawienie się Kowala poprzedza piosenka o koniku, który zgubił podkowę) lub stając się niewidzialną bohaterką spektaklu (tak dzieje się w scenie, w której Wilk i Czarownica śpiewają *Za górami, za lasami, za dolinami*<sup>565</sup> skacząc przy tym wesoło lub gdy Janicek wywija nogami, zachęcając Kasię, by mu „boczkowała” do przyśpiewki *W murowanej piwnicy*). Bywa też, że bohaterzy wykorzystują muzykę w charakterze rekwizytu (Wilk przywołuje Czarownicę za pomocą piosenki).

Kompozycja Kurczewskiego pełni w spektaklu szereg funkcji, a oprócz tego jest przemyślana pod względem strukturalnym. Każdy akt rozpoczyna się od melodii przewodniej, w którą wplatane są inne utwory. Z czasem piosenka wiodąca milknie, by powrócić na koniec aktu. Na szczególną uwagę zasługują te sceny, w których kompozytor połączył motywy charakterystyczne dla różnych postaci w swoisty muzyczny dialog (na przykład wilcze „U hu hu” ze skrzekliwym „Lecę pędzę na łopacie” Czarownicy lub lament Kowalowej dialogujący z żalem Kasi). Co warto podkreślić, tym razem aktorzy nie tylko sprościli wymaganiom kompozytora, lecz również mieli okazję, by popisać się swoimi umiejętnościami wokalnymi. Biedna Kasia Ewy Darulewskiej brzmi szlachetnie (choć nie sposób pozbyć się wrażenia, że postać zyskałaby na autentyczności, gdyby aktorka wykorzystwała technikę białego śpiewu); wesoły juhas Stanisława Słomki-Rakowskiego tryska młodzieńczą energią i akcentuje słowa tak, jak robią to mieszkańcy Podhala; Czarownica Krystyny Cysewskiej zabawnie skrzeczy, zaś Wilk Jana Harendy jest ponury i mroczny. Aktorzy śpiewają solo i w duetach, czasem w towarzystwie chóru, a ich popisów słucha się z ogromną przyjemnością. Proporcje między partiami wokalnymi bohaterów indywidualnych i zbiorowych (do tych ostatnich należą Kasine gęsi i prosięta Kowalowej) tym razem nie zostały zachwiane. Chórzyści dopełniają muzyczną całość, będąc w niej istotnym, lecz niedominującym elementem.

Pół wieku po premierze spektakl (mimo iż uwieczniono go na czarno-białych zdjęciach i nagraniu nie najlepszej jakości) nadal ma w sobie coś hipnotyzującego i wręcz urzekającego. Nic dziwnego, że na widzach wywierał tak duże wrażenie. Osoby, które go pamiętają, często wspominają szlachetne piękno lalek i scenografii oraz ogólne wrażenie „ekskluzywności” tej produkcji. Recenzenci nazywali spektakl

---

<sup>565</sup> Zmieniony tekst piosenki brzmi: „Za górami, za lasami, za dolinami, tańcowała czarownica z wilczurami. Z Łysej Góry przyleciała, cztery miotły, dwie łopaty połamała”.

„przedstawieniem pełnym uroku”<sup>566</sup>, „*Halkę* dla dzieci”<sup>567</sup>, „ciekawym eksperymentem”<sup>568</sup> oraz „dowcipnym, żywym widowiskiem wnoszącym nowe, cenne cechy stylistyczne”<sup>569</sup>. Irina Żarowcewa z ZSRR goszcząca na Festiwalu Teatrów Lalek w Opolu, gdzie w 1969 pokazywano *Kasię*, skomplementowała spektakl, uznając go za „przykład tego, jak należy wystawiać opery dla dzieci”<sup>570</sup>. Zaś Olgierd Błażewicz nazwał produkcję „luksusową”, argumentując swoje stanowisko następująco:

Widowisko to na scenie naszego teatru ma bowiem *de facto* więcej cech artystycznego spektaklu dla dorosłych, wytrawnych widzów teatralnych niż przedstawienia dla dzieci. Jest w ogóle w tym teatrze i tym spektaklu coś z ekskluzywnej sceny awangardowej, która wykracza poza program i najprostsze funkcje teatru lalkowego. Oferuje widowni wartości znacznie większe, ambitniejsze niż te, do których jest statutowo zobowiązana [...] Konkludując: śmiało, bardzo dobrze zrobione przedstawienie, chociaż nie dla wszystkich dzieci<sup>571</sup>.

Ten komentarz dziennikarza stanowi (najpewniej niezamierzone) podsumowanie ogólnej sytuacji, w jakiej znajdował się teatr dla dzieci pod koniec lat 60. Spektakl *O Kasi, co gąsiki zgubiła* opowiada prostą historię, która nie przysparzała trudności dzieciom ani w wieku przedszkolnym, ani szkolnym<sup>572</sup>. Przekonanie recenzenta o tym, że widowisko docenią jedynie „młodzi rodzice i inteligentne dzieci”<sup>573</sup> wynikało z poziomu artyzmu tej produkcji, manifestującego się tak w warstwie plastycznej, jak i muzycznej. W opinii Błażewicza artystyczny czy „awangardowy” mógł być jedynie teatr dla wytrawnych dorosłych widzów, zaś teatr lalkowy spełniać miał podstawową funkcję związaną z produkowaniem niekoniernie ambitnych spektakli dla najmłodszych.

O tym, jak błędne było przekonanie recenzenta o elitarności *Kasi* świadczy gigantyczny sukces frekwencyjny omawianej opery. Na przestrzeni dziewiętnastu lat pięćset dwadzieścia siedem przedstawień obejrzało w sumie ponad sto tysięcy widzów mieszkających w dziesięciu krajach. Poza Polską *Kasię* oklaskiwali mieszkańcy: Węgier,

---

<sup>566</sup> Z. Bosacki, *op. cit.*

<sup>567</sup> R. Stachnik, *Trzeci dzień Festiwalu Teatrów Lalek. A jednak nie tylko dla dzieci*, „Trybuna Opolska” 1969 (26 XI).

<sup>568</sup> J. Puget, *Tak wiele sztuk*, „Teatr Lalek” 1970, nr 2, s. 17.

<sup>569</sup> *Ibidem*, s. 18.

<sup>570</sup> I. Żarowcewa, *[bez tytułu]*, „Teatr Lalek” 1970, nr 2, s. 12.

<sup>571</sup> O. Błażewicz, *Spektakl dla młodych rodziców i inteligentnych dzieci*, *op. cit.*

<sup>572</sup> O czym wiadomo z badań prowadzonych przez Marię Tyszkową. Zob. M. Tyszkowa, M. Bielicka, *Recepcja sztuk teatralnych przez dzieci w wieku: 5–10 lat*, [w:] *Konfrontacje 1968. Materiały z konferencji poświęconej sprawom teatru lalek i dramaturgii lalkowej*, Poznań 1970, s. 58–85.

<sup>573</sup> Odwołuję się do tytułu recenzji Błażewicza.

Belgii, Francji, Czechosłowacji, Kuby, Jugosławii, Włoch, ZSRR i NRD. Wszędzie przyjmowano ją gorącymi brawami przy odsłoniętej kurtynie, a niespotykane dotąd wrażenie, które wywoływał spektakl, w niektórych widzach pozostało na całe życie<sup>574</sup>. Serafinowicz po wizycie w Parmie wyznała Błażejowi Kuztelskiemu:

Wioząc malutką drewnianą Kasię – pastereczkę z gąskami – do miasta Verdiego przeżywałam duży niepokój. Jednak spektakl wygrał zdecydowanie. Żadne z przedstawień festiwalowych nie miało tylu braw przy otwartej kurtynie, co nasze. Właściwie cały czas przerywano nam gromkimi brawami. Wydaje się, że skromny kształt tego spektaklu opartego na folklorze, więc formie tak serdecznie zrosniętej z człowiekiem, z człowiekiem najprostszym, z ludem, dał nam szansę nawiązania autentycznego kontaktu z widzami, pomimo ostrej bariery językowej. W mieście wyczulonym na gatunek operowy ten kształt sceniczny otrzymał pełną aprobatę<sup>575</sup>.

Spektakl prezentowano również w Moskwie podczas prestiżowego Festiwalu Teatrów Lalkowych zorganizowanego przy XII Kongresie UNIMA w 1976. Poznaniacy zagrali na scenie teatru Siergieja Obrazcowa kilka przedstawień dla w sumie ponad tysiąca widzów. Ich pracę oficjalnie pochwalił sam mistrz, o czym ochoczo doniósł krajowy korespondent w specjalnym telegramie<sup>576</sup>. Co znamienne, spektakl nie doczekał się żadnej specjalistycznej recenzji, a jednocześnie był najczęściej wymienianym tytułem w krótkich wzmiankach donoszących o kolejnych sukcesach zagranicznych teatru.

Cóż z tego, skoro – podobnie jak inne flagowe produkcje dla dzieci, które powstały w Poznaniu z inicjatywy Leokadii Serafinowicz – także ta nie była chętnie zapraszana na krajowe festiwale. Po prezentacji spektaklu w Opolu w 1969 oprócz pochlebnych opinii Pugeta i Żarowcewej, ukazała się jeszcze jedna wypowiedź, której autor (co prawda nie wskazując konkretnego tytułu) bezlitośnie wykpił pomysł realizacji tradycyjnego spektaklu lalkowego w formie opery. Pisał:

Półtorej godziny – to 5600 sekund. To dwa, może trzy tysiące muzycznych taktów. A każdy takt dzieli się jeszcze na drobne wartości rytmiczne. Każdej wartości

---

<sup>574</sup> Wspomnienia widzów trudno nazwać materiałem badawczym, choć jednocześnie trudno je ignorować. Nigdy nie zapomnę chwili, w której Gervais Gaudreault (siedemdziesięcioletni artysta z Montrealu), dowiedziawszy się, że jestem z Poznania, zanucił mi melodię Kasi szukającej gąsek. Nie pamiętając tytułu spektaklu powiedział, że piosenka pochodzi z opery dla dzieci, która była jednym z najpiękniejszych spektakli, jakie widział w całym swoim życiu. Rozmowę z nim przeprowadziłam w lutym 2016 w Montrealu.

<sup>575</sup> B. Kuztelski, „*Sotto la pergola nasce luva*”. *Nasz teatr w Parmie*, „Gazeta Zachodnia” 1976, nr 93, s. 5.

<sup>576</sup> R. Danecki, *Sukcesy Marcinka w Moskwie. Telegram od własnego korespondenta*, „Express Poznański” 1976, nr 102 (2 VI), s. 6.

przypisano jakieś ułamkowe działanie – jakieś miejsce na scenie – jakieś usytuowanie względem innych partnerów. Rusza magnetofon. Ogromne napięcie. [...] 1, 2, 3, 4 – Hop! 1, 2, 3, 4 – Zwrot! 1, 2, 3, 4 – 1, 2, 3, 4... W czwartym takcie trzeba być tu; w kolejnym – już w przeciwległym kącie sceny z kukłą zwróconą do elektryka. 1, 2, 3, 4 – osiem taktów wirowania w lewo i hop! [...] To jest okropne! Trudno sobie wyobrazić zadanie bardziej niewdzięczne i otepiające; ani cienia roli, ani szczypty postaci – tylko ten rytm, kij, ką i układ. [...] Zwierzchności przesyłam wniosek, by w miejsce tak hojnie przypinanych łątek zaczęła aktorom-lalkarzom przypinać duże medale. Środowisku lalkarskiemu dedykuję pod roz wagę cytat: „Używanie profesorów do wyrębu lasu nie ma wpływu na podniesienie jakości drewna”<sup>577</sup>.

To, że autor tych słów był aktorem i najwyraźniej utożsamiał się z ukrytymi w zapadni lalkarzami, jedynie w pewnym stopniu usprawiedliwia jego ignorancję dla pozostałych elementów komentowanego przedstawienia. Trudno orzec, na ile dostrzegli je jego koledzy z branży. Faktem pozostaje, że *Kasi* – tradycyjnego spektaklu lalkowego, jednocześnie reinterpretującego tak tradycje ludowe, jak lalkowe czy operowe – nie zaproszono na żaden inny krajowy festiwal. Spektaklem zachwycali się mieszkańcy Europy Wschodniej i Zachodniej oraz Ameryki Łacińskiej, Poznaniacy oglądali go po wielokroć, lecz Polacy zamieszkujący inne miasta niemal nie mieli takiej szansy. Dopiero gdy widowisko odniosło sukces za granicą, wyróżniono je prezentacją na warszawskiej Panorami Trzydziestolecia PRL w 1975, a dziesięć lat później razem z *Wandą* zaprezentowano na Międzynarodowym Festiwalu Sztuki Lalkarskiej w Bielsku-Białej jako „najcenniejsze przedstawienie w dorobku”<sup>578</sup> poznańskiej sceny.

Realizując sztukę Kownackiej w formie opery lalkowej Leokadia Serafinowicz, Wojciech Wieczorkiewicz i Jerzy Kurczewski postawili przed sobą karkołomne wyzwanie polegające na stworzeniu atrakcyjnego spektaklu, bazującego na literackiej ramotce i mało nowoczesnej formie opery lalkowej. Z tego przedsięwzięcia bezdyskusyjnie wyszli zwycięsko. Widowisko *O Kasi, co gąski zgubiła* nie tylko było najdłużej granym tytułem z okresu Serafinowicz, ale także zostało obejrzane przez rekordową liczbę 100 519 widzów.

W kolejnych latach zespół zrealizował jeszcze dwie opery folklorystyczne – w 1969 był to *Lajkonik* (zdaniem recenzentów bliźniaczo podobny do *Kasi*), a w 1979 *Koziolki z wieży ratuszowej*. Żadna z tych produkcji nie powtórzyła sukcesu pierwszej, choć *Lajkonika* również prezentowano za granicą, a *Koziolki* Wieczorkiewicz nazwał

---

<sup>577</sup> J. Wolski, [bez tytułu], „Teatr Lalek” 1970, nr 2, s. 8.

<sup>578</sup> W. Wieczorkiewicz, *op. cit.*, s. 83.

„najtrudniejszym i najbardziej ambitnie potraktowanym przez kompozytora przedstawieniem”<sup>579</sup> z tego cyklu. Tryptyk operowy reżyser uznał zaś za „nurt najbardziej wyraziście ukazujący programowe i estetyczne założenia”<sup>580</sup> realizowane przez Serafinowicz i jej współpracowników w poznańskim teatrze. Spektakle tworzyły zatem charakterystyczny cykl o unikatowym charakterze tak na arenie krajowej, jak międzynarodowej. Choć poznański teatr wbrew zamierzeniom Serafinowicz nigdy nie otrzymał tytułu „narodowej sceny lalkowej”, jego twórcom udało się wypracować własny i niepowtarzalny styl<sup>581</sup>. Opery folklorystyczne nie powstawały w żadnym innym polskim teatrze, a poznańska scena reprezentując za ich pośrednictwem polską sztukę lalkarską od Hawany po Moskwę, była w tamtym okresie jednym z najczęściej wyjeżdżających za granicę teatrów.

### 3.4.1. W stronę poetyckiego teatru dla dzieci

Wśród wszystkich spektakli dla dzieci, które powstały w teatrze Leokadii Serafinowicz, najbardziej eksperymentalne, a przez to całkowicie osobne, były realizacje utworów Krystyny Miłobędzkiej. Należałoby poświęcić im nie jeden rozdział, a całą książkę, bo choć po sceniczne partytury tej autorki sięgali różni artyści, tylko w Poznaniu wystawiano je regularnie. W latach 1969–1977 odbyły się premiery wszystkich dotychczas napisanych sztuk Krystyny Miłobędzkiej. Były to kolejno: *Siała baba mak* (1969), *Ojczyzna* (1970), *W kole* (1974), *Bajka o...* (1976), *Serdeczny stary człowiek* (1972), *Janosik* (1975) oraz *Ptam* (1977). Z reguły reżyserowała Serafinowicz na zmianę z Wieczorkiewiczem<sup>582</sup>, a za scenografię odpowiadał Berdyszak wymiennie z Serafinowicz<sup>583</sup>. Spośród tych realizacji szczególne miejsce zajmuje pierwsza, ponieważ tylko ona odniosła spektakularny sukces (mierzony zwłaszcza liczbą zagranych przedstawień). Z tego powodu to spektaklowi z 1969 poświęcę najwięcej uwagi.

Najpierw trzeba jednak co nieco powiedzieć o teatralnej twórczości Krystyny Miłobędzkiej, bowiem lektura jej gier słownych dla teatru (jak nazwała swoje sztuki)

---

<sup>579</sup> *Ibidem*, s. 82.

<sup>580</sup> *Ibidem*.

<sup>581</sup> Oprócz oper lalkowych na poznańskiej scenie regularnie powstawały ewidentnie „polskie” spektakle, takie jak *Wanda*, *Wesele* czy (mniej oczywista) *Julija, czyli Opatrzności Boskiej Dzieło*. Żaden z nich nie miał nic wspólnego z cepeliowskimi rewiami – twórcy raczej eksperymentowali z repertuarem nie spotykanym na innych scenach lalkowych, w inscenizacjach inspirowanych różnymi obszarami kultury ludowej.

<sup>582</sup> Wyjątek stanowiły *Bajka o...*, którą wyreżyserowała aktorka Teresa Gąsiorowska oraz *Janosik* będący częścią tryptyku polsko-czesko-słowackiego.

<sup>583</sup> Tylko w przypadku *Serdecznego starego człowieka* za scenografię odpowiadał Zdzisław Łosiński.



wymaga od odbiorcy skupienia, wrażliwości, bogatej wyobraźni i ogromnej otwartości. W niczym nie przypominają one tradycyjnych dramatów. Brak w nich: porywającej historii, morału, melodyjnych tekstów piosenek, błyskotliwych ripost czy satyrycznych podtekstów<sup>584</sup> – a więc tych wszystkich elementów, stereotypowo kojarzących się z dramaturgią dla dzieci. Nie ma w nich także klasycznie rozumianych postaci – takich, które aktorzy mogą zagrać, odwołując się do psychologii lub kulturowych archetypów i z którymi w łatwy sposób mogliby utożsamić się mali widzowie. Na dodatek w teatralnych utworach poetki jest niewiele słów, a te, które zapisano, najczęściej układają się w równoważniki zdań i nie tworzą wypowiedzi o rozbudowanej składni. Co zatem jest?

Każdy z tekstów skomponowano wedle nieco innych reguł, jednak wszystkie łączy fakt, że ich autorka jest głęboko zainteresowana tworzeniem takiego teatru dla dzieci, który swoich widzów traktuje jako równorzędnych partnerów artystycznego dialogu. Zwraca się przy tym ku dziecięcemu folklorowi rozumianemu za Jerzym Cieślukowskim jako:

[...] teksty gier, dziecięce rymy, igraszki i powiedzenia, jak i te twory dziecięcej pomysłowości i wyobraźni, które powstawały i powstają dalej niezależnie od środowiska wsi, były i są wspólne wszystkim dzieciom jako psychofizyczne kategorie człowieka<sup>585</sup>.

Nawiązania do dziecięcego folkloru występują w sztukach Miłobędzkiej na wielu poziomach: w imionach niektórych postaci, w dosłownych cytatach z piosenek i powiedzonek, w strukturze zaprojektowanych sekwencji działań, w sposobie posługiwania się przedmiotami i nadawania im znaczenia w zależności od kontekstu. W *Serdecznym starym człowieku* punktem wyjścia do rozważań nad filozoficznym zagadnieniem ludzkiej natury staje się zabawa w człowieka; bohaterowie *Ojczyzny* układają mikro i makroświaty z klocków; dorośli występujący w *Ptamie* modelują sytuacje z codziennego życia, odgrywając scenki tak, jak robią to dzieci (bawiąc się w dom, sklep czy szkołę); zaś *Siała baba mak* jest w całości zbudowane z dziecięcych zabaw i wylizanek. Autorka – podobnie jak Jan Dorman, którego twórczość była dla niej

---

<sup>584</sup> Te ostatnie, rzecz jasna, nie są kierowane do dzieci, lecz uwielbiają je dorośli przyprowadzający najmłodszych do teatru.

<sup>585</sup> J. Cieślukowski, *Wielka zabawa*, Wrocław 1967, s. 6.

niezwykle ważnym punktem odniesienia<sup>586</sup> – drogi do teatralnego porozumienia z dziecięcym odbiorcą szuka w języku zabawy. Bynajmniej nie oznacza to, że treść poruszana przez poetkę w jej zapisach jest błaha czy infantylna. Wręcz przeciwnie. Miłobędzka mówi do dzieci o rzeczach fundamentalnych – takich jak płynność przenikania się dobra i zła – stawia pytania o istotę człowieczeństwa, porusza kwestie patriotyzmu i solidarności, bada i ukazuje rolę relacji międzyludzkich dla funkcjonowania jednostki, a nawet prowadzi filozoficzne rozważania nad fenomenem czasu, który z jednej strony mija, z drugiej zaś nieustannie krąży po kole.

Autorka zwraca się przy tym nie tylko ku grom i zabawom, w które bawiła się jako dziewczynka i które poetycko przetwarza będąc dorosłą kobietą. Interesuje ją także dziecięce rozumienie reguł związanych z użytkowaniem języka oraz porządkowaniem za jego pomocą świata. Stara się być jednocześnie poetką, filozofką i dzieckiem, ponieważ – jak sama twierdzi – „pisząc cokolwiek dla dzieci, trzeba nie wiedzieć o języku przynajmniej tyle, ile nie wiedzą dzieci”<sup>587</sup>. Słowo jest zatem głównym tworzywem, z którego poetka konstruuje swoje sceniczne kosmosy, bywa też bohaterem jej utworów. W *Ojczyźnie* występuje Mowa, a postaci oprócz dróg, zagród i relacji budują również język<sup>588</sup>. Robią to poprzez zabawę warstwą brzmieniową poszczególnych głosek, sylab i wyrazów; zadają pytania o etymologię znaczeń; eksperymentują z ich formami gramatycznymi; budują piramidy skojarzeń wywołanych kolejnymi słowami. Te zaś mają potężną moc sprawczą: klocek nazwany drzewem, ptakiem lub węglem staje się nim i funkcjonuje jako taki dopóty, dopóki nie zostanie czymś innym.

W teatralne teksty Miłobędzkiej jest wpisany pewien paradoks. Z jednej strony to precyzyjnie skonstruowane partytury działań, zawierające szereg wytycznych dla realizatorów. Poetka dokładnie wie: jak powinni (nie) grać aktorzy<sup>589</sup>, jakie kolory dominują w scenografii, z czego powstaje muzyka, w którym momencie gaśnie światło. Na papierze tworzy teatr totalny – jest autorką scenariusza, reżyserką, scenografką, kompozytorką, a nawet choreografką. Już pobieżne przejrzenie tomu *Gdzie baba siała mak. Gry słowne dla teatru* pozwala dostrzec ogromną dysproporcję pomiędzy krótkimi

---

<sup>586</sup> Autorka uważała wręcz, że historia polskiego teatru dla dzieci zaczęła się od spektakli artysty z Będzina, poświęcając mu wiele artykułów, a także pracę doktorską pt. *Teatr Jana Dormana. Kto jest kim w sztuce dla dziecka*.

<sup>587</sup> K. Miłobędzka, *Król na dwie kami*, [w:] *W widnokregu Odmieńca...*, s. 11.

<sup>588</sup> Ten tekst nie jest podzielony na sceny, akty czy obrazy, a właśnie na trzy budowy.

<sup>589</sup> Np.: „Osoby: Klocek, Dom, Droga, Pan Wojsko, Mowa są animatorami klocków, nie wymaga się od nich gry, tylko dokładnego wykonywania określonych czynności”. K. Miłobędzka, *Ojczyzna*, [w:] *Gdzie baba siała mak. Gry słowne dla teatru*, Wrocław 2012, s. 39.

kwestiami przeznaczonymi dla aktorów, a szczegółowymi opisami ich działań, tonu głosu, okoliczności towarzyszących akcji oraz intencji wszelkich gestów. Z drugiej strony w partyturach Miłobędzkiej jest sporo miejsca na swobodną improwizację – czas trwania poszczególnych scen wynika z rytmu zabawy, którą aktorzy mają wykonywać do momentu „naturalnego wygaszenia”; bywa uzależniony od liczby liści w głowie kapusty; wynika z interakcji z widzami. Akcja jest tu równie ważna, co dialogi, a sens tego, co wypowiedziane, staje się jasny dopiero wówczas, gdy słowo zostanie uzupełnione działaniem. Niezbędnym narzędziem pozwalającym dostrzec szereg powiązań między poszczególnymi elementami jest zaś sama wyobraźnia.

Ostatnim aspektem twórczości poetki, na który warto zwrócić uwagę jest plastyczność i ulotność obrazów konstruowanych przez nią na wyobrażonej scenie. Chociaż Miłobędzka nigdy nie była zainteresowana teatrem lalek, a jej utworów nie sposób zrealizować „zza parawanu”, Halina Waszkiel zauważa, że nie są one pozbawione potencjału „lalkowości”:

Nie ma tu człekokształtnych lalek, jesteśmy bliżej teatru przedmiotu. Animantem staje się wszystko, co aktor uruchamia, „ogrywa” czy prezentuje (np. klocki). W przedstawieniach tego typu granica między teatrem „żywoplanowym” a teatrem „lalek” ujawnia swoją płynność i nieprecyzyjność (co nie znaczy: bezużyteczność)<sup>590</sup>.

Trudno nie zgodzić się z tą tezą. Nawet jeśli Krystyna Miłobędzka pogardza tradycyjnie rozumianym teatrem lalek (o czym w wielu miejscach mówi wprost), jej wyobraźnia jest wyobraźnią osoby doskonale rozumiejącej istotę sztuki animacji. Wszak widzowie teatru lalek na mocy niepisanej umowy z animatorami przedmiotów przyjmują, że poruszający się na scenie kawałek dowolnego materiału ma swoją podmiotowość. Ten fenomen wynika z animistycznego sposobu myślenia, które jest naturalne na pewnym etapie rozwoju człowieka. Autorka odwołując się do tej skłonności, projektuje widowiska, które współcześnie mogłyby wystawiać awangardowe grupy wywodzące się właśnie z teatru lalek (czy, ściślej mówiąc, teatru przedmiotu).

Z wymienionych wyżej powodów teatralne utwory autorki *Po krzyku* trudno nazwać dramatami i przyporządkować do istniejącej kategorii gatunkowej. Sama poetka podkreśliła ich osobność, nazywając je „grami słownymi dla teatru”. Tym samym zwróciła uwagę na konieczność stosowania się do zawartych w nich reguł.

---

<sup>590</sup> H. Waszkiel, *op. cit.*, s. 93.

Słowo „gra” sugerowane przez Miłobędzką jako kategoria porządkująca jej utwory, budzi tu pewne wątpliwości. Teoria gier zakłada bowiem, że gracze działają racjonalnie i – współpracując lub rywalizując – stosują rozmaite strategie, po to, by coś zyskać<sup>591</sup>. Tymczasem – jak zauważyła Joanna Żygowska w pracy *Skrzydła dla dzieci. Teatr poetycki Krystyny Miłobędzkiej* – „W grach Miłobędzkiej czasami pojawiają się elementy rywalizacji lub działań skierowanych przeciwko komuś [...] jednak ostatecznie nie ma w nich zwycięzcy, a zakończenie jest otwarte”<sup>592</sup>. Z tego powodu badaczka sugeruje, że omawiane teksty bliższe są zabawom. Trudno sobie wyobrazić, by poetka – tak wyczulona na znaczenie słów – nie zdawała sobie sprawy z tej subtelnej różnicy. Wśród wielu argumentów przemawiających za zaklasyfikowaniem jej utworów właśnie jako gier, najprostsze i najbardziej oczywiste zdaje się być wytłumaczenie związane z celowością gry i pozorną bezcelowością zabawy<sup>593</sup>. Gra z całym zestawem reguł i zasad może wszak służyć zabawie – wówczas liczy się to, by grać, a nie by wygrać; celem gry staje się więc zabawa i to o prawo do niej mogą walczyć gracze<sup>594</sup>. Właśnie tak dzieje się w *Siała baba mak*, o czym będzie mowa za chwilę.

Porównując teatralną twórczość poetki z działaniami Jana Dormana, Żygowska napisała, że podobnie jak artysta z Będzina, Miłobędzka ma własną wizję teatru dla dzieci: teatru, który wychodząc naprzeciw swojemu odbiorcy, bierze pod uwagę jego możliwości percepcyjne, jednocześnie stanowiąc dlań pewne wyzwanie intelektualne; teatru, który nie jest niewolnikiem raz ustalonego zestawu środków wyrazu, lecz stale poszukuje nowych. Biorąc pod uwagę fakt, że motorem napędzającym twórczość poetki było jej marzenie o innym modelu teatru i dramaturgii dla dzieci niż ten, który obowiązywał wówczas w Polsce, Żygowska upomina się o włączenie Miłobędzkiej do grona twórców teatru poetyckiego – nie tylko ze względu na środki wyrazu, którymi posługuje się autorka, lecz głównie z uwagi na reprezentowaną przez nią postawę wobec zastanej rzeczywistości.

---

<sup>591</sup> Np. K. Binmore, *Teoria gier. Krótkie wprowadzenie*, Łódź 2017.

<sup>592</sup> J. Żygowska, *Skrzydła dla dzieci. Teatr poetycki Krystyny Miłobędzkiej*, Kraków 2018, s. 37.

<sup>593</sup> Pozorną, ponieważ zabawa nie jest bezcelowa, stanowiąc cel sam w sobie. Przecież bawimy się nie po to, by coś osiągnąć, lecz po to, by się bawić.

<sup>594</sup> Joanna Żygowska zaproponowała własne pojęcie „zapisu poetyckiego dla teatru”. Badaczka zwróciła uwagę na to, że Miłobędzka używa języka poezji do utrwalenia pojawiających się w jej głowie ruchomych obrazów po to, by mogły one zaistnieć na scenie. Z tego powodu nazwała jej poezję „językiem w ruchu” oraz „językiem, który chce być ruchem”. Z kolei zapis definiuje następująco: „Zapis mieści się pomiędzy teatrem z wyobraźni [...], a jego realizacją na scenie lub w lekturze. To partytura możliwości, najważniejsze jest przed nim i po nim. Zapis jest polem gry”. J. Żygowska, *op. cit.*, s. 62

Zważywszy wszystkie te okoliczności, zupełnie nie dziwi, że Leokadia Serafinowicz – artystka rozmiłowana w poezji i od lat poszukująca nowych sposobów komunikacji z „najwspółczesniejszymi” widzami – tak chętnie włączyła twórczość poetki do repertuaru swojego teatru.

### 3.4.2. *Siała baba mak* (1969)

Do pierwszego spotkania obu artystek doszło w 1965. Wówczas Krystyna Miłobędzka została uhonorowana w konkursie na sztukę dla teatru lalek, organizowanym przez teatr Leokadii Serafinowicz wspólnie z poznańskim Oddziałem Związku Literatów Polskich przy okazji pierwszej edycji Przeglądu Polskich Współczesnych Sztuk Lalkowych „Konfrontacje”. Jury przyznało wówczas Miłobędzkiej III nagrodę za *Siała baba mak* oraz wyróżnienie za *Baśń ognia*<sup>595</sup>. To dziwne, że sztuka, która dla Serafinowicz okazała się swego rodzaju objawieniem, czekała na realizację kilka lat. Zwłaszcza, że dyrektorka Marcinka od początku swojego pobytu w Poznaniu poszukiwała współczesnych i nowatorskich propozycji, które wzbogaciłyby repertuar prowadzonej przez nią instytucji. Artystka wspominała wręcz, że realizacja tradycyjnej i miernej literacko sztuki Marii Kownackiej *O Kasi, co gąski zgubiła* w formie opery, była odpowiedzią na brak ciekawszej alternatywy<sup>596</sup>. Ponadto ze wspomnień reżyserki wynika, że podjęła decyzję o realizacji *Siała baba mak* bez wcześniejszego planowania tej pracy:

O ile *Baśń ognia* była łatwiejsza do przyswojenia, bo opierała się o znane teatralne konwencje, *Siała baba mak* była takim strasznym fikołkiem. [...] Jury przyznało jej jednak nagrodę, a ja postanowiłam to zrealizować. [...] Akurat skończyłam *Wesele* i byłam jakaś taka rozpalona. Wzięłam to *Siała baba mak* i zrobiliśmy to szalenie szybko<sup>597</sup>.

Gdyby nie fakt, że w archiwum Teatru Animacji znajdują się egzemplarze wspomnianych sztuk Miłobędzkiej opatrzone adnotacją „1965”, można by podejrzewać, że Serafinowicz zetknęła się z teatralną twórczością poetki dopiero w 1966 lub 1968. Ostatecznie nie ma to większego znaczenia. Liczy się fakt, że poznańska premiera *Siała baba mak* odbyła się 14 czerwca 1969. Reżyserowała Serafinowicz, za scenografię

---

<sup>595</sup> *Eadem*, s. 42.

<sup>596</sup> IT/AKH/33.A.

<sup>597</sup> *Ibidem* [30:21–31:40].

odpowiadał Berdyszak. Tym razem wśród realizatorów zabrakło kompozytora. Stało się tak dlatego, że Serafinowicz zamierzała udźwiękować spektakl wyłącznie działaniami aktorskimi wypracowanymi w drodze improwizacji. W tym celu miały zostać wykorzystane takie środki tworzące audiosferę, jak: wypowiedzianie tekstu w zmiennym rytmie, wytupywanie kroków czy muzyczne improwizacje z użyciem rekwizytów w roli instrumentów. Ten pomysł nie został jednak zrealizowany ze względu na niewystarczający stopień umuzykalnienia części obsady<sup>598</sup>. Na scenie widzowie oglądali: Macieja Lejmana i Jerzego Goldbecka jako Pajaców, Jana Harendę w roli Króla Lula oraz Wandę Łobodzińską grającą Skarżypyte.

*Siała baba mak* jest utworem, w którym inspirację dziecięcym folklorem widać zarówno na poziomie konstrukcji, jak i treści<sup>599</sup>. Autorka odwołała się w nim do powszechnie znanych dziecięcych zabaw podwórkowych, które rozpięła na gry i zabawy sceniczne. Tekst jest precyzyjnie skomponowaną partyturą, składającą się z ciągów improwizacyjnych i słów, które w oderwaniu od działań aktorów, nie mają większego sensu. Zasady porządkujące świat sceniczny są płynne – poetka polega na naturalnym rytmie zabaw i nie tłumaczy, dlaczego jedna aktywność zastępowana jest kolejną. O tym, że „akcja próbuje pokazać logikę dziecięcej zabawy”<sup>600</sup> Miłobędzka pisze zresztą w pierwszym zdaniu utworu.

Akcja zaczyna się od zabawy dwóch Pajaców w tytułowe *siała baba mak*. Postaci chodzą po okręgu, rzucając niewidzialne ziarenka i powtarzając jak mantrę „*Siała baba mak, nie wiedziała jak, a to było – tak!*”<sup>601</sup>. Towarzyszy im Skarżypyta, który – traktując dosłownie to, co Pajace mówią i robią – usiłuje obnażyć paradoksalność i bezsensowność ich działań. Jego irytację i dezorientację wywołuje zarówno to, że postaci go ignorują, jak i fakt, że ich działania przynoszą efekty. Z zasianych ziaren wyrasta bowiem Król Lul. Warto zwrócić uwagę na rodowód występujących tu postaci. Nie są to bohaterowie archetypiczni, lecz zdają się bliscy dzieciom, gdyż pochodzą z rozmaitych sfer świata najmłodszych: dwa Pajace sprawiają wrażenie, jak gdyby zdjęto je z półki z zabawkami; Król Lul jest nonsensownym bohaterem pochodzącym z wyobraźni, zaś Skarżypyta to ktoś, kto niby chce się bawić wspólnie ze wszystkimi, ale tego nie potrafi i w efekcie

---

<sup>598</sup> IT/AKH/33.A.

<sup>599</sup> Analizę schematów folklorystycznych występujących w tekście przeprowadziła Marta Karasińska w książce *Między zabawą a podwórkiem* wydanej w Poznaniu w 1998, zaś o szeroko rozumianej inspiracji zabawą dziecięcą pisała Joanna Żygowska w cytowanej już pracy.

<sup>600</sup> K. Miłobędzka, *Siała baba mak*, s. 11.

<sup>601</sup> *Ibidem*, 12.

pozbawia tej przyjemności innych. To jedyny złożony i skomplikowany bohater pojawiający się w tym utworze – w swoich słowach i działaniach z jednej strony przypomina niechcianego (bo odbierającego radość) kompana podwórkowych zabaw<sup>602</sup>, z drugiej przywodzi na myśl zachowawczych dorosłych, którzy pozornie chroniąc dzieci przed niebezpieczeństwami świata, w rzeczywistości dbają wyłącznie o swój własny spokój.

To, co dzieje się na scenie jest ciągiem improwizowanych działań. Król Lul najpierw rządzi, prowadząc zabawę, z której pochodzi jego imię<sup>603</sup>, a potem bierze udział w kolejnych. Postaci budują zamki z piasku, rysują kredą, biorą udział w wyścigach tacek, bawią się w: berka, jaworowych ludzi, kółko graniaste. W pewnym momencie Pajace obalają Króla Lulę, by bawić się dalej: w wojnę, Indian oraz komórki do wynajęcia. Pozornie przypadkowy porządek tych aktywności układa się w skróconą historię społeczeństwa, które z demokratycznego przeradza się w autokratyczne. Siejąc Króla Lulę i akceptując jego zabawy, Pajace wybierają go na swojego władcę. Następnie budują królestwo – zaczynają od piaskowych babek, potem stawiają domy, miasta, mosty i fabryki. Obalenie Króla oznacza przewrót społeczny i prowadzi do rewolucji, a ta do wojny oznaczającej walkę o życie i o mienie.

Skarżypyta, który traktuje wszystko serio, próbuje powstrzymać Pajace, pisząc na ekranach popularne hasło „Dzieci + zapalki = pożar”. Ostatecznie to on zasiada na tronie i dyktuje nowe zasady. Ucina dotychczasowe zabawy, pozostałym postaciom (dotąd królującym) rozkazuje udawać króliki, a sam wygłasza manifest:

Dzieciom nie wolno pozwalać  
na rysowanie dymu wychodzącego z komina.  
Dzieci nie mogą znać historii Prometeusza  
przygód Robinsona  
ani oglądać płonącej żyrafy.  
Przy dzieciach  
nie zapala się ognia pod kuchnią i świecy.  
Nie piecze się w ognisku kartofli.  
Dzieci muszą żyć w mroku

---

<sup>602</sup> Wszystkie badaczki twórczości Miłobędzkiej zgodnie utożsamiają tę postać z psuj-zabawą Huizingi. Zob. J. Żygowska, *op. cit.*, s. 106. M. Karasińska, *op. cit.*, s. 138. M. Adamczyk, *W ludycznym teatrze dziecka*, Poznań 1970, s. 23–24.

<sup>603</sup> Zabawa zaczyna się od dialogu:

- Dzień dobry, Królu Lulu!

- Dzień dobry, dzieci śmieci. Gdzieście byli? Coście robiły?

Uczestnicy na migi pokazują, co się z nimi działo, a Król panuje tak długo, aż nie odgadnie znaczenia ich gestów. Gdy to się wydarzy, rolę Króla Lulę przyjmuje inny uczestnik.

albo przy sztucznym świetle  
lamp elektrycznych<sup>604</sup>.

Powyższy monolog jest najdłuższą pojawiającą się w tekście wypowiedzią. Można go traktować jako ostateczną werbalizację lęków pozbawionego wyobraźni Skarżypyty, przerażonego niszczycielską mocą ognia. Bohater zdaje się zapominać, że ten żywioł gwarantuje również ciepło i daje poczucie bezpieczeństwa, o ile właściwie się z nim obchodzić. Tego zaś każdy musi nauczyć się sam, nawet jeśli lekcja grozi poparzeniem.

Znając poglądy autorki na temat współczesnego jej teatru i ówczesnej sztuki dla dzieci, można dostrzec metateatralny wymiar tych słów i potraktować je jako pamflet wymierzony w twórców, którzy nie traktują swoich odbiorców z należną im powagą. Realizując spektakle nie rozpalające dziecięcej wyobraźni i niezmuszające młodych widzów do poszukiwań<sup>605</sup>, artyści niejako skazują najmłodszych na życie w mroku. Skarżypyta może zatem reprezentować także zachowawczych dorosłych, którzy prezentując dzieciom znane i błahe bajeczki, zniechęcają młodych odbiorców do podejmowania ryzyka związanego z chęcią przekraczania granic i poznawania nieznanego (mit o Prometeuszu).

Miłobędzka krytykuje nie tylko treści, którymi karmi się najmłodszych, lecz także ich formę. Odwołanie do *Płonącej żyrafy* Salvadora Dali – surrealistycznego obrazu najczęściej interpretowanego przez pryzmat mrocznych fascynacji autora – zdaje się symbolizować sztukę nieoczywistą i niepokojącą, a przez to zmuszającą do myślenia. Warto zwrócić uwagę na to, że nadopiekuńczość dorosłych została przedstawiona w sposób groteskowy. Przecież dzieci nie można zupełnie odciąć od sytuacji przypominających im o istnieniu ognia. Tak jak nie sposób uchronić ich przed trudnymi i skomplikowanymi aspektami rzeczywistości.

Przemówienie Skarżypyty zatrzymuje akcję. W jego trakcie Pajace najpierw grożą sobie nożami, a następnie zastygają w bezruchu i zasypiają. Budzą się dopiero po tym, jak pozostałe postaci wyniosą wszystkie rekwizyty i uprzątną scenę. Wówczas zabawa w Króla Lula zaczyna się od nowa, jednak władca z wyobraźni znika, gdy dowiaduje się, że dzieci były w teatrze. Czy to reakcja Króla na udział w widowisku „pozbawionym ognia”? Być może. Na scenie zostaje Skarżypyta, który samotnie

---

<sup>604</sup> K. Miłobędzka, *Siała baba mak*, s. 33.

<sup>605</sup> Przywołując już cytowaną wypowiedź Serafinowicz: „zwracając się do nich wyłącznie za pomocą wszystko wyjaśniających słów”.



rozpoczyna zabawę w siała baba mak. Zdaje się, że bohater wreszcie zrozumiał, na czym polega potęga wyobraźni i dostrzegł sens działań przeczących zasadom logiki. Gra o prawo dzieci do poznania ognia, została rozstrzygnięta na korzyść ryzykantów.

Utworów Miłobędzkiej nie sposób streszczać, nie interpretując ich. *Siała baba mak* postrzegam jako zapis o charakterze metarefleksyjnym – upominającym się o teatr dla dzieci, który rozpala ich chęci poznawcze, a nie tylko oświetla dobrze znaną drogę. Sztuka ma również bardziej uniwersalny wymiar. Autorka podkreśliła w niej bowiem znaczenie dziecięcych zabaw symbolicznych dla poznawania i osławiania rzeczywistości. W działaniach bawiących się Pajaców można dostrzec refleksję poetki nad rozwojem i funkcjonowaniem społeczności. Ten podwójny wymiar utworu dostrzegła Leokadia Serafinowicz. Podczas prób do *Siała baba mak*, napisała:

Czy świat gra komedię?  
Czy życie jest teatrem?  
Czy jesteśmy aktorami?  
Czy dziecko bawi się, czy pracuje?  
Jak dziecko widzi świat dorosłych?  
Jak wyobraźnia dorosłych patrzy na zabawy dziecka?

Realizator sztuki Krystyny Miłobędzkiej jest zaatakowany pytaniami, które mnożą się w nieskończoność w momencie kontaktu z tekstem poetki. Czy z tekstem dziecka? – znowu pytanie. Doznaje się uczucia zachwiania równowagi, utraty orientacji, znalezienia się w przyjemnym stanie balansowania świadomości – dziecka czy dorosłego?

W tym ambiwalentnym stanie tworzy się widowisko. Powtarzamy lakoniczne zwroty bez większego związku ze sobą, absurdalne wyliczanki, naiwne wierszyki dziecięcych gier, wnosimy na scenę nic nieznaczące przedmioty, chowamy się, szukamy się, gonimy, śpiewamy, wystukujemy rytm – i co chwila spostrzegamy, jak bardzo sytuacje sceniczne podobne są do realnych – jak bardzo podobni jesteśmy do dzieci, jak bardzo dzieci przypominają nas. W zaczarowanym kręgu scenicznych działań pokazujemy obraz zabaw dziecięcych czy obraz życia?<sup>606</sup>

Trudno nie dostrzec zauroczenia scenicznym utworem poetki. Oto po blisko dwóch dekadach realizowania miernych, błahych i przewidywalnych „bajek”, reżyserka rozpoczęła pracę nad tekstem, który wywołał w niej prawdziwą lawinę głęboko filozoficznych pytań. Serafinowicz doskonale zrozumiała intencje Miłobędzkiej – w tym

---

<sup>606</sup> L. Serafinowicz, *Seminarium w Wyższej Szkole Muzycznej w Słupsku*, [rękopis], IT/archiwum LS/13.2./s.1.

przypadku jej potrzebę mówienia do najmłodszych o fundamentalnych kwestiach społecznych. Obie przeczuwały, że tak ważne i skomplikowane treści należy przekazać w sposób, który dzieci przyswoją instynktownie. Poetka zwróciła się zatem ku zabawie, a reżyserka do niej dołączyła. Trzecim artystą rozumiejącym tę konwencję i chcącym wziąć niej udział był Jan Berdyszak.

Realizatorzy potraktowali drobiazgowo didaskalia autorki nie jako instrukcję postępowania, a raczej jako zbiór wskazówek wyznaczających kierunek działań. Nie uwzględnili zatem szczegółowych wytycznych dotyczących kostiumów, scenografii ani muzyki. Co ciekawe, na poziomie koncepcji działali niezależnie – reżyserka nie przedstawiła scenografowi własnych oczekiwań, a powiedziała jedynie, że nie zamierza wykorzystywać rekwizytów<sup>607</sup>. Berdyszak zrezygnował zatem z użycia wymienionych przez Miłobędzką: głowy kapusty, latawców, drabiny, foremek, garnków, proc, wiader, sznurków, pudełek, noży, szczudeł i kijów. W projekcie scenografii nie uwzględnił także tronu ani wysokich szarych ekranów do rysowania. Zamiast tego przygotował zestaw kilkunastu wiklinowych rur i obręczy o zróżnicowanej średnicy i wysokości<sup>608</sup>. Przedmioty same w sobie nie zawierały żadnych znaczeń. Dopiero za sprawą działań aktorów stawały się: tronem Króla Lula, taczkami, mostami pana starosty<sup>609</sup>, domami, zamkami, kominami fabryk, a w końcu również armatami niszczącymi wszystko to, co wcześniej zostało zbudowane. Aktorzy ogrywali wiklinowe formy, traktując je jak klocki; chowali się w nich lub za nimi; turlali się na nich i toczyli je po scenie. Kosze – pozbawione den, a tym samym także sensu istnienia gdziekolwiek poza teatrem (kosz służy przecież do tego, by coś w nim schować i przenieść z miejsca na miejsce) – w rękach aktorów stawały się materią konstruującą sceniczny wszechświat. Miłobędzka zaplanowała użycie szeregu rekwizytów wywiedzionych z dziecięcej codzienności i zastosowała wobec nich to samo prawo, na mocy którego kula do ucierania ciasta staje się królewskim berłem. Berdyszak poszedł o krok dalej, zastosował bowiem to samo prawo wobec przedmiotów będących niczym i sprawił, że mogły stać się wszystkim. Tym samym podniósł rolę błażej zabawy do aktu niemal boskiej kreacji.

Wedle przewidywań autorki aktorzy powinni występować w szarych trykotach. Ponadto Król Lul miał nosić na głowie „coś czerwonego”, a następnie zielonego, z kolei Skarżypytę poetka wyobrażała sobie jako śmiesznego stwora ze zbyt długim nosem

---

<sup>607</sup> IT/AKH/33.A.

<sup>608</sup> V. Sajkiewicz, *op. cit.*, s. 88.

<sup>609</sup> Z piosenki śpiewanej przy okazji zabawy w jaworowych ludzi.

(chętnie wtykanym w nie swoje sprawy) lub za dużym uchem (służącym do podsłuchiwania)<sup>610</sup>. W tym przypadku scenograf również postąpił po swojemu. Pajace ubrał w dwukolorowe dresy i kamizelki – Goldbeck miał na kolanach, łokciach i brzuchu naszkicowane groteskowe buźki, zaś kostium Lejmana wyglądał tak, jakby aktor nosił dwie warstwy ubrań, przy czym wierzchnie odzienie miało ogromne dziury. Król Lul (również w luźnym czerwonym dresie) miał okazały sztuczny brzuch, a dolną krawędź jego bluzy zdobiły długie doszyte paski materiału. Skarżypyta z kolei był ubrany w czarne rajstopy, żółte szerokie, pasiaste kuloty z mankietem i luźną bluzę z przedłużonym, półokrągłym przodem i tyłem oraz finezyjnymi, szerokimi rękawami w tym samym kolorze<sup>611</sup>.

Aktorzy nosili też zróżnicowane nakrycia głowy. W przypadku Pajaców były to specyficzne lalki. Ich głowy, popiersia i ręce przymocowano do czapek, nogi zaś zwisały mniej więcej od uszu aktorów ku ich obojczykom. Na zdjęciach Grażyny Wyszomirskiej wygląda to tak, jakby Lejman i Goldbeck nosili „na barana” szmaciane pajacyki w szpiczastych czapkach. Taka multiplikacja postaci mogła służyć podkreśleniu ich zabawkowego rodowodu, a przy tym miała wymiar praktyczny. W trakcie spektaklu zdarzało się bowiem, że lalki opuszczały swoje miejsce i były animowane zza wiklinowej scenografii, niezależnie od głów animatorów. Lalka Króla Lula wyglądała nieco inaczej. Na pierwszy rzut oka wydaje się, że Harenda nosił błyszczącą koronę na masywnej obręczy oraz brodę z pasów materiału okalającą jego twarz i pasującą do kostiumu. Dopiero po bliższym przyjrzeniu się widać, że także tę formę wyposażono w beładnie zwisające ręce i nogi. Jeśli chodzi o Skarżypytę, Berdyszak zastosował się do wskazówek autorki i częściowo zakrył oblicze Łobodzińskiej ubierając ją w coś, co przypomina hełm z nosalem i śmiesznymi małpimi uszami. Zdarzało się, że Harenda również animował swoją koronę tak, jakby była niezależnym scenicznym bytem, a nie po prostu elementem kostiumu. Ponadto wymieniał się nakryciami głowy z Łobodzińską (zapewne działo się to krótko przed monologiem Skarżypyty).

Choć Serafinowicz i Berdyszak zignorowali większość uwag odautorskich poetki, należy podejrzewać, że reżyserka zastosowała się do wskazówki dotyczącej gry aktorów: „Sposób podawania kwestii i wykonywania czynności nie może być parodią dziecięcych

---

<sup>610</sup> K. Miłobędzka, *Siała baba mak*, s. 11–12.

<sup>611</sup> Kolory kostiumów Króla Lula i Skarżypyty zostały utrwalone na zdjęciach ilustrujących artykuł o I Biennale Sztuki dla Dzieci w magazynie „Tydzień”. Zob. O. Błażewicz, *Ze sztuką do dziecka*, „Tydzień” 1973, nr 13, s. 11–13.

zabaw i głośników dzieci. Kwestie wypowiedane są z całą powagą – cynicznie i naiwnie”<sup>612</sup>. Artystka wielokrotnie wspominała o tym, jak bardzo denerwuje ją w polskim teatrze lalek to, że aktorzy nie mówią swoim normalnym, „ludzkim” głosem, nienaturalnie go zniekształcając. Toteż starała się z tym walczyć, od kiedy stała się samodzielną reżyserką<sup>613</sup>. Nie inaczej było przy okazji *Siała baba mak*. Pracując nad tym tekstem Serafinowicz polegała przede wszystkim na naturalnych predyspozycjach aktorów. W pierwszej kolejności brała pod uwagę ich warunki fizyczne oraz temperament:

Wybrałam dwóch wysokich aktorów i jednego niskiego, baryłkowatego [Harenda – A.D.]. Poza tym była dziewczyna zręczna, mała. Ci aktorzy, ta dwójka nie grali jednakowo, bo oni byli zupełnie inni. I dlatego odszukaliśmy typ dla jednego, noszącego pewną elegancję [Lejman – A.D.] i dla drugiego, takiego trochę wariata [Goldbeck – A.D.]. To była ich osobowość. Ja to oceniłam i wykorzystałam<sup>614</sup>.

Serafinowicz była przekonana o tym, że tekstów Miłobędzkiej nie można wystawiać wspólnie z aktorami „manierycznymi”<sup>615</sup>. Daleko bardziej ceniła tych, którzy na scenie mówili i zachowywali się tak, jak poza nią, a jednocześnie mieli abstrakcyjne poczucie humoru, umożliwiające akcentowanie znaczenia nielicznych – a więc tym ważniejszych – słów<sup>616</sup>. Paradoksalnie fakt, że aktorzy Serafinowicz byli w gruncie rzeczy amatorami, w takiej pracy mógł okazać się zaletą. Kształt poszczególnych scen powstał bowiem jako wynik swobodnych improwizacji na temat zabaw dziecięcych i działań z przedmiotami. Taki rodzaj pracy nie ma nic wspólnego z budowaniem roli i sytuacji scenicznych, jakich uczyło się wówczas w szkołach teatralnych. Dlatego aktorzy profesjonalni musieliby wykazać się ogromną pokorą, otwartością i elastycznością, aby zechcieć pracować w taki sposób.

Jednocześnie zespół, który tworzył świat *Siała baba mak* miał pewną wadę, jaką był – już wspomniany – niewystarczający stopień umuzykalnienia. Miłobędzka poświęciła temu elementowi widowiska wyjątkowo dużo uwagi. Poetka dokładnie zaplanowała, w których scenach grana na żywo (i tylko tak) muzyka jazzowa miała być wynikiem swobodnej improwizacji, a gdzie powinna stanowić wariację na temat

---

<sup>612</sup> K. Miłobędzka, *Siała baba mak*, s. 11.

<sup>613</sup> IT/AKH/32.A.

<sup>614</sup> *Ibidem*, [44:55–45:27]

<sup>615</sup> L. Serafinowicz, *Seminarium w Wyższej Szkole Muzycznej w Słupsku*, *op. cit.*, s.6.b.

