

wystawa czynna do 23.06.2019

ZACHĘTA

LALKI: TEATR, FILM, POLITYKA

Leokadia Serafinowicz, lalka do spektaklu *Koziołki z wieży ratuszowej*, 1979, wł. Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne w Łodzi, fot. Łukasza Rusznicza, Krystian Lipiec

Zachęta —
Narodowa Galeria Sztuki
pl. Małachowskiego 3
Warszawa
zacheta.art.pl

współorganizator wystawy

partner wystawy

patron medialny



FINA



STOLICA

WARSZAWA

Niewinna i groźna, zawieszona pomiędzy żywym a martwym, ruchomym i nieruchomym, ludzkim i nieludzkim — lalka teatralna — budzi fascynacje. Ale spotkanie z nią, wbrew zdrowemu rozsądkowi, wywołuje w nas również niepokój i uświadamia, że ludzka dominacja nad światem materialnym nie jest niczym pewnym...

Jej ogromny potencjał jako narzędzia artystycznej ekspresji odkryli twórcy awangardowi na początku XX wieku. Teatr lalkowy przez długi czas uważany za gatunek niższy, bliższy teatrowi ulicznemu czy cyrkowi, pozwalał na przekraczanie sztywnych podziałów na kulturę popularną i elitarną, spychany na margines i traktowany niezbyt poważnie teatr dla dzieci i „prawdziwą” sztukę. Z jednej strony otwierał nową, niezwykle atrakcyjną przestrzeń dla eksperymentów formalnych, z drugiej służył też jako narzędzie zaangażowania społeczno-politycznego.

Uwzględniając te dwa kluczowe aspekty, wystawa w Zachęcie sytuuje teatr lalkowy w obszarze historii sztuki oraz w szerszym kontekście przemian artystycznych i polityczno-społecznych zachodzących w Polsce w latach 50. i 60. XX wieku. Na większą skalę można było wówczas obserwować zjawisko przenikania się sztuki i teatru lalkowego, a także odkrywania własnej tożsamości przez tę dziedzinę. Teatr lalkowy porzucił naśladowanie „teatru żywego”, a jego twórcy zaczęli odsłaniać kulisy animacji i demonstrować dotychczas skrywany proces tworzenia. Realizowane w powojennej Polsce spektakle lalkowe (zarówno dla dzieci, jak i dorosłych widzów) stanowiły interdyscyplinarne przedsięwzięcia, w których udział brali wybitni malarze, rzeźbiarze i kompozytorzy, a o ich wyjątkowości decydowało połączenie eksperymentalnej plastyki i muzyki z awangardowymi koncepcjami pedagogicznymi.

Spojrzenie na teatr lalkowy jako przestrzeń wizualnego eksperymentu daje szansę na uwzględnienie w historii sztuki artystów, którzy całą swoją zawodową aktywność poświęcili tej dziedzinie (jak Leokadia Serafinowicz czy Jerzy Koleccki). Z kolei przypomnienie mało znanych epizodów współpracy z teatrem lalkowym kilku czołowych postaci polskiej sceny artystycznej lat powojennych (jak Stanisław Fijałkowski, Jerzy Nowosielski, Jadwiga Maziarska, Jan Berdyszak czy Andrzej Pawłowski) pozwala zobaczyć w innym świetle różne wątki czy nawet całokształt ich działalności. Wystawa uwzględnia także poszukiwania dotyczące pokrewnej, równie prężnie rozwijającej się filmowej animacji lalkowej.

Prezentacja wybranych realizacji, twórców i środowisk została zbudowana wokół takich zagadnień jak antropologia ciała, pedagogika, a wreszcie polityka. Twórcy wystawy poszerzają refleksję nad znaczeniami i funkcjami lalek, stawiając pytanie o ich polityczny wymiar. Przywołują różne strategie ich użycia — od propagandowego wykorzystania repertuaru po karykaturalne i poniżające przedstawienia wrogów politycznych — pokazując również ich niebezpieczny potencjał.

Wystawie towarzyszy książka pod redakcją Joanny Kordjak i Kamila Kopani, a także program edukacyjny — cykl warsztatów i wykładów poświęconych zarówno praktycznym aspektom warsztatu aktorskiego, jak i szerszej refleksji teoretycznej, pozwalającej spojrzeć na lalkę jako obiekt kulturowy. Zastanowimy się nad kwestiami autonomii lalki, sposobami interakcji między lalką a towarzyszącym jej na scenie aktorem, a także nad relacjami władzy, w które lalka była wklęta jako obiekt politycznej metafory.

Innocent and ominous, suspended between the animate and the inanimate, mobile and immobile, human and inhuman, the theatrical puppet continues to fascinate. Contrary to what common sense might dictate, a closer encounter with it makes us feel anxious, as we realise that human superiority over the material world is not so certain after all.

The puppet's vast potential as a vehicle of artistic expression was discovered by Avant-Garde artists at the beginning of the twentieth century. Long regarded as an inferior genre, akin to street theatre or circus, puppet theatre made it possible to undo the sharp distinction between low- and high-brow culture, between children's theatre, stereotyped as something marginal and not really serious, and 'true' art. On the one hand, puppet theatre opened up a new, attractive space for formal experimentation; on the other, it could be used to convey a socio-political message.