<sup>616</sup> *Ibidem*.

popularnych dziecięcych piosenek; jako najważniejszy instrument nadający realizacji rytm, autorka wskazała perkusję. Poetka założyła także, że każda z postaci będzie miała swój własny motyw muzyczny, poddawany przetworzeniom w zależności od działań Pajaców, Króla Lula i Skarżypyty. Serafinowicz nie zamierzała podążać za tymi wskazówkami, ale dostrzegała potrzebę zrytmizowania i umuzykalnienia widowiska. Planowała zatem tak poprowadzić aktorów, by ci nieustannie wytwarzali tło muzyczne porządkujące akcję sceniczną. Po dziesięciu latach napisała:

Niestety z tego założenia pozostało w realizacji niewiele. Zostały wyliczanki w swoim rytmie, ale już bez ozdobnika w formie improwizowanego wariantu, trochę podkreślony rytm gestu i kroku ceremonialnego (witanie się, koronowanie). Nie udało się prowadzić stałego tła dźwiękowego ani zabawić się prowadzeniem improwizowanych wariacji melodycznych<sup>617</sup>.

Wedle wspomnień Serafinowicz, spektakl powstawał trzy tygodnie. Choć reżyserce nie udało się w pełni zrealizować pierwotnych założeń, okazał się on niezwykle ważną pozycją tak w historii poznańskiej sceny lalkowej, jak i w historii polskiego teatru dla dzieci. Stało się to ku nieuniknionemu zdumieniu części recenzentów. Głosy, które ukazały się w prasie na temat *Siała baba mak* w pierwszym roku eksploatacji spektaklu, były bowiem spolaryzowane.

Większości twórców i obserwatorów teatru lalek trudno było pojąć awangardowość myślenia Miłobędzkiej o teatrze dla dzieci i jego odbiorcach. Warto wspomnieć, że na przełomie lat 60. i 70. na scenach lalkowych triumfy święciły tradycyjne pod względem formy dramaty: Marii Kownackiej, Hanny Januszewskiej, Jana Wilkowskiego czy Jana Ośnicy. Nie ma zatem niczego zaskakującego w tym, że twórczość Krystyny Miłobędzkiej jawiła się jako zjawisko osobliwe, a nawet niezrozumiałe i dziwaczne. Autorka wspominała, że Jan Puget wręcz zaproponował jej, by „udała się na kurację do jakiegoś zamkniętego zakładu”<sup>618</sup>. Po obejrzeniu poznańskiej realizacji *Siała baba mak* oraz bielsko-bialskiej *Ojczyzny*<sup>619</sup> na Ogólnopolskim Festiwalu Teatrów Lalek w Opolu w listopadzie 1969, krytyk nazwał teksty Miłobędzkiej „eksperymentami, które nie liczą się z psychiką dziecka”<sup>620</sup>. Najbardziej nie spodobała się mu struktura tych utworów:

---

<sup>617</sup> *Ibidem*.

<sup>618</sup> J. Borowiec, *op. cit.*, s. 84.

<sup>619</sup> Reż. i scen.: A. Łabiniec, muz.: T. Kocyba, prem.: 1 V 1969.

<sup>620</sup> J. Puget, *Tak wiele sztuk, op. cit.*

Nie przeczę, że środki formalne zastosowane przez Miłobędzką, mogą wzbogacić dramaturgię sztuk czy raczej widowisk dla dzieci, ale użyte w takiej gęstości, z taką ilością wolt myślowych, i to w widowisku pełnospektaklowym, przekraczają zdolności percepcyjne dziecka. Potrzebuje ono nieco silniejszego oparcia dla swojej wyobraźni i zaakcentowania związków logicznych, żeby cokolwiek zrozumieć, zapamiętać i treść zrozumianą przeżyć<sup>621</sup>.

Swoją argumentację recenzent poparł przykładem badań psychologicznych widzów słupskiego spektaklu *Siała baba mak*. Pisał, że dzieci w wieku przedszkolnym „znakomicie pamiętały pewne szczegóły. Nie chwyciły jednak całości, nie rozumiały powiązań między wydarzeniami na scenie, nie pojmowały, o co tu idzie”<sup>622</sup>. Argumentacja Pugeta brzmi logicznie, o ile przyjmie się jego główne założenie związane z tym, że człowiek, by coś przeżyć, musi to zrozumieć i umieć o tym opowiedzieć. Tymczasem, gdyby intelektualne rozpoznanie było warunkiem zaistnienia reakcji emocjonalnej, sztuka byłaby zarezerwowana wyłącznie dla jej znawców. Krytyk najwyraźniej nie zadał sobie pytania, czy mali widzowie w istocie nie rozumieli o czym był spektakl, czy tylko nie potrafili tego doświadczenia zwerbalizować. Wszak dorośli często nie potrafią nazwać własnych przeżyć po wizycie w teatrze, mimo że dysponują dużo szerszym aparatem pojęciowym niż pięcio-, sześciolatki. Jednocześnie Puget zignorował także to, co bezwzględnie świadczy o zaangażowaniu dzieci w widowisko, a mianowicie fakt, że zapamiętały one poszczególne jego elementy. Nie podejmując próby przeanalizowania poznańskiej realizacji, po prostu stwierdził, że jest zupełnie niezrozumiała. Swój artykuł zakończył miażdżącą opinią:

Niepokój budzi też atmosfera egzaltacji wokół tych eksperymentów. Warto wyciągnąć z nich, co dobre, ale w dotychczasowym kształcie trudno je afirmować. Optymistyczne wydaje się jednak to, że na festiwalu oglądaliśmy tak wiele [innych – A.D.] sztuk budzących intelektualną refleksję<sup>623</sup>.

Powodów owego braku „intelektualnej refleksji” w odbiorze krytyka mogło być wiele: od miałkiego poziomu treści, przez słabą interpretację aż po nienajlepsze przedstawienie danego spektaklu. Ostatecznie energia i kondycja aktorów są decydującym czynnikiem, jeśli chodzi o właściwy przekaz sensów – zwłaszcza, gdy

---

<sup>621</sup> *Ibidem*, s. 15.

<sup>622</sup> *Ibidem*.

<sup>623</sup> *Ibidem*.

buduje się je nie tylko za pomocą słów, ale przede wszystkim wykorzystując rytm aktorskich działań. Ponadto na przebieg widowiska wpływają sami jego widzowie – począwszy od tego, czy są w odpowiednim wieku, na ich ogólnym nastawieniu do wizyty w teatrze kończąc.

Występ w Opolu najprawdopodobniej nie należał do udanych<sup>624</sup>. Po pierwsze dlatego, że aktorzy nie stanęli na wysokości zadania, o czym dyplomatycznie napisała Krystyna Mazur:

To ożywianie i obumieranie zabawy, wzorowane na pulsacji działań zabawowych dzieci w rzeczywistości i równoczesnym narastaniu linii dramatycznej całości – jest zadaniem wymagającym absolutnej dyscypliny od aktorów. Na różnych spektaklach Marcinka różnie ta koncentracja aktorów wygląda i efekty również są różne<sup>625</sup>.

Po drugie organizatorzy festiwalu popełnili błąd, zapraszając na *Siała baba mak* dzieci w nieodpowiednim wieku<sup>626</sup>. Nie negując prawa Jana Pugeta do odrzucenia spektaklu, warto pamiętać o tym, jakie czynniki mogły wpłynąć na jego osąd.

Abstrahując od poznańskiej realizacji, na teatralną twórczość Miłobędzkiej łaskawszym okiem spojrziała wyżej cytowana Krystyna Mazur. Artykuł poświęcony opolskiemu przeglądowi teatroznawczyni rozpoczęła od podsumowania sytuacji repertuarowej:

Operując współczesną plastyką i muzyką, często współczesnym aktorstwem, nawet poniekąd współcześnie inscenizując spektakl, nasi reżyserzy teatrów lalkowych trzymają się tej uporządkowanej dramaturgii w 3–5 aktach, z mnogością rozłażących się motywów, z czepianiem się konwencji teatru z końca XIX wieku, nieudolnie powtórzonego przez teatr amatorski [...] Po 25 latach niebywałego rozkwitu tej formy teatru, adaptowaliśmy lepiej lub gorzej istniejące teksty, podejmowaliśmy różne próby, nie stworzyliśmy jednak nowych formuł dramatycznych. Obraz mącą oczywiście bogate środki ekspresji, inwencja inscenizatorów, ale poza tym bogactwem kryje się ciągle niedowład repertuarowy, brak myśli, brak koncepcji, brak poetów w teatrze lalek<sup>627</sup>.

---

<sup>624</sup> Oprócz *Siała baba mak* poznański teatr zaprezentował jeszcze *O Kasi, co gąski zgubiła* i *Wesele*. Warto nadmienić, że Marcinek jako jedyny przyjechał na OFTL z aż trzema produkcjami. R. Balcerzak-Konieczna, *Dziś występy poznańskiego „Marcina”*, „Trybuna Opolska” 1969, nr 326 (25 XI).

<sup>625</sup> K. Mazur, *Oficjalnie i nieoficjalnie*, „Teatr Lalek” 1970, nr 2, s. 25.

<sup>626</sup> „Niestety, na spektakl, który oglądaliśmy, przyprowadzono dzieci nieco starsze, które czują się już obrażone, gdy ktoś im proponuje zabawę w młyńskie koło. Dzieci te reagowały bardzo zimno. Powstrzymuję się zatem od oceny przedstawienia, póki nie zobaczę na nim autentycznych przedszkolaków”. Z. Kwiecińska, *Nowy język na malej scenie*, „Trybuna Ludu” 1969, nr 346, s. 4.

<sup>627</sup> K. Mazur, *Oficjalnie i nieoficjalnie*, op. cit.

Krystyna Mazur w „poemo-scenariuszach”<sup>628</sup> Miłobędzkiej dostrzegła szansę na wyjście z repertuarowego impasu. Badaczka zwróciła uwagę na – sprowokowaną przez autorkę – konieczność rewizji własnych poglądów na temat dzieciństwa i choć zdarzyło się jej popaść w nieco zbyt nostalgiczno-sentymentalny ton wypowiedzi, uchwyciła również istotę teatralnej twórczości poetki. Dostrzegła to, co pominął Puget, mianowicie rytm gier słownych, ich strukturę dramaturgiczną oraz fakt, że autorka odwołała się do „systemu znaków i oznaczeń związanych z autentyczną działalnością kulturową dzieci”<sup>629</sup>. Dziennikarka stwierdziła także, że „ekspansja teatralności i teatralizacji”, z jaką mamy do czynienia w tekstach Miłobędzkiej, stanowi ukoronowanie procesu artystycznego związanego z rozwojem teatru lalek w minionym ćwierćwieczu. Badaczka krytycznie odniosła się także do faktu, że spektakle bazujące na zapisach poetyckich prezentowano poza głównym nurtem festiwalu. Przyczyn tej sytuacji upatrywała w „dogmacie lalkowości”<sup>630</sup>, który nazwała „ponurym straszakiem życia intelektualnego i artystycznego tego środowiska”<sup>631</sup>.

Jan Puget nie był jedynym, który ani nie uznał fenomenu teatralnej twórczości Miłobędzkiej, ani nie zaakceptował poznańskiej realizacji *Siała baba mak*. Na miejscu premierę z ogromną rezerwą przyjął także Olgierd Błażewicz. Notatka jego autorstwa opublikowana w „Głosie Wielkopolskim” niezbicie świadczy o tym, że dobre chęci dziennikarza nie wystarczyły, by mógł on napisać o spektaklu nie tylko coś pozytywnego, ale w ogóle zająć wobec niego jakiegokolwiek zdecydowane stanowisko. Błażewicz bez przekonania stwierdził, że „ten typ”<sup>632</sup> widowisk „ma rzeczywiście wiele teatralnego uroku. Ma coś z dziecięcej komedii dell arte, ma coś poetyckiego, świeżego, nowoczesnego. Przemawia przy tym językiem własnym, nie znanym nigdzie indziej, poza tym teatrem, a to także przecież jest ważne”<sup>633</sup>. Dziennikarz nie odniósł się więc ani do formy spektaklu, ani do jego treści. Widać, że starał się go docenić, chociaż mu się nie spodobał<sup>634</sup>. Najprawdopodobniej wcale go nie zrozumiał, ale tego nie mógł przecież napisać.

---

<sup>628</sup> Jak nazywała zapisy poetyckie.

<sup>629</sup> K. Mazur, *Oficjalnie i nieoficjalnie*, op. cit., s. 24.

<sup>630</sup> *Ibidem*.

<sup>631</sup> *Ibidem*.

<sup>632</sup> Tak, jakby wcześniej miał okazję oglądać dużo „tego typu” spektakli.

<sup>633</sup> O. Błażewicz, *Dziecięce zabawy*, „Głos Wielkopolski” 1969, nr 145, s. 3.

<sup>634</sup> O czym nie napisał wprost: „[...] wydaje się interesujące, chociaż nazbyt chyba farsowo-kabaretowe. Przepuszczalnie zyskałoby ono nieco, gdyby utrzymano je w bardziej stonowanej fakturze poetyckiej, dopuszczając do głosu więcej muzyki i opartej na jej podkładzie pantomimy. Na dobro przedstawienia trzeba zapisać przede wszystkim interesującą inscenizację reżyserską i scenograficzną, w mniejszym natomiast stopniu rolę aktorskie”. *Ibidem*.



Bardziej konkretnie i z większą życzliwością o *Siała baba mak* pisali ci recenzenci, którzy posiadali własne doświadczenia jako autorzy tekstów literackich. Należał do nich na przykład poznański poeta Ryszard Danecki. W recenzji zatytułowanej *Poezja zabaw podwórkowych* docenił nie tylko sztuk scenariusza nazywając go „najczystszej próby poezją nadrealistyczną”<sup>635</sup>, ale również rolę, którą w realizacji odegrały plastyka i ruch. Ponadto dziennikarz dostrzegł, jak ważna w odbiorze spektaklu jest wyobraźnia umożliwiająca dostrzeżenie w wiklinowych formach czegoś więcej niż tylko koszy bez dna. W wypowiedzi zawarł także to, co jest cechą charakterystyczną poezji Krystyny Miłobędzkiej, mianowicie uchwytywaną przez nią zmienność obserwowanej rzeczywistości. Pisał:

Na scenie [...] odbywa się jakby bezustanna improwizacja. Ciągłe są aranżowane nowe zabawy, bez przerwy trwa ruch, komponowanie dekoracji – do tekstów dość powszechnie znanych z podwórkowych zabaw<sup>636</sup>.

Krytyk docenił także antywojenną wymowę widowiska oraz sposób, w jaki ten temat został przedstawiony. Zwrócił również uwagę na wielofunkcyjność królewskiej korony i czapek Pajaców, niespodziewanie tworzących lalkowy teatrzyk. Swoją wypowiedź zakończył słowami uznania kierowanymi pod adresem aktorów oraz prostym sformułowaniem: „Piękny spektakl!”<sup>637</sup>

Choć Danecki nie był odosobniony w swoim uznaniu dla sposobu komunikowania się z młodymi widzami<sup>638</sup>, jaki zaproponowali twórcy *Siała baba mak*, opolski festiwal przez wiele lat pozostał jedyną krajową imprezą, której dyrektor zaprosił ten tytuł<sup>639</sup>. Mimo to w sezonach 1969/1970 i 1970/1971 spektakl zagrano osiemdziesiąt cztery razy – m.in. w ramach obchodów jubileuszu dwudziestopięciolecia Marcinka. Dziennikarze piszący o imprezie wychwalali poznańską scenę lalkową za poziom kolejnych premier, podkreślali międzynarodową sławę, którą teatr zyskał w ostatnich latach, a także z podziwem odnosili się do rangi, jaką zyskała ta instytucja na krajowej arenie.

---

<sup>635</sup> R. Danecki, *Poezja zabaw podwórkowych*, „Gazeta Poznańska” 1969, nr 151, s. 3.

<sup>636</sup> *Ibidem*.

<sup>637</sup> *Ibidem*.

<sup>638</sup> Realizacjom Miłobędzkiej sprzyjała m.in. cytowana już Krystyna Mazur.

<sup>639</sup> W 1973 *Siała baba mak* zostało zaprezentowane na I Biennale Sztuki dla Dziecka, a w 1976 na przeglądzie Świat Dziecka w Sopocie.

Wśród tych głosów uwagę zwraca artykuł Ewy Piotrowskiej. Dziennikarka napisała o kontrowersjach, jakie wzbudzały kolejne premiery ostatnich lat – w tym realizacja tekstu Miłobędzkiej. Piotrowska zauważyła, że każdy ze spektakli, który w jakiś sposób wykraczał poza to, co uznawano za normę, spotykał się ze zdecydowaną krytyką. Świadczyło to jej zdaniem o zachowawczości lalkarzy:

W międzynarodowej organizacji lalkarskiej UNIMA dąży się do podkreślenia odrębności teatru lalek [...] Zadziwić może widzów-entuzjastów tej sztuki, jak środowisko to samo zamyka się i ogranicza na nowe zdobycze formalne, czyniąc się tym samym cennym niejednokrotnie (choć nie zawsze) i pięknym reliktem<sup>640</sup>.

Przytaczając zarzuty wobec *Siała baba mak* dziennikarka wskazała na „niedzięczność” spektaklu, która zdaniem oponentów miała manifestować się przez zbyt duże formy (zdaniem autorów tego argumentu świat przyjazny dziecku powinien być zminiaturyzowany), brak linii fabularnej oraz niepotrzebne – bo niezrozumiałe dla najmłodszych – zaznaczanie zagadnień filozoficznych i antywojennych. Dalej dziennikarka podkreśliła, że „wbrew obawom (w imieniu dziecka) wielu lalkarzy”<sup>641</sup>, najmłodszy przyjmuje ten spektakl z ogromnym entuzjazmem i zaangażowaniem.

Wedle wspomnień Serafinowicz najmłodszy reagowali na *Siała baba mak* niezwykle żywiołowo i pozytywnie. Reżyserka zwróciła uwagę nie tylko na spontaniczne wybuchy śmiechu w scenach gonitwy, chowania się Pajaców czy burzenia budowli z koszów (tego typu działania z reguły zostają przyjęte przez małych widzów z ogromną radością), lecz zanotowała również, że najmłodszy podpowiadali mylącemu się Królowi słowa zabawy oraz gwałtownie milkli w scenie, w której Pajace zamierzały się na siebie nożami<sup>642</sup>. Serafinowicz podjęła decyzję o przetłumaczeniu spektaklu na języki włoski i francuski, a następnie również niemiecki, hiszpański i angielski, pomimo wielu krytycznych głosów, jakie padły pod jego adresem. Na czym dyrektorka oparła wiarę w powodzenie tego projektu, jeśli nie na przeświadczeniu wynikającym z jej zaufania do własnej intuicji oraz do inteligencji najmłodszych widzów?

Kolejne lata pokazały, że jej przeczucia były słuszne. *Siała baba mak* zaprezentowano publiczności w: Belgii, Włoszech, Francji, RFN i na Kubie. Spektakl wszędzie okazywał się swoistym fenomenem, choć również na zachodzie czasem

---

<sup>640</sup> E. Piotrowska, *O prawdziwym teatrze*, op. cit., s. 10.

<sup>641</sup> *Ibidem*, s. 12.

<sup>642</sup> L. Serafinowicz, *Seminarium w Wyższej Szkole Muzycznej w Słupsku*, op. cit., s.12–13.

przyjmowano go z pewną rezerwą. Po występach na Festiwalu Młodego Teatru w Liège recenzent gazety „La Vallonie” przyznał, że „stojące na pograniczu między pantomimą a animacją plastyczną przestrzeni”<sup>643</sup> widowisko formalnie jest świetne, ale... dzieci się na nim śmieją tylko sporadycznie. Tak, jakby śmiech był jedyną reakcją, do jakiej mają prawo widzowie! Towarzyszący teatrowi podczas tej podróży Andrzej Górny tak opisał to, co wydarzyło się po przedstawieniu:

Był to widok wart zapamiętania, kiedy dzieci po przedstawieniu *Siała baba mak* [...] zafascynowane przyglądały się eksponowanym na wystawie lalkom – sterczącym nieruchomo postaciom i w tej nieruchomości zachowującym jeszcze coś z tajemnicy swojego scenicznego życia. Potem zbliżały się i poruszały nimi w rytmie zapamiętanych z przedstawienia wyliczanek i zabaw, i nawet niekiedy głośno powtarzanych z pełną wiarą w wizję, w której uczestniczyły<sup>644</sup>.

Kolejne prezentacje przynosiły coraz więcej dowodów na to, że mali widzowie głęboko przeżywają i doskonale rozumieją, co dzieje się na scenie (choć na pewno rozumieli to inaczej niż dorośli i nie potrafili o tym opowiedzieć w sposób, jakiego być może od nich oczekiwano). Serafinowicz wspominała, że podczas występu na Biennale w Wenecji dwutysięczna widownia gwałtownie zaprotestowała, gdy Skarżypyta oświadczył, że dzieci powinny żyć w mroku; w Berlinie Zachodnim widzowie zachęceni działaniami aktorów, weszli na scenę i dołączyli do zabawy; zaś podczas któregoś z francuskich przedstawień najmłodszy przerwał akcję, śpiewając piosenkę *Le Bon Roi Dagobert* po scenie koronacji Króla Lula. Ten incydent sprawił, że utwór na stałe włączono do francuskiej wersji scenariusza<sup>645</sup>.

Nie była to zresztą jedyna zmiana wprowadzona przez reżyserkę, chcącą uczynić polski spektakl bardziej atrakcyjnym dla zagranicznych widzów. Zostało już powiedziane, że scenariusz każdorazowo tłumaczono na język zrozumiały dla obywateli danego kraju – odwoływano się przy tym nie tylko do dziecięcych zabaw popularnych w konkretnym miejscu<sup>646</sup>, ale czasem dostosowywano do nich również kostiumy aktorów. Na przykład w wersji hiszpańskojęzycznej zamiast Króla Lula występuje Król Dynia, toteż Jan Harenda nie miał czerwonego kostiumu a pomarańczowy<sup>647</sup>. Ponadto

---

<sup>643</sup> P. Debraz, „La Vallonie” 1970 (28 IX).

<sup>644</sup> A. Górny, *Marcinek i inni*, „Głos Wielkopolski” 1970, nr 238 (7 X), s. 4.

<sup>645</sup> L. Serafinowicz, *Seminarium w Wyższej Szkole Muzycznej w Słupsku*, *op. cit.*, s. 13–14.

<sup>646</sup> Pięknie napisała o tym sama Krystyna Miłobędzka w swoim wspomnieniu poświęconym tekstowi: K. Miłobędzka, *Kultura żyje dzięki przeciwnościom, które scala*, [w:] *W widnokregu Odmieńca*, *op. cit.*, s. 113.

<sup>647</sup> J. Żygowska, *op. cit.*, s. 42.

w pewnym momencie zmieniono także kształt uszu Skarżypyty, ponieważ dzieci znające filmy Walta Disneya, utożsamiały tę postać z... Myszką Miki<sup>648</sup>. Oprócz tego spektakl grywano w zamkniętych salach i z zachowaniem tradycyjnego podziału na scenę i widownię, a gdy wymagała tego sytuacja, jako widowisko plenerowe (w Bolonii za scenografię posłużyły kamienice usytuowane przy Piazza Maggiore, zaś w Mediolanie – mury zamku Sforzów).

Zagraniczni recenzenci z ogromnym uznaniem odnosili się tego, iż aktorzy każdorazowo uczą się swoich ról w języku kraju, w którym grają<sup>649</sup>. Ponadto podkreślano awangardowe poszukiwania twórców Marcinka<sup>650</sup> oraz fakt, że *Siała baba mak* z zaangażowaniem oglądały zarówno dzieci, jak ich rodzice<sup>651</sup>. Doceniano też formalne aspekty widowiska – zwłaszcza jego stronę plastyczną oraz to, że pobudza wyobraźnię najmłodszych. Jednocześnie nie zabrakło krytycznych opinii, których nadawcy twierdzili, że spektakl jest dla dzieci za trudny lub nieodpowiedni z powodu braku prostego morału.

Niezależnie od tych głosów widowisko odniosło międzynarodowy sukces, o czym chętnie donosiły poznańskie i krajowe gazety. Autorzy newsów każdorazowo podkreślali „gorące przyjęcie”, z jakim spotykali się lalkarze w kolejnych miastach, których nazwy wymieniano w nagłówkach<sup>652</sup>. W sumie *Siała baba mak* zaprezentowano widzom mieszkającym w czterdziestu miejscowościach rozsianych po pięciu krajach europejskich i na Kubie, przy czym w Polsce jedynie dzieci z Poznania, Opola, Warszawy i Sopotu miały szansę obejrzyć to widowisko (dla porównania – we Francji spektakl zaprezentowano w siedemnastu miastach, a na Kubie w sześciu). Na przestrzeni dziesięciu lat spektakl zagrano 245 razy dla blisko 89 tysięcy widzów<sup>653</sup>.

---

<sup>648</sup> V. Sajkiewicz, *op. cit.*, s. 113.

<sup>649</sup> Np. L. Mamprin, *Concluso a Venezia il Festival del Teatro. I ragazzi sulla scena fanno della vita gioco*, „Il Popolo” 1970 (28 X); [Anonim], *A propos de la venue a Toulouse de «Marcinek»: Le Theatre de Marionettes en Pologne*, „La Croix actualités du midi” 1972, nr 10.

<sup>650</sup> [Anonim], *«Savez-vous planter les choux?»*, „La Dépêche” 1970 (20 II).

<sup>651</sup> K. Miłobędzka, *O włoskich widzach*, „Nurt” 1972, nr 12.

<sup>652</sup> Oto nieliczne przykłady: [Notatka], *Marcinek wyjeżdża do Liege i Wenecji*, „Express Poznański” 1970 (18 IX); O. Błażewicz, *Gorące przyjęcie Marcinka w Wenecji*, „Głos Wielkopolski” 1970 (29 X); O. Błażewicz, *Sukces Marcinka w Berlinie Zachodnim*, „Głos Wielkopolski” 1971, nr 159 (7 VII), s. 6.; K. Pajowa, *Po Grotowskim i Pantomimie publiczność włoska oklaskuje poznańskich artystów z Marcinka*, „Express Poznański” 1971, nr 301 (24–26 XII), s. 6; J. Mańkowski, *Poznański Marcinek występuje nad Sekwaną*, „Dziennik Ludowy” 1972, nr 23 (27 I); O. Błażewicz, *15 spektakli Marcinka na Kubie*, „Głos Wielkopolski” 1973, nr 15 (18 I), s. 2; O. Kunze, *Z Marcinkiem na gorącej wyspie*, „Express Poznański” 1973, nr 14 (17 I), s. 5; B. Kuszelski, *„Sotto la pergola nasce luva”*. *Nasz teatr w Parmie*, „Gazeta Zachodnia” 1976, nr 93, s. 5.

<sup>653</sup> V. Sajkiewicz, *op. cit.*, 123.

Próbując zrozumieć fenomen *Siała baba mak*, Krystyna Miłobędzka po latach pisała:

Kilkadziesiąt lat temu napisałam sztukę *Siała baba mak*, opartą w całości na własnych zabawach i wyliczankach z dzieciństwa. [...] Była z powodzeniem grana w Polsce – widocznie dzieci znały te same zabawy co ja. To mnie nie zdziwiło. Ale kiedy moja sztuka została przetłumaczona i zagrana w języku angielskim, włoskim, francuskim, czeskim, niemieckim, hiszpańskim – okazało się, że tamte dzieci i tamci dorośli też znali moje zabawy. Znali te same zabawowe gesty – z tą różnicą, że moja baba siała mak, Francuzi siali kapustę, Czesi i Słowacy też mak, Niemcy groch (Der alte Groch {!} saht Erbsten noch), Włosi siali rodzynki, Turcy siali las, na Kubie płacze się kulawa baba, a w Anglii nie ma żadnej baby, tylko wprost przeciwnie (Mary, Mary, quite contrary). No właśnie. Dopiero to mnie zdumiało. Do dziś mnie zdumiewa i wzrusza, że to, co moje, najbardziej prywatne, własne, tutejsze, domowe, jest jednocześnie cudze, wędrowne<sup>654</sup>.

Twórcy spektaklu w symboliczny sposób zrównali dziecięcą zabawę z „poważnymi dorosłymi sprawami”, w ten sposób podnosząc rangę tych pierwszych. Oto postrzegane dotąd za błahe i pozbawione głębszego sensu działania, okazały się być tym samym, czym jest wielka polityka dla historii poszczególnych krajów i świata. Z tą różnicą, że rzeczywistość pozasceniczną tworzą ludzie, stawiający murowane domy i niszczący je za pomocą żeliwnych armat i czołgów, a sceniczny mikrokosmos – nierealistyczni bohaterowie, którzy jako uniwersalny budulec stosują wiklinowe formy i własną wyobraźnię.

Już zostało wspomniane, że lata 60. i 70. były czasem intensywnych przemian zachodzących w obrębie teatru dla dzieci. W krajach Europy Zachodniej takich jak Francja, Republika Federalna Niemiec czy Wielka Brytania dynamiczny rozwój przeżywały wówczas wszelkie formy sceniczne związane z wykorzystaniem teatru jako narzędzia rozwijającego twórczy potencjał najmłodszych przy jednoczesnym czerpaniu z ich kreatywności (TiE, z ang. theatre-in-education). Tymczasem w licznych artykułach poświęconych poznańskim realizacjom tekstów Krystyny Miłobędzkiej pada sformułowanie „teatru uczestnictwa” lub „teatru wspólnoty”<sup>655</sup>, najpewniej będące polskim odpowiednikiem angielskiego „*participatory theatre*”. W Polsce określenie to opisywało widowiska adresowane do najmłodszych, odbiegające swoją formą od konwencjonalnych spektakli (nie tylko lalkowych) i odwołujące się do realiów

---

<sup>654</sup> K. Miłobędzka, *Kultura żyje dzięki przeciwieństwom, które scala*, op. cit., s. 113.

<sup>655</sup> B. Kuszelski, *W kierunku teatru wspólnoty*, „Gazeta Poznańska” 1974, nr 234, s. 5.

dziecięcego świata poprzez: nawiązywanie do zabawy, rezygnację z iluzyjności teatru na rzecz wykorzystywania kostiumów i rekwizytów znanych najmłodszym z ich codziennego życia, wprowadzenie elementów improwizacji, rozmycie dotąd wyraźnej i nieprzekraczalnej granicy dzielącej scenę i widownię, a nawet spontaniczny udział widzów w działaniach aktorów. Wbrew temu, co mogłaby sugerować nazwa, powstające w Marcinku spektakle odwołujące się do owego teatru wspólnoty nie zakładały udziału publiczności w tworzeniu dzieła teatralnego.

Żaden z twórców spektaklu nie miał świadomości istnienia szerszego nurtu zainteresowanego teatrem, w którym dzieci nie są biernymi biorcami treści, lecz postrzega się je jako równorzędnego partnera dialogu, a nawet twórcę. Dowiedzieli się o tym dopiero w 1971, kiedy to gościli na I Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Dziecięcych i Młodzieżowych w Berlinie, prezentując *Siała baba mak* oraz *Ojczyznę* w reżyserii Wojciecha Wieczorkiewicza. Artysta napisał o tym wprost:

Spotkania berlińskie [...] uświadomiły nam, jak bardzo jesteśmy zapóźnieni w myśleniu o teatrze dla dziecka, jak zostaliśmy w kręgu stereotypów, jeżeli *Ojczyzna*<sup>656</sup> jest u nas najbardziej zaawansowanym eksperymentem. Staraliśmy się w następnych latach takimi przedstawieniami jak [...] *W kole*, *Bajka o...*, powstający z udziałem autorki w procesie prób *Ptam* [...] nadrabiać uświadomione w Berlinie zaległości. Pomagały nam w tym częste w tym okresie wyjazdy zagraniczne, podczas których uczestnicząc w festiwalach międzynarodowych – zwłaszcza tych organizowanych przez działaczy ASSITEJ – kontaktowaliśmy się, a także konfrontowaliśmy się z rezultatami poszukiwań teatrów dla dzieci w innych krajach<sup>657</sup>.

Mimo to (a może – właśnie dlatego) żaden z wymienionych spektakli swoją popularnością nawet nie zbliżył się do *Siała baba mak*. Jeśli zaś chodzi o polskie środowisko teatru dla dzieci, nigdy nie zaakceptowało ono teatru proponowanego przez Miłobędzką i twórców poznańskiej sceny, co tylko przyczyniło się do „zapóźnienia w myśleniu o teatrze dla dziecka”, o którym pisał Wieczorkiewicz.

---

<sup>656</sup> Fakt pominięcia przez autora *Siała baba mak* w tej wypowiedzi jest dla mnie zupełnie niezrozumiały.

<sup>657</sup> W. Wieczorkiewicz, *op. cit.*, s. 156.

## ROZDZIAŁ IV

### Przegląd Polskich Współczesnych Sztuk Lalkowych „Konfrontacje” jako próba przeprowadzenia reformy teatru lalek i teatru dla dzieci

Realizacja spektakli – nierzadko będących wynikiem eksperymentów reżyserskich, scenograficznych, muzycznych i literackich – stanowiła podstawę wyrazistego programu artystycznego teatru Leokadii Serafinowicz. Reżyserowanie kolejnych premier, projektowanie scenografii i artystyczno-administracyjne zarządzanie jedną sceną nie zaspokajało jednak ambicji artystki. Zdarzało się, że znajdowała ona czas na współpracę z innymi teatrami lalek – korzystała wówczas z projektów scenograficznych do spektakli wcześniej zrealizowanych w Marcinku lub projektowała scenografię z myślą o produkcjach, których premiera w niedługim czasie miała być powtórzona w poznańskim teatrze<sup>658</sup>. Spośród jedenastu spektakli, w powstawaniu których uczestniczyła w latach 1960–1976<sup>659</sup> tylko *Nagi król* oraz *Parady* nie były grane w Poznaniu. W tamtym okresie Serafinowicz dwukrotnie podjęła się także gościnnej reżyserii – w 1970 w Timisoarze zrealizowała *Tygryska* z własną scenografią, a w 1973 wyreżyserowała *Siała baba mak* w Brnie.

Pracując przede wszystkim w Poznaniu artystka aspirowała do tego, by modelować kierunek rozwoju polskiego teatru lalek dla dzieci i młodzieży. Narzędziem, które miało jej pomóc w realizacji tego zamierzenia był Przegląd Polskich Współczesnych Sztuk Lalkowych „Konfrontacje”. W latach 1964–1968 festiwal organizowano co dwa lata, następnie na kolejne pięć sezonów imprezę zawieszono, by w 1973 przywrócić ją w nowej formule – już nie w charakterze osobnego wydarzenia, lecz jako ważną część I Biennale Sztuki dla Dziecka. W niniejszym rozdziale przyjrę się trzem pierwszym edycjom „Konfrontacji”. Zachowana dokumentacja tych wydarzeń dowodzi ambicji Leokadii Serafinowicz oraz stanowi świadectwo jej wizjonerstwa, które nie spotkało się ze zrozumieniem innych twórców teatru dla dzieci w latach 60., co z kolei sprawiło, że zaplanowana i zapoczątkowana przez dyrektorkę Marcinka reforma ostatecznie nie doszła do skutku.

---

<sup>658</sup> Dokumentacja fotograficzna poszczególnych produkcji wskazuje na to, że w tym okresie Serafinowicz nie projektowała nowej scenografii do ponownie realizowanych tytułów, a z zachowanych programów wynika, że poznański teatr wypożyczał dekoracje innym instytucjom.

<sup>659</sup> Zob. Załącznik nr 3.

#### 4.1. Sprawa dramaturgii w teatrze lalek

Przeгляд Polskich Sztuk Lalkowych „Konfrontacje” stanowił ważny element poszukiwań narodowego stylu polskiego teatru lalek ogłoszonego przez Serafinowicz w 1963. Zasadnie byłoby zastanowić się nad tym, dlaczego właśnie temat dramaturgii dyrektorka uznała w tym kontekście za kluczowy. Wszak własną drogę komunikacji z dziecięcymi odbiorcami sama rozpoczęła od eksperymentu w obrębie formy widowiska, całkowicie rezygnując przy tym z użycia słów. Ponadto artystka zdawała sobie sprawę z tego, że teatr lalek od wieków doskonale radził sobie bez wyszukanych pod względem literackim scenariuszy, z definicji oddziałując na wyobraźnię widzów przez iluzję ożywiania materii.

O tym, że słowo nie było dotąd istotnym elementem spektakli lalkowych, świadczy niedługa historia polskiej dramaturgii dla teatru lalek. Podczas gdy najdawniejsze ślady obecności teatru lalek na polskich ziemiach sięgają XV wieku<sup>660</sup>, najstarsze scenariusze widowisk, które w ostateczności można uznać za lalkowe pochodzą z wieku XIX. Mowa tu o zapisach bożonarodzeniowych szopek<sup>661</sup>, po pierwsze mających charakter obrzędowy, po drugie zaś stanowiących owoc praktyki wykonawczej, nie zaś warsztatu literackiego. Pierwsze próby zainteresowania literatów twórczością dla sceny lalkowej przypadają zaś na początek dwudziestego stulecia.

W 1902 Maria Weryho zorganizowała pierwszy konkurs dramatopisarski<sup>662</sup>, który jednak nie przyniósł spodziewanych owoców. Pomimo profesjonalnego przygotowania oraz obiecujących nagród pieniężnych, zainteresowanie pisarzy tematem było niskie, a nadesłane teksty nie spełniły wymagań organizatorów<sup>663</sup>. Przedsięwzięcie okazało się na tyle rozczarowujące, że podobną inicjatywę podjęto dopiero trzy dekady później, w 1934.

Wobec takiego obrotu wydarzeń rozpoczęta w 1929 i trwająca przez wiele lat współpraca Marii Kownackiej z Teatrem Baj w Warszawie stanowiła nie lada precedens. Sztuki Kownackiej spełniały wymogi sceny lalkowej i odpowiadały na potrzeby twórców teatru dla dzieci. Nie były to dzieła wybitne, lecz wystarczające, by stworzyć pierwszy kanon polskich (w przeważającej większości amatorskich) scen lalkowych<sup>664</sup>.

---

<sup>660</sup> M. Waszkiel, *Dzieje teatru lalek w Polsce*, Warszawa 1990, s. 71.

<sup>661</sup> H. Waszkiel, *op. cit.*, s. 25.

<sup>662</sup> M. Waszkiel, *Dzieje teatru lalek w Polsce*, s. 43.

<sup>663</sup> H. Jurkowski, *Teatr Baj i jego epoka*, [w:] *W kręgu warszawskiego Baja*, s. 37–38.

<sup>664</sup> Należała do nich – omawiana w poprzednim rozdziale – sztuka *O Kasi, co gąski zgubiła*, a także popularne *O strasliwym smoku i dzielnym szewczyku, pięknej królownie i królu Gwoźdżiku czy Cztery mile za piec*.



Choć mogłoby się wydawać, że brak jakościowej dramaturgii dla teatru lalek stanowi poważne ograniczenie dla rozwoju tego gatunku, nie wszyscy byli tego samego zdania. W 1967 Henryk Ryl opisał specyfikę uprawianej przez siebie dziedziny sztuki następująco:

Teatr lalek w przeszłości nie był teatrem literackim w popularnym tego słowa znaczeniu, mającym na uwadze przede wszystkim słowo. Wyrażał się innymi środkami, stanowiącymi swoisty język, kod działania scenicznego. Co się na to składało? Temat, niewątpliwie, ale ukazany w groteskowym lub heroicznym aspekcie, następnie karykaturalny rysunek postaci, nieoczekiwane sytuacje, temperament działania, humor lub emocja, wreszcie prawdziwa pasja wykonawców – oto główne atuty teatru lalek w przeszłości stanowiące o sile jego oddziaływania na widza<sup>665</sup>.

W cytowanym wyżej artykule Ryl dowodzi, że teatr lalek nigdy nie miał silnych związków z literaturą, co najwyżej inspirując pisarzy takich jak Johann Wolfgang von Goethe, Maurice Maeterlinck czy Federico Garcia Lorca do tworzenia ważnych (lecz nie nadających się na scenę lalkową) dzieł. Na tej podstawie autor zdaje się podważać sens zainteresowania współczesnych mu lalkarzy słowem. Można odnieść wrażenie, że Henryk Ryl nie dostrzegł, że wraz z upaństwowieniem teatrów lalek bezpowrotnie zmienił się kontekst ich funkcjonowania. Lalkarze, którzy jeszcze w latach 40. działali w ramach prywatnych inicjatyw, po roku 1950 zostali zamknięci w instytucjach i musieli wywiązywać się z określonych zobowiązań – w tym z rocznej liczby premier. Mecenat państwa gwarantował im stałą dotację, lecz jednocześnie narzucał funkcję związaną z socjalistycznym wychowaniem młodych obywateli. Te okoliczności doprowadziły do powstania wielu sztuk o silnym zabarwieniu propagandowym i niskich walorach artystycznych. Sytuację repertuarową tamtych czasów podsumowała Halina Waszkiel:

Większość ówczesnych dramatów lalkowych pisano w pośpiechu. Dominowały pobudki doraźne oraz cele ideologiczne i dydaktyczne, a rzadziej i w mniejszym stopniu cele artystyczne. [...] Niemniej pojawiali się też autorzy, którzy wyznaczali sobie ambitne cele, dbali o literacki poziom dzieł oraz [...] starali się wyciągnąć wnioski ze specyfiki gatunku teatralnego, dla którego pisali<sup>666</sup>.

Wśród nich znaleźli się: Hanna Januszewska, Janina Porazińska, Anna Świrszczyńska, Jan Wilkowski czy Zbigniew Kopalko, których sztuki coraz częściej

---

<sup>665</sup> H. Ryl, *Teatr lalek a literatura*, „Teatr Lalek” 1967, nr 39–40, s. 33.

<sup>666</sup> H. Waszkiel, *op. cit.*, s. 28.

pojawiały się w repertuarach poszczególnych instytucji. W połowie lat 60. twórcy teatru lalek mogli z uporem udawać, że dramaturgia jest mało znaczącym dodatkiem do ich pracy lub podjąć działania mające na celu włączenie literatury do swojej twórczości. Leokadia Serafinowicz – w przeciwieństwie do Henryka Ryla – dostrzegła, że upowszechnienie i profesjonalizacja działalności lalkarzy wymusza na tym gatunku teatralnym silniejsze związki ze słowem i rozumiała, że ta tendencja już się nie odwróci. Nie ona jedna była tego zdania. Zbigniew Kopalko w wypowiedzi opublikowanej w katalogu „Konfrontacji” z 1964 nazwał tekst najważniejszą składową dzieła teatralnego, a także stwierdził, iż „teatr zaczął się od literatury i prawdopodobnie z nią się skończy”<sup>667</sup>. Powstawanie nowych scenariuszy dla teatru lalek stało się niezaprzeczalną koniecznością.

Sami twórcy zdawali sobie sprawę z tego, jak trudne zadanie stawiają przed autorami. Dobry tekst dla sceny lalkowej powinien bowiem z jednej strony mieć określone walory literackie, z drugiej zawierać minimalną ilość tekstu, a z trzeciej posiadać wystarczająco dużo miejsca dającego się wypełnić akcją sceniczną. Dodatkowo dobrze, gdyby zawierał ważne treści i poruszał uniwersalne kwestie w niebanalny sposób. Sprostanie tym kryteriom jest niezwykle trudne, a bez wcześniejszego doświadczenia pracy scenicznej wręcz niemożliwe. Ponadto programowy brak szacunku realizatorów dla integralności tekstu autorskiego mógł zniechęcać potencjalnych kandydatów<sup>668</sup>. Niemniej należało podjąć wyzwanie związane z włączeniem współczesnej literatury do pracy twórców teatru lalek i teatru dla młodej widowni. Temu właśnie miały służyć „Konfrontacje”.

Serafinowicz wierzyła w to, że organizowany przez nią przegląd zapoczątkuje reformę polskiego teatru lalek i teatru dla dzieci i młodzieży. W związku z tym zależało jej, by poznański teatr zajął odpowiednią pozycję w kontekście zakładanych przemian.

---

<sup>667</sup> Współcześnie zdążyliśmy się przekonać, że powyższe proroctwo okazało się chybione – znamy nie tylko pracę Hansa-Thiesa Lehmana pt. *Teatr postdramatyczny* z 1999, która okazała się przełomowa dla myślenia o roli słowa w dziele teatralnym, lecz także jesteśmy oswojeni z szeregiem działań o charakterze teatralno-performatywnym, traktujących język werbalny marginalnie. Ponadto nie mamy wątpliwości co do tego, że teatr lalek (podobnie jak teatr tańca czy pantomima) świetnie radzi sobie bez słów. Zob. Z. Kopalko, [bez tytułu], [w:] *Przegląd Polskich Współczesnych Sztuk Lalkowych „Konfrontacje” 1964*, [program festiwalu], s. 8.

<sup>668</sup> Jan Wilkowski, ukrywając się pod pseudonimem Jan Anonim, w komentarzu do sztuki *Por i Rop* Jerzego Niemczuka pouczał przyszłego reżysera: „[...] nie wolno Ci dopisać do tego tekstu ani jednego słowa od siebie; jest nie Twój, a autorski, więc święty, jak każda własność osobista. Możesz go natomiast ciąć, skreślać, wykreślać, amputować zdania, transplantować całe sceny na inne miejsce i radzę Ci, w tym przypadku, z tego reżyserskiego prawa skorzystać. [...] Zwięzłość jest zaletą zawsze i wszędzie, a w teatrze lalek szczególnie”. Zob. J. Anonim [J. Wilkowski], *8 sztuk w poszukiwaniu teatru*, s. 140.

W tamtym czasie w Polsce odbywało się już kilka festiwali lalkowych, jednak wszystkie miały na celu prezentację aktualnej sytuacji w teatrze lalek. Oryginalność „Konfrontacji” polegała więc na tym, że stały się one pierwszym w historii cyklicznym festiwalem koncentrującym się na rodzimej dramaturgii<sup>669</sup>. Co więcej, kolejne edycje podporządkowywano także określone mu tematowi, który omawiano z wielu perspektyw. I tak w roku 1964 zaproszono do udziału inscenizacje współczesnych polskich sztuk lalkowych, w 1966 przyglądano się realizacjom dla dzieci starszych i młodzieży (wówczas tymi terminami określano widzów w wieku 10–14 lat), a przegląd z 1968 poświęcono już nie dramaturgii, a zagadnieniu teatru dla dzieci najmłodszych (5–8 lat). Trzecie „Konfrontacje” były zatem pierwszym w Polsce festiwalem profesjonalnego teatru dla dzieci i młodzieży<sup>670</sup>. Organizatorzy dołożyli wszelkich starań, by młodzi widzowie rzeczywiście znaleźli się w centrum zainteresowania – by lepiej poznać ich perspektywę i preferencje, podczas każdej edycji festiwalu prowadzono szeroko zakrojone badania publiczności, które nadzorowała dr Maria Tyszkowa związana z Katedrą Psychologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

#### 4.2. Chytry Staruszek kontra najwspółcześniejsi widzowie

W wypowiedzi kuratorskiej opublikowanej w katalogu do pierwszej edycji „Konfrontacji” Serafinowicz wymieniła powody, dla których podjęła się realizacji imprezy. Pisała:

organizujemy [...] przegląd współczesnych sztuk lalkowych:

- dla podsumowania dotychczasowych rezultatów,
- dla konfrontacji widzenia dramaturga i realizatora,
- dla konfrontacji widzenia małego odbiorcy i dużego krytyka,

a także, a może przede wszystkim, w nadziei ułatwienia Chytreemu Staruszkowi – znalezienia właściwej przynęty dla zwabienia najwspółczesniejszego widza i wzbogacenia języka dla zapewnienia dialogu z nim. Wierzymy w zawiązaną intrygę, a więc w zaniepokojenie wyobraźni literackiej problemem i formą<sup>671</sup>.

---

<sup>669</sup> W poznańskim Teatrze Animacji w latach 2003–2013 odbywał się Międzynarodowy Festiwal Sztuk Współczesnych dla Dzieci i Młodzieży „Kon-teksty”, który swoją nazwą nawiązywał do „Konfrontacji”. Są to jak dotąd jedyne festiwale skoncentrowane na problemie dramaturgii w nieco ponad stuletniej historii polskiego teatru lalek kierowanego do dziecięcego odbiorcy. Ostatecznie współczesny kształt polskiej dramaturgii dla dzieci i młodzieży zawdzięczamy – organizowanemu rok rocznie od ponad trzydziestu lat – Konkursowi na Sztukę dla Dzieci i Młodzieży. Ta inicjatywa poznańskiego Centrum Sztuki Dziecka (wcześniej Ogólnopolskiego Ośrodka Sztuki dla Dzieci i Młodzieży) od dziesięcioleci kształtuje repertuary polskich teatrów lalek.

<sup>670</sup> Tj. teatru tworzonego z myślą o młodych odbiorcach przez profesjonalnych artystów.

<sup>671</sup> *Przegląd Polskich Współczesnych Sztuk Lalkowych „Konfrontacje” 1964*, [katalog festiwalu], s. 2.

Organizując przegląd, Serafinowicz nie tylko zabrała głos w dyskusji na temat stanu polskiej dramaturgii teatru lalek, ale również podjęła próbę zorganizowania tej debaty na nowo i wedle zasad, które uznała za najbardziej słuszne. Przede wszystkim zaś zwróciła uwagę na pozornie oczywisty fakt związany z wyjątkowością publiczności teatru lalek. Przedstawiając tę dziedzinę sztuki jako Chytrego Staruszka<sup>672</sup> „rozmiłowanego w pokazywaniu pikantnych scen i ostrej satyry Mistrza, za te talenty od wieków cenionego przez znawców i smakoszy”<sup>673</sup>, przypomniała, że obecność dzieci na widowni teatru lalek jest stosunkowo nową sytuacją, która wymaga zrewidowania przekonań artystów na temat tego, kim są ich widzowie oraz jakie formy komunikacji z nimi dają najlepsze rezultaty.

Przypomnę, że Leokadia Serafinowicz nabrała przekonania o anachronizmie powszechnego myślenia na temat dziecięcych odbiorców teatru lalek już pod koniec lat 50. Poszukiwania języka do komunikacji z „najwspółczesniejszymi” widzami pchnęły ją wówczas zarówno do eksperymentów plastycznych w realizacji *Profesora Serduszko*, jak i do stworzenia scenariusza pantomimy lalkowej. Następnie jako dyrektorka Marcinka inicjowała powstawanie kolejnych premier, których forma odbiegała od ogólnie przyjętych w teatrze dla dzieci standardów. W 1964 artystka poszła o krok dalej, kierując uwagę innych twórców na repertuar i sposób realizacji spektakli lalkowych. Pisała wówczas:

[...] nowy widz okazał się bezkompromisowy i niełatwy do oszukania. Natychmiast zdemaskował fałsz infantyilizacji problemu i języka w zaproponowanym dialogu i z niesmakiem odsunął ten niezręczny podstęp.

Wyciągniętemu z lamusa bohaterowi ujawnił dewaluację, a nieaktualny morał odrzucił – jako nieinteresujący. Wszelkie zaś deklaracje uznał za nudne, a więc niewarte, żeby się nimi zająć.

Mały rozmówca jest współczesny i chce być współczesny. Staruszek – teatr lalek, jeżeli chce utrzymać z nim dialog, musi uczyć się języka współczesności. I nie tylko języka. Staruszek jest chytry, będzie więc śledził zainteresowania, podpatrywał marzenia i niedostatki życia nowego rozmówcy. Wtedy potrafi utrzymać z nim dialog<sup>674</sup>.

W tej wypowiedzi kluczowe jest podkreślenie roli partnerskiego dialogu między twórcami a odbiorcami. Dorosły artysta nie został tu przedstawiony jako wszechwiedzący

---

<sup>672</sup> Trudno pozbyć się wrażenia, że ta metafora brzmi dziś infantylnie.

<sup>673</sup> *Przegląd Polskich Współczesnych Sztuk Lalkowych „Konfrontacje” 1964*, [katalog festiwalu], s. 2.

<sup>674</sup> *Ibidem*.

wychowawca, który z racji swego wieku i doświadczenia wie co i jak należy przedstawiać dziecku. Raczej musi zabiegać o uwagę adresata swojej twórczości, podjąć wysiłek poznania jego upodobań i potrzeb, a także liczyć się z odrzuceniem. Tak zdefiniowana relacja artysta–odbiorca sztuki jest bliska temu, jak rolę dorosłego w procesie rozwoju dziecka postrzegali, cytowani we wstępie, Ellen Key czy Janusz Korczak. Organizując „Konfrontacje” Serafinowicz, chciała nie tylko podzielić się rezultatami własnych poszukiwań, ale nade wszystko pragnęła zwrócić uwagę na konieczność przewartościowania spojrzenia lalkarzy na temat dziecięcej widowni i sposobów komunikacji z młodymi odbiorcami, a także zaproponować i upowszechnić nowe standardy w teatralnej twórczości dla najmłodszych.

#### **4.3. Współpraca ze środowiskiem akademickim**

Od pierwszej edycji „Konfrontacji” Leokadia Serafinowicz pracowała nad tym, by zwrócić uwagę specjalistów reprezentujących różne dziedziny nauki na poszczególne aspekty teatru lalek i teatru dla dzieci. Realizowała ten cel konsekwentnie, zapraszając na festiwal przedstawicieli środowiska akademickiego. W organizowanych przy tej okazji seminariach brali udział: psychologowie, pedagodzy, literaturoznawcy i teatrologi, a spotkania te z każdą edycją zyskiwały coraz większy rozmach. W 1968 prezentacjom ośmiu spektakli towarzyszyło sześć odczytów, jeden pokaz krótkometrażowych filmów animowanych i dyskusje po wystąpieniach prelegentów. Warto podkreślić interdyscyplinarny charakter seminariów oraz fakt, że wśród występujących osób znajdowali się zarówno teatralni praktycy, jak i akademicy czy dziennikarze. Taki dobór uczestników umożliwiał umieszczenie teatru dla dzieci i teatru lalek w szerszym kontekście rozważań teoretyczno-praktycznych, jak również spojrzenie na te dziedziny sztuki z wielu perspektyw. W przeciwieństwie do klasycznych konferencji naukowych, które służą prezentowaniu wyników badań i popularyzowaniu wiedzy w obrębie niewielkich grup zainteresowanych danym zagadnieniem, tezy wygłaszane podczas seminariów organizowanych przez Serafinowicz miały szansę trafić do szerszego grona odbiorców. Część referatów była publikowana w pismach o tematyce kulturalnej (przede wszystkim w „Nurcie”). Ponadto przedstawiciele mediów biorący udział w seminariach, wplatali zasłyszane wnioski w relacje z imprezy, nierzadko odwołując się do nich także przy okazji pisania artykułów poświęconych pozafestiwalowej działalności Marcinka.

O tym, jak ważne dla Serafinowicz było naukowe podejście do uprawianej przez nią dziedziny sztuki świadczy wypowiedź dyrektorki otwierająca katalog drugiej edycji „Konfrontacji”:

Dlaczego tyle uwagi oddaliśmy naukowym ujęciom tematu? Przecież w końcu chodzi tylko o teatr dziecięcy. Czy nie ma przesady w tak poważnym traktowaniu tego teatru?

Wręcz przeciwnie – już postawienie tego pytania świadczy o naszym przyzwyczajeniu do pomniejszania problemu sztuki dla dziecka. Chętnie widzielibyśmy obok siebie krasnoludka, a nie na normalnych zasadach biologicznych formującego się człowieka. Tymczasem w realnej rzeczywistości nasz „krasnoludek” ogląda, myśli, wyciąga wnioski i przyjmuje postawę. Dzieci oglądają wszystko. Dzieci szybko wchodzą w świat dorosłych i potrzebują mądrego po nim przewodnika. Problem postaw współczesnej młodzieży napędza niepokojem i staje się coraz bardziej decydujący dla współczesności.

Polska ma 9 714 000 dzieci i ma 24 państwowe teatry grające dla dzieci (teatry lalek). Rocznie kilka milionów dzieci starszych i młodzieży ogląda przedstawienia tych teatrów. Sztuka teatru – odwołując się do emocji ludzkich – działa.

Może pobudzać procesy myślowe, może kształtować pojęcia, może pokazywać nowy model bohatera (przez to i życia), może formować nową tradycję. Czy jest obojętne jakie sztuki i jakie problemy będą stawiane przed milionami dziecięcych widzów?<sup>675</sup>

W cytowanej wypowiedzi nietrudno dostrzec poczucie misji związanej z kształtowaniem wrażliwości i światopoglądu nowych pokoleń, a także (wielokrotnie już przeze mnie przywoływaną) odpowiedzialność za to, jak treść i formę nadawanych ze sceny komunikatów postrzegają ich docelowi odbiorcy. To wyjątkowe zainteresowanie percepcją dzieci i młodzieży można tłumaczyć okolicznościami historycznymi. Ostatecznie kształtowanie socjalistycznej postawy najmłodszych obywateli komunistycznego państwa było nadrzędnym zadaniem wyznaczonym teatrom lalek przez władze. Jednak o żadnym ze spektakli, które powstały w Marcinku za czasów dyrekcji Leokadii Serafinowicz nie można powiedzieć, że spełniał funkcję propagandową. Choć zdarzały się premiery w ten czy inny sposób nawiązujące do socrealistycznych lub rewolucyjnych haseł (każdy państwowy teatr musiał takie tworzyć), ich realizatorom zawsze przyświecały cele artystyczne<sup>676</sup>.

---

<sup>675</sup> L. Serafinowicz, [bez tytułu], *II Przegląd Polskich Współczesnych Sztuk Lalkowych „Konfrontacje”*, katalog festiwalu, Poznań 1966, s. 2.

<sup>676</sup> W tym kontekście należy wspomnieć *Łażnię* i *Baśń o pięciu braciach*, które powstały z okazji pięćdziesięciolecia rewolucji październikowej okazując się spektaklami ciekawymi i ambitnymi pod względem artystycznym.

Serafinowicz przestrzegała sformułowanego przez siebie przykazania uczciwości wobec naiwnych i starała się je wypełniać jak najlepiej. Jednocześnie wierzyła w to, że sztuka dla dzieci nie powinna być przedmiotem wyłącznie artystycznej eksploracji. Zaprosiła więc do współpracy Marię Tyszkową. Zadanie psycholożki polegało na zaprojektowaniu i przeprowadzeniu badań publiczności, a także opracowaniu i zaprezentowaniu ich wyników. Pomysł, by nawiązać taką współpracę nie był w tamtym momencie pionierski – Jan Dorman (który miał wykształcenie pedagogiczne) już krótko po wojnie sprawdzał czy i jak teatr wpływa na najmłodszych. Z kolei w 33 numerze „Teatru Lalek” opublikowano wyniki badań nad percepcją widzów prowadzonych pod kierownictwem Adama Stanowskiego w Teatrze Lalkowym im. Hansa Christiana Andersena w Lublinie<sup>677</sup>. Ponadto w gdańskim Teatrze Lalki i Aktora Miniatura – w porozumieniu z dyrektorką Natalią Gołębską – badania publiczności prowadziła Romana Miller związana z Uniwersytetem Gdańskim<sup>678</sup>. Należy przypuszczać, że właśnie ten ostatni przykład współpracy między teatrem i uniwersytetem zainspirował Serafinowicz do tego, by do Marcinka zaprosić psychologa rozwojowego. Z jednej strony gwarantowało to profesjonalizm i wysoki poziom merytoryczny badań, z drugiej zaś pozwalało uzyskać opinię niezależnych specjalistów na temat rozmaitych kwestii nurtujących artystów. O tym, jak ważne były to kwestie dla dyrektorki Marcinka, świadczy m.in. zachowany kosztorys festiwalu z 1968. Podczas gdy organizacja imprezy wynosiła 54 400 zł<sup>679</sup>, dodatkowy koszt przeprowadzenia badań publiczności wyceniono na 32 596 zł<sup>680</sup>.

Maria Tyszkowa podczas wszystkich trzech edycji „Konfrontacji”<sup>681</sup> kierowała kilkusobowym zespołem badającym odbiór spektakli przez młodych widzów – grupa

---

<sup>677</sup> K. Bańkowska, *Badania lubelskie*, „Teatr Lalek” 1965, nr 33, s. 36–38.

<sup>678</sup> Romana Miller już na początku lat 60. przyglądała się wpływowi sztuki (przede wszystkim teatru) na rozmaite aspekty rozwoju ludzkiej osobowości. W swoich artykułach publikowanych w psychologicznych i pedagogicznych czasopismach powoływała się na badania prowadzone w Miniaturze, jednocześnie odwołując się do własnej szerokiej wiedzy teatrolologicznej i kulturoznawczej. Szczególnie interesowały ją działania pedagogiczno-teatralne Jana Dormana. Miller w pracy badawczej wspierały studentki i studenci. Część z nich eksplorowała psychologiczne konsekwencje uczestnictwa w spektaklach teatralnych, pisząc prace magisterskie i doktorskie. W 2017 nakładem Wydawnictwa Uniwersytetu Gdańskiego ukazała się publikacja opracowana przez Ewę Rodziejewicz (studentkę Miller) oraz Marię Szczepską-Pustkowską pt. *Więcej niż teatr. Sztuka zaangażowana i angażująca wychowawczo. Romany Miller inspiracje dla współczesnej pedagogiki*. Książka zawiera przedruki oraz pierwodruki wybranych artykułów Miller, a także szkice, w których współcześni psychologowie i pedagodzy odnoszą się do dokonań badaczki.

<sup>679</sup> *Kosztorys III Przeglądu Polskich Współczesnych Sztuk Lalkowych „Konfrontacje”*, [maszynopis], archiwum TA.

<sup>680</sup> *Projekt kosztorysu sporządzony w oparciu o Uchwałę nr 108 Rady Ministrów z dnia 17 IV 1963*, Poznań, 26 IV 1968, [maszynopis], archiwum TA.

<sup>681</sup> Jak wynika ze wspomnień Juliusza Tyszki, syna badaczki, psycholożka kontynuowała swoje badania także w późniejszych latach, podczas spektakli weekendowych. Rozmowa telefoniczna z dn. 13 IV 2021.

badawcza każdorazowo oscylowała między osiemdziesięciorgiem a setką dzieci w różnym wieku. Zastosowane przez nią metody i narzędzia były nowoczesne, zróżnicowane i zaprojektowane tak, by rezultaty badań okazały się możliwie najbardziej wielowymiarowe. Sam sposób przygotowania i przeprowadzenia obserwacji był i wciąż jest imponujący. Reakcje publiczności sprawdzano zarówno w trakcie przedstawień, jak i po nich. Rozmawiając z dziećmi zadawano im przede wszystkim pytania dotyczące intelektualnego odbioru treści widowiska, nie pomijając przy tym aspektu emocji. Ponadto w kluczowych momentach dramaturgicznych widowni wykonywano zdjęcia, które następnie analizowano pod kątem reakcji mimicznych i motorycznych. Dodatkowo analizie poddawano rysunki wykonane przez najmłodszych kilka dni po wizycie w teatrze – w ten sposób ustalano, jakie elementy wizualne przedstawienia dzieci zapamiętały najbardziej. Wymienione techniki badawcze pomagały ustalić m.in.: jaką postawę przyjmowali najmłodszy względem obejrzanego spektaklu; na ile byli w stanie zreferować przedstawioną historię; jak oceniali zachowanie poszczególnych bohaterów; czy streszczając akcję dzieci trzymały się tego, co rzeczywiście zostało przedstawione; co wywoływało w widzach reakcje związane z przeżywaniem: nudy, lęku, komizmu czy odczuć estetycznych; czy widownia prawidłowo dekodowała intencje artystów; jak odbiór spektakli różnił się w zależności od wieku i płci widzów, a także od tego, czy dzieci były wcześniej przygotowane do wizyty w teatrze<sup>682</sup>.

Wyniki badań przeprowadzonych w trakcie „Konfrontacji” w wraz z artykułem Marii Tyszkowej pt. *Psychologiczna charakterystyka dziecka – odbiorcy teatru lalek* opublikowano w tomie pokonferencyjnym. Choć część wniosków, do jakich doszły psycholożki pół wieku temu z pewnością się zdezaktualizowała, szkice im poświęcone są fascynującą lekturą. Pozwalają bowiem lepiej zrozumieć to, co dzieje się na widowni teatrów dziecięcych oraz poznać mechanizmy rządzące pewnymi rozpoznawalnymi schematami zachowań najmłodszej publiczności. Wśród ogólnych wniosków przedstawionych na końcu artykułu podsumowującego brak jednej konkluzji, która nasuwa się sama – mianowicie faktu, że niepełne zrozumienie fabuły i przekazu spektaklu nie dyskwalifikuje silnego przeżycia estetycznego, którego doświadcza młody widz. Ostatecznie nawet jeśli dzieci nie były w stanie odpowiedzieć poprawnie na zadawane im pytania, ich emocjonalne zaangażowanie w akcję sceniczną z reguły było bardzo duże.

---

<sup>682</sup> M. Bielicka, M. Tyszkowa, *op. cit.*



Maria Tyszkowa stała się kolejną osobą współpracującą na stałe z Marcinkiem i wspierającą działania tej instytucji swoim profesjonalizmem i doświadczeniem. Dzięki tej kooperacji Serafinowicz udało się wcielić w życie międzywojenne idee związane ze współdziałaniem artystów i pedagogów na rzecz teatru dla dzieci. Warto przy tym podkreślić, że zainteresowanie Tyszkowej wpływem sztuki na rozwój osobowości człowieka, nie zakończyło się ani z ostatnimi „Konfrontacjami”, ani nawet wówczas, gdy Leokadia Serafinowicz odeszła na emeryturę. W latach 70. i 80. Maria Tyszkowa była bowiem autorką artykułów i redaktorką, a od 1984 współredaktorką tomów poświęconych związkom sztuki dla dzieci z rozwojem człowieka, wydawanych przez Państwowe Wydawnictwo Naukowe z inicjatywy Komitetu Organizacyjnego Biennale Sztuki dla Dziecka w Poznaniu<sup>683</sup>. Do współtworzenia tych wydawnictw Tyszkowa zapraszała badaczy zainteresowanych powyższymi zagadnieniami. Znaleźli się wśród nich m.in. Romana Miller, Ewa Rodziewicz, Alicja Baluch, Grzegorz Leszczyński, Ryszard Waksmund, Irena Wojnar. Zapoczątkowana przez Tyszkową seria *Sztuka i dziecko* ukazuje się do dziś przy okazji kolejnych Biennale.

#### 4.4. „Konfrontacje” 1964. Dramaturgia w teatrze lalek

Istotę „Konfrontacji” miały stanowić dyskusje – uwzględniające jak najwięcej aspektów i perspektyw oraz skoncentrowane na określonym zagadnieniu związanym z rodzimą dramaturgią. O tym, co będzie ich przedmiotem podczas kolejnych edycji przeglądu, najprawdopodobniej decydowali wszyscy członkowie komitetu organizacyjnego imprezy. W jego skład oprócz Serafinowicz i Wieczorkiewiczza wchodził również artyści: Jadwiga Badowska i Jan Berdyszak; oraz dziennikarze: Jerzy Mańkowski (w 1964) i Józef Ratajczak (w 1966)<sup>684</sup>.

Choć przedstawienia nie były najważniejszą częścią programu, każdorazowo traktowano je jako ważny punkt wyjścia do tytułowych konfrontacji<sup>685</sup>. Nabór odbywał się drogą korespondencyjną, a jedynym kryterium decydującym o kwalifikacji była

---

<sup>683</sup> Były to: *Sztuka dla najmłodszych. Teoria-recepcja-oddziaływanie* (1977), *Sztuka dla dzieci szkolnych. Teoria-recepcja-oddziaływanie* (1979), *Sztuka i dorastanie dziecka* (1981), *Wartości w świecie dziecka i sztuki dla dzieci* (1984), *Obszary spotkań dziecka i dorosłego w sztuce* (1989).

<sup>684</sup> W Komitecie znajdowali się także lokalni urzędnicy Antoni Kaliniak (1964) i Maciej Berlin (1966) oraz główna księgową Marcinka Krystyna Samplawska. Skład komitetu organizacyjnego „Konfrontacji” 1968 nie jest znany.

<sup>685</sup> Szczegółowy program wszystkich trzech edycji festiwalu znajduje się w aneksie do niniejszej pracy.

zgodność z głównym tematem przeglądu<sup>686</sup>. Organizatorzy najprawdopodobniej nie znali części produkcji prezentowanych poznańskiej publiczności. W ten sposób podejmowali ryzyko związane z zaproszeniem realizacji o nie najwyższym poziomie artystycznym, co akurat w przypadku tego przeglądu nie stanowiło problemu. „Konfrontacje” miały bowiem budować najbardziej wiarygodny obraz współczesnego teatru lalek oraz pobudzać jego rozwój. Intencją organizatorów nie było ani dzielenie środowiska lalkarskiego na zwycięzców i przegranych, ani prezentacja najbardziej udanych premier z ostatnich lat.

Pewne wyobrażenie na temat założeń przyświecających Serafinowicz podczas organizacji kolejnych odsłon „Konfrontacji” dają katalogi festiwalowe, które – oprócz programu i informacji o zaproszonych spektaklach – zawierają zbiór wypowiedzi kontekstowych wprowadzających w temat danego przeglądu.

Wydawnictwo z 1964 jasno wskazuje na to, że celem dyrektorki było wówczas zwrócenie uwagi na problem funkcjonowania tekstu we współczesnym teatrze lalek oraz wypracowanie pewnej uniwersalnej recepty na dobry dramat dla sceny lalkowej. W broszurce opublikowano mini-wywiady z autorami sztuk prezentowanych w Poznaniu. Dramatopisarzy proszono w nich m.in. o to, by wskazali tematy, które ich zdaniem powinien poruszać współczesny teatr lalek, a także pytano o różnice w pisaniu dla scen dramatycznych i lalkowych, czy o cechy charakterystyczne dramatów adresowanych do dzieci. Znalazły się tam również pytania o subiektywne odczucia związane z realizacjami poszczególnych sztuk, jak również o ocenę ogólnego poziomu współczesnej rodzimej dramaturgii<sup>687</sup>. Udzielone odpowiedzi z dzisiejszej perspektywy budzą pewne zdumienie<sup>688</sup>, a nawet kontrowersje<sup>689</sup>. Z pewnością mogłyby stanowić punkt wyjścia do merytorycznych dyskusji na temat funkcji tekstu w teatrze lalek.

---

<sup>686</sup> Z zachowanych dokumentów wynika, że do udziału w „Konfrontacjach” zapraszano wszystkie teatry lalek w Polsce. Organizatorzy informowali o tym, jakich spektakli poszukują i prosili o zgłoszenie propozycji oraz dostarczenie scenariusza danej produkcji wraz z jej dokumentacją fotograficzną.

<sup>687</sup> Wywiady miały charakter korespondencyjny. Autorzy z reguły odnosili się do wyżej wymienionych kwestii odpowiadając na poszczególne pytania lub formułując dłuższą wypowiedź o bardziej ogólnym charakterze. Wyjątek stanowił Sławomir Mrożek, który odpisał, iż „nie uważa się za powołanego do rozważań natury teoretycznej, będąc przede wszystkim autorem praktykiem”. Zob. *Przegląd Polskich Współczesnych Sztuk Lalkowych „Konfrontacje” 1964, op. cit., s. 2.*

<sup>688</sup> Jak cytowana już wcześniej wypowiedź Zbigniewa Kopalki.

<sup>689</sup> Chociażby słowa Zbigniewa Poprawskiego, który autorytatywnie stwierdza, że uwzględnienie w twórczości dla dzieci wiedzy z zakresu pedagogiki rozwoju odbierze dziełu „żywiolowość i szczerłość” oraz że „teatr dla dzieci powinien być żywiolową rozrywką, rozładowaniem temperamentów, miłym wspomnieniem”, ponieważ tylko taki spektakl uchroni młodych widzów przed nudą. Zob. Z. Poprawski, [bez tytułu], [w:] *Przegląd Polskich Współczesnych Sztuk Lalkowych „Konfrontacje” 1964, op. cit., s. 13.*

Jednak ponad pół wieku temu – wbrew intencjom organizatorów – głos dramatopisarzy nie został usłyszany, co odnotował w kwartalniku „Teatr Lalek” Janusz Galewicz:

[...] tematem dyskusji były nie sztuki, ale widowiska. Sprawy repertuaru i dramaturgii zepchnięto na plan dalszy. Uzgodnione przez zapowiedzi stanowiska nie wytrzymały naporu problematyki realizatorskiej, scenicznej, plastycznej. Nie było czasu na dyskutowanie problemów dramaturgicznych, a pisarze, których kilku zaproszono, nie mogli wprost mówić o pisaniu<sup>690</sup>.

Warto zaznaczyć, że powyższa wypowiedź jest jedynym krytycznym podsumowaniem przeglądu z 1964. Jej autor nie tylko zwrócił uwagę na (niezamierzone przez organizatorów) przesunięcie punktów ciężkości z rozmowy o sztukach na temat ich realizacji, ale także z niesmakiem stwierdził, że:

[...] współczesność lalkowa pokazana w Poznaniu, ta najciekawsza współczesność, odeszła od teatru lalek. Nie posądzam twórców tego „współczesnego teatru lalkowego” (?) o nieuczciwość artystyczną, choć takie zarzuty padały w dyskusjach. Sądzę jednak, że rozpętanie się ambicji artystycznych, nawet najbardziej uczciwych, szczerych, popartych rzetelną pracą i ugruntowanych przemyślaną koncepcją teatru, może czasami zaprowadzić na manowce<sup>691</sup>.

Choć krytyka Galewicza brzmi konstruktywnie, jej autor nie uwzględnił pierwotnych założeń organizatorów imprezy. Po pierwsze zasugerował, że doboru propozycji festiwalowych dokonano na podstawie realizacji scenicznych, po drugie zaś zignorował deklaracje związane z poszukiwaniem nowych środków wyrazu i komunikacji z młodym widzem. Jednocześnie dziennikarz sam siebie wyznaczył na strażnika granic definiujących zjawisko teatru lalek. W przeciwieństwie do laurek wystawionych Serafinowicz przez Jerzego Mańkowskiego<sup>692</sup> czy Józefa Ratajczaka<sup>693</sup>,

---

<sup>690</sup> J. Galewicz, *op. cit.*, s. 3.

<sup>691</sup> *Ibidem*.

<sup>692</sup> „Przegląd pomyślany był nie jako jeszcze jeden festiwal, ale raczej jako narada robocza autorów piszących dla teatrów lalkowych, reżyserów i scenografów oraz krytyków. Prezentacja sztuk różnych autorów w interpretacji poszczególnych teatrów pozwoliła na konfrontacje konwencji, jakimi posługują się nasze sceny lalkowe, uchwycenie głównych nurtów i kierunku ich rozwoju”. J. Mańkowski, *Owocne Konfrontacje*, „Teatr” 1964, nr 22, s. 17.

<sup>693</sup> „Myślę, że po poznańskich konfrontacjach, konfrontacjach m.in. lalki z aktorem oraz lalki i aktora z widownią, zwiększy się i w naszym mieście liczba tych, którzy odkryli dla siebie teatr lalek, spostrzegając na końcu, że jest to sztuka apelująca w dojrzały i fascynujący sposób nie tylko do widza najmłodszego, lecz i do dorosłych, sztuka szukająca «powrotu wyobrażenia do teatru» ucząca marzenia i wyobraźni”. J. Ratajczak, *Lalki i ludzie*, *op. cit.*

relacja opublikowana w „Teatrze Lalek” daje pewien wgląd w to, jak poznańską imprezę postrzegają część środowiska lalkarskiego. Przede wszystkim zaś artykuł Galewicza uzmysławia, że pierwsze „Konfrontacje” – choć udane pod względem artystycznym – nie wypełniły zamierzeń związanych ze zwróceniem uwagi na zasadniczą kwestię, tj. dramaturgię teatru lalek.

#### 4.5. „Konfrontacje” 1966. Współczesność w teatrze lalek

Wbrew zamierzeniom organizatorów najbardziej palącym tematem na poznańskim festiwalu w 1964 nie okazała się ani jakość warstwy literackiej zaproszonych spektakli, ani to, w jaki sposób tę dziedzinę sztuki postrzegają dramaturgowie, ani perspektywa, z której artyści patrzą na najmłodszych odbiorców swoich działań. Tym, co wzbudzało najwięcej emocji były mianowicie sposoby reprezentacji współczesności w rodzimej dramaturgii. Z tego powodu dwa lata później poproszono reżyserów, by w wypowiedziach opublikowanych w katalogu skomentowali, jak ta kategoria manifestuje się w sztukach adresowanych do widzów w wieku 10–14 lat.

Precyzyjne określenie grupy wiekowej odbiorców mogłoby sugerować, że organizatorów interesowało zwrócenie uwagi na profilowanie produkcji teatralnych zgodnie z perspektywą i możliwościami percepcyjnymi młodszych nastolatków. To przypuszczenie nie znajduje jednak potwierdzenia w wypowiedziach artystów. Do kwestii wieku odbiorców odniósł się tylko Krzysztof Rau, lecz zrobił to w przewrotny sposób – mianowicie odmówił wypowiedzi na temat dramaturgii adresowanej do wskazanej grupy tłumacząc twierdząc, że stanowi ona „dział jeszcze niezbyt obfity”<sup>694</sup>. Dalej wskazał osoby w wieku 12–16 lat jako „wyeliminowane z teatru w ogóle”<sup>695</sup> i dowodził, dlaczego teatr lalek powinien się nimi zainteresować. Z kolei pozostali reżyserzy (z Serafinowicz i Wieczorkiewiczem włącznie) skupili się na analizie zagadnienia współczesności zupełnie pomijając kwestię szczegółowego wieku swoich widzów, a także konsekwencji, jakie mogłyby z tego tytułu wynikać dla twórców.

Należy podejrzewać, że Konfrontacje 1966 raczej zawiodły oczekiwania poznaniaków pragnących obejrzeć ciekawe spektakle spoza ich miasta. Kwestię ogólnego poziomu prezentacji raczej przemilczano – wyjątek stanowił Olgierd Błażewicz, który stwierdził, że festiwal był „bardziej udany i ciekawy jako impreza niż

---

<sup>694</sup> K. Rau, [brak tytułu], [w:] *Przegląd Polskich Współczesnych Sztuk Lalkowych „Konfrontacje” 1966*, op. cit., s. 6.

<sup>695</sup> *Ibidem*.

jako zjawisko artystyczne, a największą jego zaletą pozostanie właśnie ta atmosfera, w jakiej przebiegał, a nie poszczególne spektakle”<sup>696</sup>. Pozostali dziennikarze obserwujący „Konfrontacje” niezwykle entuzjastycznie pisali właśnie o ogólnym klimacie festiwalu. Wcześniej sceptyczny Janusz Galewicz tym razem nie szczędził pochwał pisząc na łamach „Teatru Lalek”, że impreza była:

[...] zjawiskiem wyjątkowym, nie tylko na przestrzeni ostatnich lat życia lalkarskiego w kraju, ale na przestrzeni powojennych dziejów naszego teatru lalkowego. [...] Jednym z najbardziej gorąco dyskutowanych był problem tekstu autorskiego przeznaczonego na scenę lalkową dla dzieci starszych. Dyskutowano ten problem nie po raz pierwszy, ale z pewnością po raz pierwszy TAK dyskutowano. Podnoszono walory językowe tekstu, wartość i konsekwencję postaci scenicznej, strukturę sztuki itd. Poruszono problemy zasadnicze. [...] Poszukiwania współczesnego teatru lalek zmuszają do poszukiwań i reżyserów i autorów. Szukano więc drogowskazów mogących doprowadzić do współczesnej sztuki lalkowej. [...] Którędy wiedzie droga do wyrażania współczesności? Jaki powinien być współczesny teatr dla dzieci? Padły próby sformułowań, padały propozycje. Starano się określić, wyjaśnić, co wyraża współczesność w teatrze lalek; treść czy forma?<sup>697</sup>

Z kolei Józef Ratajczak wieszczył w „Gazecie Poznańskiej”:

Poznański tygiel lalkarski już choćby przez to zatem, że stanowi okazję do „konfrontacji” stylów, prób, osiągnięć – inspiruje i pobudza do dalszych eksperymentów, wciąga w swoją orbitę nie tylko ludzi teatru, lecz naukowców i musi prędzej czy później przynieść spodziewane efekty – przyczynić się do odrodzenia polskiego teatru lalek i wyprowadzić go na nowe trakty<sup>698</sup>.

Te i inne głosy polskich<sup>699</sup> i zagranicznych krytyków<sup>700</sup> świadczą o tym, że w 1966 Serafinowicz w końcu udało się osiągnąć zamierzony dwa lata wcześniej cel, tj.

---

<sup>696</sup> O. Błażewicz, *Lalki i problemy. Na marginesie przeglądu sztuk lalkowych*, „Głos Tygodnia” 1966, nr 257, s. 2.

<sup>697</sup> J. Galewicz, *Konfrontacje 66*, „Teatr Lalek” 1966, nr 37/38, s. 9–10.

<sup>698</sup> J. Ratajczak, *Wielkie sprawy małych lalek...*, *op. cit.*

<sup>699</sup> „Sztuki pokazane na tegorocznym przeglądzie nie reprezentowały zbyt wysokiego poziomu. Mimo to – a raczej właśnie dlatego – impreza zainicjowana przez teatr Marcinek jest niezwykle cenna. Dyskusje, które toczyły się wokół spektakli i referatów, doprowadziły uczestników do istotnych wniosków co do rodzaju sztuk, jakie należy pisać dla dzieci – oraz ich problematyki. [...] W każdym razie, sam fakt, że zebrało się kilkadziesiąt osób, które pragną, by dzieci oglądały na scenie dobre i pożyteczne sztuki, napisane dobrym językiem; sztuki, które nie traktowałyby dzieci jak niedorozwinięte krasnoludki, ale które, będąc rozrywką, stanowiłyby zarazem pomoc dla dzieci w rozwiązywaniu ich problemów; sztuki zagrane przez dobrych aktorów na tle dobrych dekoracji, które będą w dzieciach wyrybiały zmysł artystyczny – jest już wielkim krokiem naprzód”. M. Semil, *O dramaturgii dziecięcej*, „Dialog” 1966, nr 11, s. 143.

<sup>700</sup> W Poznaniu w 1966 gościł Raoul Carrat, francuski lalkarz, który wcześniej brał udział w sympozjum twórców teatru lalek organizowanym w Aix-en-Provence. O obu imprezach pisał tak: „[...] mam możliwość porównania poziomu tych dyskusji pod względem zawartej w nich problematyki:

zwrócić uwagę uczestników na wieloaspektowy problem funkcjonowania tekstu literackiego w teatrze lalek. Jednak wbrew przewidywaniom Ratajczaka działania dyrektorki Marcinka pozostały niezauważone przez szerzej rozumiane rodzime środowisko lalkarskie. I to nie tylko dlatego, że wśród gości festiwalowych znalazło się niewiele osób piszących<sup>701</sup> czy w inny sposób należących do branży teatralnej.

W owym czasie dramaturgia teatru lalek była tematem na tyle ważkim i palącym, że redakcja pisma „Teatr Lalek” poświęciła mu blok tematyczny pierwszego numeru z 1967. Co zdumiewające – starania Serafinowicz związane z rozwojem tego obszaru zostały przy tej okazji zupełnie pominięte. Trudno traktować tę sytuację inaczej niż jako cenzurowanie działań poznańskiej dyrektorki. Zwłaszcza, że jeden z cyklu artykułów jest niewątpliwie referatem Marii Adamczyk prezentowanym przez nią na konfrontacyjnej konferencji. Co zdumiewające, szkic *Nieco krytycznych uwag o cechach dramaturgii dla dzieci* nie został podpisany jako referat wygłoszony w Poznaniu, jednak trudno sobie wyobrazić, by było inaczej. Autorka analizuje w nim kwestie związane z odbiorcami sztuk, a także porusza temat języka czy konstrukcji dramatów, których realizacje prezentowano podczas „Konfrontacji” w 1966. Tekst Adamczyk z powodzeniem mógłby nosić tytuł *Programowanie odbiorcy w sztukach dla dzieci*<sup>702</sup>. Powody, dla których redakcja zmieniła jego tytuł i pominęła aspekt związany z okolicznościami powstania tekstu, pozostają w sferze domysłu.

Jeszcze bardziej zastanawiająca jest wymowa artykułu Henryka Ryla, ówczesnego redaktora naczelnego pisma, zatytułowana *Teatr lalek a literatura*. Jego autor usiłował dowieść, że o ile teatr lalek w przeszłości inspirował pisarzy do popelnienia ciekawych dzieł, o tyle literatura nie może tej dziedzinie sztuki zaoferować zbyt wiele. Ryl nie odniósł się przy tym ani do faktu, że współczesny mu polski teatr lalek w zasadzie nie może obyć się bez tekstu, ani nie zaznaczył, że trudności, o których pisze,

---

pedagogicznej, estetycznej, moralnej i społecznej. Czyżby świadczyło to o niższości intelektualnej Francuzów? Nie, skądże! Lecz w Poznaniu wokół teatru lalek zgrupowali się ludzie wielkiej wartości: naukowcy, psychologowie, pisarze, krytycy literaccy. Wypowiedzi cechowała pasja. Problem teatru dla dziecka był tam sprawą stanu, problemem narodowym”. R. Carrat, *L'enfant et la marionette*, „Europe” 1968, nr 1–2. Cyt. za: [maszynopis tłumaczenia], archiwum Teatru Animacji w Poznaniu.

<sup>701</sup> Kwestię braku autorów na festiwalu podniosła Małgorzata Semil w wyżej wspomnianym artykule. Na podstawie listy osób, którym podziękowano za udział w Konfrontacjach 1966 można ustalić, że w Poznaniu zjawili się wówczas: Leon Moszczyński, Krystyna Miłobędzka, Tadeusz Petrykowski, Andrzej Baszkowski i Zbigniew Poprawski. Oprócz nich do Poznania przyjechali: Krystyna Mazur, Jan Puget, Janusz Galewicz, Maria Kossakowska, Andrzej Falkiewicz, Natalia Gołębska i Jan Dorman, a także – niewymienieni z nazwiska – reprezentanci teatrów z Torunia, Białegostoku, Bielska-Białej i Wałbrzycha.

<sup>702</sup> M. Adamczyk, *Nieco krytycznych uwag o cechach dramaturgii dla dzieci*, „Teatr Lalek” 1967, nr 39–40, s. 36–42.

zostały już dawno dostrzeżone przez twórców. Nie wspominał również o żadnych działaniach zmierzających do rozwiązania problemu dramaturgii dla teatru lalek, tym samym umniejszając to zagadnienie. Trzeci ze szkiców<sup>703</sup> umieszczonych w tym bloku tematycznym został poświęcony współczesnej dramaturgii radzieckiej i jej funkcjonowaniu na scenach lalkowych w ZSRR.

„Konfrontacje” 1966 były przedsięwzięciem dedykowanym zagadnieniu tekstu w teatrze lalek jednogłośnie uznanym przez krytyków za udane. Pominięcie ich istnienia w piśmie branżowym, w cyklu poświęconym temu tematowi dziwi. Biorąc pod uwagę wielokrotnie już przytaczane wypowiedzi Henryka Ryla świadczące o jego głębokiej niechęci do działań podejmowanych w Poznaniu, trudno wierzyć, że jego decyzja miała podłoże wyłącznie merytoryczne.

#### 4.6. „Konfrontacje” 1968. Teatr wieku czy teatr rodzaju?

Od 1964 „Konfrontacje” były swego rodzaju świętem, które obejmowało zasięgiem całe centrum Poznania i nie mogło pozostać niezauważone przez mieszkańców miasta. Wydarzenia festiwalowe odbywały się nie tylko w budynku Marcinka, ale także w: Teatrze Nowym przy ul. Dąbrowskiego 5, Klubie Towarzystwa Przyjaźni Polsko-Radzieckiej przy ul. Ratajczaka 37, Muzeum Archeologicznym przy ul. Wodnej 27 czy Arsenale na Starym Mieście. W tych miejscach eksponowano druki promocyjne „Konfrontacji”, zaś w strategicznych punktach w centrum miasta ustawiano okazałych rozmiarów obiekty przypominające teatralne lalki<sup>704</sup>. Przez wszystkie lata partnerem imprezy był Dom Książki, który promował festiwal, eksponując w witrynach swoich księgarń plansze z programem, zdjęcia ze spektakli oraz lalki, a także sprzedając książki poświęcone teatrowi lalek<sup>705</sup>. Warto w tym miejscu przypomnieć, że lata 60. XX wieku to czas, w którym przestrzeń publiczna była wolna od reklam, nie dziwi zatem fakt, że

---

<sup>703</sup> I. Żarowcewa, *Myśli, pytania, niepokoje*, „Teatr Lalek” 1967, nr 39/40, s. 44–48.

<sup>704</sup> Trudno ustalić, co dokładnie stawiano na: Placu Wolności, Placu Mickiewicza, Placu Wiosny Ludów oraz u zbiegu ulic Skrytej i Towarowej. W dokumentach archiwalnych obiekty te określono mianem „reklamowych elementów dekoracyjnych”, zaś anonimowy recenzent „Expressu Poznańskiego” w 1964 pisał o „wielkich słomianych kukłach”. Ich zdjęcia nie zachowały się, ale znając przywiązanie Serafinowicz do estetyki, należy zakładać, że były to przedmioty oryginalne i reprezentujące wysokie walory artystyczne. Zob. [Anonim], *Z lalkowych spotkań*, „Express Poznański” 1964 (26 IX).

<sup>705</sup> W stosownym piśmie przechowywanym w archiwum Teatru Animacji wymieniono pięć lokalizacji: dwa punkty przy ul. Armii Czerwonej oraz księgarnie mieszczące się przy ulicach: Ratajczaka, Marcinkowskiego i 27 Grudnia.

ten sposób promocji robił wrażenie nie tylko na lokalnych recenzentach, ale także na zagranicznych gościach<sup>706</sup>.

Kwestią sprzyjającą lokalnemu odbiorowi „Konfrontacji” były także coroczne starania organizatorów o to, by główny program festiwalu dopełniać licznymi imprezami towarzyszącymi. Na przestrzeni wszystkich lat zaliczały się do nich: spektakle gościnne dla dorosłych, spotkania autorskie, wystawy, koncerty trio Jerzego Miliana, występy gościnne kabaretu lalkowego Zielone Kotary z poznańskiego liceum plastycznego (w 1964)<sup>707</sup> czy pokaz studentów z Koła Naukowego Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych pod kierownictwem Jana Berdyszaka (w 1968).

To wszystko sprawiło, że w 1968 lokalna pozycja Marcinka była już ugruntowana, a „Konfrontacje” stały się poważną imprezą, z którą wiązano określone oczekiwania<sup>708</sup>. Zapowiadając przegląd – tym razem dedykowany teatrowi dla dzieci w wieku przedszkolnym – dziennikarze podkreślali międzynarodowy aspekt festiwalu, z pasją wymieniając kraje, które zamierzały wysłać do Poznania swoje delegacje – m.in. parę dni przed rozpoczęciem imprezy Olgierd Błażewicz donosił o spodziewanej pięćdziesięciosobowej delegacji z ZSRR<sup>709</sup>. Ostatecznie do Poznania przyjechało trzydziestu sześciu gości<sup>710</sup> (nie licząc zespołów, które prezentowały swoje spektakle). Ta liczba wystarczyła, by na inauguracji przeglądu zabrakło miejsc siedzących<sup>711</sup>.

Poza zdawkowymi relacjami z każdego dnia imprezy publikowanych w „Expressie Poznańskim”, „Głosie Wielkopolski” i „Gazecie Poznańskiej”, ukazały się

---

<sup>706</sup> M.in. na Raoulu Carracie z Francji. Gość wspominał o tym w cytowanym już artykule *L'enfant et la marionette*. Przytaczam ten fakt, ponieważ współcześnie to Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes odbywający się we francuskim Charleville-Mézières jest największą tego typu imprezą promującą się w podobny sposób.

<sup>707</sup> Z. Beryt, *Duży przegląd małych lalek*, „Gazeta Poznańska” 1964, nr 226 (23 IX), s. 2.

<sup>708</sup> Przed rozpoczęciem festiwalu w 1968 Zbigniew Bosacki na łamach „Gazety Poznańskiej” zapowiadał: „Rok Teatru w Wielkopolsce trwa, a tu poznańskie sceny dramatyczne mocno spuściły z tonu. W tej sytuacji najbardziej ambitną placówką teatralną Wielkopolski okazuje się mały, ale prężny Teatr Lalki i Aktora Marcinek, który już po raz trzeci urządza poważną imprezę o znaczeniu nie tylko krajowym”. Zob. Z. Bosacki, *Witamy lalkarzy z kraju i zagranicy!*, „Gazeta Poznańska” 1968 (14 X).

<sup>709</sup> O. Błażewicz, *Przegląd polskich współczesnych sztuk lalkowych*, „Głos Wielkopolski” 1968 (9 X).

<sup>710</sup> Byli to: Georgij Turajew i Wiktor Sudaruszkin z Leningradu, Tina Herberg i Jazep Kokans z Rygi, Renata Günzel i Hans Peter Schreiber z Berlina, Fritz Dabritz (Drezno), Raul Carrat (Tuluza), Carucha Cemejo (Hawana), Valentin Silvestru (Bukareszt), Nikulina Grigoriewa (Sofia), Maria Gorewa (Burgas), Lenora Szpet i Paweł Ass z Moskwy. Wśród krajowych oficjeli znaleźli się: Anna Świrszczyńska, Krystyna Miłobędzka, Maria Łęczycka, Maria Kownacka, Marek Skwarnicki, Krystyna Mazur, Małogata Semil, Jadwiga Ślipińska, Andrzej Falkiewicz, Janusz Galewicz, Natalia Gołębska, Jan Dorman, Włodzimierz Dobromilski, Stanisław Ochmański, Krzysztof Niesiołowski, Krzysztof Rau, Joanna Piekarska, Julianna Całkova, Leszek Śmigielski, Barbara Kulikowska, Jerzy Zitzman i Wiesława Domańska. Zob. *Konfrontacje 1968. Lista gości zagranicznych oraz Konfrontacje 1968. Lista gości krajowych*, archiwum Teatru Animacji w Poznaniu.

<sup>711</sup> Zob. O. Błażewicz, *Poznańskie spotkanie scen lalkowych*, „Głos Wielkopolski” 1968 (15 X) czy Z. Bosacki, *Trzecie „Konfrontacje” – rozpoczęte*, „Gazeta Poznańska” 1968 (15 X).



cztery artykuły podsumowujące przegląd. Ich autorzy ocenili poziom artystyczny festiwalu jako udany ze względu na różnorodność formalną prezentowanych spektakli<sup>712</sup>. Najwięcej kontrowersji wzbudziły prezentacje z Teatru Dzieci Zagłębia w Będzinie (*Kaczka i Hamlet*) i Teatru Lalek Tęcza w Słupsku (*Siała baba mak*), a najbardziej doceniono poznańską operę *O Kasi, co gąski zgubiła*. Małgorzata Semil w „Dialogu” zwróciła uwagę na manifestujący się w programie przeglądu niski poziom współczesnej dramaturgii adresowanej do dzieci najmłodszych oraz mniejszy niż w latach ubiegłych namysł nad kwestiami związanymi z warstwą literacką teatru lalek<sup>713</sup>.

Recenzenci poświęcili sporo uwagi rozważaniom na temat jakości artystycznej teatru dla dzieci oraz równowadze między kwestiami dydaktyczno-wychowawczymi i estetycznymi. Ewa Piotrowska na łamach „Nurtu” przypomniała, że forma, jaką przybiera komunikacja artystów sceny z młodą widownią nie została dotąd jednoznacznie zdefiniowana<sup>714</sup>. Dziennikarka poruszyła przy tym istotny temat jakości teatru dla dzieci, jego funkcji oraz oddzielenia go od teatru lalek. Pisała:

[...] teatry, które swoją formę teatru lalkowego traktują jako taryfę ulgową, które w związku z tym nie dopracowują się oryginalnej formy, nie pracują nad własną koncepcją nie tylko odnowienia tego teatru, ale nawet zwykłego pójścia naprzód. Wyraźny jest rozłam na owe dwa nurty: teatr lalkowy i teatr dla dzieci – infantylny i bez większych ambicji artystycznych. [...] Czy teatr ma wychowywać, czy tylko wyrabiać w dziecku postawę „otwartego umysłu”, wrażliwość estetyczną? Na pewno wychowywać, chociaż same wartości artystyczno-estetyczne są wystarczające dla teatru, same zaś walory wychowawcze nie. Jednak rola wychowująca teatru, właśnie dzięki możliwości połączenia jej z przeżyciem estetycznym, aktywnym przeżyciem artystycznym, jest ogromna, i teatr ma tu chyba największe możliwości<sup>715</sup>.

---

<sup>712</sup> O. Błażewicz, *Teatr moralu czy zabawy? Na marginesie Konfrontacji*, „Głos Tygodnia” 1968, nr 365 (27 X).

<sup>713</sup> „Jeżeli więc przyjąć, że sztuki (a także ich inscenizacje) pokazane w ramach Konfrontacji są reprezentatywne dla obecnego stanu teatru dla dzieci młodszych – to mimo kilku ciekawych prób otrzymujemy mało pocieszający obraz ogólny. [...] Na ich podstawie można by odnieść wrażenie, że we współczesnej dramaturgii dla dzieci młodszych od wielu lat panuje posucha, że trzeba wywlekać i unowocześniać utwory stare, nie zawsze najwyższej klasy. Przypuszczenie takie zadawałby się nawet potwierdzać fakt, że udział autorów był w tym roku znikomy, znacznie mniejszy niż w latach ubiegłych. Tymczasem sytuacja, choć daleka od idealnej, wcale tak źle nie wygląda i zainteresowanie autorów sztukami dla dzieci jest duże. [...] Dlaczego więc oglądaliśmy wznowienia i adaptacje? Czyżby teatry nie chciały włączać nowych sztuk do repertuaru?”. M. Semil, *Przegląd dramaturgii dziecięcej*, „Dialog” 1968, nr 12, s. 127.

<sup>714</sup> „Teatr lalkowy w Polsce i na świecie nie ma jeszcze skryształizowanej formuły. Spotykają się współcześnie najbardziej przeciwstawne koncepcje i modele. Dotąd nie wiadomo, czy teatr lalkowy ma być rodzajem teatru, czy też ma być teatrem dla pewnego rodzaju odbiorcy”. E. Piotrowska, *W teatrze Jasia i Małgosi*, „Nurt” 1969, nr 2, s. 44.

<sup>715</sup> *Eadem*, s. 45–46.

W wypowiedzi Piotrowskiej i innych dziennikarzy<sup>716</sup> pobrzmiewają echa dyskusji prowadzonych w trakcie konfrontacyjnej konferencji. Fakt, że w debacie zaistniał problem generalnej formy i jakości teatru dla młodych widzów jest godny odnotowania. Jednocześnie zdaje się, że w centrum zainteresowania znalazło się wówczas co innego. Mianowicie kwestia związana z tym, czy teatr lalek jest „teatrem wieku” (zarezerwowanym dla najmłodszej publiczności) czy „teatrem rodzaju” (posługującym się określonymi środkami wyrazu). Podczas gdy pierwszy termin określał spektakle o nie najwyższej jakości artystycznej dla dzieci, drugi odnosił się do ambitnych realizacji adresowanych do widzów dorosłych. Od roku 1968 w poznańskiej prasie coraz częściej pojawiały się artykuły przekonujące czytelników, że Marcinek z „teatru wieku” stał się „teatrem rodzaju”, zyskując sobie opinię najambitniejszej sceny w Wielkopolsce. Tego typu spostrzeżenia towarzyszyły przede wszystkim recenzjom spektakli dla dorosłych<sup>717</sup>.

#### 4.6.1. „Konfrontacje” 1968. Próba reformy teatru dla dzieci

Przegląd zorganizowany w 1968 był jednak ważny z innego powodu. Został bowiem pomyślany jako pierwszy w historii polskiego teatru festiwal poświęcony eksperymentalnemu teatrowi dla dzieci. W programie artystycznym trzeciej edycji „Konfrontacji” znalazły się dwa spektakle, które nijak nie pasowały do obowiązującego modelu teatru lalkowego dla najmłodszych – zgodnie skrytykowane przez dziennikarzy *Siała baba mak* Krystyny Miłobędzkiej oraz *Kaczka i Hamlet* Jana Dormana. Pierwsza z prezentacji bazowała na poetyckiej grze słownej, która niebawem połączyła Krystynę Miłobędzką z Leokadią Serafinowicz, zapoczątkowując nowy rozdział w twórczości obu artystek, a dla poznańskiej sceny otwierając kolejny ważny etap działalności (o czym była mowa w poprzednim rozdziale). Drugą można potraktować jako symbol jednoczący twórców ze Śląska i Wielkopolski w ich (wówczas przez wielu uważanym za wywrotowe) myśleniu o sztuce dla najmłodszych.

Choć Dorman był artystą osobnym jeśli chodzi o sposób tworzenia teatru dla dzieci, nie pozostawał odosobniony we własnym myśleniu o jego widzach. Pomysł na realizację jednego z najważniejszych spektakli reżyser konsultował przed przeglądem

---

<sup>716</sup> O tym, na ile teatr dla dzieci powinien być teatrem artystycznym, a na ile uczyć odpowiednich wzorców zachowań pisał także Olgierd Błażewicz. Zob. O. Błażewicz, *Teatr moralu czy zabawy?... op. cit.*

<sup>717</sup> Zob. m.in.: B. Kuszelski, *Witkacy w Marcinku*, „Nurt” 1968, nr 6, s. 53–54; Z. Osiński, *Smutek teatralnego Poznania*, „Nurt” 1969, nr 7, s. 50; J. Korczak, *Norwid w Poznaniu*, „Życie Literackie” 1970, nr 43; T. Pasikowski, *Teatr dla najmłodszych*, „Gazeta Poznańska” 1971, nr 13 (16–17 I), s. 5.

z Serafinowicz i Wieczorkiewiczem<sup>718</sup>, a premierę *Kaczki i Hamleta* zaplanował na 30 września, więc zaledwie na dwa tygodnie przed prezentacją tego tytułu w Poznaniu. Zarówno występ poznański jak i będziański poprzedzały działania w przedszkolach<sup>719</sup>. Z listu, który Dorman wysłał do Serafinowicz w odpowiedzi na zaproszenie do udziału w przeglądzie wynika, że artysta już wcześniej myślał o realizacji eksperymentalnego widowiska dla dzieci w wieku przedszkolnym. Pisał:

Bardzo by mi zależało na wystąpieniu w Poznaniu, bo akurat mam nastawiony celownik na pracę z dziećmiarnią w tym wieku i z resztą mam koncepcję na teatr dla dzieci w wieku przedszkolnym – lecz nie wiem czy podołam przygotować inscenizację. A może wystąpimy poza konkursem? Materiał z jakim przyjadę z pewnością będzie przydatny do rozmów, sporów i wniosków. [...] Nie chcę do was przyjechać na zasadzie „być”, lecz chciałbym pokwasić, pofermentować<sup>720</sup>.

Spektakl *Kaczka i Hamlet* najprawdopodobniej powstałby niezależnie od tematu „Konfrontacji” 1968. Jednak fakt, że jego premiera zbiegła się w czasie z tematem poznańskiego przeglądu dowodzi tego, że najmłodsza widownia została wówczas w szczególny sposób dostrzeżona przez teatralnych twórców, którzy zamierzali wypracować nowe standardy uprawianej przez siebie sztuki. Prezentacja dwudziestominutowego spektaklu z Będzina miała być pretekstem do dyskusji dotyczących stopnia zaangażowania dzieci w oglądane przedstawienie, konsekwencji rozszerzania zasięgu teatru na inne obszary życia najmłodszych, a także poszukiwań alternatywnych dróg, jakimi teatr dla młodej publiczności miałby podążać w przyszłości. Te założenia nie spotkały się ze zrozumieniem krytyków, którzy odrzucili nie tylko tę realizację, ale i całą koncepcję teatru zabawy<sup>721</sup>.

Dowodem na to, że to poszukiwanie nowych środków w teatrze dla dzieci miało znaleźć się w centrum „Konfrontacji” 1968 jest projekt publikacji zapowiadającej

---

<sup>718</sup> E. Tomaszewska, M. Wiśniewska, *Kronika życia i twórczości Jana Dormana (1912–1986)*, „Pamiętnik Teatralny” 2019, z. 3–4, s. 88.

<sup>719</sup> Krótko przypomnę, na czym polegały zaprogramowane przez Dormana działania. Otóż do placówek, których widzowie mieli przyjść na spektakl, przywieziono kaczki na kołach – te same, które później występowały na scenie. Wychowawczynie przedszkolne zostały poproszone o prowadzenie animacji z teatralnymi rekwizytami, a także prowadzenie dziennika zachowań dzieci względem kaczek. W przeddzień wizyty w teatrze, kaczki znikają z przedszkoli, by następnie wystąpić na scenie. Dzieci nie uprzedzono o tym, że „ich” kaczki zagrają w przedstawieniu. Eksperyment miał na celu sprawdzenie, jak wprowadzenie do codziennego świata dziecięcej zabawy elementów teatru wpłynie na zaangażowanie najmłodszych w odbiór przedstawienia.

<sup>720</sup> List Jana Dormana do Leokadii Serafinowicz z dn. 3 V 1968, [rękopis], archiwum Teatru Animacji w Poznaniu.

<sup>721</sup> E. Piotrowska, *W teatrze Jasia i Malgosi*, op. cit., s. 44.

przeгляд. Zbiór maszynopisów z naniesionymi poprawkami korektorskimi, opieczętowany stemplem Marcinka i przechowywany w archiwum Teatru Animacji w teczce opisanej jako *Materiały do programu konfrontacyjnego „68”*, jest niezwykle interesujący i odkrywczy<sup>722</sup>. Jego treści warto przyjrzeć się bliżej. Oprócz dwóch wypowiedzi Jana Dormana, znajdują się w nim artykuły zainteresowanych tym tematem: krytyków teatralnych Andrzeja Falkiewicza i Krystyny Mazur; autorki Krystyny Miłobędzkiej; reżysera Zbigniewa Kopalki oraz psycholożki Marii Tyszkowej.

Na szczególną uwagę zasługują przede wszystkim uzupełniające się szkice Falkiewicza<sup>723</sup> i Miłobędzkiej. Autor pierwszego w symboliczny sposób zniósł podział na dzieci i dorosłych, a w jego wypowiedzi pobrzmiewa korczakowskie stwierdzenie: „Nie ma dzieci – są ludzie”<sup>724</sup>. Jego intencją nie jest udowodnienie, że wiek człowieka nie ma wpływu na odbiór i rozumienie sztuki. Autor raczej podkreśla, że funkcja katartyczna dzieła teatralnego oddziałuje na odbiorców niezależnie od ich wieku. Tym samym Falkiewicz przypomina, że teatr (nie tylko ten dla dzieci) jest przede wszystkim sztuką, nie zaś narzędziem wychowawczym. Zdaniem krytyka rola teatru w życiu dzieci powinna polegać na tworzeniu sytuacji modelowych oraz na pomocy w definiowaniu i rozumieniu otaczającego świata<sup>725</sup>. Autor sporo uwagi poświęcił także anachronizmowi obowiązującego modelu teatru dla dzieci, krytykując moralizatorstwo i dydaktyzm „bajeczek” stanowiących podstawę repertuarową, a także bezrefleksyjne odwoływanie się twórców do doświadczeń własnego dzieciństwa<sup>726</sup>. Przede wszystkim zaś Falkiewicz podał w wątpliwość ograniczanie teatru dla dzieci do środków wyrazu teatru lalkowego, a także zasugerował obniżenie dolnej granicy wieku dziecięcych widzów:

Nie wiemy nawet, czy forma lalkowa jest jedyną formą teatru, jaki należy kierować do najmłodszych. Zgadzamy się tylko w jednym – teatr będzie się zwracał do dzieci

---

<sup>722</sup> Brak jednoznacznych dowodów na to, by ten program wzorem minionych edycji został wydany w formie katalogu czy broszurki. Istnieje natomiast duże prawdopodobieństwo, że maszynopis wręczano gościom festiwalowym oraz rozsyłano do wszystkich teatrów lalek w Polsce.

<sup>723</sup> Artykuł Falkiewicza został opublikowany w „Dialogu”. Zob. A. Falkiewicz, *Kilka uwag o teatrze dla najmłodszych*, „Dialog” 1968, nr 11, s. 101–103.

<sup>724</sup> „Gdzie przebiega granica między dzieckiem i dorosłym w percepcji dzieła sztuk? Czy w ogóle jest taka granica? [...] Zanim nastąpi podział na «wychowawcę» i «wychowanka», istnieje naturalna wspólnota dziecka z człowiekiem dorosłym. Znowu można użyć wielkich słów – jest to wspólnota leżąca w naturze i interesie gatunku”. A. Falkiewicz, *O teatrze dla najmłodszych*, [w:] *Materiały do programu konfrontacyjnego „68”* [maszynopis], s. 1. (archiwum Teatru Animacji w Poznaniu).

<sup>725</sup> „Nie ma takiej rzeczy ze świata dorosłych, o której nie można by dziecku opowiedzieć. Idzie tylko o sposób, w jaki to zostanie opowiedziane”. *Ibidem*, s. 3.

<sup>726</sup> „Tworząc jako ludzie starsi sztukę dla najmłodszych, skazani jesteśmy zawsze na powtarzanie doświadczeń własnego dzieciństwa. A przecież to, co pamiętamy i powielamy w teatrze dzisiaj, wyrosło z innych warunków społecznych, gospodarczych, kulturowych”. *Ibidem*, s. 8.

coraz mniejszych. Dziś mówimy o dolnej granicy lat pięciu, ale marzymy już o granicy lat trzech. Czy i tej granicy przyszłość nie obniży?<sup>727</sup>

Współcześnie spektakle dla dzieci poniżej trzeciego roku życia (nazywanych „najnajmłodszymi” lub „najnajami”) są w polskim teatrze normą i coraz rzadziej budzą zdumienie. Przypomnę jednak, że cytowany wyżej tekst powstał w roku 1968, a pierwszy spektakl dla dzieci w wieku żłobkowym został u nas zaprezentowany w 2006<sup>728</sup> (wówczas niektóre kraje Europy Zachodniej miały już około dwudziestoletnią praktykę tego w typu produkcjach). Stwierdzenie, że przewidywania Falkiewicza okazały się prorocze nie będzie zatem nadużyciem, choć sam autor na spełnienie tej przepowiedni czekał blisko czterdzieści lat.

Konieczność zreformowania współczesnego teatru dla dzieci podniosła również Krystyna Miłobędzka, domagając się ograniczenia roli słowa, a także przewartościowania sposobu używania na scenie lalek<sup>729</sup>. Apelowwała także o przemyślenie przez twórców nie tylko tego, co pokazują dzieciom, ale również w jaki sposób to robią:

Sądzę, że problem tego teatru nie tkwi już dziś w pytaniu: co przekazywać? My, ludzie dorośli, przekazujemy dzieciom treści, które swego czasu sami zdołaliśmy zrozumieć. Problem tkwi w pytaniu: jak te treści przekazywać, jakim posłużyć się kodem, jaki znaleźć sposób na wciągnięcie widza w obręb przedstawienia? Tylko to uświadomione jak może stanowić o stylu i charakterze teatru dla dzieci<sup>730</sup>.

Poetka wprost stwierdziła, że Jan Dorman jest jedynym polskim twórcą teatru dla dzieci, który odrobił to zadanie. Jego teatr Miłobędzka nazwała „teatrem zabawy”

---

<sup>727</sup> *Ibidem*.

<sup>728</sup> Wówczas do Poznania na zaproszenie Zbigniewa Rudzińskiego z Centrum Sztuki Dziecka przyjechał włoski teatr La Baracca Testoni Ragazzi uznawany w Europie za najważniejszego popularyzatora teatru dla najnajmłodszych. Przy tej okazji powstały również pierwsze polskie produkcje dla odbiorcy poniżej 3. roku życia. Były to *Co to?* Katarzyny Pawłowskiej i Lucyny Winkler oraz *Plumplumdzynębun* Beaty Bąblińskiej i Ireny Lipczyńskiej.

<sup>729</sup> „Zasadniczo nowego spojrzenia domaga się dotychczasowy podział teatru dla dzieci na teatr lalek i «żywego planu». Tradycyjny teatr lalek ogranicza lalkę wyłącznie do funkcji naśladowczych, widzi w niej imitację, a jeszcze częściej – karykaturę człowieka, zwierzęcia albo przedmiotu. We współczesnym teatrze lalek funkcja lalki zmienia się zasadniczo. Jej wygląd i sposób jej animowania – również. Coraz częściej posługujemy się lalką animowaną przez widocznego i obecnego na scenie animatora. «Ortodoksi» teatru lalek mówią wtedy o «żywym planie», animowaną lalkę nazywają rekwizytem, a samo przedstawienie woleli by oddać w pacht teatrowi dramatycznemu. To ciasne spojrzenie oznaczać by musiało rezygnację z najważniejszej dla mnie, symbolicznej roli lalki – lalki jako znaku [...] nie personifikacji, nie antropomorficznego upostaciowienia. To przecież może być kij, klocek albo można posłużyć się ciałem – znaku na tyle umownego i prostego, że zawsze pozostawia miejsce dla wyobraźni widza”. K. Miłobędzka, *[bez tytułu]*, [w:] *Materiały do programu...*, [maszynopis], s. 11–12.

<sup>730</sup> *Eadem*, s. 12.

z uwagi na to, że „poprzez formę i prawa rządzące zabawą dzieci stara się przekazywać najrozmaitsze sprawy dotyczące współczesnego człowieka”<sup>731</sup>. Dalej autorka przyznała, że z pewnością taki sposób tworzenia sztuki dla najmłodszych nie jest jedynym właściwym, ale „najlepiej dotąd poznanym”<sup>732</sup>. Omawiana tu wypowiedź zapowiada kierunek fascynacji twórczych poetki w kolejnych latach, a przy okazji także – mającą się już za chwilę rozpocząć – nową erę w poszukiwaniach artystycznych Marcinka. Przywołując nazwisko Dormana autorka wskazała, że reżyser z Będzina był ważnym punktem odniesienia dla poznańskich twórców. Nie tyle jako źródło inspiracji – przecież spektakle Dormana i produkcje powstające w Marcinku cechowała zupełnie różna poetyka – ale raczej jako sojusznik w walce o inne spojrzenie na teatr dla dzieci.

W katalogu pojawiły się jeszcze trzy teksty postulujące odejście od tradycyjnie rozumianego teatru lalek, namawiające do eksploracji obszarów łączących teatr z zabawą oraz przedstawiające teatr dla dzieci jako sztukę interdyscyplinarną, powstającą na styku poszukiwań twórczych i badań nad rozwojem człowieka. Dwa z nich napisał właśnie Dorman – w jednym szczegółowo omówił działania warsztatowe poprzedzające premierę *Kaczki i Hamleta*; w drugim odwołał się do własnych spektakli eksperymentalnych, które realizował w latach 50. w będzińskich przedszkolach. Artysta przypomniał, że twórcy teatru dla dzieci postulowali zawiązanie bliskiej współpracy z pedagogami już podczas Nadzwyczajnego Zjazdu Delegatów ZASP w 1936 roku. Reżyser gorzko skonstatował, że choć wówczas apelowano o konieczność lepszego poznania swoich widzów, przez ostatnie dziesięciolecie niewiele w tym temacie zrobiono. O tym, że taka kooperacja jest możliwa oraz że może dostarczyć wielu cennych informacji na temat percepcji młodych odbiorców napisała Maria Tyszkowa, która – powołując się na prowadzone od kilku lat w Marcinku badania publiczności – na sześciu stronach maszynopisu wyszczególniła skutki uczęszczania do teatru, jakie z punktu widzenia psychologii są szczególnie istotne dla rozwoju emocjonalnego i społecznego człowieka<sup>733</sup>. Tyszkowa dostarczyła także argumentów popierających zarówno postulaty Falkiewicza i Miłobędzkiej o konieczności poszukiwań innych niż lalkowe środków teatralnych:

---

<sup>731</sup> *Eadem*, s. 13.

<sup>732</sup> *Eadem*.

<sup>733</sup> Należą do nich m.in.: modelowanie wyobrażeń o świecie, ludziach i sobie samym; rozwijanie wrażliwości; pomoc w porządkowaniu i scalaniu doświadczeń; wspomaganie czynności poznawczej, jaką jest umiejętność dekodowania symboli; pomoc w bezpiecznym przeżywaniu konfliktów wewnętrznych i radzeniu sobie z nimi; dostarczanie wzorców postępowania; uspołecznienie. Zob. M. Tyszkowa, *[bez tytułu]*, [w:] *Materiały do programu...*, [maszynopis], s. 21–26.

młodsze i średnie dzieci przedszkolne nie odbierają w pełni widowisk lalkowych, a co za tym idzie, nie wnoszą z nich pełni korzyści dla swego rozwoju. Zarazem jednak zarówno tradycyjny repertuar lalkowy, jak i forma artystycznego przekazu w teatrze lalkowym jest, jak dotąd, stosunkowo mało atrakcyjna dla dzieci starszych, a zwłaszcza dla chłopców powyżej 10 lat. W tym chyba m.in. należałoby upatrywać źródeł pewnego niepokoju i poczucia kryzysu lalkarstwa, a sprawy repertuaru i sposobu gry dla dzieci starszych uznać za bardzo pilne<sup>734</sup>.

Wszyscy przywoływani autorzy mówią jednym głosem o potrzebie reformy teatru dla dzieci; zgłaszają konkretne wątpliwości i proponują sposoby ich rozwiązania. Ich wypowiedziom należałoby poświęcić osobny artykuł. Mimo że powstały ponad pół wieku temu, a pewne kwestie i założenia badawcze przestały być aktualne, cytowane szkice również dziś mogłyby stanowić wartościowy punkt wyjścia do rozważań nad współczesnym teatrem dla dzieci. Na docenienie i zauważenie zasługuje przede wszystkim poważny namysł artystów nad tym, jaką rolę pełnią, tworząc teatr dla dzieci. W ich wypowiedziach wyczuwa się głębokie przeświadczenie o misji związanej z kształtowaniem wrażliwości i postaw moralnych przyszłych pokoleń i – co się z tym wiąże – poczucie odpowiedzialności za poruszane treści oraz sposób ich prezentacji. Kwestią szczególnie zasługującą na podkreślenie jest pokora dorosłych twórców wobec dziecięcej podmiotowości, wrażliwości, wyobraźni i inteligencji. Zaś zwrócenie się o pomoc do pedagogów świadczy o chęci lepszego poznania perspektywy odbiorców sztuki oraz stanowi wyraz troski o to, by niechcący nie urazić delikatnej dziecięcej psychiki. Współcześnie tak wieloaspektowe zainteresowanie możliwościami percepcyjnymi młodej publiczności cechuje przede wszystkim pozainstytucjonalnych twórców teatru dla najmłodszych, nie jest natomiast regułą wśród aktorów, reżyserów czy dramaturgów pracujących w państwowych teatrach lalek. Pół wieku temu spotkało się zaś z brakiem zrozumienia i całkowitym odrzuceniem.

#### **4.6. Odpowiedź środowiska lalkarskiego**

Zarówno omawiane wyżej artykuły, jak i wystąpienia naukowców i praktyków dotyczące problemów teatru dla najmłodszych dzieci, wzbudziły podczas trzecich „Konfrontacji” szereg dyskusji, a nawet kontrowersji. Do najczęściej powracających kwestii należał czas trwania spektakli, wynikający z możliwości percepcyjnych widzów przedszkolnych, a także... generalny sens tworzenia teatru dla maluchów. Część

---

<sup>734</sup> *Eadem*, s. 23–24.

wypowiedzi, które wówczas padły, spisano i opublikowano w pracy zbiorowej pt. *Konfrontacje 1968. Materiały z konferencji poświęconej sprawom teatru lalek i dramaturgii lalkowej* pod redakcją Andrzeja Górniego. Jako głos polskich lalkarzy należy w niej potraktować Henryka Jurkowskiego (którego – inaczej niż w latach poprzednich – tym razem nie zaproszono ani do udziału w konferencji, ani do napisania artykułu do katalogu festiwalowego). W kontekście cytowanych wcześniej wypowiedzi jego głos brzmi szokująco:

[...] można tu postawić jeszcze raz pytanie wysunięte wczoraj przez p. Lenorę Spet: czy dla dzieci cztero- pięcio- a nawet sześćoletnich naprawdę potrzebny jest teatr? Czy nie powinny one zaczynać swoich kontaktów ze sztuką nieco później? Jeśli dzieci małe oglądają w TV *Misia z okienka* czy *Gąskę Balbinę*, czy nie wystarcza to jako suma pierwszych wrażeń dostarczanych przez „widowiska”. [...] Chciałbym się tu opowiedzieć za wnioskiem p. Wierzbickiej, stwierdzającym, że nie należy wyodrębniać teatru dla dziecka, należy po prostu prowadzić dobry teatr, teatr wychowujący<sup>735</sup>.

Kwestie, które poruszano podczas „Konfrontacji” w 1968 z pewnością nie podobały się środowisku lalkarskiemu. Ostatecznie jego przedstawiciele jeszcze przed wojną konsekwentnie brali na siebie odpowiedzialność za kulturalny rozwój najmłodszych i na łamach pism branżowych szeroko argumentowali, dlaczego teatr dla młodych widzów powinien być tworzony właśnie przez lalkarzy. Trudno podejrzewać, by odnieśli się oni entuzjastycznie do opinii Miłobędzkiej sugerującej ich ograniczenie albo by przyklasnęli gloryfikacji działań Jana Dormana, które od lat budziły kontrowersje<sup>736</sup>. Nie ulega wątpliwości, że postulaty wprowadzenia do teatru dla dzieci innych środków wyrazu niż lalkowe musiały wywołać opór (spowodowany chociażby lękiem przed odpływem publiczności do innych instytucji, co w konsekwencji mogłoby

---

<sup>735</sup> H. Jurkowski, [bez tytułu], [w:] *Wypowiedzi uczestników dyskusji, która odbyła się w ramach sympozjum poświęconego tematyce teatru dla najmłodszych*, [w:] *Konfrontacje 1968. Materiały z konferencji poświęconej sprawom teatru lalek i dramaturgii lalkowej*, pod red. A. Górniego, Poznań 1970, s. 95.

<sup>736</sup> Konflikt Dormana z lalkarzami przybrał otwartą formę dopiero w 1973, czyli po skandalu, jaki na festiwalu w Opolu wywołał performans zatytułowany *Choinka futurystów lub kolej na bunt przedmiotów*. Dorman oskarżył wówczas środowisko lalkarskie o niszczenie dziecięcej wyobraźni, a niektórych przedstawicieli obraził, wymieniając ich z imienia i nazwiska. (Widowisko sugestywnie opisał Jurkowski, zob. *idem, Moje pokolenie*, s. 228–229). Artystę spotkały za to oficjalne represje: zawieszono organizowany przez niego w Będzinie festiwal Herodów, a także usunięto jego spektakl z konkursu organizowanego przez TVP. W uzasadnieniu tych ograniczeń padło oskarżenie, jakoby Dorman był winny obecności dzieci na widowni podczas występu na opolskim festiwalu. To z kolei oburzyło zasiadającą w Prezydium Zarządu Głównego ZASP Leokadię Serafinowicz, która w marcu 1974 wystosowała pismo broniące reżysera i nazywające go „jednym z najwybitniejszych artystów teatru dla dzieci i młodzieży w XXX-leciu PRL”. Zob. L. Serafinowicz, *List w sprawie Dormana*, 16.03.1974, IT/archiwum LS/19.14.



podważyć zasadność utrzymywania przez państwo tak dużej liczby teatrów lalkowych). Łatwo sobie również wyobrazić, że pomysły traktowania lalki teatralnej inaczej niż jako bohatera spektaklu dla tradycjonalistów brzmiały obrazoburczo. Wbrew oczekiwaniom Serafinowicz, a także na przekór poznańskim dziennikarzom przepowiadającym zbliżającą się rewolucję w obszarze teatru dla dzieci, do postulatów artystów związanych z Marcinkiem oficjalnie się nie odniesiono – w „Teatrze Lalek” tym razem zabrakło nawet relacji z festiwalu, choć wśród gości imprezy znajdował się, związany z tym czasopiśmem, Janusz Galewicz.

Odpowiedź ze strony lalkarzy jednak w końcu nadeszła. Dokładnie dekadę później, w maju 1978, VIII Międzynarodowemu Festiwalowi Teatrów Lalek w Bielsku-Białej towarzyszyła konferencja, która zaowocowała wydaniem tomu zatytułowanego *Świadomość artystyczna polskiego teatru lalek* pod redakcją Henryka Ryla. W kontekście przytaczanych wcześniej tez Falkiewicza, Miłobędzkiej czy Tyszkowej, szkic otwierający wydawnictwo okazuje się co najmniej frapującą lekturą. Referat zatytułowany *W teatrze dla dzieci najbardziej cenię klasykę* nestor polskiego lalkarstwa zaczął od autorytatywnie brzmiącego stwierdzenia: „Teatr lalek jest sztuką. Teatr lalek jest niewątpliwie przede wszystkim dla dzieci”<sup>737</sup>. Następnie nakreślił relację pomiędzy widzami a twórcami tego teatru jako pełną wzajemnego zainteresowania i zaangażowania, zbudowaną na (wielokrotnie przez autora podkreślanej) dobrowolności. Ton jego wypowiedzi cechuje fanatyczna wręcz zapalczywość:

Jak więc wyobrażam sobie ten mój teatr, o co walczę i z kim walczę? Otóż wierny zasadzie dobrowolności, przytoczonej na wstępie, zarówno sam dobrowolnie oddałem się tej profesji, jak daję szansę każdemu dziecku prawa wyboru<sup>738</sup>.

Dyrektor łódzkiego teatru Arlekin zapewnił, że młodzi widzowie nie przychodzą do jego instytucji w grupach zorganizowanych, a wyłącznie z własnej woli, samodzielnie wybierając ten „rodzaj atrakcji”, a on codziennie wyczekuje ich o 17:30 „pełen niepokoju czy dziś widownia dopisze, jaka będzie reakcja?”<sup>739</sup>. W kolejnych akapitach Ryl argumentował, dlaczego dzieciom należy prezentować klasykę – zarówno jeśli chodzi o treść (autor ma na myśli klasyczne baśnie) jak i formę – oraz dlaczego „przeciwstawia

---

<sup>737</sup> H. Ryl, *W teatrze dla dzieci cenię przede wszystkim klasykę*, [w:] *Świadomość artystyczna polskiego teatru lalek*, Bielsko-Biała 1978, [maszynopis], IT/archiwum LS/16.2/s. 1.

<sup>738</sup> *Ibidem*, s. 2. Podkreślenia autora.

<sup>739</sup> Znając realia funkcjonowania teatru lalkowego trudno wierzyć w prawdziwość tych deklaracji.

się panoszeniu na scenie deformacji przekraczającej granice czytelności i utrudniającej odbiór sztuki”<sup>740</sup>, a artystom tak postępującym zarzuca traktowanie dzieci jak „króliki doświadczalne”. Nie podając konkretnych przykładów, reżyser skrytykował „spekulatywne eksperymenty” realizowane bez znajomości rzemiosła „w przemijającej na szczęście modzie”, a referat zakończył swego rodzaju manifestem:

Protestuję przeciwko zakamuflowanym próbom przemiany teatru lalek w teatr pseudoaktorski, gdzie lalkę zastępuje człowiek żywy wbrew jakiegokolwiek logice i zdrowemu rozsądkowi. Jestem przekonany, że teatr lalek nie tylko nie ustępuje teatrowi, gdzie żywy człowiek występuje na scenie, a nie za parawanem, ale go przewyższa swoimi możliwościami, swoim arcyzmem. Nie mam tu żadnego kompleksu. Dyskutuję namiętnie i gorąco, szczerze chwałę i ganię oglądane widowiska, za co mnie cenią i nienawidzą<sup>741</sup>.

Czy traktowanie tego wystąpienia jako odpowiedzi na działania Jana Dormana w Teatrze Dzieci Zagłębia oraz Leokadii Serafinowicz w Marcinku w poprzednich latach jest zasadne? Z mojej perspektywy – tak. Wszak widowiska powstające w obu ośrodkach wywoływały już wcześniej głosy krytyki i oburzenia. O ile twórczość Dormana niepokoiła, a momentami wręcz drażniła lalkarzy, o tyle powstające od 1969 marcinkowe spektakle bazujące na sztukach Miłobędzkiej przyjmowano w najlepszym razie z chłodną obojętnością. Jak na ironię, mimo braku entuzjastycznego nastawienia polskich lalkarzy do nie lalkowych spektakli dla dzieci, lata 1968–1978 były czasem intensywnych podróży i międzynarodowych sukcesów zarówno teatru będzińskiego jak i poznańskiego, a ich dokonania stanowiły ważny punkt odniesienia dla twórców z innych krajów. Dyrektorce Marcinka udało się na gruncie poznańskim zorganizować debatę na temat tego, jaki teatr należy prezentować dzieciom, a spektakle aktorskie zajmowały ważne miejsce w repertuarze tej instytucji. Nie bez znaczenia wydaje się fakt, że w 1976 zarówno Dorman jak i Serafinowicz oficjalnie ustąpili z dyrektorskich urzędów, a epoka ich panowania symbolicznie dobiegła końca zamykając pewien rozdział w twórczości tych artystów<sup>742</sup>.

Chociaż wypowiedź Ryla nie odnosi się wprost do któregośkolwiek artykułu z katalogu „Konfrontacji” z 1968, z pewnością dotyczy spojrzenia na teatr dla dzieci,

---

<sup>740</sup> *Ibidem*.

<sup>741</sup> *Ibidem*, s. 3.

<sup>742</sup> Mówiąc ściślej – Dorman złożył rezygnację, jednak z braku następcy jeszcze do 1978 pozostawał na swoim stanowisku, natomiast Serafinowicz aż do roku 1980 pozostawała konsultantem programowym Marcinka.

który reprezentowali Serafinowicz, Wieczorkiewicz, Miłobędzka czy Dorman. Nie sposób nie zauważyć, że poglądy jednej z najważniejszych osób w środowisku polskiego teatru lalek są głęboko konserwatywne i zakorzenione w dziewiętnastowiecznym postrzeganiu roli dorosłego w życiu i rozwoju młodych pokoleń<sup>743</sup>. Nawet jeśli Henryk Ryl pracował wcześniej z dziećmi, tworząc z nimi amatorski teatr lalek<sup>744</sup>, z pewnością bliższe mu były metody wychowawcze oparte na hierarchii i zależności, niż partnerski dialog postulowany przez Ellen Key czy Janusza Korczaka. Trudno, by osoba o takich poglądach pozytywnie odnosiła się do reformatorskich postulatów wysuniętych przez środowisko poznańskiego teatru. Tym samym zapewnienia Serafinowicz z 1964 o tym, że „staruszek” okaże się chytry i otwarty na dialog, pomimo starań poznańskiej dyrektorki, by właśnie tak się stało, pozostały pieśnią przyszłości.

Niezależnie od tego cytowane na początku rozdziału deklaracje Leokadii Serafinowicz znalazły odzwierciedlenie w festiwalu, który przez sześć lat był ważną imprezą na kulturalnej mapie Poznania i Polski. „Konfrontacje” z wielu powodów okazały się wyjątkowe i choć trwale nie zmieniły oblicza ani polskiej dramaturgii, ani teatru dla dzieci, stały się ważnym elementem jego historii: przyczyniły się do rozwoju twórczości dramatycznej Krystyny Miłobędzkiej; zwróciły uwagę na to, że teatr dla dzieci może być afabularny i nie musi bazować na schematach narracyjnych; przyczyniły się do rozwoju badań nad percepcją dziecięcych widzów oraz do powstania wielu publikacji naukowych ukazujących teatr dla dzieci jako zjawisko multidyscyplinarne, do opisu którego można posługiwać się narzędziami charakterystycznymi dla rozmaitych dziedzin nauki. Ponadto „Konfrontacje” – jako jedyny w tamtym czasie festiwal teatralny w mieście – stały się istotną częścią lokalnego krajobrazu kulturalnego.

Jako że w 1970 hucznie świętowano jubileusz dwudziestopięciolecia istnienia poznańskiego teatru lalek<sup>745</sup>, czwartą odsłonę „Konfrontacji” zaplanowano na maj 1971.

---

<sup>743</sup> Zaś ton i styl wypowiedzi Henryka Ryla świadczy o wyjątkowo niskim poziomie kultury osobistej jej autora.

<sup>744</sup> M. Waszkiel, *Dzieje teatru lalek w Polsce*, op. cit., s. 178.

<sup>745</sup> Z tej okazji w dniach 14–18 IV zorganizowano przegląd najważniejszych spektakli, które powstały w Marcinku w ostatnich latach. Zaprezentowano wówczas: *Najdzielniejszego*, *O Kasi co gąski zgubiła*, *Wesele*, *Siała baba mak*, *Baśń o pięciu braciach*, *Lajkonika*, a premierowo – *Wandę*. Miesiąc później, między 15 a 17 maja, odbyło się sympozjum *Problemy teatru lalek*, podczas którego wystąpili: Krzysztof Kostyrka, Henryk Jurkowski i Roman Szydłowski. Zaś w czerwcu w Pałacu Kultury stanęła wystawa prezentująca scenografię i lalki z wybranych spektakli Marcinka. Jej kuratorami zostali Zenobiusz i Ewa Strzeleccy. Z okazji jubileuszu wydano również dwie, wielokrotnie już przywoływane publikacje: *Teatr Lalki i Aktora w Poznaniu 1945–1970* (książka zawiera podsumowanie dotychczasowej działalności teatru) oraz *Konfrontacje 1968. Materiały z konferencji poświęconej sprawom teatru lalek i dramaturgii lalkowej*. Redaktorem oby wydawnictw był Andrzej Górny. Zob. [Anonim], *Jubileusz Teatru Marcinek – to kolorowa historia najmniejszej chyba sceny w kraju*, „Express Poznański” 1970, nr 74 (28–30 III), s. 6;

Ze skromnej dokumentacji przechowywanej w Teatrze Animacji<sup>746</sup> wynika, że tematem kolejnego przeglądu miały być związki współczesnej dramaturgii dla dzieci i młodzieży z folklorem, jednak imprezę najpierw przesunięto na kolejny rok, a ostatecznie odwołano<sup>747</sup>.

Po kilkuletniej przerwie festiwal odbył się ponownie – już nie jako Przegląd Polskich Współczesnych Sztuk Lalkowych, ale pod nazwą Przeglądu Teatrów dla Dzieci „Konfrontacje” 1973 i jako taki na wiele lat stał się jednym z filarów organizowanego do dziś Biennale Sztuki dla Dziecka. Ta unikatowa w skali naszego kraju impreza od półwiecza prezentuje i inicjuje nowatorskie działania artystyczne w obrębie różnych dziedzin sztuki, będąc tym samym najtrwalszym efektem pracy Leokadii Serafinowicz na rzecz rozwoju teatru dla dzieci.

---

T. Pasikowski, *Marcinkowi stuknęło 25 lat*, „Gazeta Poznańska” 1970, nr 85 (11–12 IV), s. 6; O. Błażewicz, *Teatr rzeczywiście artystyczny*, „Głos Wielkopolski” 1970, nr 85 (11 IV), s. 3–4; O. Błażewicz, *25-lecie działalności poznańskiego teatru lalek*, „Głos Wielkopolski” 1970, nr 8 (7 IV), s. 2.

<sup>746</sup> Pismo do Ministerstwa Kultury i Sztuki L.dz.472/MKiS/70/ [maszynopis], archiwum Teatru Animacji w Poznaniu.

<sup>747</sup> Powodem pierwotnej zmiany terminu był udział poznańskiego teatru w Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Dziecięcych i Młodzieżowych w Berlinie Zachodnim.

## Zakończenie

Leokadia Serafinowicz dyrektorką naczelną i artystyczną poznańskiego teatru lalek w latach 1960–1976, a po przejściu na emeryturę, do końca sezonu 1979/1980 pełniła funkcję konsultantki programowej u boku dyrektora Wojciecha Wieczorkiewicza. Jako scenografka współpracowała z tą instytucją aż do roku 1981<sup>748</sup>. W sezonach 1980/1981 i 1981/1982 dyrektorami artystycznymi Poznańskiego Teatru Lalki i Aktora byli kolejno aktorzy Alojzy Zwierzyński i Maciej Lejman, którzy usiłowali kontynuować dzieło swojej mistrzyni. Żaden z następców Serafinowicz nie okazał się ani silnym, charyzmatycznym przywódcą, ani artystą zdolnym powtórzyć sukces poprzedniczki. Marcinek, którego pokochali poznaniacy i który podbijał kolejne sceny, definitywnie przeszedł do historii, choć jego legenda żyje do dziś.

Przez ponad półtora dekady Leokadia Serafinowicz konsekwentnie realizowała wyznaczoną sobie misję związaną z oddzieleniem teatru lalek od teatru dla dzieci, reformą tych dwóch gatunków oraz zmianą perspektywy, z jakiej postrzegali je zarówno lalkarze, jak i osoby spoza lalkarskiego środowiska. W związku z tym, kolejne powstające w Marcinku premiery były zupełnie niekanoniczne i pod każdym względem nowatorskie. Eksperymentując z formą widowisk, dyrektorka wprowadziła na scenę swojego teatru spektakle dla małoletnich, które: czerpały z teatru aktorskiego i muzycznego (m.in. *Tygrysek*, 1961 i 1974; *Tygrysek i piraci*, 1963); łączyły klasyczny teatr lalkowy z operą (*Najdzielniejszy*, 1965; *O Kasi, co gąski zgubiła*, 1967); eksponowały aktora posługującego się lalką rozumianą raczej jako znak czy metafora, nie zaś jako postać (*Siała baba mak*, 1969); eksplorowały animacyjny potencjał przedmiotów (*Która godzina*, 1964; *Biją dzwony*, 1966); rozbijając ramy sceny pudełkowej, rozgrywały się wśród publiczności (*Słowik*, 1965; *Ojczyzna*, 1970; *W kole*, 1974). Organizując Przegląd Polskich Współczesnych Sztuk Lalkowych „Konfrontacje” Serafinowicz starała się pobudzić rozwój współczesnej dramaturgii adresowanej do młodej widowni i rozpocząć poważną dyskusję nad charakterem widowisk teatralnych adresowanych do dzieci i młodzieży; zaś wprowadzając do repertuaru kolejne sztuki Krystyny Miłobędzkiej udowodniła, że tworzenie poetyckiego i afabularnego teatru dla dzieci jest możliwe i otwiera zupełnie nowe pole dla eksperymentów artystycznych.

W czasie tych szesnastu lat na poznańskiej scenie powstało kilka spektakli, które nie tylko okazały się przełomowe dla polskiego teatru lalek oraz teatru dla dzieci, ale

---

<sup>748</sup> W teatrze pojawiła się jeszcze w roku 1984, kiedy to wznowiono *Wandę* z jej scenografią.

również do dziś są wspomniane przez widzów. Omawiane w tej pracy realizacje w większości odniosły bezdyskusyjny sukces jeśli chodzi o frekwencję i liczbę zagranych przedstawień. Nawet gdy nie zostały docenione przez dziennikarzy tuż po premierze, nierzadko stawiano je za wzór w rozmaitych rozmowach czy artykułach podsumowujących kolejne etapy działalności poznańskiej sceny.

Nie ulega wątpliwości, że Leokadia Serafinowicz wypełniła zobowiązania powzięte w roku 1960<sup>749</sup>. Świadczą o tym liczne wypowiedzi wielkopolskich dziennikarzy piszących o Marcinku jako o „najambitniejszym i najpracowitszym z poznańskich teatrów”<sup>750</sup>, przewyższającym pozostałe sceny swoimi osiągnięciami artystycznymi, a przy tym „proponującym dziecku sztukę stroniącą od tandety i namiastki, sięgającym po prawdziwą literaturę, muzykę, malarstwo, aktorstwo i dającym ich znakomicie opracowaną warsztatowo syntezę”<sup>751</sup>. Lokalni krytycy podkreślali zasługi Serafinowicz, nazywając ją „nieprzeciętną indywidualnością”<sup>752</sup>, zaś jej teatr „ambitnym i zmuszającym do myślenia”<sup>753</sup>, „realizującym w praktyce prawdę, że przecież nie wiek decyduje o sztuce, o wrażliwości i zdolności do świeżych skojarzeń”<sup>754</sup>, a przy tym „przysparzającym niemało sławy miastu zarówno w kraju, jak i za granicą”<sup>755</sup>. Poznańskiego Marcinka jako teatr posiadający wyrazistą osobowość artystyczną dostrzegali również ogólnopolscy dziennikarze kulturalni, m.in. Bożena Frankowska, która w 1974 pisała:

[...] w Poznaniu wyrósł świadomy swoich poglądów zespół. Pod tym względem można porównywać Marcinka z teatrami Skuszaneki, Hanuszkiewicza czy Teatrem Starym w Krakowie. Dlatego w odniesieniu do tego teatru nie ma potrzeby mówić, czy jest to teatr lalkowy, dramatyczny, czy jeszcze jakoś inaczej. Jest to po prostu dobry teatr<sup>756</sup>.

To, że zdanie dziennikarki nie było odosobnione, szczególnie widać w relacjach z Panoramy XXX-lecia PRL, która odbywała się w Warszawie od września 1974 do lipca 1975. W notatkach prasowych podsumowujących imprezę pojawiły się liczne słowa uznania dla poznańskiej sceny. Ich autorzy podkreślali m.in. fakt, że teatr Leokadii

---

<sup>749</sup> Zob. Podrozdział *Deklaracja programowa*.

<sup>750</sup> T. Pasikowski, *Teatr dla najmłodszych*, „Gazeta Poznańska” 1971 (16–17 I).

<sup>751</sup> J. Ratajczak, *Marcinek za granicą*, „Teatr” 1973, nr 21.

<sup>752</sup> J. Korczak, *Marcinek w ofensywie*, „Życie Literackie” 1972, nr 44 (29 X), s. 7.

<sup>753</sup> *Ibidem*.

<sup>754</sup> *Ibidem*.

<sup>755</sup> [Anonim], *Jaka jesteś Wielkopolsko?*, „Gazeta Poznańska” 1972 (22–23 VII).

<sup>756</sup> [Notatka], *Wokół lalek*, „Opole” 1974, nr 1, s. 20–21.

Serafinowicz jest lepiej znany za granicą niż w stolicy<sup>757</sup>, toteż podczas przeglądu reprezentowało go aż sześć tytułów (co w istocie stanowiło imponującą liczbę, ponieważ zdecydowana większość teatrów – nie tylko lalkowych – przyjeżdżała do Warszawy z jednym lub dwoma spektaklami). Dziennikarze piszący o przeglądzie zgodnie nazywali Marcinka „jednym z najciekawszych”<sup>758</sup>, a nawet „najwybitniejszych”<sup>759</sup> teatrów lalkowych w kraju.

Nietrudno sobie wyobrazić, że wyżej przytoczone opinie wywoływały zazdrość kolegów i koleżanek lalkarzy. Zwłaszcza, gdy w 1976 Marcinek, jako jedyny polski teatr lalkowy, został zaproszony do Moskwy na XII Kongres UNIMA – najbardziej wówczas prestiżową imprezę branżową na świecie; organizowaną w stolicy ZSRR i mającą na celu prezentację najważniejszych dokonań teatrów lalek w państwach sowieckich. Poznaniacy zagrali operę *O Kasi, co gąski zgubiła* na scenie Centralnego Teatru Lalek w Moskwie (założonego przez Sergieja Obrazcowa w 1931) i znaleźli się wśród elitarnych dwudziestu jeden zespołów z całego świata, które wzięły udział w Kongresie<sup>760</sup>.

O niechęci polskich lalkarzy do poczynań Leokadii Serafinowicz i współpracujących z nią artystów w 1970 pisała Ewa Piotrowska na łamach „Nurtu”. Dziennikarka przedstawiła polską scenę lalkową jako gatunek podporządkowany ilustracyjnemu i prymitywnemu pod względem literackim dydaktyzmowi. W opozycji do takiego podejścia umieściła poznański teatr, który:

ustawił się na antypodach tej formacji, podjął dyskusję będącą z założenia nieporozumieniem, traktującą treść przedstawień i formę ich – oddzielnie. Marcinek określił się jako teatr o zainteresowaniach przede wszystkim artystycznych, wzbudzając we własnym środowisku lalkarskim szereg protestów, sprzeciwów, dyskusji<sup>761</sup>.

Do najbardziej zawziętych przeciwników otwarcie krytykujących poczynania Serafinowicz i jej zespołu należał Henryk Ryl, jedna z najbardziej wpływowych osób w lalkarskim środowisku. Reprezentował on konserwatywne podejście do sztuki dla dzieci, a jego poglądy najprawdopodobniej podzielała zdecydowana większość polskich lalkarzy. Ich niechęć nietrudno wyczuć w już cytowanych wypowiedziach: podważanie

---

<sup>757</sup> J. Solska, *Lalki nie tylko dla maluchów*, „Sztandar Młodych” 1975, nr 89 (15 IV), s. 3.

<sup>758</sup> (ewd), *Marcinek w Warszawie*, „Życie Warszawy” 1975, nr 71 (27 III), s. 7.

<sup>759</sup> M. Ślusarska, *Marcinek z Poznania*, „Express Wieczorny” 1975, nr 74 (1 IV), s. 4.

<sup>760</sup> B. Kuszelski, *Poznańska „Kasia” w Moskwie*, „Gazeta Zachodnia” 1976, nr 85 (3 VI).

<sup>761</sup> E. Piotrowska, *O prawdziwym teatrze*, „Nurt” 1970, nr 6, s. 10.

zasadności wykorzystywania na scenie masek, choć nie był to nowy zabieg; dyskusje na temat rozmiaru biustu aktorki (*Tygrysek, Tygrysek i piraci*); nazywanie spektaklu „nielalkowym”, mimo że występowały w nim wyłącznie kukły (*Najdzielniejszy*); wykpienie idei realizacji oper lalkowych (*O Kasi...*); oskarżanie twórców – szczerze zainteresowanych możliwościami percepcyjnymi dzieci – o nieliczenie się z dziecięcą psychiką (*Siała baba mak*). To najbardziej kuriozalne zarzuty stawiane spektaklom, którymi zachwycali się i widzowie, i zagraniczni antreprenerzy, i dziennikarze spoza środowiska polskiego teatru lalek. Każdy ma prawo do własnej opinii, jednak w przypadku reakcji lalkarzy na poznańskie spektakle trudno uwierzyć, by osoby tak wygłaszające krytykę, miały w sobie choć odrobinę dobrej woli związanej z docenieniem pracy artystów związanych z Marcinkiem.

Ciężko pozbyć się wrażenia, że jedyną osobą liczącą się w tym środowisku (lecz jednocześnie pozostającą poza nim) i doceniającą całokształt pracy podejmowanej przez Serafinowicz, był Henryk Jurkowski. W 1969 na łamach jubileuszowego numeru „Teatru Lalek”, w artykule podsumowującym ćwierćwiecze istnienia sztuki lalkarskiej w PRL, badacz podkreślił zasługi dyrektorki Marcinka na rzecz rozwoju dramaturgii lalkowej. Napisał również, że „teatr ten uczulony jest na utwory o żywym rytmie spraw współczesnych. Jako jeden z niewielu nie lęka się publicystyki i wytrwale ją podejmuje”<sup>762</sup>. Jurkowski przyznał też, że poznański teatr „w ostatnim okresie, stał się ważnym ośrodkiem polskiego lalkarstwa”<sup>763</sup>. Kilkadziesiąt stron dalej głos na temat działań podejmowanych przez Serafinowicz zabrał Władysław Jarema, surowo oceniając swoją byłą uczennicę:

[...] wysoko wydzwignęła poznański teatrzyk – Marcinka. Dziś już nie teatrzyk a teatr. Lecz jeśli jej zdecydowana indywidualność i bogactwo wyobraźni nie osiągną często, w moim oczywiście przekonaniu, pełni artystycznego sukcesu, wynika to z nie dość chyba surowej selekcji pomysłów i środków – ambarras de richesse – i mylnego, mniemam pojmowania nowoczesności<sup>764</sup>.

Owo mylne pojmowanie nowoczesności i nieumiejętność selekcji pomysłów doprowadziły teatr Leokadii Serafinowicz dużo dalej niż ktokolwiek mógł to wówczas przewidzieć. Po śmierci artystki uznanie dla jej pracy wyraził Henryk Jurkowski, pisząc,

---

<sup>762</sup> H. Jurkowski, *Scena zaangażowana*, [w:] *Polski teatr lalek*, „Teatr Lalek” 1969, nr 1–4, s. 27.

<sup>763</sup> *Ibidem*.

<sup>764</sup> W. Jarema, *Do doktora Henryka Jurkowskiego list otwarty*, „Teatr Lalek” 1969, nr 1–4.



że w przeciwieństwie do Ryla czy Jaremy nie sięgała po „rząd dusz”<sup>765</sup>, a mimo to „umiała swój teatr przekształcić w cennego i atrakcyjnego partnera artystów różnych dziedzin sztuki. Posunęła sprawę autorytetu teatru lalek jako gatunku o kilka kroków naprzód”<sup>766</sup>. Badacz dodał również, niejako usprawiedliwiając zachowanie kolegów, że:

Serafinowicz była osobą wymagającą – wobec siebie i wobec innych. Tego rodzaju postawa wytwarza dystans i nieufność. Jesteśmy podejrzliwi wobec osób, które z powagą i konsekwencją bronią swoich zasad i kryteriów. Tak było i w wypadku Serafinowicz. Jej nowy styl pracy teatralnej, a nawet sposób bycia prowadziły do polaryzacji środowiska lalkarskiego<sup>767</sup>.

Nie ulega wątpliwości, że Leokadia Serafinowicz ze swoim teatrem nie pasowała do tego środowiska. Trudno pozbyć się wrażenia, że – podobnie jak Jan Dorman nazywany „*enfant terrible* polskiego lalkarstwa”<sup>768</sup> – znalazła się w nim trochę przypadkiem. Teatr lalek interesował ją bowiem jedynie w pewnym stopniu – zdaje się, że nie mniej i nie bardziej niż literatura, muzyka czy sztuki plastyczne. Dla Serafinowicz sztuka lalkarska była ledwie jednym z wielu sposobów komunikacji z widzami. Być może właśnie to podejście wzbudzało wśród jej kolegów i koleżanek z branży „dystans i nieufność”. Ostatecznie Serafinowicz obnażała niedoskonałości współczesnego sobie teatru lalek i teatru dla dzieci, odnosząc przy tym sukces za sukcesem. To mogło wywoływać w innych twórcach rozmaite emocje – od niepewności i lęku o własną pozycję, po zwykłą ludzką zazdrość a nawet zawiść. Niezależnie od przyczyn takiego podejścia, dokonania Serafinowicz – tak konsekwentnie krytykowane i ignorowane – ostatecznie zostały skazane na zapomnienie. Co gorsza, o „ostatniej damie polskiego teatru lalek”, jak reżyserkę nazwał jeden z jej aktorów, zapomniał również Poznań. Artystka, która swego czasu zrobiła dla tego miasta tak wiele, nie ma w stolicy Wielkopolski żadnego upamiętniającego ją miejsca: brak poświęconego jej pomnika czy symbolicznej ławki; żadnej ulicy ani placu nie nazwano jej imieniem. Przypominają o niej jedynie lalki, licznie wystawione w Galerii Lalek mieszczącej się w Teatrze Animacji.

\*\*\*

---

<sup>765</sup> H. Jurkowski, *Oszustwo czasu*, *op. cit.*, s. 41.

<sup>766</sup> *Ibidem*, s. 40.

<sup>767</sup> *Ibidem*.

<sup>768</sup> M. Waszkiel, *Dzieje teatru lalek w Polsce*, *op. cit.*, s. 78.

W 1978 Wojciech Wieczorkiewicz przeprowadził z Leokadią Serafinowicz rozmowę podsumowującą ich wspólną pracę w Marcinku. Trudno nie zauważyć goryczy obojga artystów, widzących, że ich starania o zmianę myślenia o teatrze dla najmłodszych nie przyniosły spodziewanych rezultatów. Serafinowicz odniosła się do tej sytuacji następująco:

Myślę, że programowo uprawialiśmy teatr trudny. Trudny dla nas, bo ciągle sprawdzaliśmy nieznanne, a rzadko realizowaliśmy sprawdzone. Trudny dla dziecka, zmuszający je do dużej koncentracji, do aktywności w wypełnianiu wyobraźni czy myślą struktury przedstawienia. Trudny dla krytyków, dla rodziców i nauczycieli, bo odległy od ich teatralnych doświadczeń. Trudny jak się okazało dla środowiska<sup>769</sup>.

Serafinowicz miała ogromne ambicje związane z reformą polskiego teatru dla dzieci. Realizowała je z najwyższym profesjonalizmem, używając przy tym metod, które również współcześnie imponują bezkompromisowością, rozmachem i odznaczają się nowatorskim podejściem. Jej najbliższymi partnerami byli: Wojciech Wieczorkiewicz, Jan Berdyszak i Krystyna Miłobędzka, a ideowym sprzymierzeńcem – Jan Dorman. Artyści ci marzyli o teatrze dla dzieci, który będzie intelektualnym i artystycznym wyzwaniem dla swoich odbiorców. Pragnęli mówić do najmłodszych językiem sztuki współczesnej i w ten sposób przygotować ich do funkcjonowania w świecie. Aby tego dokonać, uciekali od sprawdzonych rozwiązań, skłaniając się ku różnorodnym eksperymentom. Czasem odwoływali się do najstarszych tradycji teatru lalek, innym razem odrzucali go zupełnie, sięgając po środki wyrazu charakterystyczne dla teatru aktorskiego. Ich działania obserwowali przedstawiciele i przedstawicielki polskiego środowiska lalkarskiego, w sposób otwarty lub pośrednio podważając zasadność tych wysiłków. W ich oczach reforma proponowana przez Serafinowicz jawiła się raczej jako rewolucja, której nie potrzebowali. Ich odrzucenie wartości i metod działania proponowanych przez bohaterkę niniejszej pracy skutecznie uniemożliwiło zmianę oblicza polskiego teatru dla dzieci. Choć „piękna rysa”, o której pisała Miłobędzka, nie doprowadziła do pęknięcia, ani tym bardziej rozbicia zasad panujących w sztuce teatralnej dla najmłodszych, ponad pół wieku od powstania nadal budzi niepokój i fascynuje. Powstanie tej pracy jest tego potwierdzeniem.

---

<sup>769</sup> L. Serafinowicz, W. Wieczorkiewicz, *Rozmowa po latach*, s. 2 [maszynopis], archiwum domowe Marcina Wieczorkiewicza.



**Spektakle zrealizowane z udziałem Leokadii Serafinowicz w latach 1948–1960.**

**Kolejność chronologiczna (według daty premiery)<sup>770</sup>**

***Cudowna lampa Aladyna***

Grzegorz Frant i Wagant

reżyseria: Władysław Jarema

scenografia: Ali Bunsch, Zofia Jaremowa

muzyka: Zbigniew Jeżewski

premiera: 23 X 1948, Teatr Lalki i Maski Groteska w Krakowie

forma działalności: aktorka (role: Matka, Kobieta na Pustyni, Tancerki)

***Kozia opera***

Jan Grabowski

reżyseria: Kazimierz Mikulski

scenografia: Kazimierz Mikulski, Jerzy Skarżyński

muzyka: Helena Wilson-Żeligowska

premiera: 9 III 1949, Teatr Lalki i Maski Groteska w Krakowie

forma działalności: aktorka (Kózka)

***Cyrk Tarabumba***

Gwinda Mikłaszewski, Władysław Jarema

reżyseria: Władysław Jarema

dekoracje: Kazimierz Mikulski, Jerzy Skarżyński, Andrzej Stopka, Jerzy Szymański

lalki: Kazimierz Mikulski, Zofia Jaremowa, Jerzy Skarżyński, Lidia Minticz

muzyka: Zbigniew Jeżewski

premiera: 7 XI 1949, Teatr Lalki i Maski Groteska w Krakowie

forma działalności: aktorka (role: Drabinkarze, Murzynka, Trapez, Kaczki, Tancerka na linie)

***Baśń o pięciu braciach***

Siergiej Obrazcow, Siergiej Preobrażeński

przekład i adaptacja: Władysław Jarema

reżyseria: Władysław Jarema

scenografia: Kazimierz Mikulski, Jerzy Skarżyński

muzyka: Jerzy Katlewicz

premiera: 4 XI 1952, Teatr Lalki i Maski Groteska w Krakowie

forma działalności: aktorka (Biały ptak)

***Igraszki z diabłem***

Jan Drda

przekład: Zdzisław Hierowski

---

<sup>770</sup> Na podstawie: *Leokadia Serafinowicz. Dokumentacja działalności*, oprac. H. Sych, seria *Lalkarze. Materiały do biografii* pod red. M. Waszkiela, Łódź 1996; *Nasze pierwsze 70 lat. Rozmowy na jubileusz Wrocławskiego Teatru Lalek*, pod red. K. Krajewskiej i H. Michalaka, Wrocław 2016, s. 154; *Trzydzieści lat pracy Państwowego Teatru Lalek „Banialuka” 1947–1977*, Bielsko-Biała 1977, s. 44–45 oraz internetowej Encyklopedii Teatru Polskiego.

adaptacja, inscenizacja i reżyseria: Władysław Jarema  
dekoracje: Kazimierz Mikulski, Jerzy Skarżyński  
lalki: Lidia Minticz  
muzyka: Kazimierz Meyerhold  
premiera: 22 VI 1952, Teatr Lalki i Maski Groteska w Krakowie  
forma działalności: aktorka (Księżniczka Disperanda)

***Złocisty baranek***

Ksenia Sznajderowa  
reżyseria: Stefan Stojakowski  
scenografia: Kazimierz Mikulski, Jerzy Skarżyński  
muzyka: Jerzy Katlewicz  
premiera: 13 XI 1952, Teatr Lalki i Maski Groteska w Krakowie  
forma działalności: aktorka (Anielka)

***Latarnia***

Alois Jirásek  
reżyseria: Władysław Jarema  
dekoracje: Kazimierz Mikulski, Jerzy Skarżyński  
lalki: Lidia Minticz  
muzyka: Jerzy Katlewicz  
premiera: 5 VI 1954, Teatr Lalki i Maski Groteska w Krakowie  
forma działalności: aktorka (Kłóskowa)

***Szewe Dratewka***

Maria Kownacka  
adaptacja: Władysław Jarema  
reżyseria: Leokadia Serafinowicz  
scenografia: Kazimierz Mikulski, Jerzy Skarżyński  
muzyka: Jan Maklakiewicz, Kazimierz Meyerhold  
premiera: 1 III 1952, Teatr Lalki i Maski Groteska w Krakowie

***Antena w karczmie Rzym***

Janina Morawska  
reżyseria: Leokadia Serafinowicz  
scenografia: Kazimierz Mikulski, Jerzy Skarżyński  
muzyka: Jerzy Katlewicz  
premiera: 12 XII 1954, Teatr Lalki i Maski Groteska w Krakowie

***Tajemnica czarnego jeziora***

Jekaterina Borisowa  
przekład i adaptacja: Władysław Jarema  
reżyseria: Leokadia Serafinowicz  
scenografia: Kazimierz Mikulski, Jerzy Skarżyński  
muzyka: Lucjan Kaszycki  
premiera: 31 XII 1954, Teatr Lalki i Maski Groteska w Krakowie

***Złota rybka***

Elizawieta Tarachowska

adaptacja: Władysław Jarema

reżyseria: Leokadia Serafinowicz

scenografia: Zofia Gutowska

muzyka: Jerzy Katlewicz

premiera: XII 1955, Teatr Lalki i Maski Grotteska w Krakowie

***Hurra 15:0***

K. Zwoliński, Leszek Śmigielski

reżyseria: zespół

scenografia: Leokadia Serafinowicz

muzyka: Jerzy Katlewicz

premiera: XI 1952, Teatr Lalki i Maski Grotteska w Krakowie

***Skarb czarnego jeziora***

Jekaterina Borisowa

przekład: Władysław Jarema

inscenizacja i reżyseria: Leokadia Serafinowicz

scenografia: Kazimierz Mikulski, Jerzy Skarżyński

muzyka: Lucjan Kaszycki

premiera: 8 IX 1957, Teatr Rozmaitości we Wrocławiu (Scena Lalkowa)

***Cztery mile za piec***

Maria Kownacka

reżyseria: Leokadia Serafinowicz

scenografia: Barbara Gutekunst

premiera: XII 1957, Teatr Rozmaitości we Wrocławiu (Scena Lalkowa)

***Cudowna lampa Aladyna***

Grzegorz Frant i Wagant

reżyseria: Leokadia Serafinowicz

scenografia i lalki: Ali Bunsch, Zofia Jaremowa

premiera: 19 V 1958, Teatr Rozmaitości we Wrocławiu (Scena Lalkowa)

***Pierścień i róża***

William Makepeace Thackeray

reżyseria i scenografia: Leokadia Serafinowicz

muzyka: Marian Zarzycki

premiera: IX 1958, Teatr Rozmaitości we Wrocławiu (Scena Lalkowa)

***Jak krawiec Niteczka królem został***

Kornel Makuszyński

inscenizacja i reżyseria: Leokadia Serafinowicz

muzyka: Jadwiga Szajna-Lewandowska

premiera: X 1958, Teatr Rozmaitości we Wrocławiu (Scena Lalkowa)

***Zaczarowany kalosz***

German Matwiejew

reżyseria: Leokadia Serafinowicz

scenografia: Jerzy Szymański

muzyka: Marian Zarzycki

premiera: 26 I 1959, Teatr Lalek Banialuka w Bielsku-Białej

***O straszliwym smoku i dzielnym szewczyku, prześlicznej królownie i królu Gwoździku***

Maria Kownacka

reżyseria: Leokadia Serafinowicz

scenografia: Andrzej Łabiniec

muzyka: Krzysztof Penderecki

premiera: 25 IV 1959, Teatr Lalek Banialuka w Bielsku-Białej

***O słonku, sroce i krasnoludkach***

Dominika

reżyseria: Leokadia Serafinowicz

scenografia: Andrzej Łabiniec

muzyka: Włodzimierz Szczepanek

premiera: 15 XI 1959, Teatr Lalek Banialuka w Bielsku-Białej

***Profesor Serduszko***

Dominika

reżyseria i scenografia: Leokadia Serafinowicz

muzyka: Krzysztof Penderecki

premiera: 20 II 1960 Teatr Lalek Banialuka w Bielsku-Białej

***Anait***

Jelena Czerniak i Jekaterina Giłodi

reżyseria: Leokadia Serafinowicz

scenografia: Jerzy Szymański

muzyka: Julian Lewiński

premiera: 27 VIII 1960, Teatr Lalek Banialuka w Bielsku-Białej

**Spis premier zrealizowanych w Teatrze Lalki i Aktora Marcinek w Poznaniu w latach 1960–1974 oraz w Teatrze Lalki i Aktora w Poznaniu w latach 1974–1980<sup>771</sup>**

***O słonku, sroce i krasnoludkach***

Dominika

reżyseria: Leokadia Serafinowicz

dekoracje i lalki: Irena Pikiel

muzyka: Franciszek Wasikowski

premiera: 30 IX 1960, Teatr Lalki i Aktora Marcinek

***Kozalinka***

Alena Tomasowa

przekład: Krzysztof Niesiołowski i Jan Puget

inscenizacja i reżyseria: Krzysztof Niesiołowski

dekoracje i lalki: Elwira Ogonowska

muzyka: Bogumił Pasternak

premiera: 1 XII 1960, Teatr Lalki i Aktora Marcinek

***Bal u profesora Bączyńskiego***

Konstanty Ildefons Gałczyński

opracowanie tekstu i inscenizacja: Leokadia Serafinowicz, Wojciech Wieczorkiewicz

reżyseria i scenografia: Leokadia Serafinowicz

opracowanie muzyczne: Franciszek Wasikowski

premiera: 28 I 1961, Teatr Lalki i Aktora Marcinek

***Pieśń o lisie***

Johann Wolfgang von Goethe

przekład: Leopold Staff

adaptacja: Leokadia Serafinowicz, Wojciech Wieczorkiewicz

inscenizacja i reżyseria: Wojciech Wieczorkiewicz

scenografia: Jan Berdyszak

muzyka: Krzysztof Penderecki

premiera: 3 IV 1961, Teatr Lalki i Aktora Marcinek

***Złota rybka***

Elżbieta Tarachowska

adaptacja: Władysław Jarema

inscenizacja i reżyseria: Zenon Jarocki

dekoracje i lalki: Waław Kondek

muzyka: Tadeusz Szeligowski

premiera: 3 IV 1961, Teatr Lalki i Aktora Marcinek

---

<sup>771</sup> Na podstawie: *Poznański Teatr Lalki i Aktora 1945–1985*, oprac. M. Karasińska, Poznań 1985, s. 16–36, internetowej Encyklopedii Teatru Polskiego oraz innych źródeł.



***Tygryszek***

Hanna Januszewska  
inscenizacja i reżyseria: Wojciech Wiczorkiewicz  
scenografia: Adam Kilian  
muzyka: Jerzy Dobrzański  
korepetytor wokalny: Halina Zielińska  
korepetytor gestu: Bożena Koniecka  
premiera: 11 I 1962, Teatr Lalki i Aktora Marcinek

***Guignol w tarapatach***

Leon Moszczyński i Jan Wilkowski  
reżyseria: Władysław Jarema  
scenografia: Jan Berdyszak, Leokadia Serafinowicz  
muzyka: Krzysztof Penderecki  
korepetytor wokalny: Halina Zielińska  
premiera: 12 X 1961, Teatr Lalki i Aktora Marcinek

***Roland Szalony***

Joanna Gorczycka  
inscenizacja: Leokadia Serafinowicz, Wojciech Wiczorkiewicz  
reżyseria: Wojciech Wiczorkiewicz  
scenografia: Zenobiusz Strzelecki  
muzyka: Krzysztof Penderecki  
premiera: 4 III 1962, Teatr Lalki i Aktora Marcinek

***Była babuleńka***

Janina Porazińska

***Pod zielonym jaworem***

Jerzy Zaborowski  
inscenizacja i reżyseria: Lucjan Dembiński  
scenografia: Piotr Szpakowicz  
muzyka: Jerzy Kurczewski  
premiera: 26 V 1962, Teatr Lalki i Aktora Marcinek

***Pinokio***

Carl Schröder (wg Carlo Collodiego)  
przekład: Julian Lewiński  
inscenizacja i reżyseria: Jowita Lewińska, Edwin Spólnik  
scenografia: Jowita Lewińska, Edwin Spólnik  
muzyka: Julian Lewiński  
premiera: 18 XI 1961, Teatr Lalki i Aktora Marcinek, scena objazdowa

***Kasia i krokodyl***

Nina Gernet i Grigorij Jagdfeld  
adaptacja sceniczna: J. Artes  
reżyseria: Monika Snarska  
scenografia: Leokadia Serafinowicz  
muzyka: Stanisław Prószyński

kierownik muzyczny: Franciszek Wasikowski  
premiera: 29 IX 1962, Teatr Lalki i Aktora Marcinek

***Królowa Śniegu***

Eugeniusz Szwarec (wg Hansa Christiana Andersena)  
przekład: Hanna Pieczarkowska  
adaptacja sceniczna: J. Artes  
inscenizacja i reżyseria: Wojciech Wiczorkiewicz  
scenografia: Krystyna Bajorńska  
muzyka: Krzysztof Penderecki  
premiera: 29 XII 1962, Teatr Lalki i Aktora Marcinek

***Teatr Pietruszki***

Jan Brzechwa  
inscenizacja: Leokadia Serafinowicz, Lucjan Dembiński  
reżyseria: Lucjan Dembiński  
scenografia: Leokadia Serafinowicz  
muzyka: Jerzy Kurczewski  
premiera: 9 III 1963, Teatr Lalki i Aktora Marcinek

***Przygoda Śrubki***

Valentin Silvestru  
przekład: Lucjan Fokszan  
opracowanie tekstu, inscenizacja i reżyseria: Wojciech Wiczorkiewicz  
reżyseria: Lucjan Dembiński  
scenografia: Jan Berdyszak  
opracowanie muzyczne: Krzysztof Penderecki  
premiera: 1 VI 1963, Teatr Lalki i Aktora Marcinek

***Miś Rym-Cim-Ci***

Jan Wilkowski  
inscenizacja, reżyseria i scenografia: Jowita Lewińska, Edwin Spólnik  
muzyka: Julian Lewiński  
premiera: 17 XI 1962, Teatr Lalki i Aktora Marcinek, scena objazdowa

***Szewczyk Dratewka***

Maria Kownacka  
inscenizacja, reżyseria i scenografia: Jowita Lewińska, Edwin Spólnik  
muzyka: Julian Lewiński  
premiera: 16 VI 1962, Teatr Lalki i Aktora Marcinek, scena objazdowa

***Tygrzysek i piraci***

Hanna Januszewska  
inscenizacja i reżyseria: Wojciech Wiczorkiewicz  
scenografia: Jan Berdyszak, Leokadia Serafinowicz  
muzyka: Jerzy Milian  
współpraca choreograficzna: Stefania Nowak  
korepetytor wokalny: Halina Zielińska

premiera: 17 XI 1963, Teatr Lalki i Aktora Marcinek

***Balwankowa bajka***

Jan Wilkowski

inscenizacja i reżyseria: Wojciech Wiczorkiewicz

scenografia: Leokadia Serafinowicz

muzyka: Jerzy Kurczewski

korepetytor wokalny: Halina Ziełńska

premiera: 22 XII 1963, Teatr Lalki i Aktora Marcinek

***Która godzina?***

Zbigniew Wojciechowski

teksty piosenek: Ryszard Marek

inscenizacja i reżyseria: Leokadia Serafinowicz

scenografia: Jan Berdyszak

muzyka: Stanisław Radwan

korepetytor wokalny: Halina Ziełńska

premiera: 16 V 1964, Teatr Lalki i Aktora Marcinek

***Misie-Ptysie***

Zbigniew Poprawski

inscenizacja, reżyseria, scenografia i wykonanie aktorskie: Jowita Lewińska, Edwin Spólnik

muzyka: Julian Lewiński

efekty akustyczne: Zenon Andrzejewski

premiera: 16 VI 1962, Teatr Lalki i Aktora Marcinek, scena objazdowa

***To jest Polska***

montaż poetycki w opracowaniu Leokadii Serafinowicz i Wojciecha Wiczorkiewicza

inscenizacja i reżyseria: Leokadia Serafinowicz, Wojciech Wiczorkiewicz

scenografia: Leokadia Serafinowicz

opracowanie muzyczne: Jerzy Milian

współpraca choreograficzna: Stefania Nowak

realizacja akustyczna: Zenon Andrzejewski

premiera: 25 IX 1964, Teatr Lalki i Aktora Marcinek

***Bajki***

Benedykt Hertz (wg Jeana de la Fontaine'a)

*Konik polny i mrówka*

reżyseria: Adam Bernard

*Koza, kózka i wilk*

reżyseria: Krystyna Cysewska

*Dwie kozy*

reżyseria: Wanda Łobodzińska

*Dwie lekcje*

reżyseria: Wojciech Barcik

inscenizacja i scenografia: Jan Berdyszak

muzyka: Jerzy Kurczewski

premiera: 6 I 1965, Teatr Lalki i Aktora Marcinek

### ***Najdzielniejszy***

libretto: Ewa Szelburg-Zarembina  
muzyka: Krzysztof Penderecki, Marek Stachowski  
inscenizacja i reżyseria: Wojciech Wiczorkiewicz  
scenografia: Jan Berdyszak  
dyrygent: Jan Przybylski  
przygotowanie chóru: Tadeusz Hoffmann, Aleksander Mydlarz  
realizacja akustyczna: Zenon Andrzejewski, Jerzy Kamyszek  
premiera: 15 V 1965

### ***Słowik***

Józef Ratajczak (wg Hansa Christiana Andersena)  
inscenizacja i reżyseria: Wojciech Wiczorkiewicz  
scenografia: Leokadia Serafinowicz  
opracowanie muzyczne: Jerzy Milian  
premiera: 19 VI 1965, Teatr Lalki i Aktora Marcinek

### ***Był sobie król***

Andrzej Baszkowski  
inscenizacja, reżyseria i scenografia: Jowita Lewińska, Edwin Spólnik  
muzyka: Julian Lewiński  
realizacja akustyczna: Zenon Andrzejewski  
premiera: 7 VI 1965, Teatr Lalki i Aktora Marcinek, scena objazdowa

### ***Zimowa przygoda Pietruszki***

Jan Brzechwa  
reżyseria: Wanda Łobodzińska  
scenografia: Leokadia Serafinowicz  
muzyka: Jerzy Kurczewski  
korepetytor wokalny: Halina Zielińska  
realizacja akustyczna: Zenon Andrzejewski  
premiera: 22 I 1966, Teatr Lalki i Aktora Marcinek

### ***Rozmowa z własną nogą***

Anna Świrszczyńska  
reżyseria: Leokadia Serafinowicz  
scenografia: Jan Berdyszak  
muzyka: Krzysztof Penderecki  
otwarta próba generalna (premiera wstrzymana przez cenzurę): I 1966, Teatr Lalki i Aktora Marcinek

### ***Biją dzwony***

Zbigniew Wojciechowski  
reżyseria: Leokadia Serafinowicz  
scenografia: Jetta Donega  
muzyka: Krzysztof Penderecki

korepetytor wokalny: Halina Zielińska  
premiera: 30 IV 1966, Teatr Lalki i Aktora Marcinek

***Bamba w oazie Tongo***

Jan Ośnica  
inscenizacja i reżyseria: Wojciech Wieczorkiewicz  
scenografia: Zdzisław Łosiński  
muzyka: Jerzy Milian  
realizacja akustyczna: Zenon Andrzejewski  
premiera: 20 VIII 1966, Teatr Lalki i Aktora Marcinek

***Chocholowa muzyka***

Hanna Januszewska  
*O chocholowej muzyce*  
*Tańcowały dwa Michały*  
reżyseria: Maria Korzeniowska  
*O hulającej stodole*  
reżyseria: Maciej Lejman  
*Niedaleko od kulika*  
reżyseria: Stanisław Słomka-Rakowski  
inscenizacja i scenografia: Jan Berdyszak  
muzyka: Jerzy Kurczewski  
realizacja akustyczna: Zenon Andrzejewski  
premiera: 29 IX 1966, Teatr Lalki i Aktora Marcinek

***Łaźnia***

Włodzimierz Majakowski  
przekład: Artur Sandauer  
opracowanie tekstu: Julia Ognianowa i Józef Ratajczak  
reżyseria: Julia Ognianowa  
scenografia: Leokadia Serafinowicz  
muzyka: Jerzy Milian  
choreografia: Teresa Kujawa  
premiera: 11 II 1967, Teatr Lalki i Aktora Marcinek

***Baśń o pięciu braciach***

Sergiusz Obrazcow i Sergiusz Preobrażeński  
przekład: Władysław Jarema  
inscenizacja i reżyseria: Wojciech Wieczorkiewicz  
scenografia: Jan Berdyszak  
muzyka: Krzysztof Penderecki  
premiera: 15 III 1967, Teatr Lalki i Aktora Marcinek

***Teatrzyk Jeana***

Jean Loup Temporal  
reżyseria: Stanisław Słomka-Rakowski  
scenografia: Elżbieta Sołtysiak

muzyka: Jerzy Milian  
premiera: 26 V 1967, Teatr Lalki i Aktora Marcinek

***O Kasi, co gąski zgubiła***

muzyka: Jerzy Kurczewski  
libretto: Maria Kownacka  
inscenizacja i reżyseria: Wojciech Wieczorkiewicz  
scenografia: Leokadia Serafinowicz  
dyrygent: Jerzy Kurczewski  
korepetytor wokalny: Aleksander Mydlarz  
realizacja akustyczna: Zenon Andrzejewski  
premiera: 11 XI 1967, Teatr Lalki i Aktora Marcinek

***Mątwą, czyli hyrkaniczny światopogląd. Szalona lokomotywa***

Stanisław Ignacy Witkiewicz  
reżyseria: Leokadia Serafinowicz  
scenografia: Jan Berdyszak  
muzyka: Jerzy Milian  
premiera: 6 IV 1968, Teatr Lalki i Aktora Marcinek

***Jaś czy Małgosia?***

Maria Jadwiga Łęczycka  
opracowanie tekstu, inscenizacja i reżyseria: Wanda Łobodzińska  
scenografia: Zdzisław Łosiński  
muzyka: Jerzy Milian  
premiera: 30 V 1968, Teatr Lalki i Aktora Marcinek

***Noc cudów***

Józef Ratajczak  
inscenizacja i reżyseria: Zbigniew Kopalko  
scenografia: Witold Giersz  
muzyka: Benon Hardy  
realizacja akustyczna: Zenon Woliński  
premiera: 7 IX 1968, Teatr Lalki i Aktora Marcinek

***Wesele***

Stanisław Wyspiański  
układ tekstu: Andrzej Górný, Leokadia Serafinowicz  
reżyseria: Leokadia Serafinowicz  
scenografia: Jan Berdyszak  
muzyka: Zbigniew Bujarski  
premiera: 22 III 1969, Teatr Lalki i Aktora Marcinek

***Siała baba mak***

Krystyna Miłobędzka  
inscenizacja i reżyseria: Leokadia Serafinowicz  
scenografia: Jan Berdyszak  
premiera: 14 VI 1969, Teatr Lalki i Aktora Marcinek

premiera w j. włoskim: 7 XII 1971 (*Sotto la pergola nasce l'uva*, przekład: Anna Maria Dei)  
premiera w j. francuskim: 25 I 1972 (*Save-vous planter les choux*, przekład: Adela Porwol)  
premiera w j. hiszpańskim: 14 XII 1972 (*Donde va la cojita*, przekład: Maria Alvarado)

### ***Lajkonik***

libretto: Maria Kownacka  
muzyka: Jerzy Kurczewski  
inscenizacja i reżyseria: Wojciech Wieczorkiewicz  
scenografia: Leokadia Serafinowicz  
dyrygent: Jerzy Kurczewski  
korepetytor wokalny: Aleksander Radzewski  
realizacja akustyczna: Zenon Andrzejewski  
premiera: 25 X 1969, Teatr Lalki i Aktora Marcinek

### ***Guignol w tarapatach***

Leon Moszczyński i Jan Wilkowski  
inscenizacja i reżyseria: Wojciech Wieczorkiewicz  
scenografia: Leokadia Serafinowicz  
opracowanie muzyczne: Jerzy Dobrzański  
premiera: 10 I 1970, Teatr Lalki i Aktora Marcinek

### ***Wanda***

Cyprian Kamil Norwid  
reżyseria: Wojciech Wieczorkiewicz  
współpraca reżyserska w zakresie pracy nad słowem: Krystyna Mazur  
scenografia: Leokadia Serafinowicz  
muzyka: Zbigniew Bujarski  
premiera: 14 IV 1970, Teatr Lalki i Aktora Marcinek

### ***Ojczyzna***

Krystyna Miłobędzka  
reżyseria: Wojciech Wieczorkiewicz  
scenografia: Jan Berdyszak  
premiera: 22 VII 1970, Teatr Lalki i Aktora Marcinek

### ***Ludowa szopka polska***

opracowanie: Henryk Jurkowski  
reżyseria: Stanisław Ochmański  
scenografia: Waclaw Kondek  
opracowanie muzyczne: Bogumił Pasternak  
praca nad słowem: Krystyna Mazur  
przygotowanie wokalne: Romana Krebsówna, Aleksander Radzewski  
premiera: 6 XII 1970, Teatr Lalki i Aktora Marcinek

### ***Tymoteusz Majsterklepka***

Jan Wilkowski  
reżyseria: Stanisław Słomka-Rakowski

scenografia: Zdzisław Łosiński  
muzyka: Jerzy Milian  
przygotowanie wokalne: Aleksander Radzewski  
realizacja akustyczna: Zenon Andrzejewski  
premiera: 6 III 1971, Teatr Lalki i Aktora Marcinek

### ***Hefajstos***

Anna Świrszczyńska  
reżyseria: Wojciech Wieczorkiewicz  
scenografia: Leokadia Serafinowicz  
muzyka: Zbigniew Bujarski  
korepetytor wokalny: Aleksander Radzewski  
współpraca choreograficzna: Teresa Penczar  
premiera: 8 V 1971, Teatr Lalki i Aktora Marcinek  
premiera w esperanto: 28 IX 1971 (przekład: Halina Dobrowolska-Koman)

### ***Julija, czyli Opatrzności Boskiej dzieło***

Teofila i Karolina Radziwiłłówny  
inscenizacja i reżyseria: Wojciech Wieczorkiewicz  
scenografia: Zenobiusz Strzelecki  
muzyka: Jerzy Kurczewski  
współpraca reżyserska nad słowem: Krystyna Mazur  
realizacja akustyczna: Zenon Andrzejewski  
premiera: 20 IX 1971, Teatr Lalki i Aktora Marcinek

### ***Czy Pacydło to straszdyło***

Dominika  
reżyseria i scenografia: Leokadia Serafinowicz  
muzyka: Jerzy Milian  
korepetytor wokalny: Aleksander Radzewski  
realizacja akustyczna: Zenon Andrzejewski  
premiera: 23 VI 1972, Teatr Lalki i Aktora Marcinek

### ***Błękitny jeź***

Aleksander Popescu  
reżyseria: Leokadia Serafinowicz  
scenografia: Sylwia Górna  
muzyka: Jerzy Milian  
korepetytor wokalny: Aleksander Radzewski  
współpraca choreograficzna: Henryk Kowalski  
realizacja akustyczna: Zenon Andrzejewski  
premiera: 24 IX 1972, Teatr Lalki i Aktora Marcinek

### ***Serdeczny stary człowiek***

Krystyna Miłobędzka  
reżyseria: Wojciech Wieczorkiewicz  
scenografia: Zdzisław Łosiński  
muzyka: Zbigniew Bujarski



konsultacja w pracy nad tekstem: Krystyna Mazur  
korepetytor wokalny: Aleksander Radzewski  
realizacja akustyczna: Zenon Andrzejewski  
premiera: 23 IX 1972, Teatr Lalki i Aktora Marcinek (Scena Młodych)

***Bajki pana Bajki***

Jiří Středa  
reżyseria: Tomasz Stecewicz  
scenografia: Joanna Górecka  
muzyka: Jiří Kolafa  
korepetytor wokalny: Aleksander Radzewski  
realizacja akustyczna: Zenon Andrzejewski  
premiera: 3 III 1973, Teatr Lalki i Aktora Marcinek (Scena Marcinek)

***Pan Andersen przedstawia Królową Śniegu***

Andrzej Dziędziul (wg Hansa Christiana Andersena)  
reżyseria: Andrzej Dziędziul  
scenografia: Maria Królikowska  
muzyka: Zbigniew Karnecki  
korepetytor wokalny: Aleksander Radzewski  
realizacja akustyczna: Hubert Bregula  
premiera: 22 II 1974, Teatr Lalki i Aktora Marcinek (Scena Marcinek)

***Sobowtór***

Friedrich Dürrenmatt  
reżyseria: Pavel Vasiček

***Akcja Wega***

Friedrich Dürrenmatt  
inscenizacja i reżyseria: Wojciech Wiczorkiewicz  
scenografia: Andrzej Wielgosz  
muzyka: Jerzy Milian  
realizacja akustyczna: Zenon Andrzejewski  
premiera: 30 III 1974, Teatr Lalki i Aktora Marcinek (Scena Młodych)

***Bracia***

Sergiusz Obrazcow i Sergiusz Preobrażeński  
przekład: Władysław Jarema  
inscenizacja i reżyseria: Wojciech Wiczorkiewicz  
scenografia: Jan Berdyszak  
muzyka: Krzysztof Penderecki  
premiera: 18 V 1974, Teatr Lalki i Aktora Marcinek (Scena Młodych)

***W kole***

Krystyna Miłobędzka  
reżyseria i scenografia: Leokadia Serafinowicz  
muzyka: Zbigniew Bujarski  
konsultant do spraw gestu: Olga Kuźmińska  
premiera: 28 IX 1974, Teatr Lalki i Aktora Marcinek (Scena Marcinek)

### ***Tygryszek***

Hanna Januszewska

inscenizacja i reżyseria: Wojciech Wieczorkiewicz

scenografia: Leokadia Serafinowicz

muzyka: Jerzy Milian

premiera: 28 IX 1974, Teatr Lalki i Aktora Marcinek (Scena Marcinek)

### ***Detektyw Ręka***

Mihai Todea

reżyseria: Teresa Gąsiorowska

scenografia: Joanna Górecka

muzyka: Piotr Moss

teksty piosenek: Zbigniew Stawecki

korepetytor wokalny: Aleksander Radzewski

realizacja akustyczna: Sławomir Pietrzykowski

### ***Szalony odkurzacz***

reżyseria: Stanisław Słomka-Rakowski

scenografia: Andrzej Wielgosz

muzyka: Paul Dukas

aranżacja muzyczna: Aleksander Radzewski

realizacja akustyczna: Zenon Andrzejewski

premiera: 31 I 1975, Poznański Teatr Lalki i Aktora (Scena Marcinek)

### ***Szury***

miniatury dramatyczne

wybór i układ tekstów: Andrzej Górny, Leokadia Serafinowicz, Wojciech Wieczorkiewicz

inscenizacja: Jan Berdyszak, Krystyna Mazur, Wojciech Wieczorkiewicz

opracowanie muzyczne i przygotowanie wokalne: Aleksander Radzewski

realizacja akustyczna: Zenon Andrzejewski

### ***Dokument poufny***

Kazimierz Korcelli

reżyseria: Wojciech Wieczorkiewicz

scenografia: Lucjan Zachmoc

### ***Teatrzyk „Zielona Gęś”***

reżyseria: Leokadia Serafinowicz

scenografia: Sylwia Górna

muzyka: Franciszek Wasikowski

### ***Rajski ogródek***

Tadeusz Różewicz

reżyseria: Wojciech Wieczorkiewicz

scenografia: Leokadia Serafinowicz

### ***Pani Koch***

Miron Białoszewski

reżyseria: Wojciech Wieczorkiewicz

scenografia: Leokadia Serafinowicz

### ***Jasny pokój dziecinny***

Ireneusz Iredyński

reżyseria: Wojciech Wieczorkiewicz  
scenografia: Zdzisław Łosiński

*Szury*

Miron Białoszewski

reżyseria: Leokadia Serafinowicz  
scenografia: Jan Berdyszak

*W sądzie*

Andrzej Bursa

reżyseria: Wojciech Wieczorkiewicz  
scenografia: Andrzej Wielgosz

*Wielkości*

Tadeusz Różewicz

reżyseria: Leokadia Serafinowicz  
scenografia: Jan Berdyszak

*Ojczyzna*

Krystyna Miłobędzka

reżyseria: Wojciech Wieczorkiewicz  
scenografia: Jan Berdyszak

premiera: 7 V 1975, Poznański Teatr Lalki i Aktora (Scena Młodych)

### **Janosik**

Jan Dvořák, Krystyna Miłobędzka, Karel Brožek, Josef Mokoš

reżyseria: *Josef Krofta, Wojciech Wieczorkiewicz, Karel Brožek, Josef Mokoš*

scenografia: *František Vitek, Vera Ričařova, Leokadia Serafinowicz, Karel Hejzman*

muzyka: *Jiří Vyšohlid, Zbigniew Bujarski, Milan Dubowsky*

korepetytor wokalny: *Aleksander Radzewski*

realizacja akustyczna: *Zenon Andrzejewski*

premiera: 20 IX 1975, Poznański Teatr Lalki i Aktora (Scena Młodych)

### **Gra**

Josef Mokoš

inscenizacja i reżyseria: Wojciech Wieczorkiewicz

scenografia: Lucjan Zachmoc

muzyka: Jerzy Milian

korepetytor wokalny: *Aleksander Radzewski*

premiera: 28 XII 1975, Poznański Teatr Lalki i Aktora (Scena Marcinek)

### **Bajka o...**

Krystyna Miłobędzka

reżyseria: Teresa Gąsiorowska

scenografia: Leokadia Serafinowicz

premiera: 11 IX 1976, Poznański Teatr Lalki i Aktora (Scena Marcinek)

### **Tymoteusz**

Jan Wilkowski

reżyseria: Stanisław Słomka-Rakowski

scenografia: Małgorzata Konwerska

muzyka: Jerzy Milian

*korepetytor wokalny: Aleksander Radzewski*  
*realizacja akustyczna: Andrzej Prugar*  
*premiera: 11 IX 1975, Poznański Teatr Lalki i Aktora (Scena Marcinek)*

***Don Kichot***

Miguel de Cervantes Saavedra  
adaptacja: Josef Krofta  
reżyseria: Josef Krofta  
scenografia: František Vitek, Vera Ričařova  
muzyka: Jiří Vyšohlid  
*korepetytor wokalny: Aleksander Radzewski*  
*premiera: 27 IX 1976, Poznański Teatr Lalki i Aktora (Scena Młodych)*

***Ptam***

Krystyna Miłobędzka  
inscenizacja i reżyseria: Leokadia Serafinowicz  
scenografia: Jan Berdyszak  
muzyka: Franciszek Woźniak  
*korepetytor wokalny: Aleksander Radzewski*  
*realizacja akustyczna: Zenon Andrzejewski*  
*premiera: 8 I 1977, Poznański Teatr Lalki i Aktora (Scena Marcinek)*

***Królowa Śniegu***

Eugeniusz Szwarc (wg Hansa Christiana Andersena)  
przekład: Hanna Pieczarkowska  
reżyseria: Leokadia Serafinowicz  
muzyka: Zbigniew Karnecki  
*premiera: 12 XI 1977, Poznański Teatr Lalki i Aktora (Scena Marcinek)*

***Noc wigilijna***

Jiří Středa (wg Mikołaja Gogola)  
reżyseria: Karel Brožek  
scenografia: Hana i Petr Cigánovie  
muzyka: Jiří Kolafa  
współpraca choreograficzna: Emil Wesołowski  
*premiera: 18 XII 1977, Poznański Teatr Lalki i Aktora (Scena Młodych)*

***Młynek do kawy***

Jan Dorman (wg Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego)  
inscenizacja i reżyseria: Jan Dorman  
scenografia: Jacek Dorman  
opracowanie muzyczne: Jan Dorman  
pianista: Aleksander Radzewski  
*premiera: 21 IV 1978, Poznański Teatr Lalki i Aktora (Scena Młodych)*

***Koziolki z wieży ratuszowej***

Jerzy Kurczewski i Leokadia Serafinowicz  
reżyseria: Wojciech Wiczorkiewicz

scenografia: Leokadia Serafinowicz  
korepetytor wokalny: *Aleksander Radzewski*  
realizacja akustyczna: Ryszard Gloger, Zenon Woliński  
premiera: 10 III 1979, Poznański Teatr Lalki i Aktora (Scena Marcinek)

***Odprawa posłów greckich, Pieśni i Fraszki***

Jan Kochanowski  
reżyseria: Wojciech Wieczorkiewicz  
scenografia: Jan Berdyszak  
muzyka: Zbigniew Bujarski  
choreografia: Emil Wesołowski  
przygotowanie wokalne: *Aleksander Radzewski, Romana Krebsówna*  
realizacja akustyczna: *Edward Kulka, Zenon Andrzejewski*  
premiera: 10 III 1979, Poznański Teatr Lalki i Aktora (Scena Młodych)

***Porwanie w Tiutiurlistanie***

Wojciech Żukrowski  
reżyseria: Wiesław Hejno  
scenografia: Mira Żelechower-Aleksium  
muzyka: Jerzy Satanowski  
korepetytor wokalny: *Aleksander Radzewski*  
premiera: 19 V 1979, Poznański Teatr Lalki i Aktora (Scena Marcinek)

***Doktor Johannes Faust***

Matej Kopecki  
reżyseria: Bogdan Jonas  
scenografia: Zenobiusz i Rajmund Strzeleccy  
muzyka: Aleksander Radzewski  
premiera: 15 IX 1979, Poznański Teatr Lalki i Aktora (Scena Młodych)

***Bajka o Popielu i Piaście***

Anna Świrszczyńska  
reżyseria: Wojciech Wieczorkiewicz  
scenografia: Leokadia Serafinowicz  
muzyka: Zbigniew Bujarski  
korepetytor wokalny: *Aleksander Radzewski*  
premiera: 23 II 1980, Poznański Teatr Lalki i Aktora (Scena Marcinek)

***Dziewczynka z ryżowych pól***

Anna Świrszczyńska  
reżyseria: Wojciech Rum  
scenografia: Jerzy Czerniawski  
muzyka: Andrzej Bieżań  
premiera: 12 VII 1980, Poznański Teatr Lalki i Aktora (Scena Marcinek)

***O strasliwym smoku, dzielnym szewczyku, prześlicznej królownie i królu Gwoźdżiku***

Maria Kownacka  
inscenizacja i reżyseria: Wojciech Wieczorkiewicz

scenografia: Leokadia Serafinowicz

muzyka: Jerzy Kurczewski

premiera: 26 X 1980, Poznański Teatr Lalki i Aktora (Scena Marcinek)

***Iliada***

Homer

przekład: Franciszek Ksawery Dmochowski

wybór i układ tekstów: Leokadia Serafinowicz

koncepcja całości: Leokadia Serafinowicz i Jan Berdyszak

premiera: 30 XII 1980, Poznański Teatr Lalki i Aktora (Scena Młodych)

***Bajki o wilku***

*Czerwony Kapturek*

Jan Brzechwa

*Piotruś i wilk*

Sergiusz Prokofiew

libretto: Piotr Sikirycki

reżyseria: Wojciech Wieczorkiewicz

scenografia: Leokadia Serafinowicz

premiera: 25 IV 1981, Poznański Teatr Lalki i Aktora (Scena Marcinek)

**Spektakle zrealizowane przez Leokadię Serafinowicz poza Poznaniem w latach 1960–1980<sup>772</sup>**

***Kasia i krokodyl***

Nina Gernet i Grigorij Jagdfed  
reżyseria: Monika Snarska  
scenografia: Leokadia Serafinowicz  
muzyka: Stanisław Prószyński  
premiera: 15 VI 1962, Teatr Lalek Guliwer w Warszawie

***Teatr Pietruszki***

Jan Brzechwa  
inscenizacja: Leokadia Serafinowicz, Lucjan Dembiński  
reżyseria: Eleonora Staniecka  
scenografia: Leokadia Serafinowicz  
muzyka: Jerzy Dobrzański  
premiera: 20 XII 1964, Teatr Lalka w Warszawie

***Nagi król***

Eugeniusz Szwarc  
reżyseria: Wojciech Wiczorkiewicz  
scenografia: Leokadia Serafinowicz  
muzyka: Jadwiga Szajna-Lewandowska  
premiera: 22 V 1967, Teatr Lalek w Wałbrzychu

***Tygrzysek***

Hanna Januszewska  
reżyseria Wojciech Wiczorkiewicz  
scenografia: Leokadia Serafinowicz  
muzyka: Krzysztof Penderecki  
premiera: 28 IV 1968, Scena Lalkowa Teatru Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze

***Guignol w tarapatach***

Jan Wilkowski i Leon Moszczyński  
reżyseria: Wojciech Wiczorkiewicz  
muzyka: Jerzy Dobrzański  
premiera: 12 XI 1968, Scena Lalkowa Teatru Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze

***Parady***

Jan Potocki  
reżyseria: Wojciech Wiczorkiewicz  
scenografia: Leokadia Serafinowicz  
muzyka: Zbigniew Bujarski

---

<sup>772</sup> Na podstawie: *Leokadia Serafinowicz. Dokumentacja działalności*, oprac. H. Sych, seria *Lalkarze. Materiały do biografii* pod red. M. Waszkiela, Łódź 1996.

premiera: 19 V 1969, Scena Lalkowa Teatru Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze

***To jest Polska***

Leokadia Serafinowicz i Wojciech Wieczorkiewicz  
reżyseria: Wojciech Wieczorkiewicz i S. Ochmański  
scenografia: Leokadia Serafinowicz  
muzyka: Jerzy Milian  
premiera: 20 VII 1969, Teatr Lalki i Aktora im. H. Ch. Andersena w Lublinie

***To jest Polska***

Leokadia Serafinowicz i Wojciech Wieczorkiewicz  
reżyseria: Wojciech Wieczorkiewicz  
scenografia: Leokadia Serafinowicz  
muzyka: Jerzy Milian  
premiera: 25 IV 1970 Teatr Lalek Pleciuga w Szczecinie

***Tigrisorul***

Hanna Januszewska  
reżyseria i scenografia: L. Serafinowicz  
muzyka: Krzysztof Penderecki  
premiera: 14 VIII 1970, Teatrul de Păpuși, Timisoara, Rumunia

***Tygrysek i piraci***

Hanna Januszewska  
reżyseria: Wojciech Wieczorkiewicz  
scenografia: Leokadia Serafinowicz  
muzyka: Jerzy Milian  
premiera: 22 IX 1970, Scena Lalkowa Teatru Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze

***Aj tak sejou mak...***

Krystyna Miłobędzka  
reżyseria: Leokadia Serafinowicz  
scenografia: Jan Berdyszak  
muzyka: Jiří Stancí  
premiera: 15 III 1973, Loutkové Divadlo Radost, Brno, Czechosłowacja

***Hefajstos***

Anna Świrszczyńska  
reżyseria: Wojciech Wieczorkiewicz  
scenografia: Leokadia Serafinowicz  
muzyka: Zbigniew Bujarski  
premiera: 9 III 1971, Teatr Lalki i Aktora Kacperek w Rzeszowie

***Ojczyzna***

Krystyna Miłobędzka  
reżyseria: Wojciech Wieczorkiewicz  
scenografia: Leokadia Serafinowicz  
premiera: 27 II 1974, Teatr Lalki i Aktora im. H. Ch. Andersena w Lublinie



***W kole***

Krystyna Miłobędzka

scenografia i reżyseria: Leokadia Serafinowicz

muzyka: Zbigniew Bujarski

premiera: 28 IV 1979, Wrocławski Teatr Lalek we Wrocławiu

***Tygryszek***

Hanna Januszewska

reżyseria: Wojciech Wieczorkiewicz

scenografia: Leokadia Serafinowicz

muzyka: Jerzy Milian

premiera: 27 IV 1980, Teatr Lalki Tęcza w Słupsku

***Królowa Śniegu***

Eugeniusz Szwarc

inscenizacja i reżyseria: Wojciech Wieczorkiewicz

scenografia: Leokadia Serafinowicz

muzyka: Zbigniew Karnecki

premiera: 20 XII 1980, Teatr Lalek Arlekin w Łodzi

**Spis prezentacji spektakli omówionych w rozdziale III<sup>773</sup>**

**4.1. Tygrysek (1961)**

VI 1962 – Polska (Toruń, III Festiwal Teatrów Polski Północnej)

V 1963 – Polska (Kalisz, III Kaliskie Spotkania Teatralne)

**4.2. Najdzielniejszy (1965)**

IX 1965 – Rumunia (Bukareszt, III Międzynarodowy Festiwal Teatrów Lalek)

XI 1965 – Polska (Toruń, VI Festiwal Teatrów Lalek Polski Północnej)

V 1966 – Bułgaria (gościnne występy w Płowdiw)

**4.3. O Kasi, co gąski zgubiła (1967)**

XI 1967 – Węgry (Pecs, III Festiwal Węgierskich Teatrów Lalek)

X 1969 – Polska (Opole, Ogólnopolski Festiwal Teatrów Lalek)

X 1969 – Belgia (Liège, Festival du Jeune Théâtre)

VI 1972 – Czechosłowacja (Pilzno, Ogólnoczeski Festiwal Teatrów Lalek Skupova Plezn; Brno)

XII 1972–I 1973 – tournée po Kubie (Santa Clara, Pinar del Rio, Pedro Betancourt, Metanzas, Havana)

V–VI 1973 – tournée po Francji (Tuluza, Auch, Montbéliarde, Mâcon, Pontoise, Brest, Rennes)

IX–X 1973 – tournée po Jugosławii (Zagrzeb, XX Międzynarodowy Festiwal Teatrów Lalkowych; Sujo, Karlovac, Velika Golija, Bosanski Novi)

V 1974 – Polska (Słupsk, Ogólnopolskie Seminarium „Ludowe tradycje w teatrze lalek”)

III 1976 – Włochy (Parma i Modena, III Międzynarodowy Festiwal Teatrów Lalek)

V–VI 1976 – ZSRR (Moskwa, Międzynarodowy Festiwal Teatrów Lalek organizowany przy XII Kongresie UNIMA)

V–VI 1979 – NRD (Drezno, festiwal Dresdener Musikfestspiele)

III 1985 – ZSRR (Leningrad, Kaliningrad)

**4.4. Siała baba mak (1969)**

X 1969 – Polska (Opole, Ogólnopolski Festiwal Teatrów Lalek)

IX 1970 – Belgia (Liège, Festival du Jeune Théâtre)

X 1970 – Włochy (Wenecja, Festival Internazionale del Teatro di Prosa organizowany przy III Kongresie ASSITEJ)

VI 1971 – RFN (Berlin Zachodni, Międzynarodowy Festiwal Teatrów Dziecięcych i Młodzieżowych)

XI–XII 1971 – tournée po Włoszech (Bari, Vittorio Veneto, Spilimbergo, Taranto, Perdenone, Mamago)

I–III 1972 – tournée po Francji (Rennes, Brest, Vierzon, Sartrouville, Chelles, Donai, Ivry, Socheaux, Pontoise, Tuluza, Firminy, Grenoble, Caen, Lavale, Dive sur Mer, Aunfleur)

XII 1972–I 1973 – tournée po Kubie (Santa Clara, Pinar del Rio, Pedro Betancourt, Metanzas, Havana)

IX 1973 – Włochy (Mediolan, święto dziennika „Unita”)

IX 1974 – Włochy (Bologna, ochody jubileuszu pięćdziesięciolecia dziennika „Unita”)

---

<sup>773</sup> Na podstawie *Almanach sceny polskiej*, sezony 1960/61–1984/85, t. II–XXVI, pod red. (kolejno) J. Koeniga, S. Marczaka-Oborskiego, K. A. Wysięńskiego, Warszawa 1961–1989.

- III 1975 – Polska (Warszawa, Panorama XXX-lecia PRL)  
III 1976 – Włochy (Parma i Modena, III Międzynarodowy Festiwal Teatrów Lalek)  
VI 1976 – Polska, (Sopot festiwal Świat Dziecka)

#### **4.5. Tygrysek (1974)**

- IV 1976 – RFN (Hamburg, gościnne występy w Theater für Kinder)  
VII 1977 – tournée po Wielkiej Brytanii (Cardiff, Międzynarodowy Festiwal Młodych CYMRU; Mold, Bangor, Aberystwyth, Milford Haven, Nanty Moel, Port Talbot Malvern, Birmingham, York, Sutton, Londyn)  
X 1977 – Jugosławia (Zagrzeb, X Międzynarodowy Festiwal Teatrów Lalek w Języku Esperanto)  
XI 1977 – Polska (Bydgoszcz, na zaproszenie Ogólnopolskiego Komitetu Studenckich Kół Esperanto)  
V 1978 – Polska (Bielsko-Biała, Międzynarodowy Festiwal Teatrów Lalek)  
IX–X 1979 – tournée po RFN (Bamberg, Schweinfurt, Aschaffenburg, Hof, Landau, Biefeld, Recklinghausen, Iserlohn, Hagen, Alcenau)  
XI–XII 1979 – tournée po Ameryce Północnej: Kanadzie (Toronto), USA (Bufalo, Dittroit, Syracuse) i Meksyku (Mexico City)  
XI 1980 – RFN (Berlin Zachodni)  
III 1981 – tournée po RFN (Schwalbach, Reutlingen, Neustadt, Münster, Duisburg, Paderborn, Northeim, Hamburg, Hannover, Detmold, Aachen)  
III 1982 – tournée po RFN (Gütersloh, Gladbach, Langen, Baden-Baden, Sindelfinen, Oberhausen, Neukrichen, Münster, Siegen, Hamm, Fürth, Lindau, Recklinghausen)  
IX 1982 – NRD (Lipsk i Wittenberga)

**Spis nagród i odznaczeń, którymi wyróżniono spektakle wymienione w rozdziale III oraz poznański teatr lalek wraz z Leokadią Serafinowicz w latach 1960–1985<sup>774</sup>**

**5.1. *Najdzielniejszy* (1965)**

III Międzynarodowy Festiwal Teatrów Lalek w Bukareszcie, 1965

- nagroda za scenografię dla Jana Berdyszaka

**5.2. *O Kasi, co gąski zgubiła* (1967)**

XX Międzynarodowym Festiwalu Sztuk Lalkowych w Zagrzebiu, 1973

- II nagroda za scenografię dla Leokadii Serafinowicz

Telewizyjny Festiwal Widowisk Lalkowych dla Dzieci i Młodzieży, 1975

- dyplom honorowy

**5.3. *Siała baba mak* (1969)**

I Biennale Sztuki dla Dziecka w Poznaniu, 1973:

- nagroda za reżyserię dla Leokadii Serafinowicz
- nagroda za propozycję nowej formy dramaturgicznej w twórczości dla dzieci dla Krystyny Miłobędzkiej
- nagroda aktorska dla Jana Harendy za rolę Króla Lula
- nagroda za scenografię dla Jana Berdyszaka

**5.4. *Tygrysek* (1974, 1975, 1977)**

II Biennale Sztuki dla Dziecka w Poznaniu, 1975:

- Srebrne Koziółki
- II nagroda za reżyserię dla Wojciecha Wieczorkiewicza
- I nagroda za scenografię dla Leokadii Serafinowicz
- nagroda za muzykę dla Jerzego Miliana
- wyróżnienie aktorskie dla Bożeny Tychanicz za rolę Tygryska

V Telewizyjny Festiwal Widowisk Lalkowych dla Dzieci, 1976

- nagroda Telewizji Polskiej dla Bożeny Tychanicz za rolę Tygryska

X Pupteatra Internacia Festivalo w Zagrzebiu, 1977:

- I nagroda międzynarodowej publiczności dziecięcej
- I nagroda za język na scenie
- I nagroda za scenografię dla Leokadii Serafinowicz

**5.5. Państwowy Teatr Lalki i Aktora w latach 1960–1980:**

- „Srebrna Szopka” przyznana przez Polski Ośrodek Lalkarski UNIMA w uznaniu zasług położonych dla rozwoju teatru lalek w Polsce, 1969

---

<sup>774</sup> Na podstawie: *Leokadia Serafinowicz. Dokumentacja działalności*, oprac. H. Sych, seria *Lalkarze. Materiały do biografii* pod red. M. Waszkiela, Łódź 1996 oraz *Poznański Teatr Lalki i Aktora 1945–1985*, oprac. M. Karasińska, Poznań 1985.

- Odznaka Honorowa Miasta Poznania przyznana przez Prezydium Rady Narodowej m. Poznania, 1970
- Złota Odznaka Miłośników m. Poznania przyznana przez Prezydium Rady Narodowej m. Poznania oraz Towarzystwo Miłośników m. Poznania, 1970
- nagroda zespołowa Województwa Poznańskiego i m. Poznania za rok 1971 w uznaniu wybitnych zasług w dziedzinie upowszechniania kultury przyznana przez Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej i Prezydium Rady m. Poznania, 1972
- nagroda za twórczość artystyczną dla dzieci i młodzieży przyznana przez Prezesa Rady Ministrów PRL, 1973
- Medal Komisji Edukacji Narodowej oraz Odznaka za zasługi w rozwoju województwa poznańskiego, 1975

#### **5.6. Leokadia Serafinowicz:**

- Złoty Krzyż Zasługi, 1964
- II nagroda za scenografię, Konkurs Małoobsadowych Przedstawień Teatrów Lalek w Warszawie, 1965 (*Słowik*)
- nagroda Ministra Kultury i Sztuki III stopnia dla Leokadii Serafinowicz za osiągnięcia reżyserskie w teatrze lalkowym, a zwłaszcza za twórcze przeniesienie dramatu klasycznego do teatru lalkowego, 1969
- nagroda indywidualna Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej i Prezydium Rady m. Poznania za upowszechnianie kultury, 1969
- nagroda pieniężna Ministra Kultury i Sztuki z okazji jubileuszu dwudziestopięciolecia PTLiA Marcinek, 1970
- I nagroda za scenografię, V Ogólnopolski Festiwal Teatrów Lalek w Opolu, 1971 (*Wanda*)
- Złoty Medal, II Quadriennale Scenografii w Pradze za poszukiwania artystyczne w scenografii teatralnej, 1971 (*Wanda, Lajkonik*)
- I nagroda za scenografię, Festiwal Teatrów Lalkowych w Zagrzebiu, 1973 (*Hefajstos*)
- I nagroda za projekty lalek, I Biennale Sztuki dla Dziecka w Poznaniu, 1973 (*Lajkonik*)
- wpis do Wielkopolskiej Księgi Wybitnych Przewodników Pracy Socjalistycznej, 1974
- nagroda indywidualna Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej i Prezydium Rady m. Poznania za upowszechnianie kultury, 1974
- nagroda specjalna za rozwiązania przestrzenne i plastyczne, II Biennale Sztuki dla Dziecka w Poznaniu, 1975 (*W kole*)
- Medal Komisji Edukacji Narodowej, 1975
- Odznaka Zasłużonego Działacza Kultury, 1975
- Złote Koziołki, III Biennale Sztuki dla Dziecka, 1977 (*Ptam*)
- Odznaka Honorowa za zasługi w rozwoju województwa poznańskiego, 1977
- Order Uśmiechu, 1978
- nagroda Prezesa Rady Ministrów za całokształt twórczości reżyserskiej w teatrze lalek, 1979
- Złota Odznaka za zasługi dla Poznańskiej Chorągwi ZHP
- Srebrne Odznaczenie im. Janka Krasickiego, 1980
- Krzyż Oficerski Orderu Odrodzenia Polski, 1985

**Program Przeglądu Polskich Współczesnych Sztuk Lalkowych „Konfrontacje”  
w latach 1964–1968**

I Przegląd Polskich Współczesnych Sztuk Lalkowych „Konfrontacje”

25–29 IX 1964

25 IX (piątek)

godz. 11:00 – Zbigniew Osiński, *Współczesna polska dramaturgia lalkowa* (referat)

godz. 16:00 – otwarcie Przeglądu / TLiA Marcinek

godz. 16:30 – Teatr Lalki i Aktora Marcinek w Poznaniu, *To jest Polska* L. Serafinowicz i W. Wieczorkiewicz, reż.: L. Serafinowicz, W. Wieczorkiewicz, scen.: L. Serafinowicz, oprac. muz.: J. Milian, prem.: 25 IX 1964 / TLiA Marcinek

godz. 19:30 – Teatr Lalki i Aktora Marcinek w Poznaniu, *Która godzina?* Z. Wojciechowskiego, reż.: L. Serafinowicz, scen.: J. Berdyszak, muz.: S. Radwan, prem.: 16 V 1964 / TLiA Marcinek

26 IX (sobota)

godz. 11:00 – Teatr Lalek Pleciuga w Szczecinie, *Misie–Ptysie* Z. Poprawskiego, reż.: W. Dobromilski, scen.: I. Pikiel, muz.: W. Pawłowski, prem.: 9 II 1964 / TLiA Marcinek

godz. 13:30 – Scena Objazdowa Teatru Lalki i Aktora Marcinek w Poznaniu, *Szewczyk Dratewka* M. Kownackiej, reż. i scen.: J. Lewińska, E. Spólnik, muz.: J. Lewiński, prem.: 16 IV 1963 / Pałac Kultury

godz. 18:00 – Teatr Lalek Pleciuga w Szczecinie, *Gwiazdne wagary* J. Morawskiej i L. Proroka, reż.: K. Niesiołowski, scen.: Z. Burkacki, muz.: W. Pawłowski, prem.: 5 V 1964 / TLiA Marcinek

27 IX (niedziela)

godz. 11:00 i 14:00 – Teatr Lalek Świerszcz w Białymstoku, *Igielka bohaterem?* Z. Kopalki, reż.: Z. Kopalko, scen.: B. Goeldner, J. Janczewski, muz.: Z. Kopalko, prem.: 1 III 1963 / Teatr Nowy

godz. 11:00 i 18:00 – Teatr Lalki i Aktora Marcinek w Poznaniu, *Tygrysy i piraci* H. Januszewskiej, reż.: W. Wieczorkiewicz, scen.: L. Serafinowicz, muz.: J. Milian, prem.: 17 XI 1963 / TLiA Marcinek

28 IX (poniedziałek)

godz. 11:00 i 14:00 – Teatr Dzieci Zagłębia w Będzinie, *Która godzina* Z. Wojciechowskiego, reż.: J. Dorman, scen.: J. Dorman, muz.: J. Dorman, prem.: 21 IX 1964 / TLiA Marcinek

godz. 11:00 – Teatr Lalki i Aktora Baj Pomorski w Toruniu, *Farfurka królowej Bony* A. Świrszczyńskiej, reż. B. Rychłowska-Kulikowska, scen.: Z. Kulikowski, muz.: M. Drobner, prem.: 31 V 1964 / Teatr Nowy

godz. 18:00 – Teatr Lalki i Aktora Baj Pomorski w Toruniu, *Był sobie król* A. Baszkowskiego, reż.: L. Śmigieński, scen.: T. Rupiewicz, muz.: S. Gałoński, prem.: 19 VI 1964 / Teatr Nowy

29 IX (wtorek)

godz. 11:00 – Maria Tyszkowa, *Wyniki badań nad percepcją widowiska teatralnego przez dzieci* (referat będący omówieniem spektakli prezentowanych na Przeglądzie)

godz. 15:00 – Henryk Jurkowski, *Tekst autora a realizacja sceniczna* (referat będący omówieniem spektakli prezentowanych na Przeglądzie)

godz. 16:00 i 19:00 – Teatr Lalek Groteska w Krakowie, *Gdyby Adam był Polakiem* K. I. Gałczyńskiego, reż.: Z. Jaremowa, scen.: K. Mikulski, J. Skarżyński, lalki: L. Minticz, prem.: 9 V 1964 / Teatr Nowy

godz. 16:00 i 19:00 – Teatr Lalek Groteska w Krakowie, *Czarowna noc* S. Mrożka, reż.: Z. Jaremowa, scen.: K. Mikulski, muz.: J. Kaszycki, prem.: 9 V 1964 / TLiA Marcinek

## II Przegląd Polskich Współczesnych Sztuk Lalkowych „Konfrontacje”

25–29 IX 1966

25 IX (niedziela)

godz. 16:30 – otwarcie Przeglądu / TLiA Marcinek

godz. 11:00 i 17:00 – Teatr Lalki i Aktora Baj Pomorski w Toruniu, *Szarada prof. Greniusa* A. Baszkowskiego, reż.: L. Śmigieński, scen.: Z. Juřena, muz.: A. Mroczynski, prem.: 21 IX 1966 / TLiA Marcinek

26 IX (poniedziałek)

godz. 11:00 i 16:00 – Teatr Lalek Świerszcz w Białymstoku, *Skowronek* K. Orskiego, reż.: K. Rau, scen.: J. Janczewski, muz.: J. Maksymiuk, prem.: 7 III 1966 / TLiA Marcinek

godz. 11:00 i 17:00 – Teatr Lalek Banialuka z Bielsko-Białej, *Pędrak Wyrzutek* S. Themersona, reż.: J. Zitzman, scen.: K. Wejman, muz.: M. Stachowski, prem.: 15 V 1966 / Teatr Nowy

27 IX (wtorek)

godz. 10:00 – Wiesława Domańska i Henryk Jurkowski, *Współczesność a dramaturgia lalkowa* (referat) / Klub TPPR, ul. Ratajczaka 37

godz. 12:00 – Maria Roszczakowa, *Rola sztuki w kształtowaniu postawy ideowo-moralnej dziecka* (referat) / Klub TPPR, ul. Ratajczaka 37

godz. 16:00 i 20:00 – Teatr Lalek w Wałbrzychu, *O chłopie, co wszystkich zwodził* na podst. *Złotego klucza* J. Ośnicy, reż.: W. Dobromilski, scen.: A. Bunsch, muz.: L. Żuchowski, prem.: 16 X 1965 / TLiA Marcinek

28 IX (środa)

godz. 10:00 – Maria Adamczyk, *Programowanie odbiorcy w sztukach dla dzieci* dyskusja nad referatem prowadzona przez Stanisława Hebanowskiego; Józef Ratajczak, *Dlaczego właśnie teatr lalek?*

godz. 16:00 i 20:00 – Teatr Lalki i Aktora Marcinek w Poznaniu, *Słowik* J. Ratajczaka, reż.: W. Wieczorkiewicz, scen.: L. Serafinowicz, muz.: J. Milian, prem.: 19 VI 1965 / TLiA Marcinek

29 IX (czwartek)

godz. 10:00 – Maria Tyszkowa, *Niektóre problemy związane z recepcją widowiska teatralnego przez dzieci* (referat) / Klub TPPR, ul. Ratajczaka 37

godz. 12:00 – Zbigniew Osiński, *Na marginesie Konfrontacji* (referat) / Klub TPPR, ul. Ratajczaka 37

godz. 16:00 – *Chocholowa muzyka* H. Januszewskiej: *O chocholowej muzyce*, *Tańcowały dwa Michały*, reż.: M. Korzeniowska; *O hulającej stodole*, reż.: M. Lejman; *Niedaleko od Kulika*, reż.: S. Słomka-Rakowski; scen. wszystkiego: J. Berdyszak, muz.: J. Kurczewski, etudy aktorskie, prem.: 27 IX 1966 / TLiA Marcinek

godz. 20:00 – Teatr Lalki i Aktora Marcinek w Poznaniu, *Biją dzwony* Z. Wojciechowskiego, reż.: L. Serafinowicz, scen.: J. Donega, muz.: K. Penderecki, prem.: 30 IV 1966 / TLiA Marcinek

Festiwalowi towarzyszyły dwie wystawy: projektów scenograficznych Borysa Achczijskiego (można ją było obejrzeć w Klubie Międzynarodowej Prasy i Książki, ul. Ratajczaka 39) oraz programów teatralnych Ireny Jarzyńskiej (Foyer TLiA Marcinek)

### III Przegląd Polskich Współczesnych Sztuk Lalkowych „Konfrontacje”

14–18 X 1968

14 X (poniedziałek)

godz. 17:00 – otwarcie Przeglądu

godz. 17:15 – Teatr Lalki i Aktora Marcinek w Poznaniu, *O Kasi co gąski zgubiła* M. Kownackiej, reż.: W. Wieczorkiewicz, scen.: L. Serafinowicz, muz.: J. Kurczewski, prem.: 11 XI 1967.

15 X (wtorek)

godz. 10:00 i 11:00 – Teatr Dzieci Zagłębia w Będzinie, *Kaczka* J. Dormana, reż.: J. i J. Dormanowie, scen.: J. Dorman, muz.: J. Dorman

godz. 13:00 i 17:00 – Teatr Baj Pomorski w Toruniu, *Teatr Kaczki Dziwaczki* na podst. *Kaczki Dziwaczki* J. Brzechwy, reż.: T. Gąsiorowska, T. Lipnicki, scen.: R. Drzewiecki, muz.: Z. Moździerz, prem.: 17 III 1968.

16 X (środa)

godz. 9:00 – Przegląd filmów animowanych / Muzeum Archeologiczne

godz. 10:00 – Janusz Galewicz, *Podobieństwa i różnice między teatrem a filmem animowanym* (referat); Maria Adamczyk, *W ludycznym teatrze dziecka* (referat) / Muzeum Archeologiczne

godz. 10:00 i 15:00 – Teatr Lalek Świerszcz w Białymstoku, *Przygody Tomcia Palucha* J. Zaborowskiego, reż.: P. Piekarska, scen.: D. Łabanowska, muz.: J. Maksymiuk, prem.: 7 V 1968.

godz. 15:00 i 18:00 – Scena Lalkowa Teatru im. L. Kruczkowskiego w Zielonej Górze, *Tygryszek* na podst. *Tygryska Pietrka* H. Januszewskiej, reż.: W. Wieczorkiewicz, scen.: L. Serafinowicz, muz.: K. Penderecki, prem.: 28 VI 1968

17 X (czwartek)

godz. 10:00 – Maria Tyszkowa, *Charakterystyka psychologiczna dziecka – odbiorcy teatru lalek* (referat); Urszula Wierzbicka, *Przeżycie estetyczne czy artystyczne w kształtowaniu osobowości dziecka* (referat) / Muzeum Archeologiczne

godz. 11:00 i 17:00 – Teatr Tęcza w Słupsku, *Siała baba mak* K. Miłobędzkiej, reż.: J. Całkowska, scen.: K. Samołyk, muz.: J. Milian, prem.: 28 XII 1967

18 X (piątek)

godz. 10:00 – Mirosława Bielicka, *Recepcja sztuki „O Kasi co gąski zgubiła” przez dzieci w wieku od 5 do 10 lat* (referat); Olgierd Błażewicz, *Na marginesie Konfrontacji 68* (referat) / Muzeum Archeologiczne

godz. 15:00 – Teatr Lalki i Aktora Marcinek w Poznaniu, *Jaś czy Małgosia* M. J. Łęczyckiej, reż.: W. Łobodzińska, scen.: Z. Łosiński, muz.: J. Milian, prem.: 30 V 1968.

godz. 19:00 – Teatr Lalki i Aktora Marcinek w Poznaniu, *Noc cudów* J. Ratajczaka, reż.: Z. Kopalko, scen.: W. Giersz, muz.: B. Hardy, prem.: 7 IX 1968. Marcinek

godz. 21:30 – Plastyka Przestrzeni Animowanej – pokaz Koła Naukowego Studentów PWSSP pod kierownictwem Jana Berdyszaka / sala klubu ZPAP w Galerii Arsenal



**Załącznik nr 7**

**Wybrane rozmowy z byłymi współpracownikami Leokadii Serafinowicz przeprowadzone w ramach realizacji Stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w roku 2018**

### 7.1. *Byłyśmy sobie potrzebne – rozmowa z Krystyną Miłobędzką*

**Dziękuję, że zgodziła się Pani ze mną spotkać. Domyślam się, że sprawy, które mnie interesują, z Pani perspektywy należą już do przeszłości. Niemniej jednak to, w jaki sposób pamięta Pani Leokadię Serafinowicz i teatr, którym kierowała, jest dla mnie niezwykle istotne. To właśnie w Marcinku za dyrekcji Serafinowicz zrealizowano wszystkie scenopisy Pani autorstwa zostawiając, jak to Pani określiła, „piękną rysę na gładkiej powierzchni dziecięcego teatru w Polsce”. Czy pamięta Pani, w jakich okolicznościach doszło do Waszego spotkania i pierwszej współpracy?**

Musiałam poznać Lilę w czasie którychś Konfrontacji, na których byłam gościem. Pamiętam, że przyjechałam do Poznania dlatego, że miał tam być Jan Dorman. I tak trafiłam do Marcinka. Jakiś czas później teatr w Poznaniu ogłosił konkurs na sztukę dla dzieci. Nie pamiętam, czy *Siała baba mak* pisałam w związku z ogłoszeniem tego konkursu, czy tekst powstał wcześniej, a ja go po prostu wysłałam. W każdym razie jego poznańska premiera odbyła się w 1969 roku. To był czas, kiedy rodził się nasz syn Wojtek Falkiewicz. Przez dwa miesiące musiałam leżeć. Nie brałam udziału w próbach i nie widziałam premiery. Zobaczyłam spektakl jakiś czas potem. *Baba* w reżyserii Lili ze scenografią Jana Berdyszaka (wiklinowe kosze) to było nieprawdopodobnie trafione i doskonałe przedstawienie. Już tutaj zobaczyłam to, co w późniejszych latach stało się charakterystyczne dla spektakli w reżyserii Lili. Zachowanie aktorów, którzy na scenie pozostawali swobodni i rozluźnieni, bez cienia aktorstwa. Nie grali, bawili się. Gdy padły słowa „czas czas ucieka” – dwóch aktorów rytmicznie popychających się bokami, liczyło godziny: pierwsza, druga, trzecia, czwarta... Działo się dziecięca zabawa i wyrafinowana sztuka Lili – reżyserki, która zostawiała aktorom dużo swobody w reakcjach na spontaniczne zachowania widzów. *Siała baba mak* zagrano sto kilkadziesiąt razy.

**To był jeden z najczęściej tłumaczonych Pani spektakli. Grano go w językach: czeskim, angielskim, francuskim, włoskim, niemieckim i hiszpańskim. W jednym z esejów, zamieszczonych w książce *W widnokregu Odmieńca*, zapisała Pani, że „to, co najbardziej prywatne, własne, tutejsze, domowe, jest jednocześnie cudze, wędrowne”. Niemal w każdym z tych języków znalazła się zabawa pozwalająca na przetłumaczenie tekstu sztuki. Czy oglądała Pani *Siała baba...* również za granicą?**

W 1973 roku Lila reżyserowała a Jan Berdyszak robił scenografię do *Baby...* w Teatrze Radost w Brnie. Czescy aktorzy grali *Aj tak tak sejou mak*. Nie widziałam ani czeskiego „sejou”, ani poznańskiego siania kapusty we Francji, grochu w Niemczech czy „przeciwnej Mary”. Z relacji aktorów grających w tych spektaklach wiem, co działo się we Francji: dzieci wbiegały na scenę,

wspólnie z aktorami grały koszami i śpiewały swoją grę-zabawę „kapustę”. Żadna z osób, które mi to z radością opowiadały, już nie żyje.

Raz tylko pojechałam z teatrem do Włoch. Wtedy to się mówiło „na Zachód” i było bardzo trudne. Lila szukała sposobu, żeby mnie zabrać i w ten sposób zostałam... garderobianą. W Bolonii odbywał się festiwal Komunistycznej Partii Pracy UNITA. Na rynku przed ratuszem ustawiono scenę – drewniany podest – i tam właśnie była grana *Baba*. Pamiętam taką zabawną historię – jacyś związkowi literaci przyczepili się do nas, że bez pozwolenia gramy przedstawienie dell’arte i używamy ich tekstu bez zgody autora (tantiemy). Oczywiście graliśmy po włosku. Gdybyśmy grali po polsku, wówczas nie byłoby wątpliwości, że ten tekst jest nasz.

### **Jak przebiegała praca nad premierami Pani pozostałych scenopisów?**

Przyjeżdżałam wtedy, kiedy Lila miała do mnie pytania o tekst, prośbę o wyjaśnienie kwestii czy realizację. Zawsze unikałam prób, choć mnie na nie zapraszano. Nawet wtedy, kiedy mogłabym w nich uczestniczyć. Takie sytuacje są zawsze krępujące. Twardo i nieustępliwie trzymałam się swojego zapisu, a jak Pani wie, te zapisy są szczegółowe: równoległość działań i kwestii wypowiedzianych przez aktorów, dobór rekwizytów. Jeżeli ktoś zupełnie pomijał to, co napisałam, bardzo trudno było mi się z tym pogodzić. Dlatego nie chodziłam na próby. Poza tym interesowało mnie to, co z moim tekstem zrobią reżyser i scenograf, chciałam wiedzieć więcej o sobie. To były niespodzianki, które starałam się sama sobie robić.

### **Jak zatem doszło do tego, że zgodziła się Pani na pracę zespołową przy okazji *Ptama*?**

Ja, Lila i Jan chcieliśmy pracować razem, ale inaczej niż dotychczas. Dlatego przyjeżdżałam z Wrocławia do Puszczykowa na Lipową. Przede wszystkim rozmawialiśmy o scenariuszu, który wymagał ich zdaniem wielu przesunięć z mojej strony. Szukaliśmy odpowiednich rzeczy (rekwizytów), najbliższych tekstowi miejsc na scenie i widowni, rozwiązań poszczególnych scen. W *Ptamie* układ sytuacji – obrazów scenicznych przypomina montaż filmowy. Szybko zmienia się miejsce akcji. Często się o to sprzeczałyśmy i rzadko zgadzaliśmy. To nie był idealny związek.

### **W sezonie artystycznym 1975/1976 miało miejsce niezwykle zdarzenie. Poznański Teatr Lalki i Aktora wystawił na „Scenie Młodych” *Janosika*.**

Spektakl był polsko-czesko-słowacką koprodukcją, składał się z trzech części. Janosik jest ważną postacią w kulturze tych trzech krajów. Pisałam część polską, mój *Janosik* miał dwie wersje, ale żadna nie ukazała się drukiem w zbiorze moich tekstów. Tę polską część przedstawienia

reżyserował Wojtek Wieczorkiewicz, a scenografię przygotowywała Lila. Było to przedstawienie zrobione z wielkim rozmachem. Na scenie stał wielki stół, pulpit. Janosika grał Alojzy Zwierzyński, widać było tylko popiersie aktora i piękną złotą karetkę (dziecięcą zabawkę), która jechała przed nim. Janosik chwycił ją w dłoń, podnosił, popychał. Jeden z fragmentów mojego tekstu brzmiał: „Nigdy ci, Janosiku, nie zapomnę, żeś szukał sprawiedliwości na świecie, ale i tego ci nie zapomnę, żeś mnie zawsze poprawiał. Pan Bóg!”. Bardzo dobrze pamiętam tamtą scenografię Lili.

### **Jaki duet tworzyli Leokadia Serafinowicz i Jan Berdyszak?**

Oboje byli świetnymi scenografami i dobrze się rozumieli. Myślę, że łączyło ich (mnie z nimi także) szczególne rozumienie przestrzeni. W *Ptami* wykorzystano wielki kłęb białego sznura, który łączył widownię (i znajdującego się na niej, lecącego chłopca Ptama) ze sceną. W tym geście inscenizacyjnym wydarzyło się to, co najważniejsze w tej realizacji. Odlot, ucieczkę Ptama we własny świat.

Coś Pani pokażę.

*(sięga po książkę)*

To są rysunki z ostatniego szkicownika Jana i fragmenty *W kole*, mojego scenariusza, który Lila dwukrotnie reżyserowała w Poznaniu i Wrocławiu. Zdjęcie na końcu zrobiono w dawnym drewnianym domku Wieczorkiewiczów. Proszę obejrzeć tę książkę. Wydał ją w 2016 roku Waldemar Andzelm właściciel prywatnej galerii sztuki współczesnej w Lublinie, przyjaciel Jana. To jest to, co nas łączyło (myślę o Janie, o scenografii i osobie Lili): przestrzeń. Dużo pustej przestrzeni. Syntetyczne myślenie zamiast zagracania i zapychania.

**Łączyło Was nie tylko myślenie o przestrzeni, ale także wrażliwość na siłę poetyckiej metafory oraz wspólne rozumienie tego, kim jest dziecięcy odbiorca. Dużo rozmawialiście z panią Serafinowicz o tych kwestiach?**

Nie przypominam sobie takich dyskusji. Chyba nie miałyśmy powodu, by je prowadzić. Wiedziałyśmy swoje. Pamiętam taką chwilę przy okazji grania *Baby* w Bolonii. Pojechaliśmy wszyscy na jeden dzień do Wenecji. „Dokąd idziemy, pani Krystyno” – zapytała Lila. Naturalnie do Peggy Guggenheim. Zobaczyć kolekcję dzieł sztuki mieszczącą się w jej domu. Są takie rzeczy, o których nie trzeba rozmawiać, wystarczy się przy czymś na dłużej zatrzymać. W tym prywatnym, doskonałym zbiorze sztuki współczesnej była strzelista rzeźba Brâncușiego „Ptak w przestrzeni”. Długo na nią patrzyłyśmy stojąc obok siebie.

Lila była powściągliwa i opanowana. Zawsze zachowywała dystans (w każdym razie wobec mnie). Pamiętam tylko jedno zdarzenie odkrywające jej serdeczność. To było właśnie podczas tego wyjazdu do Wenecji. Kiedy zmęczone czekałyśmy na pizzę, w pewnym momencie, nigdy nie porzucająca określonej formy, Lila powiedziała: „Jest mi pani bardzo bliska, pani Krystyno”. To może się wydawać śmieszne, ale tak naprawdę jest wzruszające. Gdyby chodziło wyłącznie o sprawy teatralne, mogłaby mi to dawno powiedzieć.

### **Czy Wasza relacja ograniczała się do spotkań zawodowych?**

Ależ skąd! Z aktorką Marysią Korzeniowską-Wieczorkiewicz i z Wojtkiem Wieczorkiewiczem, reżyserem także moich sztuk (*Ojczyzna*, *Serdeczny stary człowiek*) spotykaliśmy się z okazji imienin, w Nowy Rok. Oni opiekowali się Lilą do końca jej życia. Przychodzili we trójkę do tego domu na Cienistą, gdzie rozmawiamy, kiedy przeprowadziliśmy się do Puszczykowa w 1993 roku. Byliśmy sobie bardzo bliscy. Tym, co naprawdę spaja i łączy ludzi są wspólne zainteresowania. Ale nie hobby, jak na przykład zbieranie pudełek zapalek. Nas łączyła sztuka. Traktowaliśmy ją trochę żartem, a trochę na poważnie. Z Andrzejem Falkiewiczem, moim mężem, łączyło nas pisanie. I teatr. Zawodowe związki w kulturze są trwałe, bo to tak naprawdę nie jest zawód. To jest świr. Wojtek, kiedy reżyserował wypalał 60 papierosów dziennie. Ile kosztuje reżyseria? Ile kosztuje pisanie? Papierosów, nocy, dni? Całe ludzkie życia? I dłonie Lili – szerokie, mocne. Dłonie rzeźbiarza, rzemieślnika? Myśmy to wiedzieli. Wystarczyło wiedzieć, nie trzeba było mówić.

### **Nigdy nie zwracaliście się do siebie po imieniu?**

Z Wojtkiem, z Marysią, z Janem – tak. Z Lilą zawsze mówiłyśmy do siebie „Pani Lilu” i „Pani Krystyno”. Można ze sobą pracować latami i świetnie się rozumieć (albo nie rozumieć, wszystko jedno), ale niekoniecznie trzeba mówić sobie po imieniu.

### **Czy potrafiłaby Pani nazwać relację, jaka łączyła Panią z Leokadią Serafinowicz?**

Bardzo ceniłam Lilę za jej sposób myślenia, rzeczywisty talent i za odwagę. Dziś, z perspektywy wielu lat myślę, że realizacja moich tekstów wymagała od niej (także jako dyrektorki teatru) dużej odwagi. W tamtym czasie w teatrach dla dzieci grało się bajki i używało do tego lalek. Poza tym ona wymyślała przedmioty (lalki) nieprawdopodobnej piękności. Napisałam przed laty o prostocie i autentycznym materiale rekwizytów w scenografiach Lili. O kondensacji w jednym

znaku wielu znaków, o syntetycznym myśleniu plastycznym: „Piękne jest to, co będąc tym czym jest, jest jednocześnie czymś innym”<sup>775</sup>.

Czy zna Pani takiego wróbla z drutu? Zawsze, gdy o nim pomyślę, poraża mnie pomysłowość i lekkość stworzona z drucików. Nie potrafię odpowiedzieć na Pani pytanie. Po prostu od jakiegoś momentu stałyśmy się sobie bliskie. Zrozumiałyśmy, że jesteśmy sobie... potrzebne. Tak, to właściwe słowo. Obie wiedziałyśmy, że jest zespół, który może dużo zrobić. Oprócz Lili myślę przede wszystkim o Janie Berdyszaku, z którym się przez lata przyjaźniłam, ale również o całym zespole Marcinka. Wiedziałam, że Lila rozumie, co robię i wyciąga ze mnie coś, czego sama się nie spodziewałam. Inaczej, więcej, gdzieś z boku, nawet czasami wbrew mojemu scenariuszowi, ale że to ostatecznie jest moje.

Puszczykowo, 18 X 2018

---

<sup>775</sup> K. Miłobędzka, *Być pięknie*, [w:] *Teatr lalek Leokadii Serafinowicz*, op. cit., s. 41-42.

## **7.2. Elżbieta II polskiego teatru lalek – rozmowa z Andrzejem Marciniakiem**

No dobrze. Chcesz coś wiedzieć o Leokadii Serafinowicz, tak? W takim razie powiedz, czy zdarza ci się oglądać w telewizji Królową Elżbietę II?

**Owszem.**

Jeśli jesteś ciekawa jak to było obcować z Leokadią, to wyobraź sobie, że miałabyś na co dzień spotykać w pracy Elżbietę II.

**Królewskie były jej maniere czy sposób, w jaki sprawowała władzę?**

Jedno i drugie. Zwróć uwagę zwłaszcza na mimikę twarzy Królowej. Zawsze kiedy oglądam relację z pałacu w Londynie i w kadrze pojawia się Elżbieta II, natychmiast staje mi przed oczami Leokadia, która siedzi na próbie i ... [*mocno zaciska usta w charakterystycznym ni to uśmiechu, ni grymasie*]. I nie wiadomo czy jest zadowolona, czy coś jej się nie podoba.

**Na czym jeszcze polegała królewskość pani Leokadii?**

Była damą, ale nie taką egzaltowaną, raczej introwertyczną. Obcując z nią czułaś, że odkrywasz świat, który już minął. Sposób, w jaki się wysławiała i poruszała, jej dbałość o detale... teraz już się takich ludzi nie spotyka.

**Zanim trafił Pan do Marcinka, działał Pan w poznańskim teatrze studenckim Nurt prowadzonym przez Janusza Nyczaka. Dlaczego ostatecznie związał się Pan z teatrem dla dzieci?**

Nie myślałem o tym w taki sposób. Po prostu przeczytałem ogłoszenie o naborze na etat adepta i się zgłosiłem. W kilkustopniowej rekrutacji z dziesięciu chętnych wybrano dwie osoby – mnie i Henia Jurczaka. To było w roku 1971, miałem wówczas 20 lat.

**Egzamin na aktora-lalkarza zdawał Pan eksternistycznie?**

Tak, podobnie jak wszyscy w zespole. Nasza edukacja trwała minimum dwa lata. W tym czasie, oprócz codziennej pracy w teatrze, dwa-trzy razy do roku musieliśmy przygotowywać pokazy etiud. Wówczas ani Leokadia, ani Wieczorkiewicz nie zasiadali już w oficjalnych komisjach, ale

oceniali nasze postępy i ostatecznie decydowali (ona decydowała), kto może przystąpić do egzaminu państwowego. Dyplom otrzymałem w 1974.

### **Czy dziś myśli Pan o sobie jako o lalkarzu?**

Kiedy porównuję się np. z marionetkarzami z Czech, to nie. Leokadia nigdy nie mówiła ani o teatrze lalek, ani o teatrze dla dzieci, a co za tym idzie nie wychowywała nas na typowych lalkarzy. W jej teatrze lalka była jednym z wielu środków służących przekazowi treści zawartych w słowie. Leokadia uczyła nas, że lalki używa się zawsze z jakiegoś konkretnego powodu – nie tylko po to, by po prostu zastąpić nią aktora. Choć w pewnym sensie lalka i aktor byli w jej teatrze równoważni. Mianowicie pełnili funkcję znaku plastycznego podporządkowanego określonej, spójnej estetycznie konwencji. W teatrze lalek Serafinowicz zadanie animatora polegało na właściwej prezentacji lalki nad parawanem, użyczeniu jej głosu i synchronizacji ruchu postaci z wypowiedzianym słowem.

**To delikatne przesunięcie punktu ciężkości z realistycznej animacji lalką na sposób jej prezentacji wydaje się znamienne. Zwłaszcza, że Serafinowicz chętnie sięgała po sztuki, które powstały z myślą o teatrze żywego aktora.**

Projektowane przez nią formy wymagały niezwyklej precyzji animacji, ale rozumianej inaczej niż w przypadku tradycyjnych technik lalkowych. Na przykład w *Wandzie* graliśmy ciężkimi, grubo ociosanymi kłodami na drągach. Żeby nimi poruszać, musieliśmy być świadomi obrazu postaci, jaką reprezentuje dana lalka i dbać o dokładne ustawienie jej względem światła. (A musisz wiedzieć, że ustawianie świateł do spektakli Leokadii trwało kilka dni). Ruch lalki musiał idealnie współgrać z podawanym słowem.

**Serafinowicz z wykształcenia była plastyczką, nie zatem dziwnego, że w jej teatrze ważna była warstwa wizualna. A co z pozostałymi składowymi dzieła teatralnego?**

Leokadię cechowała, niespotykana wówczas w innych teatrach lalek, dbałość o słowo. Na jej zaproszenie z Marcinikiem współpracowała Krystyna Mazur, asystentka Kazimierza Dejmka i wykładowczyni warszawskiej Akademii Teatralnej. Jej zadanie polegało na pilnowaniu wyrazistości słowa; czuwała nad tym, w jaki sposób akcentujemy pewne treści w wypowiedzianych kwestiach, ale pracowała też z nami nad dykcją i impostacją.

W teatrze Leokadii nie było rzeczy ważnych i ważniejszych. Wszystko musiało być perfekcyjne: zarówno obraz, dźwięk jak i słowo. Każdego z tych elementów pilnowała z taką samą pedanterią.



Od kulis, które do jej spektakli zawsze musiały być mocno naciągnięte, a czasem też wyprasowane, po sposób, w jaki wymawialiśmy głoskę „ł”.

### **To jakaś metafora?**

W żadnym wypadku. Leokadia pochodziła z Wilna i żywiła przekonanie, że „ł” przedniojęzykowe jest podstawą dobrze wyartykułowanej roli. Wymagała od nas, żebyśmy potrafili poprawnie je wymawiać. Mieliśmy kiedyś próby do jakiejś prostej bajki, nie przypominam sobie tytułu. Klasyczny parawan, a przed nim świętej pamięci Jurek Goldbeck. Przez wszystkie próby Leokadia walczyła z nim o to „ł” w kwestii „Poproszę młotek”.

Jurek: Poproszę młotek.

Leokadia: Jurek! Jurek! Mdotek, mdotek, mdotek, mdotek, mdotek, mdotek, młotek!

I tak przez kilka tygodni. Wreszcie nadeszła premiera, gramy przedstawienie. Jurek na pierwszy planie, a my wszyscy w zapadni czekając na tę najważniejszą kwestię w całym spektaklu: „mdotek, mdotek, mdotek, mdotek, mdotek młotek!”. Omal nie udusiliśmy się ze śmiechu.

### **Jak wyglądały próby do spektakli jej i Wieczorkiewicza?**

Byli niezwykle zgranym duetem, ale ostatnie słowo zawsze należało do niej – także wtedy, kiedy w spektaklu odpowiadała „tylko” za scenografię. Jako reżyser Leokadia była szalenie przygotowana do każdej próby i zawsze wiedziała jak dana sytuacja ma wyglądać na scenie. Dlatego rzadko oczekiwała od nas improwizacji. Aktorzy byli od realizowania jej wizji. Dopóki nie osiągnęliśmy zamierzonego przez nią efektu, dopóty trzymała nas na próbie.

### **Inni realizatorzy, z którymi pracowaliście byli mniej rygorystyczni?**

Przypomniała mi się taka sytuacja. Pracowaliśmy nad polsko-czesko-słowackim *Janosikiem*. Trzech reżyserów: Josef Krofta, Karel Brožek i Wojtek Wieczorkiewicz, każdy odpowiadał za tę część spektaklu, która opowiadała historię Janosika z perspektywy jego narodu. Mieliśmy kilkutygodniowe spotkanie w czeskich Holicach. Lato, hotel z basenem, koledzy z różnych krajów, no coś pięknego. Tylko tak się jakoś złożyło, że próby Słowaków i Czechów zawsze trwały krócej niż nasze. Oni po próbie mieli luz, basenik, piweczko i cudowne życie towarzyskie... A my bez końca siedzieliśmy z Wojtkiem w dusznej sali i im zazdrościliśmy.

**Słyszałam, że na wyjazdach mieliście niezłą dyscyplinę także jeśli chodzi o dysponowanie swoim czasem wolnym.**

Nieeee... bez przesady, to nie był jakiś terror. Po prostu każdy z nas musiał wiedzieć, w którym momencie należy skończyć imprezę, żeby uniknąć niezadowolenia Leokadii. Ona nas wprost nie karciała – co to, to nie. Tylko się krzywiła i dąsała. Wiesz, jak obcujesz z damą, to wypada zachować się tak, by nie sprawić jej przykrości. Zwłaszcza, jeśli tę damę lubisz.

**Czyli po prostu musieliście być grzeczni.**

W każdym razie nie mogliśmy pokazywać, gdy czasami byliśmy niegrzeczni.

**Z tego, co się orientuję, średnia wieku w zespole aktorskim była dosyć niska. Może dlatego Serafinowicz tak chętnie pracowała z młodszymi od siebie? Wiedziała, że nie będziecie się buntować.**

Być może. Im byliśmy starsi, tym mieliśmy większą odwagę, by wyrażać swój sprzeciw.

**I jak na to reagowała?**

*(zaciska usta)* Nie rozmawiała.

**Więc jednak sprawowała władzę absolutną.**

Tak, ale dostarczała nam wielu mocnych argumentów, by się na to godzić. Dzięki niej współpracowaliśmy z arcyciekawymi, wielkimi artystami z kraju i zagranicy: z Krystyną Mazur, Janem Dormanem, Karelem Brożkiem, Janem Berdyszakiem, Krzysztofem Pendereckim... Dzięki niej do „Marcinka” trafiły także osoby wcześniej nie związane z teatrem takie jak profesor pedagogiki Maria Tyszkowa czy Krystyna Miłobędzka.

**Jaki był Wasz stosunek do sztuk Miłobędzkiej?**

Pierwsze próby do *Ptama* były makabryczne. Nic z tego tekstu nie rozumieliśmy. Mnóstwo czasu zajęły nam filozoficzne rozważania, co w ogóle oznacza to tytułowe słówko, które według Miłobędzkiej określało „nic i za razem wszystko”. Powoli dochodziliśmy do tego, czym *Ptam* będzie dla nas. Bardzo głęboko wnikaliśmy w tekst literacki szukając ukrytych w nim znaczeń. Potem pracowaliśmy nad relacjami między postaciami, starając się tworzyć różne sytuacje sceniczne. Berdyszak zrobił taką scenografię, w której krzesła i stoły były animowane jak marionetki. To był totalnie odłotowy, ponadczasowy spektakl. Myślę, że nie miałby szansy

powstać współcześnie w żadnym teatrze instytucjonalnym. Jak to się czasem mówi: „nie byłoby na niego widza”.

### **Pamięta Pan jak był odbierany wówczas?**

Nie przypominam sobie żadnych szczególnych historii związanych z graniem *Ptama* w Poznaniu, ale pamiętam, że Francuzi z Lyon byli totalnie zaskoczeni. W pierwszej scenie nasza czwórka: Ojciec, Matka, Ciotka i Wuj (moja postać) siedziała wśród publiczności, skąd mówiliśmy (po francusku) kwestie: „co on robi”, „co on sobie myśli”, „jak on się zachowuje”. Krzyś, który grał *Ptama*, klęczał w tym czasie na podeście wysuniętym do środka widowni i zwijał taki długi sznurek. Francuzi byli zupełnie zdezorientowani, nawzajem się pytali, o co tu chodzi. Najlepszy jednak okazał się moment, w którym na pustą scenę weszli z kulis strażacy w pełnym umundurowaniu i błyszczących złotych hełmach. Wołali do obsługi technicznej gdzie są aktorzy i kiedy zacznie się przedstawienie.

### **Ma Pan jeszcze jakieś wspomnienia związane z wyjazdami?**

Na zwiedzanie miast, w których graliśmy nie mieliśmy ani za wiele czasu, ani pieniędzy. Więc głównie pamiętam budynek teatru i czasem hotel.

Montaż i demontaż obowiązywał tak samo aktorów, jak zespół techniczny, bo roboty ze scenografią Leokadii zawsze było huk. Na przykład do *Lajkonika* wymyśliła parawan zbudowany z płyt obitych jedwabiem, do których były podoczepiane różne blaszane elementy. Przed wyjazdem do Francji wszyscy dostaliśmy ubranie robocze: jednakowe drelichy i specjalne białe rękawiczki do jedwabiu. Śmiało się, że brakuje nam tylko beretów. Ten objazd trwał dwa i pół miesiąca – mniej więcej połowę tego czasu spędziliśmy w autokarze. Pewnego dnia, już pod koniec wyjazdu, siedzę obok Jasia Harendy, który coś zawzięcie bazgrze. Wreszcie potem mówi do mnie z niedowierzaniem: „Wiesz, ile mi wyszło? 600 metrów bagietki! Tyle zjadłem od początku wyjazdu!”.

### **Nie dawali Wam nic innego do jedzenia?**

W Polsce była głęboka komuna, każdy oszczędzał na czym mógł. Jeśli wyjeżdżało się na 2,5 miesiąca na zachód, to chciało się stamtąd przywieźć jakiś sprzęt, zabawkę dla dziecka czy po prostu oszczędzić trochę grosza. Nawet jeśli dzienna dieta wynosiła 5 dolarów. Większość z nas wozila jedzenie z Polski. Kiedy tylko wchodziliśmy do hotelu, wysadzało w nim korki, bo każdy podłączał swoją grzałkę. Potem nauczyliśmy się gotować na zmianę. Ale nie każdy miał takie podeście do pieniędzy. Leokadia, Wojtek i Marysia Korzeniowska w podróży jadali w

przydrożnych zajazdach. Oni szli na obiad, a my czekaliśmy na nich w autobusie na parkingu i zagryzaliśmy bagietki.

**To rzeczywiście mało królewski sposób spożywania posiłku. Mimo wszystko wyjazd zagranicę należał wówczas do przywilejów, którymi cieszyli się nieliczni. Czy te podróże nie były źródłem antagonizmów w zespole?**

Pewnie były, ale wydaje mi się, że od wyjazdów zagranicznych bardziej doskwierały nam nierówności związane ze spektaklami granymi w tzw. terenie. Mieliśmy w repertuarze kilka takich tytułów: prostych, małoobsadowych i z nieskomplikowaną scenografią. Sam zaliczałem się do tej „analitycznej” części zespołu. Trzy miesiące ciężkich prób, a potem okazjonalne granie spektaklu na festiwalach albo dalszych wyjazdach. Te ostatnie co prawda były wielką atrakcją, ale nie pociągały ze sobą ekstra zarobków. W tym czasie koledzy grali proste bajki w terenie i zarabiali dobre pieniądze.

**W siedzibie częściej graliście ambitne tytuły czy te, które miały zarabiać?**

Trudniejsze spektakle graliśmy rzadziej, ale te, które miały zarabiać, też były ambitne. Tyle, że prostsze w przekazie, bardziej obrazkowe. Leokadia niczego w teatrze nie puszczała płazem. Była perfekcjonistką do obłędu, a przy tym szczególną estetiką. Każdy spektakl musiał być dopracowany i reprezentować określony poziom.

**Czy to nie bywało uciążliwe?**

Żebyś wiedziała. W Lyon graliśmy *Ptama* m.in. dla jakichś ważnych, wysoko postawionych oficjeli. Jak wspominałem, zaczynaliśmy na widowni. Leokadia stwierdziła, że kostiumy mamy co prawda eleganckie, ale brakuje nam odpowiedniego zapachu. Poszła więc do drogerii i przyniosła próbki perfum, którymi kazała się nam spryskać.

To jest akurat zabawna anegdota, ale perfekcjonizm Leokadii bywał nieznośny. Projektując kostium w ogóle nie brała pod uwagę tego, jak aktor będzie się w nim czuł. Ważniejszy był końcowy efekt artystyczny. Na przykład do *Tygryska* wymyśliła bluzy i spodnie z zewnętrznym stelażem, pod którym znajdowała się gruba, kilkucentymetrowa gąbka obszyta sztucznym materiałem. Wyobrażasz sobie nosić coś takiego? Te kostiumy były obrzydliwe, strasznie się w nich pociliśmy. Najciekawsze jest jednak to, że mimo wszystko bardzo lubiliśmy grać ten spektakl. Mieliśmy do Leokadii ogromne zaufanie, a jednocześnie czuliśmy przed nią potworny respekt. To była wspaniała, kochana kobieta.

**To zaskakujące, że po przytoczeniu tylu historii, z których wynika, że Serafinowicz nie liczyła się z Waszym zdaniem w niemal żadnej kwestii, ostatecznie mówi Pan o niej z taką czułością.**

Myślę, że nie usłyszysz innej opinii. Leokadia nigdy nie została naszą koleżanką, raczej porównałbym ją do matki. Potrafiła być rygorystyczna i dosadnie wyrazić negatywną opinię; w prawieniu komplementów była raczej powściągliwa. Może parę razy zdarzyło mi się usłyszeć z jej ust: „Bardzo ładnie dziś zagraliście”. Jednocześnie w relacjach z nami nie stwarzała dystansu. Kiedy obcuje z królową, znasz swoje miejsce w szeregu.

Eh... To była niezwykła kobieta. Już nigdy później takiej nie spotkałem. Leokadia na zawsze pozostanie dla mnie ostatnią damą polskiego teatru lalek.

Poznań, 2 VII 2018

### **7.3. Najważniejsza postać w scenariuszu – rozmowa z Bożeną Tychanicz**

**Swoją przygodę z teatrem zaczęła Pani na południowym wschodzie Polski. Jak to się stało, że ostatecznie wylądowała Pani w Poznaniu?**

Od zawsze marzyłam o scenie, dlatego zaraz po maturze zdawałam do Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Krakowie. Nie zostałam przyjęta, ale w ogóle mnie to nie zniechęciło. Tego samego lata rzeszowski Teatr Kacperk ogłosił nabór kandydatów na adeptów. Tutaj miałam więcej szczęścia – zgłosiłam się we wrześniu, a już 15 listopada 1960 roku podpisałam umowę. Swoje 18 urodziny świętowałam w teatrze. Sześć lat później zdałam eksternistycznie egzaminy i otrzymałam dyplom aktora-lalkarza. W skład komisji wchodziły najważniejsze osobistości polskiej sceny lalkowej tamtych czasów. Pamiętam Henryka Ryla i Jana Wilkowskiego oraz to, że pytania zadawał mi Wojtek Wieczorkiewicz. Wówczas jeszcze nie przypuszczałam, że w niedalekiej przyszłości będziemy razem pracować.

**I to tak intensywnie przez kilka ładnych lat! W jakich okolicznościach poznała Pani Leokadię Serafinowicz?**

Teatr „Marcinek” był w Polsce dobrze znany, więc i jego panią dyrektor kojarzyłam z widzenia z różnych festiwali i przeglądów. Niemniej jednak oficjalnie poznałyśmy się dopiero podczas pracy nad *Hefajstosem* w 1971. Wojtek reżyserował, ona była odpowiedzialna za scenografię i kostiumy; ja dostałam rolę Eos. Śpiewałam białym głosem, grałam na gitarze i miałam występować w spódnicy za kolano. Podczas przymiarki kostiumu pani Serafinowicz zdecydowała się mi tę spódnicę skrócić. Najpierw odrobinę, potem jeszcze trochę i jeszcze... Ona skracała, a ja się bałam odezwać. To była wielka dama; surowa i nieprzystępna – wszyscy ją tak postrzegali. Wreszcie powiedziała, tak jakby do siebie: „Aaa... Jeszcze krócej. Jak coś jest ładne, to trzeba to pokazać”. Ostatecznie miałam sukienkę tak krótką, że wystawały mi spod niej majtki z falbankami.

**Nie próbowała Pani negocjować długości tej spódnicy?**

Wtedy krótka spódniczka i wystające falbanki były bardzo modne. Z resztą pani Serafinowicz sama zawsze ubierała się z gustem i klasą. Pamiętam, że miała taki piękny biały kożuch. Bardzo mi się on podobał i kiedyś zebrałam się na odwagę, by go skomplementować. W odpowiedzi usłyszałam tylko „Tak. To ładna rzecz”. Potem miałam wiele okazji, by przekonać się, że jej upodobania związane z modą nie zawsze idą w parze z kostiumami, które projektuje. Te przede

wszystkim miały pasować do jej wizji scenograficznej. To czy aktor dobrze się w nich czuje było sprawą drugorzędną, ale nikt nie ośmieliłby się protestować.

### **Decyzję o przeprowadzce do Poznania podjęła Pani pod wpływem pracy nad *Hefajstosem*?**

Tak, ale nie z własnej inicjatywy. Nigdy w życiu nie zapomnę, jak na popremierówce pani Serafinowicz usiadła obok mnie i zapytała „Pani Bożenko, co Panią łączy z Rzeszowem?”. Zgodnie z prawdą odpowiedziałam, że poza pracą w teatrze niewiele, a ona na to: „Bo ja chciałabym mieć taką aktorkę u siebie w Poznaniu”. Myślałam, że wyskoczę z butów! Marcinek był już wówczas znany w całej Polsce. *Najdzielniejszy*, *Łaźnia*, *Wesele*, *Wanda* czy *Siała baba mak* to były spektakle, o których się mówiło. Choć na ten ostatni tytuł niektórzy pluli, był dla nich zbyt awangardowy. Do dziś pamiętam scenografię *Wesela*, te kukły wirujące nad parawanem, który przypominał drzwi do saloonu... Albo początek *Wandy*: leżące na scenie kłody, które ożywały wraz z narastającą muzyką. Kiedy oglądałam to przedstawienie po raz pierwszy nie podejrzewałam, że będę miała okazję przekonać się o tym, jak strasznie ciężkie są te kukły i ile siły potrzeba, by je podnieść. Wielu chciałoby pracować w poznańskim Marcinku, a właśnie ja otrzymałam taką propozycję! Poczulałam się tak, jakbym złapała za nogi samego Pana Boga i nie wahałam się ani chwili. Premierę w Rzeszowie mieliśmy w marcu, a ja we wrześniu tego samego roku wzięłam córkę, nianię i przeniosłam się do Poznania.

### **Nie przypominam sobie, żeby Pani nazwisko znalazło się w programie poznańskiej wersji *Hefajstosa*...**

Na początku miałam zagrać jedną z Bogiń, ale ostatecznie stało się inaczej. Weszłam za to do *Lajkonika* w zastępstwo do tańczącej w żywym planie pary. To był spektakl lalkowy, tylko na początku na scenie trzy pary tańcem i śpiewem zapowiadały przebieg historii. To, co wydarzało się dalej widzowie oglądali w planie lalkowym. Na końcu przez drzwi wejściowe dla widzów na widownię wbiegał Lajkonik. Hasał po widowni, a potem wpadał na proscenium. Dzieci uwielbiały ten moment!

Robiłam też zastępstwo w *Bałwankowej bajce* – tam z kolei była scenografia ze styropianu, takie śmieszne drucziane ptaszki i piosenka, którą trzeba było bardzo szybko artykułować: „Oj coś leci, oj coś pada, coś na piórkach mi osiada”.

### **Jaki spektakl zrobiony przez Serafinowicz i Wieczorkiewicza był „najbardziej Pani”?**

Chyba *Tyгрыsek*, który miał premierę już w Olimpii. Grałam ten spektakl przez dziewięć lat i to w czterech językach: po polsku, niemiecku, angielsku i hiszpańsku. Miałam się też uczyć roli w esperanto, ale ostatecznie na festiwal do Zagrzebia pojechała inna obsada. W tym spektaklu graliśmy w maskach, więc gdybym zapomniała tekstu, to nie usłyszałabym nawet podpowiedzi. Zawsze mnie to trochę stresowało, ponieważ nie władam żadnym z tych języków. Na szczęście mieliśmy dobrych lektorów, którzy uczyli nas fonetycznego brzmienia ról.

Ten spektakl fantastycznie wypadł na ogromnej scenie Olimpii. Pamiętam, że miasto zrobiono wyłącznie za pomocą światła: było zupełnie ciemno, a ja uciekałam przed światłami reflektorów imitującymi samochody. Zawsze byłam drobnej budowy ciała, a na tej pustej, wielkiej scenie mój *Tyгрыsek* musiał się wydawać wyjątkowo mały i przestraszony. Do tej pory, nawet na własnym osiedlu, spotykam ludzi, którzy oglądali to przedstawienie i pamiętają mnie w tej roli.

### **Rozmiary sceny w Olimpii można traktować jako atut, ale pewnie też spore wyzwanie dla scenografa.**

Z pewnością. Nie tylko scena, ale także widownia z balkonem są tam ogromne. Tę przestrzeń fantastycznie wykorzystano w *Szurach*. To był spektakl składający się z dziesięciu dwu-trzyosobowych miniatur dramatycznych. Zaczynał się od *Dokumentu poufnego* Korcelliego, a ja, wspólnie z Krzysiem Deszczyńskim grałam w *Jasnym pokoju dzieciennym* Iredyńskiego. Nasza część spektaklu zaczynała się od sceny, w której rodzice wychodzili na przyjęcie – zrealizowano ją na proscenium, w formie teatru cieni. My siedzieliśmy na widowni i odgrywaliśmy role dzieci bawiących się w przedrzeźnianie rodziców: ja córeczkę, która naśladowała pijanego, wracającego do domu tatusia, a Krzys synka imitującego zachowanie mamusi. Poszczególne miniatury były grane w różnych punktach sali. Głównie na scenie, ale na przykład scenografią dla *Szpitala* Białoszewskiego były drzwi prowadzące do foyer. Po skończonym spektaklu jedyne wyjście, z którego mogli skorzystać widzowie wiodło przez scenę. Pozostałe zostały zablokowane.

### **Jak wspomina Pani pierwszy budynek Marcinka?**

To było miejsce, w którym panowała niesamowita atmosfera, choć scena i widownia nie były ani duże, ani nowoczesne: żadnej obrotówki, nieruchoma zapadnia, widownia z balkonem. Pierwszy „Marcinek” mieścił się w starej salce parafialnej przy kościele św. Marcina. Wejście do garderób znajdowało się przy figurze Matki Boskiej, a widzowie wchodzili od głównej ulicy. Jedną bramę dalej stało przedszkole, do którego chodziły wszystkie teatralne dzieci. Najważniejszym pomieszczeniem Marcinka był, mieszczący się w piwnicy, klub, w którym odbywały się spotkania z publicznością. Dyskusje po spektaklach trwały nieraz do północy. Zdarzało się, że



zaniepokojeni rodzice dzwonili do teatru pytając, gdzie się ich dzieci. W klubie spotykaliśmy się także z kolegami z zespołu po powrocie z zagranicy. Tam biło serce naszego teatru.

**Słyszałam, że kiedy część zespołu wracała z wyjazdu, pozostali mieli obowiązek czekać na nich w teatrze.**

Obowiązek? Nieee... To była ich inicjatywa – żyliśmy wtedy w teatrze jak rodzina. Czasem autokar zajeżdżał w środku nocy, a koledzy czekali na nas z jedzonkiem, kawą, herbatą... My przywoziliśmy lokalny alkohol i wspólnie wyprawialiśmy przyjęcie. W Olimpii spotykaliśmy się na antresoli, ale tam nie było już takiego klimatu jak w Piwniczce przy św. Marcynie...

**Pamięta Pani ostatni spektakl zagrany w pierwszym Marcinku?**

To był *Serdeczny stary człowiek*, który kończył się tym, że schodziliśmy ze sceny i wychodziliśmy przez widownię. Pamiętam, że podczas jednego z przedstawień jeszcze nie zamknęły się za nami drzwi, jak nad sceną zaczął się walić strop...

**Czytałam, że budynek był w bardzo złym stanie technicznym.**

Długo zwlekaliśmy z przenosinami do Olimpii. Rozbierano wszystkie budynki przy tej ulicy z myślą o budowie trasy przelotowej. Nasz teatr był ostatni. Z okien w garderobie patrzyliśmy jak buldożer wjeżdża w ścianę... Tej przelotówki dotąd nie ma, a teatr eksmitowali do Zamku.

**Jakim spektaklem był *Serdeczny stary człowiek*?**

Myślę, że bardzo ciekawym. Już etap prób stolikowych okazał się nietypowy, ponieważ Wojtek pozwolił nam w pewnym zakresie wybrać fragmenty tekstu, które każdy z nas miał mówić. To sztuka afabularna, bez klasycznego podziału na osoby dramatu. Ważna była ogólna koncepcja, nasze działania na scenie dookreślały znaczenie słów. Tym, co szczególnie zapadło mi w pamięć były kostiumy. Zdzisław Łosiński ubrał nas w trykoty z jakiegoś sztucznego i grubego materiału. Wyglądaliśmy w nich jak świnki. Według pierwotnego zamysłu mieliśmy z siebie zdzierać ten trykot po kawałku, tak jakby to była nasza skóra, ale widać nie udało się dostać odpowiednio cienkiej tkaniny.

Bardzo lubiliśmy grać ten spektakl. Straszna szkoda, że nigdy nie wyjechaliśmy z nim za granicę.

### **Lepiej poznała Pani Serafinowicz-scenografkę czy Serafinowicz-reżyserkę?**

Nie potrafię odpowiedzieć na to pytanie. Nawet jeśli pani Serafinowicz w jakimś spektaklu oficjalnie była odpowiedzialna za scenografię, to Wojtek zawsze się z nią konsultował. Często zdarzało się, że przychodząc na próby, dzieliła się z nim swoimi uwagami. Wówczas on je przyjmował lub podejmował dyskusję i ostatecznie osiągnęli kompromis. Każdy spektakl był ich wspólnym dzieckiem, o które dbali także po premierze. Któreś z nich zawsze siedziało na widowni i niemal po każdym przedstawieniu przychodziło do garderoby na omówienie. Zdarzało się, że oczekiwania pani Dyrektor i Wojtka były sprzeczne – wówczas tuż przed trzecim dzwonkiem wyglądałam, które z nich siedzi wśród widzów i grałam pod tę konkretną osobę. To nie były jakieś znaczące różnice – podejrzewam, że nawet widz dobrze znający spektakl by ich nie wyłapał. Pani Serafinowicz i Wojtek nie pozwalali odstawiać chałtury i pilnowali poziomu – także tych lżejszych i bardziej rozrywkowych spektakli.

### **Jaką dyrektorką była Leokadia Serafinowicz?**

Bardzo troszczyła się o zespół. Dzięki niej mam mieszkanie, w którym teraz rozmawiamy. Kiedy tu przyjechałam w 1971 roku nie było ani domu aktora, ani mieszkań dla pracowników teatru. Większość kolegów mieszkała w Hotelu Zacisze przy św. Marcinie, ale tam mnie z nianią i małym dzieckiem nie chcieli. Przez niecałe półtora roku tułałam się po różnych stacjach, w pewnym momencie musiałam nawet odesłać Beatkę do mamy, do Strzyżowa. Pani Dyrektor знаła moją sytuację i wychodziła u ówczesnego prezydenta Poznania mieszkanie z tzw. „puli specjalnej”. To było na przełomie czerwca i lipca, mieliśmy właśnie z panią Krystyną Mazur próbę do spektaklu *Julija, czyli Opatrzności Boskiej Dzieło* siostr Radziwiłłowien. Nic mi tego dnia nie wychodziło, aż tu do sali wchodzi Pani Dyrektor i mówi: „Pani Bożenka, ma dziś wyjątkowe szczęście”. Zrobiło mi się przykro, bo przecież było odwrotnie, ale ona kontynuowała: „Dostała mieszkanie”.

### **Na czym polegała rola Krystyny Mazur w pracy nad spektaklem?**

Współprowadziła część prób stolikowych, przyjeżdżała też przed premierą i słuchała prób na scenie. Pierwszy etap powstawania spektaklu był wówczas bardzo istotny i czasem trwał tak długo, że wchodząc na scenę już znaliśmy tekst. Z panią Mazur pracowaliśmy zarówno nad interpretacją całej sztuki, jak i poszczególnych kwestii. Ćwiczyła też z nami dykcję – zapewne dlatego, że wówczas wielu kolegów w zespole przygotowywało się do eksternistycznych egzaminów.

**Czy pamięta Pani jakieś inne formy szkolenia warsztatu aktorskiego z czasów dyrekcji Serafinowicz?**

Mieliśmy jeszcze balet i ogólnorozwojowe zajęcia z gimnastyki artystycznej. Udział w nich niby nie był obowiązkowy, ale pani dyrektor od czasu do czasu przychodziła sprawdzić kto i jak ćwiczy. Jeśli komuś się przytyło, a nie chodził na ćwiczenia, to potrafiła go wezwać do gabinetu i zwrócić uwagę.

**W teatrze panował rygor i dyscyplina?**

W pewnym sensie. Teatr traktowano wówczas jak świątynię, a praca w teatrze była swego rodzaju misją. Nikt z nas nie odważyłby się grać w cykora, czyli wpadać do garderoby chwilę przed trzecim dzwonkiem. W Olimpii mieliśmy nawet pod sceną specjalny pokój, który nazywaliśmy „hamletówką”. Panowała w nim zupełna cisza – tam przed poważniejszymi spektaklami mogliśmy się wyciszyć i skupić na roli.

**Pani Serafinowicz sprawdzała, kto korzysta z tego przywileju?**

Tak się czasem zdarzało.

**Czy były jakieś inne zasady, których należało przestrzegać?**

Raczej nie przychodziliśmy do pracy z dziećmi. Jeśli już się tak zdarzyło, była to naprawdę wyjątkowa sytuacja. Wtedy dzieci musiały grzecznie i cicho siedzieć w garderobie. Za innych dyrektorów aktorskim dzieciom wolno było biegać po całym teatrze.

**A co ze spożywaniem alkoholu? Zdaje się, że w tamtych czasach picie w pracy nie było tak surowo zabronione jak obecnie?**

W wyjątkowych sytuacjach na to pozwalała. Zdarzyło się, że gdy mieliśmy trudny etap prób przed premierą, przyniosła nam butelkę koniaku i powiedziała, że jeśli pomoże się nam to rozluźnić, to możemy się poczęstować. Ale to była wyjątkowa sytuacja – z reguły nie tolerowała picia alkoholu podczas pracy, także przez zaproszonych artystów. W czasie prób do *Janosika* powiedziała nawet do Krofty, który lubił popijać i częstować innych: „Panie Józefie, u nas nie ma takiego zwyczaju”. Musiał to uszanować. Zdarzało się również, że podczas wyjazdów pilnowała tego, żebyśmy byli wypoczęci. O 22:00 każdy miał być w swoim pokoju w hotelu.

### **Kontrolowała, o której kładziecie się spać?!**

Kiedys podczas wyjazdu do Brna zabrała nas wszystkich z imprezy, jaką gospodarze dla nas urządzili. Chciała, żebyśmy byli wypoczęci, by dobrze zagrać spektakl. My z kolei mieliśmy wielką ochotę na zabawę, więc potajemnie wykradliśmy się z hotelu i tańczyliśmy z Czechami do białego rana. Na spektaklu byliśmy nieprzytomni, ale też zrobiliśmy wszystko, żeby nie dać tego po sobie poznać. Wtedy się nam upiekło.

### **Często wyjeżdżaliście za granicę, także na zachód. Czy wiadomo Pani, jaki stosunek miały do tego ówczesne władze?**

Teatr znajdował się pod stałą obserwacją, to na pewno. Wszystkie wyjazdy były organizowane za pośrednictwem Polskiej Agencji Artystycznej PAGART. W Warszawie odbieraliśmy paszporty i tam zwracaliśmy je po powrocie. Ponadto zawsze mieliśmy od nich jakiegoś „anioła stróża”. No i niektórym z nas zdarzały się dziwne telefony.

### **Pani też?**

Raz miałam taką sytuację. Po tym, jak trafiłam na listę rezerwową na któryś z wyjazdów zadzwonił do mnie jakiś mężczyzna i nalegał na spotkanie. Jakoś go zbyłam, ale po kilku dniach zadzwonił znowu. Domyśliłam się w jakim celu chciał się umówić, więc poszłam do pani Dyrektor, żeby prosić ją o radę. Odpowiedziała „Pani Bożenko, jak ten człowiek jeszcze raz zadzwoni, to proszę mu powiedzieć, że jest pani aktorką, a takich, którzy by się chcieli z Panią umówić jest wielu. Jeśli on ma do Pani jakieś zawodowe kwestie, to niech zadzwoni do sekretariatu Teatru”. Zrobiłam jak kazała i słyszałam, że był zaskoczony i się zdenerwował. Rzucił tylko do słuchawki „Nie było rozmowy” i dał mi spokój.

### **Czy któryś z wyjazdów szczególnie zapadł Pani w pamięć?**

Dzięki pracy w teatrze zwiedziłam kawał świata, byłam m.in. dwukrotnie w Meksyku, Stanach Zjednoczonych, Kanadzie, Belgii, Francji, RFN... Pamiętam, jak w czasie spotkania z publicznością po *Tygrysku* w Detroit usłyszałam nagle z widowni: „Bożena! Czy ty mnie nie poznajesz?”. W takich okolicznościach, po kilkudziesięciu latach spotkałam moją starą miłość z klasy maturalnej. Ale jeśli chodzi o wyjazdy, to najważniejszy był ten do Francji w 1978. Wtedy po raz pierwszy w życiu spotkałam się z moim ojcem.

## **Jak to?**

Mój ojciec, żołnierz Armii Krajowej, został zabrany z domu w Strzyżowie przez gestapo kiedy miałam 1,5 roku. Potem trafił do obozu Sachsenhausen, a po wyzwoleniu wraz z armią amerykańską przyjechał do Francji. Po wojnie przez kilka lat pisał i wysyłał nam paczki. Niestety władza ludowa interesowała się tym na tyle, że w latach 50. dla dobra mamy, siostry i mnie rodzice postanowili zupełnie zerwać kontakt. Wiedziałam, że ojciec mieszka w Paryżu, więc kiedy pojechalśmy z *Lajkonikiem* na trzymiesięczne tournée po Francji postanowiłam, że spróbuję go odnaleźć. Kosztowało to trochę zachodu, ale ostatecznie udało się. W tamtym roku widziałam się z ojcem aż trzy razy (wtedy we Francji, potem w Liège, w Belgii oraz kiedy lecieliśmy przez Paryż do Meksyku). Do końca jego życia utrzymywaliśmy dobre relacje.

## **Gdyby nie praca w teatrze, być może nigdy byście się nie spotkali.**

Dzięki pani Serafinowicz spotkało mnie wiele pięknych rzeczy. Jestem szczęśliwym człowiekiem. Trafiłam do Poznania, odwiedziłam wiele ciekawych miejsc, pracowałam w fantastycznym zespole i z najlepszymi artystami teatralnymi tamtych czasów. Jakby tego było mało, odzyskałam ojca, a także poznałam drugiego męża, który był śpiewakiem i asystentem dyrygenta w chórze Jerzego Kurczewskiego. Życie pisze różne scenariusze – mnie trafił się taki, a pani Serafinowicz była w nim jedną z najważniejszych postaci.

Poznań, 16 IV 2018

#### **7.4. Ciocia Lila – rozmowa z Barbarą Pawlik-Gąsiorowską**

##### **Jak trafiła Pani do teatru?**

Teatr zawsze był obecny w moim życiu. Jako młoda dziewczyna chodziłam do opery, gdzie pracowała koleżanka sąsiadki, która często przynosiła nam wejściówki. Marzyłam o tym, by po maturze studiować historię ubioru i kostiumologię w Łodzi, ale na to niestety nie mogłam sobie pozwolić. Musiałam podjąć jakąś pracę w Poznaniu. Dowiedziałam się, że pani Serafinowicz organizuje zespół w „Marcinku”. Zostałam swoje dokumenty w sekretariacie i czekałam na zawiadomienie o terminie rozmowy kwalifikacyjnej. Telefonów wtedy nie było, wszystko odbywało się za pośrednictwem poczty – trudno to sobie dziś wyobrazić, prawda? Po dwóch czy trzech dniach dostałam telegram z wyznaczonym terminem spotkania.

##### **Miała pani treść?**

I to jaką! Byłam świeżo po maturze, nie miałam żadnego doświadczenia. Muszę przyznać, że pani dyrektor wywarła na mnie niesamowite wrażenie podczas tego pierwszego spotkania. Siedziała dostojnie w takim dużym fotelu, elegancko ubrana, z włosami gładko upiętymi w kok. Miała też pełny makijaż (w tych latach jedynymi dostępnymi kosmetykami były krem Nivea i pasta do zębów). Od razu poczułam, że to arystokratka, prawdziwa dama. Nie wiem, jak długo rozmawialiśmy, nie liczyłam czasu. Pytała mnie o moje zainteresowania i plany, ale też gruntownie przeegzaminowała. Na koniec oświadczyła: „U pani jest potrzebna edukacja. Nic pani nie wie o teatrze lalek. Żeby tu pracować, musi pani poznać historię i podstawowe pojęcia.”

##### **Ale ostatecznie przyjęła Panią?**

Tak. Na okres próbny. Musiałam wykazać się umiejętnościami manualnymi i nadrobić braki w wiedzy teoretycznej. Pani dyrektor pożyczyła mi materiały, których nie było w bibliotekach. Dobrze pamiętam „Techniki teatralne”. Były tam opisane wszystkie klasyczne techniki lalkarskie, a także historia teatru lalek w Polsce i na świecie. Po dwóch tygodniach zostałam ponownie wezwana do gabinetu i podpisałam umowę. To był rok 1964. Myślałam, że szukam pracy „na jakiś czas” a tak się jakoś złożyło, że... zostałam w teatrze na pół wieku.

##### **Pamięta Pani, kto wchodził wtedy w skład zespołu pracowni plastycznej?**

To był czas dynamicznych zmian: ktoś odchodził na emeryturę, ktoś zwolnił się z innego powodu, część osób zatrudniano tylko do konkretnych spektakli... Mieliliśmy niewielki stały zespół:

stolarz, ślusarz, konstruktor (prawdziwa „złota rączka”) i kolega, który był świetny w liternictwie. Potem dołączyły jeszcze dwie krawcowe. Stanowiliśmy taki zbiór samorodnych talentów – każdy miał swoją niszę, w której świetnie się sprawdzał, ale prawda jest taka, że każdy musiał robić wszystko. Lalkę trudno oddzielić od scenografii, a pracownię plastyczną od krawieckiej – wszyscy pracowaliśmy na jeden efekt końcowy i byliśmy jednym zespołem.

### **Dobrze pamięta pani budynek przy kościele św. Marcina?**

Pewnie! Ten budynek miał duszę i klimat, którego nie udało się przenieść ani do Olimpii, gdzie nas eksmitowali w latach 70., ani do Zamku.

### **Co wyjątkowego mogła mieć zniszczona, przedwojenna kamienica z małą sceną, że wszyscy wspominają ją z takim rozrzewnieniem?**

Piwniczkę. To było miejsce, które łączyło nas wszystkich – nie tylko pracowników różnych działów, ale całe poznańskie środowisko artystyczne. Przychodzili tam aktorzy z Teatru Nowego i Teatru Polskiego, ale i ważne osoby związane z życiem kulturalnym: Józef Ratajczak, Andrzej Górny, Ryszard Danecki, Olgierd Błażewicz... Leokadia „miała nosa” tworząc to miejsce i zapraszając do niego te wszystkie osobistości. Każdego potrafiła odpowiednio ugościć i zachęcić do tego, żeby chciał do nas wrócić.

W Piwniczce odbywały się popremierówki, spotkania z gościnnymi zespołami i z kolegami, którzy wrócili z zagranicy, dyskusje z młodzieżą po spektaklach oraz koncerty Jerzego Miliana. Kiedy przed jakimś wyjazdem Milian potrzebował sali na próbę, to przychodził ze swoim zespołem właśnie do Marcinka. On wstawiał wibrafon, kontrabas i perkusję, a my siadaliśmy na elementach dekoracji (praktykablach i teatralnych kostkach) i ich słuchaliśmy. W tym niewielkim pomieszczeniu potrafiło zmieścić się bardzo dużo ludzi. Oczywiście – wszyscy palili. W gęstym dymie z papierosów nieraz znikła twarz osoby siedzącej naprzeciwko.

### **Czyli to był taki jakby pub z muzyką na żywo?**

Można tak powiedzieć. Wtedy nie było żadnych pubów ani, tym bardziej miejsc, w których grano jazz. W Poznaniu była tylko restauracja „Smakosz”, gdzie przesiadywali aktorzy. W Piwniczce nie dało się kupić niczego do jedzenia czy picia, ale zawsze mieliśmy tam barszcz w proszku i czerwone wino Egri Bikaver (z resztą jedyne czerwone wino dostępne w sprzedaży). Czasem ktoś upiekł ciasteczka albo coś ugotował i przyniósł. W Piwniczce panowała taka domowa atmosfera, która sprawiała, że każdy chciał do niej wracać (a byli i tacy, którzy wręcz nie chcieli

stamtąd wychodzić). Wszystko to nam zburzyli razem z budynkiem na św. Marcinie. Mieli tam zbudować trasę przelotową i co zrobili? Parking. A nas w 1974 wysiedlili do Domu Kultury Milicji Obywatelskiej. Tam nie udało się już stworzyć takiego klimatu. Milian wyjechał do Katowic, coraz więcej osób pozakładało rodziny i wyprowadziło się z Hotelu Zacisze do własnych mieszkań. Jakoś się to wszystko rozpadło.

### **A co się wówczas stało z pracownią plastyczną?**

Nic. Pracownia zawsze mieściła się w Zamku. To znaczy, na samym początku, od czasów Ireny Pikiel, pracownia plastyczna znajdowała się na piętrze, w takim malutkim pomieszczeniu. Pamiętam, że dzieliliśmy je razem z elektrykami, ale to trwało bardzo krótko. Żeby budować scenografie do spektakli pani Serafinowicz, potrzebowaliśmy większej przestrzeni, więc w 1964 pracownię oraz stolarnię urządzono nam w piwnicy, w tej części Zamku, w której znajdują się one dziś. Ale wtedy wszystko wyglądało inaczej. Nieremontowane od dziesięcioleci piwnice pamiętały jeszcze dawne dzieje Zamku, biegały szczury, światło dzienne do nas nie docierało. Niezbyt tam było przyjemnie.

### **Poza tym transport scenografii na próby musiał wymagać niezłej logistyki.**

Żeby Pani wiedziała. Pracę trzeba było organizować tak, żeby lalki w odpowiedniej chwili zanieść aktorom do teatru na próbę, a potem przynieść do Zamku i dalej nad nimi pracować. To samo z dekoracjami. Mieliśmy co prawda małą Nyskę, którą woziliśmy to, co się dało, ale większe elementy koledzy brali pod pachę i defilowali św. Marcinem. Takie korowody (zwłaszcza jeśli brały w nich udział lalki) wywoływały zawsze dużą sensację. Jak teatr przenieśli do Olimpij, wszystko skomplikowało się jeszcze bardziej.

### **Jak wyglądała Wasza praca w czasach bez Castoramy i wielkich hurtowni, w których wszystko jest dostępne od ręki?**

Trzeba było kombinować. Przede wszystkim zbierać to, co inni wyrzucali. Szukało się rupieci po starociach i zносиło do teatru. Najcenniejsze były stare, niemodne, a nawet zniszczone suknie i kostiumy. Mieliśmy problem z tkaninami, bo większości nie dało się kupić z metra, a z takich sukien zawsze można było coś odzyskać. Ze skrawków ciężko uszyć ubranie, ale idealnie nadawały się one na kostiumy dla lalek.

Wszystko trzeba było umieć zorganizować – nie tylko do budowy właściwej scenografii. W spektaklach pani Serafinowicz bardzo ważną rolę odgrywało światło. Elektryk Stasiu



Sabiniewicz nieraz stawał na głowie, żeby ją zadowolić, bo nasze możliwości techniczne były ograniczone. Zdarzyło się, że biedak napocił się i namęczył przez kilka dni ustawiając to, o co go prosiła, aż nadchodził moment, w którym nie miał już gdzie wkręcić kolejnej żarówki. Wtedy albo chodził po innych teatrach, pożyczając nieużywane statywy do reflektorów, albo budował je sam. Dzisiaj to żaden problem – wystarczy kupić kilka metalowych prętów, zespawać je i po sprawie. Wtedy takie pręty w wystarczającej ilości miała tylko kolej. Nasz ślusarz, pan Edzio, pracował na pełny etat właśnie na kolei. Tam zamawiał odpowiednio zawyżoną liczbę prętów, które teatr potem odkupował. To wszystko było bardzo skomplikowane, ale radziliśmy sobie.

**Zaskoczył mnie fakt, że w czasach, w których sklepy świeciły pustkami, w teatrze zużywano dziesiątki metrów bieżących jedwabiu. Jak to możliwe?**

Jedwab rzeczywiście odegrał bardzo ważną rolę w spektaklach *Lajkonik* i *O Kasi, co gąski zgubiła* – okleiliśmy nim parawany, dzięki czemu były śnieżnobiałe. Doskonale prezentowały się na scenie i stanowiły idealne tło dla mniejszych elementów scenografii. Jedwab pięknie odbija światło oraz ma taką zaletę, że ładnie i równo się barwi. Pierwszym spektaklem, do którego pani Leokadia projektowała lalki z jedwabiu, był *Słowik*. Pamiętam, że do barwienia ich kostiumów używaliśmy ziół, cebuli i różnych kombinowanych farb. Potem pojawiły się specjalne barwniki do tkanin. Jedwab nie był towarem deficytowym. Produkowano go w Milanówku, dzięki czemu jego zdobycie nie było aż tak trudne. Oczywiście nie należał do najtańszych, a żeby dostać potrzebną ilość, przydawały się różne kontakty. W końcu fabrykę mieliśmy w kraju jedną, a teatrów wiele.

**W jakich materiałach pracowaliście najczęściej?**

Pracowaliśmy w tym, co było. Wszystko kleiliśmy cud-klejem, czyli Butaprenem. Całe dnie spędzaliśmy w jego oparach i nikomu nie przyszło do głowy, że to trucizna o halucynogennych właściwościach. Ale jakoś wszyscy przeżyliśmy. Najpopularniejszym materiałem w tamtych czasach była chyba butafora, czyli *papier maché*. Najpierw się robiło gliniany model na konstrukcji, potem gipsowy odlew, a potem wypełniało go papierem maczanym w kleju. Tak zrobiliśmy m.in. posąg tego wielkiego Hefajstosa, który stoi do dziś w pracowni. To była praca!

**Czy któreś spektakle pamięta Pani w sposób szczególny?**

Te, przy których najwięcej się napracowaliśmy. Superprodukcją był na pewno *Najdzielniejszy* – musieliśmy do niego zrobić 98 lalek! Profesor Jan Berdyszak wymyślił tam bardzo skomplikowaną scenografię: w stalowej konstrukcji była taka ruchoma przesłona jak w aparacie

fotograficznym, a za nią znajdowały się trzy dalsze plany. Zrobili nam to w Zakładach Cegielskiego.

*Wesele* też nie było proste, ale na szczęście wtedy pracował z nami pan Tadeusz Zakiewicz z Wrocławia. Rzeźbił w drewnie, ale też jak nikt znał się na technice obróbki słomy – nauczył nas jak ją pleść, moczyć i zszywać dratwą. To była strasznie ciężka praca, ale te lalki stoją do dziś w „Lamusie”, więc widać porządnie je wykonaliśmy.

Mieliśmy też sporo frajdy przy małych laleczkach z *Kasi*.... Tutaj pani Leokadia zrobiła nam nawet makietę scenografii, bo wymyśliła taką skomplikowaną konstrukcję na kole. Nieźle się nagimnastykowaliśmy, zanim zdobyliśmy na to materiał.

Co tam jeszcze...? A! *Wanda*. Boooże ile musieliśmy do niej zrobić tych rzeźb! Nie dalibyśmy rady, gdyby nie pomagali nam studenci z ASP. Dla nich to była frajda, bo dostawali pracownię, porządne dłuta i mogli sobie dorobić, a dla nas duża pomoc.

**Po tym, co Pani opowiada, trudno wyobrazić sobie, że stały zespół pracowni liczył zaledwie pięć–sześć osób. Wykonanie 98 lalek i scenografii to przecież kilkumiesięczna robota dla sztabu ludzi!**

Tak jak powiedziałam, często pomagali nam studenci, ale współpracowaliśmy także ze wszystkimi pracownikami poznańskich teatrów. Kiedy zostałam kierowniczką, moja rola polegała na tym, czym dziś zajmuje się producent. Organizowałam potrzebne materiały i pracę całego zespołu. Najpierw ustalałam ze scenografem i kierownikiem technicznym, z czego będziemy robić dekoracje i lalki, a potem musiałam ocenić, co wykonamy samodzielnie, a co trzeba zlecić. W operze korzystaliśmy z pracy szewca oraz modystki; w Teatrze Polskim pracował doświadczony krawiec, u którego zamawialiśmy fraki, garnitury i smokingi; był jeszcze perukarz, który robił dla naszych aktorów peruki z naturalnych włosów (peruki dla lalek robiliśmy sami). Jakieś większe konstrukcje produkowaliśmy w Zakładach Cegielskiego. A że nieraz siedzieliśmy od rana do nocy? To prawda. Terminy często były ciasne, ale jak już się coś zaczęło robić i człowiek się w to wciągnął, to potem nawet nie chciało się przerywać. Prawda jest taka, że nie mieliśmy innych obowiązków, więc też nic nas do domu nie ciągnęło.

**No i chyba musieliście bardzo dobrze czuć się w swoim towarzystwie?**

Oj tak. Atmosfera zawsze była u nas dobra. Ciocia Lila o to dbała. Nieraz jak ślęczeliśmy nad lalkami do późnej nocy, potrafiła przyjechać do nas z kolacją, a nawet z lampką wina. Była wymagająca, ale jednocześnie bardzo dbała o pracowników. Wszystkich ceniła tak samo, dlatego

nie było u nas podziału na zespół administracyjny, artystyczny i techniczny jak jest teraz w wielu teatrach. To ona nauczyła nas takiego podejścia, że wszyscy pracujemy dla jednej sprawy. Nie faworyzowała żadnej grupy. Jednocześnie bardzo interesowała się naszym życiem. Chciała wiedzieć, co się u kogo dzieje, dopytywała jak ktoś w rodzinie chorował albo jak urodziło się dziecko. Nie to, że była wścibska. Po prostu normalnie z nami rozmawiała.

### **Mówiliście o niej „ciocia Lila”?**

Tak ją po cichu nazywaliśmy, ale do niej zawsze zwracaliśmy się „Pani Dyrektor”. Mieliśmy do niej wielki szacunek, który czuliśmy także z jej strony. Pani Leokadia miała słabość do młodych ludzi, ciągnęła ją do młodzieży. Lubiła uczyć i pewnie dlatego po tym, jak skończyła pracę w teatrze, wykladała na uniwersytecie w Poznaniu i we wrocławskiej szkole teatralnej. Widziała różne braki w wiedzy, jakie mieliśmy, ale nigdy nie odnosiła się do nas z tego powodu w sposób lekceważący. Chciała nam pomóc, nauczyć tego, co powinniśmy wiedzieć pracując w teatrze. Jednocześnie robiła to w taki sposób, żeby nikogo nie urazić. Z każdego wyciągała to, co było w nim najlepsze i zachęcała, by się doskonalił. Jak przychodziła do nas z projektami, to robiła nam przy okazji takie wykłady, które nazywaliśmy „Lekcjami z ciocią Lilą”. Wszystko potrafiła powiedzieć i pokazać w taki sposób, żeby pobudzić wyobraźnię i ciekawość każdego z nas.

### **Czego nauczyła Panią Serafinowicz?**

O! Wszystkiego! Punktualności i dokładności w pracy. Estetyka była dla niej na pierwszym miejscu. Jak komuś się nie chciało czegoś zrobić precyzyjnie i liczył na to, że mu się upiecze, to zazwyczaj musiał robić drugi raz. Nic nie uszło płazem. Oczywiście czasem kręciliśmy na to nosem, ale dzięki temu wyrobiliśmy w sobie nawyki, które przez całe życie procentowały. Dzięki niej nigdy nie zdarzyło mi się, żeby po realizacji jakiś scenograf wyjeżdżał z teatru niezadowolony. Nauczyła mnie, że nie ma w tej pracy ważniejszej rzeczy niż rozmowa o projektach. Rysunki nie pokazują jednoznacznie wizji scenografa. Dlatego, żeby uniknąć nieporozumień, trzeba rozmawiać i dopytywać.

Wszystko, co najważniejsze wzięliśmy od cioci Lili. Zabierała nas za granicę, otworzyła przed nami świat. Jak jechaliśmy do Francji i się przyznałam, że nie mówię po francusku, odpowiedziała tylko: „To się proszę uczyć. Jedziesz i musisz umieć sama sobie poradzić”. No to się uczyłam. Wystarczyło, że Pani Dyrektor rzuciła hasło, a każdy starał się sprostać zadaniu – tacy byliśmy ambitni. Leokadia Serafinowicz była wyjątkowym człowiekiem. Już nigdy potem nie spotkałam w życiu osoby, która byłaby tak inspirująca i zachęcająca do działania.

### **Czy zawsze jeździła pani z zespołem za granicę?**

Byłam z teatrem w Belgii, Francji, Niemczech i we Włoszech. Na Kubę czy do Meksyku mógł jechać wyłącznie zespół aktorski i zespół techniczny. Pani Leokadia mówiła perfektnie po francusku (czym mi bardzo imponowała) i często wyjeżdżała za granicę, skąd przywoziła nam różne ciekawostki. Jakiś materiał, farbę czy taśmę odblaskową do robienia znaczników na scenie. U nas tego nie było. Na każdy zagraniczny wyjazd zawsze starała się zabrać kogoś z pracowni, żebyśmy mogli zobaczyć jak wygląda teatr w innych krajach, jakich się używa materiałów, jakie są rozwiązania technologiczne. Raczej nie mogliśmy niczego kupić i przywieźć do Polski, bo na to musielibyśmy dostać pieniądze. Ale kombinowaliśmy. Jak zobaczyliśmy coś wyjątkowego, to przywozili nam to koledzy, którzy przyjeżdżali do Polski gościnnie i jakoś się im potem rewanzowaliśmy.

### **Wspomniała pani o „Lekcjach z ciocią Lilą”. Jaka była Leokadia Serafinowicz-scenografka? Czy może pani powiedzieć, że miała jakiś swój własny, rozpoznawalny styl?**

Każdy scenograf ma coś takiego. Jak tylko przychodziły projekty, zawsze wiedziałam, od kogo są. Jan Berdyszak miał styl malarski, a na przykład Ali Bunsch robił precyzyjne rysunki techniczne. Projekty Leokadii były z jednej strony malarskie, ale jednocześnie szczegółowo opisane. Trudno byłoby jakoś zasufladkować jej prace. Przez pewien czas widoczna była jej fascynacja drewnem i folklorem. Bardzo ładnie przetwarzała ludowiznę w *Lajkoniku*, *O Kasi...*, *Koziolkach z wieży ratuszowej* czy *Wandzie*. Potem był okres poszukiwań we współczesności i teatr Miłobędzkiej, gdzie najważniejsze okazały się kostium i maska. Spójnego, rozpoznawalnego stylu chyba nie wypracowała. Raczej zawsze szukała nowych rozwiązań.

Zerwała z realizmem – to na pewno. Była pierwszą osobą w poznańskim teatrze, która uprawiała teatr artystyczny. Nie chodzi o to, że scenografie pani Ireny Pikiel czy Joanny Piekarskiej w latach 50. nie były piękne. W nich dominował realizm. A Leokadia myślała symbolem, przedmiotem, metaforą. Śmiać mi się chciało, jak w latach 80. koledzy wmawiali mi, że mamy rewolucję, bo zwykły przedmiot można od teraz traktować jak lalkę. To Leokadia Serafinowicz zreformowała teatr lalek. Oczywiście nie sama jedna, bo razem z Wojciechem Wieczorkiewiczem i Janem Berdyszakiem.

### **Jak wyglądał etap realizacji projektów i wykańczania scenografii i lalek? Pracowała razem z Wami?**

Nie... To Jadwiga Mydlarska-Kowal dając nam projekty *Burzy*, powiedziała: „Wy robicie bazę podstawową, a ja wykańczam dalej sama”. Taki miała styl pracy. Leokadia nie miała czasu na takie rzeczy – bardzo często wyjeżdżała i miała dużo obowiązków jako dyrektor. Za to często przychodziła na korekty. Jak się poszalało i odeszło za daleko od projektu, to trzeba było zaczynać pracę od początku. Bez żadnego „zmiłuj się”. Jednocześnie interesowało ją nasze zdanie. Przynosząc projekty mówiła: „Słuchajcie, tu mam takie propozycje. Zostawiam je wam. Jestem ciekawa, co mi zaproponujecie jak przyjdę na korektę”. Podobnie z doбором materiałów. Kiedy jechałam do Łodzi czy Warszawy, prosiła mnie, żebym wyszukała coś, z czego potem będziemy wybierać. Zamiast wskazywać wszystko palcem, nakreślała kierunek myślenia i mówiła, co jest dla niej istotne. Była otwarta na propozycje, dzięki czemu nie czuliśmy się tylko wykonawcami, ale także współtwórcami jej dzieł. Jak trafiała się nam scenografia zaplanowana do ostatniej śrubki, to śmialiśmy się, że nie mamy nic do roboty, ale przy projektach Leokadii takie sytuacje się nie zdarzały.

### **A jak wyglądała współpraca z Janem Berdyszakiem?**

Kiedy Jasiu przychodził do nas z projektami, omówienie zaczynał od szczegółowego wykładu dotyczącego wszelkich kontekstów, a dopiero potem przechodził do swojej wizji. Zanim zaczęliśmy cokolwiek robić, musieliśmy zrozumieć jego sposób myślenia. To była dobra strategia, bo pozwalała uniknąć różnych problemów – zwłaszcza że projekty Berdyszaka zawierały mało informacji technicznych. Tak że zanim zaczęliśmy pracę nad np. *Weselem*, musieliśmy poznać okoliczności powstania utworu, wiedzieć z czego wynika podział na lalki miejskie i wiejskie, dlaczego jedne mają kostiumy z jedwabiu, a drugie z juty i lnu, dlaczego wszystkie postaci są ze słomy... Ech, wykłady Berdyszaka to było coś pięknego...

W ogóle miałam szczęście, że mogłam pracować z tak wieloma wspaniałymi, ciekawymi ludźmi. Najpierw Jerzy Milian, nie tylko kompozytor, ale i plastyk, który przez dwa lata był kierownikiem naszej pracowni; literaci: Józef Ratajczak i Krystyna Miłobędzka; Zenobiusz Strzelecki i Krystyna Mazur, František Vitek z Czech... Bezpośredni kontakt z takimi wybitnymi osobowościami to było coś bezcennego.

### **Chciałabym jeszcze na chwilę wrócić do lalek. Ich wykonanie często wiązało się dla Państwa z wieloma trudnościami, a jak reagowali na nie aktorzy?**

Praca z aktorami to zupełnie inny rozdział. Zdarzało się, że byli oporni i nieufni – zwłaszcza wobec pomysłów Jana. Nigdy nie zapomnę koleżanki aktorki, która po tym, jak zobaczyła pierwsze lalki do *Najdzielniejszego*, zaczęła wrzeszczeć na całą pracownię: „Ja mam tym grać?”

Jak ja mam tym grać?! Co to jest? Patyk na patyku? Co ja mam z tym zrobić?! Tak się przecież nie da!”. Pewnie dziś by się do tego nie przyznała. *Najdzielniejszy* to była superprodukcja. Blisko setka lalek i tylko kilkoro aktorów. Do scen maszerującego wojska Jaś wymyślił takie pantografy, dzięki którym jedna osoba mogła animować sześć lalek na raz. Był niesłychanie zadowolony z tego pomysłu, ale zanim aktorzy się do niego przekonali, musiało minąć sporo czasu. Booóże, nigdy nie zapomnę ich min.

O. Albo lalki do *Wandy* – nie kukły, do których aktorzy byli wtedy przyzwyczajeni, ale ciężkie kłody na drągach. Poza obrotem prawo-lewo trudno tam ruchem cokolwiek zdziałać. To nie było łatwe zadanie. Doskonale rozumiem, że się buntowali. Oczywiście nikt by się nie ośmielił protestować Serafinowicz czy Berdyszakowi w twarz, ale czego nasłuchaliśmy się w pracowni, to nasze.

### **Na kostiumy reagowali podobnie?**

Pewnie! Ale niech mi Pani powie, który aktor chociaż raz w życiu nie narzekał na kostium? To jest po prostu wpisane w ich naturę! Każdy chce dobrze wyglądać, zwłaszcza jeśli wychodzi na scenę. To, co spójne z wizją plastyczną niekoniecznie musi iść w parze z gustami osoby, która nosi kostium. Sytuację, w której aktor ubierał kostium i mówił z uśmiechem „Ach, jak wspaniale się w tym czuję!” traktowałam na równi z wydarzeniem się cudu (choć nie powiem, zdarzały się). Oczywiście, że punkt widzenia zawsze zależy od punktu siedzenia – każdy ma swoje racje. Robiliśmy co tylko możliwe, żeby kostiumy były funkcjonalne i dostosowane do sposobu poruszania się aktorów w danym spektaklu, ale nie każdą rzecz potrafiliśmy przewidzieć. Jeżeli w czasie prób okazywało się, że aktor ma się na przykład poruszać na czworaka czy robić fikołki, to wszystko pruliśmy i przesywaliśmy, żeby mu było możliwie jak najwygodniej. Ale prawda jest też taka, że jeśli do jakiegoś dynamicznego spektaklu musieliśmy uszyć kostium ze sztucznego materiału, to aktorzy się w nim strasznie pocili. Kostiumy do *Tygryska* na pewno były pod tym względem koszarne, ale co zrobić? Potrzebowaliśmy tkaniny o zdecydowanych, żywych kolorach i pasował nam tylko stylon. Do tego jeśli ktoś był szczupły, a miał zagrać potężnego tygrysa, to trzeba mu było podmodelować mięśnie gąbką. Bieganie i skakanie w czymś takim to na pewno nic przyjemnego, ale takie jest ryzyko wpisane w zawód aktora. Podobnie jak fakt, że niekoniecznie będzie się wyglądało dobrze według własnej oceny.

**Słyszałam, że pani Serafinowicz zawsze potrafiła dobrze się ubrać. Miała jakiś własny, charakterystyczny styl?**

Och, ona się świetnie ubierała. Zwracała na siebie uwagę idąc ulicą. Szczupła, wysoka i ubrana oryginalnie, ale nie ekstrawagancko. To była dama od czubka głowy po palce stóp.

### **Zastanawiam się, skąd brała takie oryginalne ubrania?**

Przywoziła z zagranicy ubrania i tkaniny. Nieraz szyliśmy jej różne rzeczy. W teatrze jest taki jej portret, na którym pani Leokadia siedzi w fotelu ubrana w suknię wiążaną na ramionach. To pierwotnie był kilim z frędzlami. Pamiętam, jak go przywoziła: „Patrz, mam coś fajnego i myślę, co tu zrobić, żeby to na siebie założyć”. Wyszła nam z tego prosta suknia, ale dzięki tym wiązaniom i samej tkaninie, bardzo oryginalna. Właśnie w niej pozowała do portretu.

### **Czy może Pani powiedzieć, że mimo hierarchii i różnicy wieku, łączyła Was przyjaźń?**

Byłyśmy ze sobą bardzo zżyte i dobrze się rozumiałyśmy. Jak się z kimś pracuje przez tyle lat, to pewnym momencie nie trzeba ze sobą nawet rozmawiać, żeby wiedzieć, co myśli ta druga osoba. Tak było z nami. Pamiętałyśmy o sobie zawsze przy okazji świąt czy imienin także wtedy, kiedy już nie pracowałyśmy razem. O, proszę zobaczyć, pisałyśmy do siebie takie kartki z życzeniami. Miałam ich bardzo dużo. Kiedy pani Serafinowicz odchodziła z teatru, dała mi „Pamiętnik” Ireny Solskiej z podziękowaniem „za cenną współpracę przy realizacjach wielu scenografii w Poznaniu”. Leokadia nie była wylewna. Zawsze zwracaliśmy się do siebie per „Pani”, ale tak, przyjaźniłyśmy się.

### **Jak z perspektywy całej swojej pracy w poznańskim teatrze ocenia Pani te kilkanaście lat dyrekcji Serafinowicz?**

Tak, jak wspominałam, przez całe życie miałam szczęście do spotykania w pracy fantastycznych ludzi. Zarówno wśród najbliższych współpracowników, jak i scenografów, którzy do nas przyjeżdżali. Tak było zawsze przez pięćdziesiąt lat mojej pracy w teatrze. Odejście Serafinowicz zamknęło pewien etap, ale wiązało się to także z prozą życia. Byliśmy starsi, założyliśmy rodziny, potem zmienił się ustrój. Każdy czas ma swoje prawa i swoje możliwości. Myślę, że dziś stworzenie takiego teatru, w jakim pracowałam za czasów Leokadii Serafinowicz byłoby niemożliwe. Teraz pod wieloma względami jest łatwiej, ale zmieniło się tempo życia. Pracę traktuje się jako czas od – do. Wtedy myślało się o tym, żeby zrobić to, co jest do zrobienia, a nie o tym, żeby zarobić na życie. Bo pieniądze wszędzie były tak samo marne. Z resztą i tak nie było co za nie kupić, więc wszystko się jakoś wyrównywało. To był zupełnie inny świat.

Poznań, 19 VII 2018

### **7.5. *Plastyk wrażliwy na barwy muzyki – rozmowa z Aleksandrem Radzewskim***

**Pracował Pan jako etatowy kierownik muzyczny poznańskiego teatru lalek przez prawie 40 lat. Jak doszło do tej współpracy?**

Od dziecka byłem związany z chórem chłopięcym Jerzego Kurczewskiego, a mając 20 lat pracowałem jako asystent tego kompozytora. Od 1966 prowadziłem w Poznańskiej Szkole Chóralnej kształcenie słuchu, a także uczyłem gry na fortepianie i klarncie. Wtedy Jerzy Kurczewski już od jakiegoś czasu pisał kompozycje dla teatru, a ja (jako że przepisywanie nut szło mi bardzo szybko) przygotowywałem mu partytury. Ponieważ dyrektor Serafinowicz szukała kogoś, kto byłby korepetytorem wokalnym zespołu aktorskiego, a ja miałem także doświadczenie w prowadzeniu prób chóru, Kurczewski mnie zarekomendował. Widać sprawdziłem się, ponieważ przez następne lata pani dyrektor zwracała się do mnie z prośbą o pomoc przy kolejnych premierach, a z czasem utworzyła etat kierownika muzycznego. Współpracowałem z teatrem do 2002 roku.

**Dlaczego muzyk okazał się niezbędnym pracownikiem teatru lalek?**

Za czasów dyrektor Serafinowicz w Marcinku powstało wiele spektakli, w których muzyka pełniła bardzo ważną rolę. Nie mam na myśli tylko oper *O Kasi, co gąski zgubiła* czy *Najdzielniejszy*, ale także regularne spektakle. Muzyka, którą pisali Krzysztof Penderecki, Jerzy Kurczewski, Jerzy Milian i inni wymagała odpowiednio przygotowanych wykonawców. Tymczasem w latach 60. i 70. zespół aktorski składał się głównie z amatorów przyjętych na etat adepta. Większość z nich była w moim wieku, wspaniale mi się z nimi pracowało. To byli niezwykle zdolni ludzie, ale bez żadnego przygotowania muzycznego – nikt z nich nie potrafił czytać nut. Szczególnie zapamiętałem Jerzego Goldbecka, który najpierw pracował na etacie montażysty. Rewelacyjny bas, nie wymagał żadnej pracy emisyjnej, był doskonały rytmicznie. Potrafił bezbłędnie powtórzyć każdą melodię, jaką mu zagrałem. Zupełnie jakby miał słuch absolutny! Wielokrotnie mówiłem mu, że powinien być solistą operowym.

**Jaki był Pański zakres obowiązków w teatrze prowadzonym przez Leokadię Serafinowicz?**

Odpowiadałem za wszystko, co wiązało się z muzyką w każdym nowym spektaklu. Dobrze znałem możliwości wokalne aktorów, więc zdarzało się, że kompozytor konsultował ze mną skalę czy tonację danej roli zanim przystąpił do pracy. Kiedy kompozycja była skończona, musiałem ją przepisać tak, żeby każdy wykonawca miał na próbie własne nuty. Wtedy nie było kserokopiarek, a na początku nawet takich folii do kopiowania – dlatego wszystko pisałem



ręcznie, nieraz do późnych godzin nocnych. Prowadziłem też próby wokalne, a potem (o ile kompozytor nie miał „swoich” muzyków) organizowałem zespół muzyczny, studio i czuwałem nad nagraniami. Brałem również udział w próbach przed premierą i pilnowałem, by na scenie wszystko brzmiało tak, jak powinno. Ponadto, na prośbę pani dyrektor, dwa razy w tygodniu prowadziłem zajęcia umuzykalniające dla aktorów.

### **Uczył Pan ich zasad muzyki?**

A gdzie tam! Na takie rzeczy nie mieliśmy czasu. Nauka odbywała się w taki sposób, że sam im akompaniowałem na pianinie i śpiewałem, a oni po mnie powtarzali. Fragment po fragmencie. Kiedy doszliśmy do trzeciego utworu, mało kto pamiętał, jak brzmiał początek pierwszego. Dlatego próby muzyczne do każdego spektaklu trwały minimum dwa tygodnie. W czasie dodatkowych zajęć, które prowadziłem w tygodniu, pracowałem z wybranymi osobami nad bieżącymi sprawami: przygotowywałem zastępstwa lub ćwiczyliśmy jakieś konkretne numery. W późniejszym okresie było łatwiej, bo aktorzy, którzy skończyli szkoły teatralne, mieli już podstawową wiedzę z zakresu teorii muzyki. To znaczy, że wystarczyło parę prób i mogli ćwiczyć sami, a jak ktoś zapomniał melodii, to zerknął w nuty i już wszystko wiedział.

### **Czy pracę nad którymś spektaklem wspomina Pan w sposób wyjątkowy?**

Wielkim trudem, ale i wyjątkowym spotkaniem artystycznym była praca nad *Najdzielniejszym* z muzyką Krzysztofa Pendereckiego i Marka Stachowskiego w roku 1965. Dopiero co skończyłem szkołę, muzyka współczesna była wówczas dla wszystkich czymś zupełnie nowym i zaskakującym. Musiałem wytłumaczyć aktorom, jak liczyć w tych zmiennych rytmach, nauczyć ich pulsu i wycucia dźwięków. Bardzo trudne zadanie! Ale byłem dla nich pełen podziwu. Fantastycznie wszystko przyswoili mimo braku elementarnego przygotowania muzycznego. Nagranie w auli uniwersyteckiej prowadził pan Krzysztof Penderecki, grali muzycy z filharmonii, wszystko udało się perfekcyjnie. To była bardzo ciężka, ale piękna praca.

### **Skoro wszystko przebiegło tak pomyślnie, dlaczego Krzysztof Penderecki napisał dla Marcinka tylko jedną operę?**

Mogę się tylko domyślać powodów takiego obrotu sprawy, ale myślę, że zdecydowały o tym kwestie praktyczne. Kompozycje Krzysztofa Pendereckiego (który pisał muzykę do wielu spektakli w tamtym okresie) przez niespodziewane zmiany rytmów były niezwykle trudne zarówno dla muzyków, jak i aktorów. Wymagały też niemałego zespołu muzycznego (co wiązało się z wysokimi kosztami). Jerzy Kurczewski pisał muzykę prostszą i bardziej przewidywalną jeśli

chodzi o charakter określonych numerów wokalnych, a także wymagającą maksymalnie 15 członków w zespole muzycznym. Poza tym miał już wieloletnie doświadczenie w prowadzeniu chóru. Dzięki temu doskonale potrafił wychwytać możliwości wokalne poszczególnych osób, odpowiednio je wykorzystać i połączyć.

Ponadto Jerzy Kurczewski był nie tylko muzykiem i kompozytorem, ale także muzykologiem. To oznacza, że znał źródła muzyki ludowej i potrafił przetwarzać poszczególne utwory na aparat wykonawczy chóru. A że muzyki ludowej było wówczas w repertuarach chórów niemało, wszystko się jakoś ze sobą odpowiednio splotło. Nawiasem mówiąc, forma muzyczna jaką stworzył, była charakterem bardziej zbliżona do operetki niż opery ze względu na porządek, który obrazowo można opisać: „mówi, śpiewa, mówi, gra”. Jerzy Kurczewski potrafił wszystko zakomponować tak, żeby dobrze brzmiało: i piosenki, i śpiewy chóralne, i muzykę towarzyszącą akcji dziejącej się na scenie, i ciszę, dzięki której odpowiednio mógł wybrzmieć tekst. To nie była typowa ani łatwa forma.

**Już kilkakrotnie wspomniał Pan o nagraniach. Czy to prawda, że nie tylko muzykę, ale również śpiew aktorów puszczano z playbacku?**

Owszem. Kiedy aktorzy grali w zapadni, gdzie mieli bardzo dużo pracy z lalkami, trudno byłoby im śpiewać czysto, a do tego głośno i wyraźnie. Śpiewacy szkolą aparat głosowy latami, dzięki czemu nie potrzebują dodatkowego nagłośnienia. Aktorom dziś możemy założyć mikrofony. Wtedy trzeba było sobie radzić inaczej. Dlatego nagrywaliśmy playbacki i pół-playbacki. Ta druga forma sprawdzała się w spektaklach, w których aktorzy byli widoczni na scenie. Wówczas musieli śpiewać równo z nagraniem wcześniej podkładem i nie wolno im było zmieniać interpretacji.

Nagrania odbywały się zawsze w studio radiowym na Berwińskiego i trwały nieraz całymi nocami. Korzystaliśmy wtedy z jednośladowych szpul taśmowych. Wystarczyło, że jedna osoba się pomyliła i całe nagrywanie trzeba było zaczynać od początku. Najważniejszą osobą na tym etapie pracy był reżyser dźwięku, który potrafił sprawnie montować taśmy. Kilka wykonań łączył w jedno za pomocą taśmy i nożyczek. W Poznaniu mieliśmy pana Zenona Andrzejewskiego. Był arcymistrzem w swoim fachu – słuchając jego nagrań nie dało się rozpoznać czy ciął i sklejał taśmę.

**Czytając recenzje pochodzące z lat 50., 60. i 70. (niekoniecznie z Poznania) często spotykam się z krytyką dotyczącą jakości dźwięku w spektaklach teatru lalek. Czy efekt, na który pracował taki sztab ludzi ostatecznie okazywał się w Pańskim odczuciu satysfakcjonujący?**

Wiadomo, że najlepiej zawsze brzmi muzyka wykonywana na żywo, ale tak czy inaczej dużo zależy od sprzętu nagłaśniającego. Marcinek był dobrze wyposażony pod tym względem, nie narzekaliśmy.

### **Jak wspomina pan współpracę z reżyserką Leokadią Serafinowicz?**

To była osoba o otwartym umyśle i szerokiej wiedzy, nie tylko plastyczno-teatralnej. Doskonale rozumiała, na czym polega rola muzyki w teatrze. Nie należała do reżyserów, którzy potrafili powiedzieć: „wstaw mi tu jakąś melodyjkę”. Muzyką w swoich spektaklach interesowała się tak samo jak słowem i plastyką, mogę wręcz powiedzieć, że była w jakimś sensie jej współtwórcą. Zaglądała na pierwsze próby muzyczne, słuchała, ale i dawała własne uwagi dotyczące klimatu czy ogólnego „zgrania”. Pani Serafinowicz nie miała żadnego wykształcenia muzycznego, ale jej spostrzeżenia były zawsze obrazowe. Rozumiała muzykę i potrafiła precyzyjnie określić, czego od niej oczekuje. Nie mam pojęcia, jak i gdzie się tego nauczyła. Muzyka i plastyka operują barwami – może tutaj tkwi rozwiązanie tej zagadki?

### **Jak reagowała na sytuacje, w których nie zgadzał się Pan z jej uwagami?**

Nigdy nie obstawała przy swoim za wszelką cenę. Ciekawy efekt końcowy był dla niej ważniejszy niż własne racje. Wiedziała, że na pewnych rzeczach znam się dużo lepiej niż ona i w takich sytuacjach polegała na mnie – zwłaszcza gdy chodziło o brzmienie różnych instrumentów. Jeśli kompozytor napisał coś na trąbkę, a ja wiedziałem, że na przykład klarnet lepiej zbuduje klimat, zgadzała się na zamianę. Jednocześnie gdy coś szło nie tak, pojawiał się problem, to pomagała go rozwiązać. Dawała konkretne uwagi, ale nie w duchu krytyki, tylko: „a może by tak spróbować inaczej”. Nie pamiętam żadnego spięcia, ani jednej sytuacji, która skończyłaby się brakiem porozumienia. Pani Serafinowicz doskonale potrafiła kierować ludźmi. Wiedziała na co mnie stać i pilnowała, bym dał z siebie maksymalnie tyle, ile potrafię. Potrafiła narzucić w pracy dyscyplinę, ale to było niezwykle twórcze – pracując z nią człowiek czuł, że się rozwija. Wyjątkowa osobowość artystyczna. Pod każdym względem.

### **Jak na przestrzeni przepracowanych przez Pana lat zmieniła się rola muzyki w teatrze dla dzieci?**

Kiedy zacząłem pracę w teatrze, muzyka była równoważnym elementem spektaklu i miała ważny wpływ na akcję, na temat widowiska. Żeby to osiągnąć organizowano aktorom minimum dwa tygodnie prób muzycznych (w przypadku oper więcej); zanim zaczęliśmy nagrywać,

sprawdzaliśmy jak różne rozwiązania funkcjonują na estradzie. Kompozytorzy pisali muzykę pod umiejętności konkretnych wykonawców, miałem z nimi bliski kontakt. Nagrywaliśmy w studio w kilku, czasem kilkunastoosobowych zespołach. To się zmieniło gdzieś w latach 90., kiedy popularne stały się klawiatury elektroniczne (keyboardy). Wówczas rola muzyki została sprowadzona do podkładu – kompozytor sam ustalał wszystko z reżyserem, nagrywał na takiej klawiaturze i wysyłał nam kasetę, a moje zadanie polegało na „włożeniu” w te nutki głosu aktora. Na nic nie miałem już wpływu, musiałem realizować czyjąś wizję, z którą często się nie zgadzałem. W tej chwili widzę, że to znów się zmienia i muzyka nabiera znaczenia, jakie miała kiedyś. Chodząc do Teatru Animacji z moimi wnukami widzę, że w premierach ostatnich paru lat muzyka współgra i ma wpływ na akcję. Bardzo mnie ta zmiana cieszy.

Poznań, 18 VII 2018

## 7.6. Wielka humanistka – rozmowa z Agnieszką Koecher-Hensel

**Prawdopodobnie jest Pani jedyną osobą (a na pewno jedną z niewielu żyjących), z którą Leokadia Serafinowicz rozmawiała o swojej przeszłości: o czasach wileńskich, krakowskich, wrocławskich czy bielskich. Od jej bliskich i współpracowników słyszałam, że była skryta i nigdy nie mówiła o sobie. Jak udało się Pani nakłonić ją do tego wywiadu?**

Nie było łatwo, ale miałyśmy już wówczas za sobą wiele różnych rozmów. Stwierdziłam, że trzeba to wszystko podsumować, a Leokadia chyba uznała, że nie ma sensu protestować. Tym bardziej, że o Marcinku było już bardzo dużo publikacji, a przecież ona z czymś przyjechała do Poznania! Razem z Wojtkiem Wieczorkiewiczem mieli gotowy pomysł na teatr, program, który od razu wprowadzili w życie. Wcześniej były: Zakopane, Kraków, Wrocław, Bielsko-Biała. We Wrocławiu poznała Wojtka i od tej pory pracowali razem – wspólnie myśleli o teatrze i ten teatr tworzyli, choć każdy z nich był zupełnie innym reżyserem. Z kolei w Bielsku-Białej Leokadia reżyserowała *Pana Serduszko*, tam też powstała pierwsza wersja *Najdzielniejszego*. W tym teatrze poznała się z Krzysztofem Pendereckim, którego twórczość była niezwykle istotna dla pierwszych lat Marcinka. Czas przed ich przyjazdem do Poznania był bardzo ważny, a ja bałam się, że jeśli nie utrwale wspomnień Leokadii, to one bezpowrotnie przepadną. Nie myliłam się – w tej chwili już nie pamiętam treści naszych rozmów. To było prawie 20 lat temu.

### **Jak się poznałyście?**

Leokadię i Wojtka po raz pierwszy spotkałam w Poznaniu, dokąd pojechałam z Adamem Kilianem na jakąś konferencję poświęconą scenografii. Pamiętam, że nawet odwiedziliśmy ich wtedy w Puszczykowie. Ale bliżej poznałyśmy się kilka lat później dzięki Wojtkowi, a tak naprawdę... dzięki wspólnemu znajomemu Turkowi.

Moja mama i mój mąż byli turkologami, więc jeśli do Polski przyjeżdżali jacyś obywatele tureccy, to prędzej czy później trafiali do nas. Wśród nich zdarzały się również osoby zainteresowane polskim teatrem – między innymi Tuğrul Çetiner, który w latach 70. przyjechał na stypendium do teatru Jerzego Grotowskiego, ale ostatecznie postanowił poświęcić się teatrowi lalek. Trafił do wrocławskiej szkoły teatralnej jako wolny słuchacz, a potem do poznańskiego Marcinka, gdzie poznał Leokadię i Wojtka. Bardzo się zaprzyjaźnili, on nawet przez jakiś czas był zatrudniony w Marcinku i zdaje się, że też u nich mieszkał. Tuğrul uważał, że to co w Polsce najlepsze należy przeszczerzyć do Turcji. Dzięki jego staraniom na początku lat 90. Wojtek razem z Janem Berdyszakiem przylecieli do Ankary, gdzie mieli zrobić *Najdzielniejszego* w Operze

Narodowej (z inną scenografią niż ta z Marcinka). Tak się złożyło, że w tym czasie mieszkaliśmy w Ankarze, ponieważ mój mąż był ambasadorem Polski. W ten sposób wszyscy spotkaliśmy się, pracując nad *Najdzielniejszym*.

Boże drogi, przez co myśmy przeszli! To był bardzo skomplikowany spektakl: tu chóry, tam balety, rzutnik bębnowy do slajdów... Nie starczyło czasu na ogarnięcie tego wszystkiego. Lada dzień miał przyjechać Penderecki, a premiera wisiała na włosku. W pewnym momencie doszło do tego, że na kolanach (dosłownie) błagałam dyrektora Opery o dodatkowe próby (ze względu na działalność tamtejszych związków zawodowych uzyskanie jego zgody było bardzo trudne). Wszystko skończyło się szczęśliwie, a my bardzo się ze sobą zżyliśmy. Od tej pory przyjeżdżałam do domu w Puszczykowie jako „kombatantka ciężkich zmagania z tureckim najeźdźcą” i dzięki temu bliżej poznałam Leokadię.

### **To oznacza, że nie widziała Pani żadnego z legendarnych spektakli Marcinka?**

Całą historię tego teatru znam wyłącznie z opowiadań i materiałów źródłowych. W tym samym czasie, kiedy nagrywałam rozmowy z Leokadią, opracowywałam książeczkę z dokumentacją twórczości Wojtka do serii *Lalkarze* pod redakcją Marka Waszkiela. Organizowałam też z Wojtkiem kolejne wystawy Leokadii pod zbiorczym tytułem *Lalki Leokadii Serafinowicz* w marcu 1997 na festiwalu w Kecskemet (Węgry), w lipcu w Gandawie. Później jesienią 1998 był Bukareszt. Duży zespół jej lalek krążył też po Europie w naszych wystawach *Świat polskiej szopki*, *Bohaterowie naszej wyobraźni*<sup>776</sup> i *Baśniowy świat Andersena*<sup>777</sup>. Te jej lalki były fantastyczne. Miałam poczucie, że trzeba o nich przypominać, pokazywać je współczesnym. Zostało mi z tego okresu coś, co mogę Pani pokazać.

*(znika w pokoju obok i po chwili wraca pchając przed sobą ogromną teczkę)*

To są plansze z projektami do *Profesora Serduszko* z 1960 roku oraz do ostatnich realizacji Leokadii i Wojtka: *Maciusia i burzy Maurice’a Yendta*<sup>778</sup>, *Bajek Pana Perraulta* na podstawie *Czerwonego Kapturka* i *Śpiącej królowny* Hanny Januszewskiej<sup>779</sup> oraz *Szewczyka Dratewki*,

---

<sup>776</sup> *Bohaterowie naszej wyobraźni. Polskie lalki teatralne* (współautor W. Wiczorkiewicz), Międzynarodowy Dom Sztuki Dziecka BIBIANA w Bratysławie, Instytut Polski w Budapeszcie 2001, International Puppet Festival w Zagrzebiu, Galeria Miejska w Skopje, Instytut Polski w Sofii 2001, Instytut Polski w Rzymie 2002, Centrum Scenografii Polskiej Muzeum Śląskiego w Katowicach, Muzeum Narodowe – Dział Teatralny w Gdańsku-Oliwie 2003, Galeria Blue City, Warszawa 2004.

<sup>777</sup> *Baśniowy świat Andersena. Wystawa polskich lalek teatralnych*, Dania – objazd 2005, Muzeum Etnograficzne w Warszawie 2006.

<sup>778</sup> Zrealizowanego najpierw w PWST we Wrocławiu (1994), a potem w Teatrze Dzieci Zagłębia im. J. Dormana w Będzinie (1996).

<sup>779</sup> Ten spektakl znalazł się w repertuarach trzech teatrów: w 1995 w Teatrze Dzieci Zagłębia w Będzinie i w Teatrze Małym w Gdyni, a w 1996 w Olsztyńskim Teatrze Lalek.

którego robili w Moskwie w 1996 (Teatr Kukół „Ogniwo” Moskwa-Mytyszczki). Te plansze zostały zakomponowane przez Leokadię i (zgodnie z jej decyzją) zalaminowane.

**Ciekawe, że różnią się nie tylko techniką wykonania, ale nawet stylem. Projekt scenografii do *Profesora Serduszko* wygląda jak jakaś geometryczna wycinanka: w I akcie dominują koła i półkoła, w kolejnym jest dużo więcej kątów i linii prostych. Postaci z *Maciusia... czy Szewca Dratewki* są geometryczne, ale wróżki z *Bajek Pana Perraulta* wręcz przeciwnie... Trudno byłoby mi powiedzieć, że wszystkie te projekty wykonał jeden scenograf.**

Kiedy Leokadia i Wojtek wymyślali świat, jaki mieli stworzyć na scenie, brali pod uwagę poetykę całego spektaklu i do niej dostosowywali środki plastyczne. Forma miała za zadanie wydobyć i podkreślić istotę tekstu. Dlatego we wróżkach z *Bajek Pana Perraulta* czuć pewną delikatność, a postaci *Maciusia i burzy* są bardziej ostre. Myślenie Leokadii i Wojtka o spektaklu wychodziło od pytań o to, co chcą powiedzieć, jakie wartości w danej produkcji są dla nich najważniejsze i w jaki sposób je uwypuklić. Forma była pod tym względem służebna wobec idei, więc także charakter projektów musiał jej podlegać. Jednocześnie można zauważyć pewne podobieństwa – choćby w tym myśleniu geometrycznym, które się powtarza.

**Z tego, co Pani powiedziała jasno wynika, że ich model pracy zakładał kolektywne działanie na wszystkich poziomach powstawania spektaklu. Jednocześnie wiadomo, że w tym tandemie tylko Serafinowicz wykonywała podwójny zawód scenografa-reżysera. Jaki to miało wpływ na jej sposób konstruowania świata teatralnego?**

Są różne techniki dochodzenia przez scenografów do świata, który budują. Zauważyłam, że często wychodzą od przestrzeni – najpierw stwarzają świat, a potem jego bohaterów. Leokadia wręcz przeciwnie, wychodziła od człowieka, od postaci: od tego, jakie są motywy jej działania, jakie jest jej życie emocjonalne oraz od tego, jaki aktor będzie animował lalkę danego bohatera. To wyjątkowa postawa w teatrze lalek czy teatrze plastycznym i moim zdaniem bezpośrednia konsekwencja jej doświadczenia reżyserskiego. Forma, jaką ostatecznie przybierały lalki Leokadii, wynikała z głębokiej analizy psychologicznej postaci. Jako scenograf nie wypracowywała charakteru danej postaci w pracy z aktorem nad rolą, ale przenosiła ten psychologizm na język plastyki: na ogólny kształt lalki; materiał i sposób jego obróbki; na tkaniny, z których wykonywano kostiumy. Stąd biorą się różnice w charakterze poszczególnych projektów. Tiul, szyfon czy koronka oddają zwiewną uczuciowość wróżek. Z kolei *Macius i burza* mówił o mechanizmach władzy, o przemianach społecznych. To nie był świat delikatnych uczuć – stąd ta twarda i ostro wykończona tektura.

**Tak konkretne myślenie scenografa o postaci wkracza w kompetencje reżysera i determinuje kierunek jego dalszej pracy. Chyba niewielu artystów zgodziłoby się na współpracę na takich zasadach?**

Prawda, ale oni od początku myśleli i pracowali razem. Wojtek co prawda oprócz Leokadii i Jana Berdyszaka współpracował też z innymi scenografami, ale przenosił na nich swoje przyzwyczajenia wyniesione z pracy z Leokadią. Zwróciła mi kiedyś na to uwagę Jadwiga Mydlarska-Kowal. Ona miała taką metodę, że robiła mnóstwo szkiców w odniesieniu do wytycznych reżysera i pozwalała mu podjąć decyzję co do dalszych kroków. Wojtek z kolei był przyzwyczajony do tego, że droga twórcza od początku jest wspólna i że projekt wynika z określonych ustaleń. Nie dopuszczał przypadkowości, rozwiązania scenograficzne musiały być funkcjonalne i spójne z konkretną, wcześniej wypracowaną koncepcją.

**Kiedy czytam o Marcinku Leokadii Serafinowicz, uderza mnie jej konsekwencja w budowaniu repertuaru. Mówiąc o młodych widzach, nazywała ich „ludźmi przyszłości”. Odnoszę wrażenie, że jej kompleksowe myślenie o publiczności dziecięcej wyprzedziło czas, w jakim żyła.**

Trzeba pamiętać, że Leokadia repertuar Marcinka budowała wspólnie z Wojtkiem. Ona była dyrektorem, ale z nim wszystko przegadywała. Działając trochę na marginesie, jednocześnie należeli do pewnej formacji artystyczno-umysłowej, która się stworzyła wokół ich teatru. Jan Berdyszak, Józef Ratajczak, prof. Maria Tyszkowa, Andrzej Falkiewicz, Krystyna Miłobędzka – na nich wszystkich trzeba w pewnym sensie patrzeć razem, jako na grupę osób, które są niezwykle czujne, obserwują to, co dzieje się w społeczeństwie i odpowiadają poprzez swoją twórczość. Jeśli realizację *Rozmowy z własną nogą* Anny Świrszczyńskiej z 1966 roku potraktować jako zapowiedź książki *Ledwie mrok* Falkiewicza z 1998, która mówi o cielesno-intelektualnej destrukcji człowieka, to można nawet mówić o wizjonerstwie wynikającym z czujnej obserwacji otaczającej rzeczywistości. Dla mnie oba te utwory są w pewnym sensie zapowiedzią tego, co obserwuję w dzisiejszym społeczeństwie.

Ten ich dom w Puszczykowie... To było fantastyczne miejsce. Doskonale zorganizowane dzięki Marysi Korzeniowskiej, żonie Wojtka. Tam spotykali się wszyscy, dyskutowali o problemach, jakie wyczuwali, a potem myśleli, jak na nie odpowiedzieć. Tego „człowieka przyszłości” traktowali niezwykle serio.

Leokadia i Wojtek robili teatr dla dzieci, ale szybko dostrzegli, że młody widz nauczony pewnych nawyków wpada w pustkę, bo brakuje ambitnego teatru, do którego mógłby pójść, kiedy



podrośnie. Stworzyli więc tę Scenę Młodych, ale znowu nie po to, żeby wystawiać lektury szkolne. Za każdym razem wybierali ważne, aktualne problemy i określoną formę, za pomocą której o nich mówili. To były szalenie nowatorskie przedstawienia! Dyskusje z młodzieżą po tych spektaklach czasem trwały do późnej nocy. Izabela Cywińska miała rację mówiąc potem, że Marcinek wychował jej publiczność, że dla tamtej młodzieży trudna sztuka współczesna to była bułka z masłem. Leokadia i Wojtek tworzyli swój teatr ze świadomością, że naprawdę wychowują odbiorcę sztuki. Nie poprzez prosty dydaktyzm, ale przez uruchamianie myślenia, zadawanie pytań i poszukiwanie rozwiązań.

**Należy przy tym pamiętać, że repertuar Marcinka to nie były tylko sztuki „trudne”. Zrealizowano w nim chociażby trzy różne wersje *Tygryska* Hanny Januszewskiej, który jeździł potem po świecie i był grany w sumie w pięciu wersjach językowych.**

Leokadia i Wojtek często powtarzali, że pomiędzy komercją, a dobrze się sprzedającym, wartościowym artystycznie przedstawieniem, jest bardzo cienka granica. Dla nich widz był zawsze na pierwszym miejscu, a to oznacza również, że nie chcieli go zanudzić wystawiając wyłącznie poważne, trudne spektakle. Ich ambicje artystyczne były wysokie, ale na pierwszym miejscu zawsze stawiali widza i jego potrzeby. Starali się więc tworzyć również także spektakle, które bawią, ale jednocześnie reprezentują sobą wysoki poziom. To kolejny dowód na to, że teatr dla dzieci traktowali niezwykle poważnie.

**Na czym Pani zdaniem polegał fenomen tamtych spektakli? To, że również za granicą (i to na trzech kontynentach) przyjmowano je z takim entuzjazmem?**

Myślę, że działało się tak dlatego, że artyści związani z Marcinkiem (pod nadzorem Leokadii rzecz jasna) utrzymywali balans pomiędzy interesującą, ale pożyteczną dla dziecka treścią spektakli oraz nie schodzili poniżej pewnego poziomu artystycznego. Poza tym te spektakle były niezwykle gęste, działały na odbiorcę różnymi środkami – nie tylko poprzez słowo. Aktora zawsze wspierała atrakcyjna forma muzyczna i plastyczna, która każdorazowo była wyprowadzona z treści spektaklu. Dodatkowo opery lalkowe sporo mówiły o polskiej kulturze, więc za granicą były zapewne odbierane jako coś egzotycznego.

**Czy to diagnozowanie problemów społecznych, o których wspomniała Pani wcześniej było jakoś związane z angażowaniem się w bieżącą sytuację polityczną?**

Leokadia nie była typem aktywistki. Prawdopodobnie przeżywała sytuację polityczną, ale nie tak, by pisać jakieś manifesty. Była niezależną artystką, która zabierała głos w sprawie, którą uznawała za ważną, poprzez sztukę.

**Po odejściu na emeryturę Leokadia Serafinowicz wycofała się jako reżyser i pracowała wyłącznie jako scenograf Wieczorkiewicza. Czy wie Pani, dlaczego tak się stało?**

Nigdy o tym nie rozmawialiśmy, ale podejrzewam, że z powodu wieku. Prawda jest taka, że wówczas to była już starsza pani i nawet jeśli odpowiadała za scenografię, to osobą kontaktującą się z pracownikami był głównie Wojtek. Z czasem coraz rzadziej wyjeżdżała z Puszczykowa. Ale proszę sobie nie myśleć, że odcięła się od życia teatralnego! Ciągle była aktywna intelektualnie, śledziła to, co działo się w środowisku i angażowała w „afery twórcze”. Na przykład aktywnie wspierała Teatr Wierzbak. W latach 80. nie było już „tamtego” Marcinka, a Wierzbak jako pierwszy prywatny teatr eksperymentalny robił twórczy i ideowy ferment w środowisku. Zapraszano ich na festiwale, jeździli za granicę – mieli swoje 5 minut i to w dużej mierze była zasługa Leokadii. Ona zawsze była otwarta, chętnie służyła pomocą i jeśli na przykład uważała, że ktoś jest zdolny, ale idzie w złym kierunku, to bardzo się tym przejmowała. Fakt, że żyła w Puszczykowie i już nie pracowała na etacie bynajmniej nie oznacza, że była nieczynna twórczo i intelektualnie.

**Co Pani zdaniem wyróżniało Leokadię Serafinowicz na tle innych wielkich scenografów (czy szerzej – artystów) tamtego okresu?**

Z pewnością to doświadczenie reżyserskie, o którym mówiliśmy wcześniej. Podobnie jak Tadeusz Kantor czy Józef Szajna zaliczała się do reżyserów-plastyków i tworzyła teatr autorski, ale nie taki, gdzie jeden artysta wyraża wyłącznie siebie i swój świat wewnętrzny. Leokadia jako wielka humanistka mówiła o świecie i swoich refleksjach na jego temat. Nie była takim wyraźnym, eksponującym siebie twórcą jak na przykład Jerzy Grzegorzewski, bardziej nazwałabym ją „narratorem ukrytym”. Kreowała określone postaci, stwarzała dla nich świat i w ten sposób wyrażała siebie. Poza tym była dyrektorem teatru. Konstruowała jego repertuar, wybierała autorów i problemy, które ją interesowały. Zapraszając do współpracy różnych artystów często podejmowała ogromne ryzyko. Mam na myśli nie tylko Krystynę Miłobędzką, która wówczas debiutowała, a jej sztuki były czymś zupełnie nowym i dziwnym, czy młodego awangardowego plastyka, Jana Berdyszaka. Jako dyrektor nie bała się podejmować ryzyka i stawiała na nieznanym wówczas, ale dobrze się zapowiadających artystów i wspólnie z nimi tworzyła swój, autorski teatr.

Warszawa, 9 XI 2018

### Bibliografia podmiotowa

#### Sztuki

Januszewska Hanna, *Tygrysy i piraci*, [maszynopis], archiwum Teatru im. Janusza Osterwy w Gorzowie Wielkopolskim.

Januszewska Hanna, Wilkowski Jan, *Tygrys Pietrek*, [w:] *Spowiedź w drewnie. Dramaty*, wybór i wstęp Halina Waszkiel, IBL PAN, Warszawa 2020, s. 209–253.

Kownacka Maria, *O Kasi, co gąski zgubiła*, Nasza Księgarnia, Warszawa 1949.

Miłobędzka Krystyna, *Ojczyzna*, [w:] *Gdzie baba siała mak. Gry słowne dla teatru*, Biuro Literackie, Wrocław 2012, s. 39–62.

Miłobędzka Krystyna, *Siała baba mak*, [w:] *Gdzie baba siała mak. Gry słowne dla teatru*, Biuro Literackie, Wrocław 2012, s. 11–35.

Serafinowicz Leokadia, *O słonku, sroce i krasnoludkach*, [maszynopis], archiwum Teatru Animacji w Poznaniu.

Szelburg-Zarembina Ewa, *Najdzielniejszy*, [maszynopis], archiwum Teatru Animacji w Poznaniu.

#### Realizacje telewizyjne spektakli

*O Kasi, co gąski zgubiła*, reżyseria: Wojciech Wieczorkiewicz, realizacja telewizyjna: Jan Kurek, TVP Poznań 1974.

*Tygrysy*, reżyseria: Wojciech Wieczorkiewicz, realizacja telewizyjna: Jan Kurek, TVP Poznań 1975.

### Bibliografia przedmiotowa

#### Wydawnictwa zwarte i artykuły opublikowane w wydawnictwach zwartych

*25 lat Wrocławskiego Teatru Lalek*, [wydawnictwo jubileuszowe], [redaktor nieznany], Wrocławski Teatr Lalek, Wrocław 1971.

*40 lat Teatru Lalek Białaluka*, [wydawnictwo jubileuszowe], red. Lucyna Kozień, Państwowy Teatr Lalek „Białaluka”, Bielsko-Biała 1987.

*8 sztuk w poszukiwaniu teatru*, red. Alicja Szwarz, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1982.  
Ariès Philippe, *Historia dzieciństwa. Dziecko i rodzina w czasach ancien régime'u*, tłum. M. Ochab, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2010.

Binmore Ken, *Teoria gier. Krótkie wprowadzenie*, tłum. Iwona Konarzewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2017.

Borowiec Jarosław, *Szare światło. Rozmowy z Krystyną Miłobędzką i Andrzejem Falkiewiczem*, Biuro Literackie, Wrocław 2009.

Cieślowski Jerzy, *Wielka zabawa. Folklor dziecięcy, wyobrażenia dziecka, wiersze dla dzieci*, Ossolineum, Wrocław 1967.

*Dwudziestolecie PTL Białaluka 1947–1967*, [wydawnictwo jubileuszowe], [red. brak], Państwowy Teatr Lalek „Białaluka”, Bielsko-Biała 1967.

Eek Nat, *History of ASSITEJ (The International Association of Theatre for Children and Youth)*, t. 1: *The Discovering a New Audience for Theatre*, red. Nat Eek, Ann M. Shaw, Katherine Krzys, Sunstone Press, Santa Fe 2008.

Górny Andrzej, *U stóp. Recenzje i szkice teatralne*, wybrał, opracował i wstępem poprzedził Sergiusz Sterna Wachowiak, Stowarzyszenie Pisarzy Polskich, Poznań 2007.

Hernik-Spalińska Jagoda, *Życie teatralne w Wilnie podczas II wojny światowej*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2005.

*II Przegląd Polskich Współczesnych Sztuk Lalkowych „Konfrontacje”*, [program festiwalu], Teatr Lalki i Aktora „Marcinek”, Poznań 1966.

Jurkowski Henryk, *Dzieje teatru lalek*, t. 1: *Od antyku do „belle époque”*, Teatr im. Hansa Christiana Andersena w Lublinie, Lublin 2014.

Jurkowski Henryk, *Dzieje teatru lalek*, t. 2: *Od modernizmu do współczesności*, Teatr im. Hansa Christiana Andersena w Lublinie, Lublin 2014.

Jurkowski Henryk, *Moje pokolenie*, POLUNIMA, Łódź 2006.

Jurkowski Henryk, *Teatr Baj i jego epoka*, [w:] *W kręgu warszawskiego Baja*, [wydawnictwo jubileuszowe], red. Henryk Jurkowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978, s. 5–83.

Jurkowski Henryk, *Wrocławski Teatr Lalek. Trudny okres dojrzewania*, [w:] *Lalki i my. Wydawnictwo jubileuszowe z okazji 55-lecia Wrocławskiego Teatru Lalek*, red. Maria Lubieniecka, Wrocławski Teatr Lalek, Wrocław 2002, s. 5–10.

Karasińska Marta, *Między baśnią a podwórkiem. Gry literackie w polskim dramacie dla dzieci*, [w:] *Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka*, t.: 9, WFPiK oraz IFP Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 1998.

Key Ellen, *Stulecie dziecka*, tłum. Iza Moszczeńska, wyd. 3, Nasza Księgarnia, Warszawa 1928.

*Klubokawiarnie z kulturą. Przypadek Gdańska. Raport z badań*, oprac.: Karolina Ciechorska-Kulesza i in., Instytut Kultury Miejskiej, Gdańsk 2015.

*Konfrontacje 1968. Materiały z konferencji poświęconej sprawom teatru lalek i dramaturgii lalkowej*, red. Andrzej Górny, Wydział Kultury PRN M. Poznania i Państwowy Teatr Lalki i Aktora „Marcinek”, Poznań 1970.

Korczak Janusz, *Jak kochać dziecko. Internat, kolonie letnie, Dom Sierot*, Instytut Książki, Warszawa 2013.

Kozień Lucyna, *Teatr mój widzę... Andrzej Łabiniec*, [katalog wystawy], Galeria Bielska BWA 2012, Teatr Lalek „Banialuka”, Bielsko-Biała 2012.

Lehmann Hans-Thies, *Teatr postdramatyczny*, przeł. Dorota Sajewska i Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2004.

Miłobędzka Krystyna, *Teatr Jana Dormana. Kto jest kim w sztuce dla dziecka*, Ogólnopolski Ośrodek Sztuki dla Dzieci i Młodzieży, Poznań 1990.

Miłobędzka Krystyna, *W widnokręgu Odmieńca. Teatr, dziecko, kosmogonia*, Biuro Literackie, Wrocław 2008.

Ogrodzińska Teresa, *Kalendarium teatru Baj*, [w:] *W kręgu warszawskiego Baja*, red. Henryk Jurkowski, PIW, Warszawa 1978, s. 170–203.

Oldenburg Ray, *The Great Good Place: Cafes, Cafe Shops, Community Centers, Bookstores, Bars, Hair Salons, and Other Hangouts at the Heart of Community*, Marlowe & Company, Nowy Jork 1999.

Państwowy Teatr Lalki i Aktora „Baj Pomorski” w Toruniu. *Dwudziestopięciolecie*, red. Jerzy Lesław Ordan, Toruńskie Towarzystwo Kultury, Toruń 1971.

Piekarska Joanna, [bez tytułu], [w:] *Państwowy Teatr Lalki i Aktora „Baj Pomorski” w Toruniu 1945–1985*, [wydawnictwo jubileuszowe], red. Jerzy Rochowiak, Toruń 1985, s. 20–23.

*Przegląd Polskich Współczesnych Sztuk Lalkowych „Konfrontacje” 1964*, [program festiwalu], Teatr Lalki i Aktora Marcinek, Poznań 1964.

Sajkiewicz Violetta, *Przestrzeń animowana. Plastyka teatralna Jana Berdyszaka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2000.

Strzelecki Zenobiusz, *Polska plastyka teatralna*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1963.

Swortzell Lowell, *International Guide to Children's Theatre and Educational Theatre. A Historical and Geographical Source Book*, Greenwood Press, Connecticut 1990.

Sych Honorata, *Leokadia Serafinowicz. Dokumentacja działalności*, [w:] *Lalkarze – materiały do biografii*, t:12, red. Marek Waszkiel, POLUNIMA oraz Pracownia Dokumentacji Teatru Lalek przy Teatrze Lalek Arlekin w Łodzi, Łódź 1966.

Szymajda Joanna, *Polskie artystki awangardy tanecznej. Historie i rekonstrukcje*, Instytut Muzyki i Tańca, Warszawa 2017.

*Teatr Groteska 1945–1965*, [wydawnictwo jubileuszowe], [red. brak], Kraków 1965.

*Teatr Lalek Banialuka 1947–1997*, [wydawnictwo jubileuszowe], red. Lucyna Kozień, Biblioteka Bielska-Białej, Bielsko-Biała 1997, s. 7–23.

*Teatr lalek Leokadii Serafinowicz*, [katalog wystawy], red. Robert Fizek, Lila Mrowińska i Wiktoria Tyszka Ogólnopolski Ośrodek Sztuki dla Dzieci i Młodzieży i Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1986.

*Teatr Lalki i Aktora w Poznaniu 1945–1970*, [wydawnictwo jubileuszowe], red. Andrzej Górny, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1971.

*Trzydzieści lat pracy Państwowego Teatru Lalek Baniałuka 1947–1977*, [wydawnictwo jubileuszowe], [red. brak], Państwowy Teatr Lalek Baniałuka, Bielsko-Biała 1977.

Waszkiel Halina, *Dramaturgia polskiego teatru lalek*, Wydawnictwo Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza, Warszawa 2013.

Waszkiel Marek, *Dzieje teatru lalek w Polsce (do 1945 roku)*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1990.

Waszkiel Marek, *Dzieje teatru lalek w Polsce 1944–2000*, Warszawa, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, Warszawa 2012.

*Więcej niż teatr. Sztuka zaangażowana i angażująca wychowawczo. Romany Miller inspiracje dla współczesnej pedagogiki* pod red. Ewy Rodziewicz i Marii Szczepskiej-Pustkowskiej, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2017.

Wilski Zbigniew, *Polskie Szkolnictwo Teatralne 1811–1944*, [w:] *Studia i materiały do dziejów teatru polskiego*, red. Jacek Lipiński, Tadeusz Sivert, Karyna Wierzbicka-Michalska, t: X (22), Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1978.

*Wojciech Wieczorkiewicz – dokumentacja działalności*, oprac. Agnieszka Koecher-Hensel, seria: *Lalkarze – materiały do biografii*, t. 16, red. Marek Waszkiel, POLUNIMA oraz Pracownia Dokumentacji Teatru Lalek przy Teatrze Lalek „Arlekin” w Łodzi, Łódź 1997.

Zitzman Jerzy, *Pomysły mam i nie ustaną*, rozm. przepr. Marek Waszkiel, [w:] *Bielskie festiwale lalkowe*, pod red. Lucyny Kozień, Państwowy Teatr Lalek Baniałuka, Bielsko-Biała 1992, s. 29–39.

Żuchowski Henryk, *Teatr dla młodych widzów w Poznaniu w latach 1945–1952*, [brak wyd.], Lublin [b.r.].

Żygowska Joanna, *Skrzydła dla dzieci. Teatr poetycki Krystyny Miłobędzkiej*, Pasaze, Kraków 2018.

### **Artykuły opublikowane w polskojęzycznych wydawnictwach ciągłych**

(ewd), *Marcinek w Warszawie*, „Życie Warszawy” 1975, nr 71 (27 III), s. 7.

[Anonim], *Jaka jesteś Wielkopolsko?*, „Gazeta Poznańska” 1972 (22–23 VII).

[Anonim], *Jubileusz Teatru Marcinek – to kolorowa historia najmniejszej chyba sceny w kraju*, „Express Poznański” 1970, nr 74 (28–30 III), s. 6.

[Anonim], *Marcinek wyjeżdża do Liege i Wenecji*, „Express Poznański” 1970 (18 IX).

[Anonim], *Marcinek zamknięty. Trzeba szybko znaleźć zastępcze pomieszczenie*, „Express Poznański” 1963, nr 92 (19 IV).

[Anonim], *O Belgach, lalkach i sympatii*, „Sprawy i Ludzie” 1957, nr 40 (5–6 X).

[Anonim], *Teatr lalek w Polsce Ludowej*, „Teatr Lalek” 1950, nr 1.

[Anonim], *To się dzieciom podoba*, „Gazeta Robotnicza” 1957 (29–30 VI).

[Anonim], *Wokół lalek*, „Opole” 1974, nr 1, s. 20–21.

[Anonim], *Wywiad z Tygrysiem. „Odwagi się nie kupuje ani nie znajduje...”*, „Mały Expressik” 1961 (26 X).

[Anonim], *Z lalkowych spotkań*, „Express Poznański” 1964 (26 IX).

[B. J.], *Bezdomny teatr*, „Odra” 1958 (16 II).

[Bln], *„Baniałuka” występuje już w nowym gmachu*, „Trybuna Robotnicza” 1959, nr 3 (6 II).

[nen], *Już jutro inauguracja Biennale „Konfrontacje – 73”*, „Express Poznański” 1973 (8 V).

[notatka], „Express Poznański” 1964 (13 III).

[notatka], „Wiadomości Literackie”, 1937, nr 9, s. 8.

[w. o.], *Baśń o pięciu braciach na gościnnych występach*, „Dziennik Łódzki”, 1952, nr 85 (8 IV).

Adamczak Bohdan, *Etiuda o „Weselu”*, „Życie Literackie” 1969, nr 21 (25 V), s. 14.

Adamczyk Maria, *Nieco krytycznych uwag o cechach dramaturgii dla dzieci*, „Teatr Lalek” 1967, nr 39–40, s. 36–42.

*Almanach Sceny Polskiej*, sezony: 1944/45–1958/59, [wydawnictwo niepublikowane], red. A. Chojnacka, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2002.

*Almanach Sceny Polskiej*, sezony: 1959/60–1985/86, t.: I–XXVII, pod red. (kolejno): Edwarda Csato, Jerzego Koeniga, Stanisława Marczaka-Oborskiego, Kazimierza Andrzeja Wyśińskiego, WAiF, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1961–1993.

Balcerzak Romana, *Dziś występy poznańskiego „Marcina”*, „Trybuna Opolska” 1969, nr 326 (25 XI), s. 1.

Bańkowska Krystyna, *Badania lubelskie*, „Teatr Lalek” 1965, nr 33, s. 36–38.

Berdyszak Jan, *Okruch o Wojciechu Wieczorkiewiczu*, „Teatr Lalek” 2007, nr 4, s. 8–9.

Beryt Zdzisław, *Duży przegląd małych lalek*, „Gazeta Poznańska” 1964, nr 226 (23 IX), s. 2.

Błażewicz Olgierd, *„Królowna Śnieżka” sprzed lat dwustu*, „Głos Wielkopolski” 1972, nr 8 (11 I), s. 3.

Błażewicz Olgierd, *„Słowik” śpiewa w Marcinku*, „Głos Wielkopolski” 1965, nr 117, s. 4.

Błażewicz Olgierd, *15 spektakli Marcinka na Kubie*, „Głos Wielkopolski” 1973, nr 15 (18 I), s. 2.

Błażewicz Olgierd, *25-lecie działalności poznańskiego teatru lalek*, „Głos Wielkopolski” 1970, nr 8 (7 IV), s. 2.

Błażewicz Olgierd, *Cztery premiery*, „Głos Wielkopolski” 1963, nr 283, s. 3.

Błażewicz Olgierd, *Dziecięce zabawy*, „Głos Wielkopolski” 1969, nr 145, s. 3.

Błażewicz Olgierd, *Eksmisja teatru?*, „Głos Wielkopolski” 1972, nr 232 (29 IX), s. 4.

Błażewicz Olgierd, *Festiwalowe występy poznańskiego teatru*, „Głos Wielkopolski” 1976, nr 15 (21 V), s. 4.

Błażewicz Olgierd, *Gorące przyjęcie Marcinka w Wenecji*, „Głos Wielkopolski” 1970 (29 X).

Błażewicz Olgierd, *Konfrontacja wieloplanowa. Na marginesie festiwalu sztuk lalkowych*, „Głos Wielkopolski” 1964, nr 238 (7 X).

Błażewicz Olgierd, *Konfrontacje. Przegląd Sztuk Lalkowych. Dzień teatru szczecińskiego*, „Głos Wielkopolski” 1964, nr 230 (27–28 IX).

Błażewicz Olgierd, *Konfrontacje. Przegląd Sztuk Lalkowych. Pierwsze przedstawienia*, „Głos Wielkopolski” 1964, nr 229 (26 IX).

Błażewicz Olgierd, *Konfrontacje. Przegląd Sztuk Lalkowych. Spektakle z czterech miast*, „Głos Wielkopolski” 1964, nr 231 (29 IX).

Błażewicz Olgierd, *Konfrontacje. Przegląd Sztuk Lalkowych. Spotkanie 6 scen zamknięte*, „Głos Wielkopolski” 1964, nr 232 (30 IX).

Błażewicz Olgierd, *Lalki i problemy. Na marginesie przeglądu sztuk lalkowych*, „Głos Tygodnia” 1966, nr 257, s. 2.

Błażewicz Olgierd, *Marcinek budzi zainteresowanie zagranicy*, „Głos Wielkopolski” 1965, nr 255, s. 4.

Błażewicz Olgierd, *Mądra baśń*, „Głos Wielkopolski” 1974, nr 128 (31 V), s. 3.

Błażewicz Olgierd, *Najdzielniejszy*, „Głos Wielkopolski” 1965, nr 117 (19 V), s. 4.

Błażewicz Olgierd, *Niepełny sukces „Wesela”*, „Głos Wielkopolski” 1969, nr 75 (28 III), s. 4.

Błażewicz Olgierd, *Od 25–30 bm. w Poznaniu przegląd sztuk lalkowych*, „Głos Wielkopolski” 1964, nr 225 (22 IX).

Błażewicz Olgierd, *Poznański Tygrysek i polska sprawa*, „Kultura” 1964, nr 21 (24 V), s. 14.

Błażewicz Olgierd, *Poznańskie spotkanie scen lalkowych*, „Głos Wielkopolski” 1968 (15 X).

Błażewicz Olgierd, *Przegląd polskich współczesnych sztuk lalkowych*, „Głos Wielkopolski” 1968 (9 X).

Błażewicz Olgierd, *Spektakl dla młodych rodziców i inteligentnych dzieci*, „Głos Wielkopolski” 1967, nr 273, s. 4.

Błażewicz Olgierd, *Sukces Marcinka w Berlinie Zachodnim*, „Głos Wielkopolski” 1971, nr 159 (7 VII), s. 6.

Błażewicz Olgierd, *Teatr dla najmłodszych*, „Głos Wielkopolski” 1974, nr 240 (12–14 X), s. 5.

Błażewicz Olgierd, *Teatr moralu czy zabawy? Na marginesie Konfrontacji*, „Głos Tygodnia” 1968, nr 365 (27 X).

Błażewicz Olgierd, *Teatr rzeczywiście artystyczny*, „Głos Wielkopolski” 1970, nr 85 (11 IV), s. 3–4.

Błażewicz Olgierd, *Ze sztuką do dziecka*, „Tydzień” 1973, nr 13, s. 11–13.

Bodnicki Władysław, *Dobrze i źle o czarnym jeziorze*, „Dziennik Polski” 1955, nr 41 (17 II), s. 3.

Bosacki Zenon, *Imieniny „Marcinka”*, „Gazeta Poznańska” 1967, nr 271, s. 3.

Bosacki Zenon, *Trzecie „Konfrontacje” – rozpoczęte*, „Gazeta Poznańska” 1968 (15 X).

Bosacki Zenon, *Witamy lalkarzy z kraju i zagranicy!*, „Gazeta Poznańska” 1968 (14 X).

Braniecki Włodzimierz, *Teatr „Marcinek” powrócił z kolejnego tournée*, „Głos Wielkopolski” 1979, nr 281 (16 XII).

Braniecki Włodzimierz, *W Teatrze Lalki i Aktora premiera „Tigrido”*, „Głos Wielkopolski” 1977, nr 250 (4 XI).

Brzoza Halina, *Czyżby „nowa fala”?*, „Gazeta Poznańska” 1961, nr 263 (6 XI).

- Brzoza Halina, *Krokodyla pożyczy luby...*, „Gazeta Poznańska” 1962, nr 237, s. 3.
- Burtowy Wojciech, *Ambitne plany repertuarowe poznańskiego teatru dla najmłodszych widzów*, „Express Poznański” 1963, nr 285 (3 XII), s. 3.
- Burtowy, *Melpomena wraca do lasów*, „Sztandar Młodych” 1964, nr 6 (9 I).
- Byczko Tadeusz, *Dla małych widzów*, „Gazeta Poznańska” 1960, nr 246.
- Całka Dorota, *Marii Weryho teatr prywatny*, „Kwartalnik Teatralny” 2002, nr 1, s. 152–181.
- Chila Wanda, *Marcinek nie umarł*, „Głos Wielkopolski” 1963, nr 93 (20 IV) s. 6.
- Czubek Jolanta, *Teatr marionetek Marii Weryho (1900–1904)*, „Teatr Lalek” 1970, nr 3, s. 2–13.
- Danecki Ryszard, *Lalkarze z całego kraju umówili się w Poznaniu*, „Express Poznański” 1963, nr 154 (3 VII), s. 3.
- Danecki Ryszard, *Nasz recenzent zanotował*, „Express Poznański” 1961, nr 252, s. 3.
- Danecki Ryszard, *Nasz recenzent zanotował*, „Express Poznański” 1961, nr 252, s. 3.
- Danecki Ryszard, *Nasz recenzent zanotował...*, „Express Poznański” 1963, nr 279, s. 3.
- Danecki Ryszard, *Nasz recenzent zanotował...*, „Express Poznański” 1965, nr 118 (20 V), s. 3.
- Danecki Ryszard, *Poezja zabaw podwórkowych*, „Gazeta Poznańska” 1969, nr 151, s. 3.
- Danecki Ryszard, *Poznański Marcinek – gospodarzem ogólnopolskiego przeglądu teatrów lalkowych*, „Express Poznański” 1964 (11 IX).
- Danecki Ryszard, *Sukcesy Marcinka w Moskwie. Telegram od własnego korespondenta*, „Express Poznański” 1976, nr 102 (2 VI), s. 6.
- Danecki Ryszard, *Sypie się tynk na aktorów Marcinka*, „Express Poznański” 1973 (19 VI).
- Deszczyński Krzysztof, *Angielskie tournée poznańskiego „Tygrysa”*, „Express Poznański” 1977.
- Dutkiewicz Leopold, *„Anait” znowu w Teatrze Lalek Banialuka*, „Kronika Beskidzka” 1960, nr 35, s. 4.
- Dutkiewicz Leopold, *„Czerwone serduszko” profesora Serduszki*, „Kronika Beskidzka” 1960, nr 10, s. 5.
- Dutkiewicz Leopold, *German Matwiejew „Czarodziejski kalosz”*, „Kronika Beskidzka” 1959, nr 5, s. 4.
- Dutkiewicz Leopold, *Najdzielniejszy z rycerzy*, „Kronika Beskidzka” 1959, nr 52, s. 4.
- Dutkiewicz Leopold, *O straszliwym smoku*, „Kronika Beskidzka” 1959, nr 19, s. 4.
- Dutkiewicz Leopold, *Pantomima w „Banialuce”*, „Kronika Beskidzka” 1959, nr 48, s. 4.
- Dzieduszycki Wojciech, *Skarb na scenie*, „Słowo Polskie” 1957 (24 IX).
- Falkiewicz Andrzej, *Kilka uwag o teatrze dla najmłodszych*, „Dialog” 1968, nr 11, s. 101–103.
- Fliśnik Jerzy, *W Grotesce*, „Gazeta Krakowska” 1954, nr 259 (20 X).
- Galewicz Janusz, *Konfrontacje 66*, „Teatr Lalek” 1966, nr 37/38, s. 9–10.
- Galewicz Janusz, *Konfrontacje*, „Teatr Lalek” 1964, nr 30, s. 1–3.
- Gąssowski Szczepan, *Dla najmłodszych*, „Gazeta Poznańska” 1963, nr 294.
- Gorczycka Joanna, *Akcja DZIECKO*, „Teatr” 1975, nr 18, s. 16–17.
- Gorczycka Joanna, *Lalki na scenie*, „Nowa Kultura” 1962, nr 28.
- Gorczycka Joanna, *Pigmaliony z Poznania*, „Kultura” 1970, nr 21, s. 11.
- Górny Andrzej, *Marcinek i inni*, „Głos Wielkopolski” 1970, nr 238 (7 X), s. 4.
- Hoffman Tadeusz, *Nowa muzyka Pendereckiego w Marcinku*, „Nurt” 1965, nr 2, s. 46.
- Jarema Władysław, *Do doktora Henryka Jurkowskiego list otwarty*, „Teatr Lalek” 1969, nr 1–4, s. 56–59.
- Jaremowa Zofia, *Widz w teatrze lalek*, „Teatr Lalek” 1952, nr 9, s. 16–23.
- Jurkowski Henryk, *Oszustwo czasu*, „Teatr Lalek” 2008, nr 1, 40–41.
- Jurkowski Henryk, *Polski teatr lalek*, „Teatr Lalek” 1969, nr 1–4, s. 5–31.
- Jurkowski Henryk, *Scena zaangażowana*, [w:] *Polski teatr lalek*, „Teatr Lalek” 1969, nr 1–4, s. 27–28.
- Kiser Wiesław, *Notatki z Biennale*, „Gazeta Poznańska” 1975, nr 112 (17–18 V), s. 5.
- Kiser Wiesław, *Nowa rewelacja sceniczna. „Najdzielniejszy” w dzielnym Teatrze*, „Gazeta Poznańska” 1965, nr 128, s. 3.
- Konopiński Lech, *„Marcinek” pod nowym kierownictwem*, „Gazeta Poznańska” 1960, nr 240 (7 X), s. 4.
- Korczak Jerzy, *Marcinek w ofensywie*, „Życie Literackie” 1972, nr 44 (29 X), s. 7.
- Korczak Jerzy, *Norwid w Poznaniu*, „Życie Literackie” 1970, nr 43.
- Kościelak Zbigniew, *29 przedstawień „Marcinka” w Wielkiej Brytanii*, „Głos Wielkopolski” 1977, nr 174 (3 VIII), s. 6.
- Kozioł Urszula, *Teatr w ślepym zaułku*, „Poglądy” 1956, nr 1, s. 4.
- Kunze Olga, *Kolejne wyróżnienie dla Marcinka*, „Express Poznański” 1973 (7 VI).

- Kunze Olga, *Z Marcinkiem na gorącej wyspie*, „Express Poznański” 1973, nr 14 (17 I), s. 5.
- Kusztelski Błażej, „*Odprawa posłów greckich*” w nowej siedzibie Marcinka. *Z Tygrysiem do Anglii*, „Gazeta Zachodnia” 1977, nr 108 (14–15 V), s. 5.
- Kusztelski Błażej, „*Sotto la pergola nasce luva*”. *Nasz teatr w Parmie*, „Gazeta Zachodnia” 1976, nr 93, s. 5.
- Kusztelski Błażej, *Kariera pewnej salki*, „Gazeta Poznańska” 1974, nr 234 (3–4 VIII), s. 5.
- Kusztelski Błażej, *Musical i Tygrysy*, „Gazeta Poznańska” 1974 (17 X).
- Kusztelski Błażej, *Nie piłkarze – lecz lalkarze. Sukces w Cardiff*, „Gazeta Zachodnia” 1977, nr 175 (4 VIII), s. 3.
- Kusztelski Błażej, *Poznańska „Kasia” w Moskwie*, „Gazeta Zachodnia” 1976 (3 VI).
- Kusztelski Błażej, *Poznański Teatr Lalki i Aktora wyjeżdża do Wielkiej Brytanii*, „Gazeta Zachodnia” 1977 (24 VI).
- Kusztelski Błażej, *Sukces „Tygryska” w Hamburgu*, „Gazeta Zachodnia” 1976, nr 101 (4 V).
- Kusztelski Błażej, *Udana wyprawa za kanał La Manche*, „Gazeta Zachodnia” 1977 (1 VIII).
- Kusztelski Błażej, *W kierunku teatru wspólnoty*, „Gazeta Poznańska” 1974, nr 234, s. 5.
- Kusztelski Błażej, *Witkacy w Marcinku*, „Nurt” 1968, nr 6, s. 53–54.
- Kusztelski Błażej, *Z lalkowych spotkań*, „Express Poznański” 1964, nr 242 (26 IX), s. 3.
- Kusztelski Błażej, *Z lalkowych spotkań*, „Express Poznański” 1964, nr 243 (27 IX), s. 3.
- Kusztelski Błażej, *Z lalkowych spotkań*, „Express Poznański” 1964, nr 246 (30 IX), s. 2.
- Kusztelski Błażej, *Z Tygrysiem do Anglii*, „Gazeta Zachodnia” 1977, nr 108 (14–15 V), s. 5.
- Kwiecińska Zofia, *Cienie bez barwy, siła odjęta*. „*Wesele*” na scenie lalkowej, „Trybuna Ludu” 1969, nr 348 (16 XII), s. 6.
- Kwiecińska Zofia, *Nowy język na małej scenie*, „Trybuna Ludu” 1969, nr 346, s. 4.
- Kwiecińska Zofia, *W poszukiwaniu własnych form (Po bukaresztańskim Festiwalu Teatrów Lalek)*, „Trybuna Ludu” 1965 (8 X).
- Kwiecińska Zofia, *Wśród lalek*, „Trybuna Ludu” 1971, nr 156 (5 VI), s. 4.
- Mańkowski Jerzy, *Owocne Konfrontacje*, „Teatr” 1964, nr 22, s. 17.
- Mańkowski Jerzy, *Poznański Marcinek występuje nad Sekwaną*, „Dziennik Ludowy” 1972, nr 23 (27 I).
- Mańkowski Jerzy, *Teatr Mały czy Marcinek?*, „Przegląd Literacki” 1962.
- Mazur Krystyna, *Konfrontacje 75*, „Nurt” 1975, nr 8, s. 12–13.
- Mazur Krystyna, *Oficjalnie i nieoficjalnie*, „Teatr Lalek” 1970, nr 2, s. 23–27.
- Michniak Czesław, *Najdzielniejszy*, „Życie Literackie” 1965, nr 26, s. 2.
- Michniak Czesław, *Rewolucja w świecie poznańskich lalek*, „Życie Literackie” 1961, nr 22, s. 10.
- Michniak Czesław, *Tygrysek*, „Głos Wielkopolski” 1961, nr 247, s. 5.
- Miłobędzka Krystyna, *O włoskich widzach*, „Nurt” 1972, nr 12.
- Myszcynowa Zofia, *Dwa teatry bez dachu nad głową*, „Gazeta Poznańska” 1963, nr 94 (22 IV), s. 6.
- Myszcynowa Zofia, *Hamletowskie: być czy nie być?*, „Gazeta Poznańska” 1963, nr 153, s. 3.
- Nentwig Wojciech, *Marcinek jedzie do Jugosławii*, „Głos Wielkopolski” 1977, nr 292 (29 IX), s. 6.
- Nentwig Wojciech, *Teatr Marcinek nagrodzony na festiwalu w Zagrzebiu*, „Głos Wielkopolski” 1977, nr 233 (13 X), s. 2.
- Osiński Zbigniew, *Smutek teatralnego Poznania*, „Nurt” 1969, nr 7, s. 50.
- Pajowa Katarzyna, *Po Grotowskim i Pantomimie publiczność włoska oklaskuje poznańskich artystów z Marcinka*, „Express Poznański” 1971, nr 301 (24–26 XII), s. 6.
- Pasikowski Tadeusz, *Marcinkowi stuknęło 25 lat*, „Gazeta Poznańska” 1970, nr 85 (11–12 IV), s. 6.
- Pasikowski Tadeusz, *Teatr dla najmłodszych*, „Gazeta Poznańska” 1971, nr 13 (16–17 I), s. 5.
- Pietryk Edmund, *Lalki jak chleb*, „Nurt” 1975, nr 10, s. 16–17.
- Piotrowska Ewa, *29 lat Marcinka przy Marcinkowskiego*, „Nurt” 1974, nr 4, s. 24–26.
- Piotrowska Ewa, *Najdzielniejszy*, „Nurt” 1969, nr 1.
- Piotrowska Ewa, *O prawdziwym teatrze*, „Nurt” 1970, nr 6, s. 8–12.
- Piotrowska Ewa, *W teatrze Jasia i Małgosi*, „Nurt” 1969, nr 2, s. 44–47.
- Poznański Przemysław, *Zaskakująca decyzja. Gdzie ma się podziąć Marcinek?*, „Gazeta Poznańska” 1972, nr 246 (16 X), s. 5.
- Puget Jan, *Cztery Tygryski i ten piąty*, „Teatr Lalek” 1963, nr 25/26, s. 22–24.



- Puget Jan, *Lalki w telewizji*, „Ekran” 1975, nr 13.
- Puget Jan, *Tak wiele sztuk*, „Teatr Lalek” 1970, nr 2, s. 13–22.
- Puget Jan, *Teatr dla kogo?*, „Kultura” 1974, nr 22.
- Puget Jan, *Tygrysek i piraci*, „Panorama Północy” 1964, nr 4, s. 11.
- Puget Jan, *W bajkowej krainie dobra i zła*, „Ekran” 1976, nr 8.
- Puget Jan, *Zabawa z Tygrysiem i piratami*, „Teatr Lalek” 1964, nr 28, s. 10–12.
- Ratajczak Józef, *Lalki i ludzie*, „Gazeta Poznańska” 1964, nr 235 (3–4 X), s. 5
- Ratajczak Józef, *Marcinek za granicą*, „Teatr” 1973, nr 21.
- Ratajczak Józef, *Wielkie sprawy małych lalek. Konfrontacje 1966*, „Gazeta Poznańska” 1966, nr 245 (16 X), s. 5.
- Ratajczak Józef, *Wokół teatru lalek*, „Teatr” 1967, nr 2, s. 9–12.
- Ratajczak Józef, *Zbliżenia. Serafinowicz*, „Nurt” 1966, nr 4, s. 16–18.
- Rola Zygmunt, *Angielskie tournée Marcinka*, „Głos Wielkopolski” 1977 (28 VI).
- Ryczkowski Józef, *Na lalkowe esperanto*, „Gazeta Zachodnia” 1977 (29 IX), s. 6.
- Ryl Henryk, *Teatr lalek a literatura*, „Teatr Lalek” 1967, nr 39–40, s. 32–35.
- Scipio Barbara, *Twórcze poszukiwania w „Marcinku”*, „Głos Wielkopolski” 1960, nr 248, s. 4.
- Semil Małgorzata, *O dramaturgii dziecięcej*, „Dialog” 1966, nr 11, s. 139–143.
- Semil Małgorzata, *Przegląd dramaturgii dziecięcej*, „Dialog” 1968, nr 12, s. 124–128.
- Sienkiewicz Marian, *1 Biennale Sztuki dla Dziecka*, „Przekrój” 1973, nr 21 (27 V), s. 8.
- Skórzyńska Izabela, *Duchy samowara*, „Gazeta Wielkopolska” 1995, nr 101 (29 IV), s. 4.
- Smolak Henryk, *Wielka wojna w małym teatrze*, „Sprawy i Ludzie” 1958.
- Solska Janina, *Lalki nie tylko dla maluchów*, „Sztandar Młodych” 1975, nr 89 (15 IV), s. 3.
- Sosnowska Joanna, *Telewizyjny Festiwal Lalek*, „Tygodnik Kulturalny” 1975, nr 12.
- Stachnik Ryszard, *Przedszkola teatralnych doznań*, „Głos Tygodnia” 1965, nr 216.
- Stachnik Ryszard, *Toruńskie niespodzianki*, „Teatr Lalek” 1966, nr 36, s. 12–18.
- Stachnik Ryszard, *Trzeci dzień Festiwalu Teatrów Lalek. A jednak nie tylko dla dzieci*, „Trybuna Opolska” 1969 (26 XI).
- Staniewicz Ewa, *„Marcinek” pozdrawia zza oceanu*, „Express Poznański” 1979, nr 277 (12 XII), s. 2.
- Staniewicz Ewa, *Amerykańskie sukcesy teatru „Marcinek”*, „Express Poznański” 1979, nr 282 (19 XII), s. 2.
- Strzelecki Zenobiusz, *Wielki mały teatr*, „Kultura” 1965 (24 X).
- Szczepański Jan, *„Szewc Dratewka” w Grotosce*, „Tygodnik Powszechny” 1952, nr 12 (23 III), s. 6.
- Szczepowska Maria, *Krakowski teatr lalek w Lublinie*, „Sztandar Ludu” 1954, nr 297 (14 XII).
- Ślusarska Maria, *Marcinek z Poznania*, „Express Wieczorny” 1975, nr 74 (1 IV), s. 4.
- Tomaszewska Ewa, Wiśniewska Marzenna, *Kronika życia i twórczości Jana Dormana (1912–1986)*, „Pamiętnik Teatralny” 2019, z. 3–4, s. 13–140.
- Tomiakowa Irena, *Odpowiedź przewodniczącego Prezydium RN m. Poznania w sprawie Teatru Marcinek*, „Gazeta Poznańska” 1972, nr 253 (26 X), s. 3.
- Tulasiewicz Józef, *[brak tytułu]*, „Gazeta Poznańska” 1964, nr 231 (26–27 IX), s. 2.
- Tyszkowa Maria, *Teatr a dziecko*, „Nurt” 1968, nr 6, s. 53–60.
- Węgrowa Teresa, *Przedszkolak w teatrze, czyli refleksje pofestiwalowe*, „Scena” 1975, nr 10, s. 34–38.
- Wolski Juliusz, *[bez tytułu]*, „Teatr Lalek” 1970, nr 2, s. 8.
- Zielińska Ewa, *Polskie teatry przed zagraniczną publicznością*, „Kurier Polski” 1979, nr 216 (10 X).
- Żarowcewa Irina, *[bez tytułu]*, „Teatr Lalek” 1970, nr 2, s. 12.
- Żarowcewa Irina, *Myśli, pytania, niepokoje*, „Teatr Lalek” 1967, nr 39/40, s. 44–48.
- Żywień Halina, *Awantura z lalkami*, „Gazeta Robotnicza” 1958 (19 V), s. 5
- Żywień Halina, *Ratujmy radość dzieci!*, „Sprawy i Ludzie” [dokładny adres nieznan]

### Artykuły opublikowane w obcojęzycznych wydawnictwach ciągłych

- [Anonim], *«Savez-vous planter les choux?»*, „La Dépêche” 1970 (20 II).
- [Anonim], *A propos de la venue a Toulouse de «Marcinek»: Le Theatre de Marionettes en Pologne*, „La Croix actualités du midi” 1972, nr 10.

[Anonim], *Über einen kleinen Tiger, der in die Welt geht, um seine Streifen zurückzubekommen*, „Die Welt” 1976 (21 IV).

Carrat Raul, *L'enfant et la marionette*, „Europe” 1968, nr 1–2.

Debraz P., „La Vallonie” 1970 (28 IX).

Höger Ilse, *Spiel voll Zauber und Weisheit*, „Hamburger Abendblatt” 1976 (21 IV).

Mamprin L., *Concluso a Venezia il Festival del Teatro. I ragazzi sulla scena fanno della vita gioco*, „Il Popolo” 1970 (28 X).

### **Źródła internetowe**

Drajewski Stefan, *Teatr Animacji dla poznaniaków zawsze będzie Marcinkiem*, „Głos Wielkopolski” [online], [dostęp: 21 II 2022] <<https://gloswielkopolski.pl/teatr-animacji-dla-poznaniakov-zawsze-bedzie-marcinkiem/ar/3827473>>.

Encyklopedia Polskiego Teatru, [online] [dostęp: 6 III 2021] <<https://encyklopediateatru.pl/sztuki/1846/tygrysek-i-piraci>>.

Internet Archive, [online], [dostęp: 7.12.2020],

<<https://web.archive.org/web/20150325092743/http://www.zydai.lt/lt/content/viewitem/703/>>

Ivanova Anna, Speaight V. Georg, *Petrushka*, [w:] *World Encyclopedia of Puppetry Arts*, [online], [dostęp: 8.12.2020], <<https://wepa.unima.org/en/petrushka/>>.

*Tygrys Pietrek*, [w:] *Encyklopedia Teatru Polskiego*, [online] [dostęp: 22 I 2022] <<https://encyklopediateatru.pl/sztuki/2986/tygrys-pietrek>>

### **Inne**

Chodyniecka-Kiertyczak Alicja, *Teatr lalek Leokadii Serafinowicz*, praca magisterska napisana pod kierunkiem dra hab. Jacka Ojrzyńskiego, Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Częstochowie, Częstochowa 1985.

*Igraszki z diabłem*, [program spektaklu], Teatr Lalki i Aktora „Grotoska”, Kraków 1952.

Pajor Danuta, *Leokadia Serafinowicz. Zarys monograficzny*, praca magisterska napisana pod kierunkiem dra hab. Henryka Jurkowskiego, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego w Krakowie, Filia we Wrocławiu, Wydział Lalkarski, Wrocław 1979.

Suszczyński Karol, *Witkacy w teatrze lalek. Od inspiracji do inscenizacji*, rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Marii Prussak i dr hab. Haliny Waszkiel, Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2018.

### **Wybrane źródła archiwalne – zbiory Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie**

Berdyszak Jan, Serafinowicz Leokadia, Wieczorkiewicz Wojciech, *Kolektyw. Uczciwość wobec naiwnych* [maszynopis], IT/archiwum LS/ 13.17.

*Biografia*, [maszynopis] IT/ archiwum LS/1.1.

*Kronika klasy Vb*, [kserokopia], IT/archiwum LS/4.

Ryl Henryk, *W teatrze dla dzieci cenię przede wszystkim klasykę*, [w:] *Świadomość artystyczna polskiego teatru lalek*, Bielsko-Biała 1978, [maszynopis], IT/archiwum LS/16.2.

Serafinowicz Leokadia, *[brak tytułu]*, [taśma magnetofonowa], rozm. przepr. Agnieszka Koecher-Hensel, Puszczykowo, IT/AKH/25.A do IT/AKH/37.B.

Serafinowicz Leokadia, *Exodus ze starego teatru*, [rękopis], IT/archiwum LS/13.1.

Serafinowicz Leokadia, *Mój kontredans pedagogiczny* [maszynopis], IT/archiwum LS/13.23.

Serafinowicz Leokadia, *Seminarium w Wyższej Szkole Muzycznej w Słupsku*, [rękopis], IT/archiwum LS/13.2.

### **Wybrane źródła archiwalne – inne zbiory**

*Materiały do programu konfrontacyjnego „68”* [maszynopis], archiwum Teatru Animacji w Poznaniu.

Serafinowicz Leokadia, Wieczorkiewicz Wojciech, *Rozmowa po latach*, [maszynopis], archiwum domowe Marcina Wieczorkiewicza.

Wieczorkiewicz Wojciech, *Jestem ja jegomość Jeż*, [maszynopis], archiwum domowe Marcina Wieczorkiewicza.

### **Własne rozmowy**

Deszczyński Krzysztof, Poznań 14 V 2018.  
Gawlikowski Jacek, Poznań 7 VII 2018.  
Górny Andrzej, Poznań 28 X 2018.  
Karasińska Marta, Poznań 16 X 2018.  
Koecher-Hensel Agnieszka, Warszawa 9 XI 2018.  
Kuźmińska Olga, [rozmowa telefoniczna] 5 XII 2020.  
Marciniak Andrzej, Poznań 2 VII 2018.  
Miłobędzka Krystyna, Puszczykowo 18 X 2018.  
Pawlik-Gąsiorowska Barbara, Poznań 19 VII 2018.  
Radzewski Aleksander, Poznań 18 VIII 2018.  
Ratajczakowa Dobrochna, Poznań 27 IX 2021.  
Stafiej Anna, Kraków 29 V 2018.  
Tychanicz Bożena, Poznań 16 IV 2018.  
Wieczorkiewicz Marcin, Poznań 8 VII 2018 i 15 I 2021.  
Wujewska Justyna, Puszczykowo 13 VII 2018.  
Zborowska Maria, Warszawa 15 XII 2018.