Taking these two crucial aspects into consideration, the exhibition situates puppet theatre within the field of art history and within the broader context of the artistic, social, and political changes taking place in Poland in the 1950s and 1960s. During that time, creative exchanges between art and puppet theatre intensified and the latter embarked on a path of self-discovery, its artists no longer trying to imitate 'live theatre' but instead revealing the backstage of their craft to demonstrate the until-then concealed creative process. The puppet-theatre shows staged in Poland after 1945 — whether oriented at young or adult audiences — were interdisciplinary endeavours involving outstanding painters, sculptors, and composers, and combining experimental visuals and sounds with avant-garde pedagogical concepts.

Considering puppet theatre as a space of visual experimentation makes it possible to include in art history artists, such as Jerzy Koleccki or Leokadia Serafinowicz, who devoted their whole careers to the discipline. Remembering, in turn, little known puppet-theatre contributions from outstanding post-war Polish artists, such as Jan Berdyszak, Jadwiga Maziarska, Stanisław Fijałkowski, or Andrzej Pawłowski, casts a different light on selected aspects of or even redefines their lifetime work. Experiments in the related field of stop-motion puppet film animation, a discipline that also saw rapid growth after the Second World War, are covered too.

The presentation of selected works, artists, and creative hubs has been woven around concepts such as anthropology of the body, pedagogy, or politics. The show's authors broaden the reflection on the meanings and functions of puppets, asking about their political dimension. They exemplify diverse strategies of their use — from the exploitation of the propaganda repertoire to caricatural and derisive representations of ideological opponents — while highlighting their dangerous potential.

The exhibition is accompanied by a book edited by Joanna Kordjak and Kamil Kopania and by an educational programme: a series of workshops and lectures devoted both to the practical aspects of puppetry and to deeper theoretical reflection on the puppet as a cultural object. We will discuss the puppet's autonomy, actor-puppet interactions, and the power relationships the puppet was entangled in as an object of political metaphor.

kontakt dla mediów | [press: Olga Gawerska zacheta.art.pl](mailto:press:Olga.Gawerska@zacheta.art.pl)
+48 22 556 96 55, +48 603 510 112

Zdjęcia dla mediów:
zacheta.art.pl/pl/prasa/zdjecia-do-pobrania
(dostępne po zalogowaniu)

Press images:
zacheta.art.pl/pl/prasa/press-images
(to access, you will need to register)

19.03–23.06.19

Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki | Zachęta — National Gallery of Art

3

Lalki: teatr, film, polityka

Puppets: Theatre, Film, Politics

kuratorka | curator: Joanna Kordjak

współpraca merytoryczna | academic consultant: Kamil Kopania

współpraca | collaboration: Julia Leopold

artyści współpracujący | collaborating artists: Roman Dziadkiewicz & Wojciech Ratajczak,
Paulina Ołowska & Elżbieta Jeznach, Daniel Rumiancew, Łukasz Rusznica & Krystian Lipiec

architektura wystawy | exhibition design: Maciej Siuda Pracownia (Billy Morgan, Patrycja Dyląg,
Jan Szeliga, Maciej Siuda)

opracowanie dźwięku | sound design: Michał Mendyk, Robert Migas, Jacek Szczepanek

identyfikacja wizualna | visual identity: Jakub de Barbaro

współorganizator | coorganiser: FilMOTEKA Narodowa — Instytut Audiowizualny | National
Film Archive — Audiovisual Institute

partner | partner: Akademia Teatralna im Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie,
Wydział Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku | The Aleksander Zelwerowicz National Academy
of Dramatic Art in Warsaw, Faculty of Puppetry Arts in Białystok

Ogromny potencjał lalki teatralnej jako narzędzia artystycznej ekspresji doceniony został w pełni na początku XX wieku. Modernizm poszukujący źródeł odnowy języka sztuki na marginesach głównego nurtu kultury stworzył dogodny grunt dla „odkrycia” teatru lalkowego przez artystów i włączenia go jako pełnoprawnej dziedziny w obszar sztuk wizualnych. Na podniesienie jego rangi wpływ miały rodzące się wówczas koncepcje teatralne, np. teoria nadmarionety Edwarda Gordona Craiga. Zainteresowaniu artystów awangardowych tą dziedziną sprzyjały również — znajdujące swoje odbicie w literaturze i sztuce zaludnianych przez postaci humanoidów, manekinów i automatów — fascynacja i niepokój, jakie wywoływała lalka, związane z gwałtownym postępem techniki i mechaniki i narastającym odczuciem dehumanizacji nowoczesnego świata.

Teatr lalkowy doskonale wpisywał się w założenia awangardy: po pierwsze, służąc jako narzędzie zaangażowania społeczno-politycznego, po drugie — otwierając nową, niezwykle atrakcyjną przestrzeń dla awangardowych eksperymentów formalnych. W poszukiwaniu nieznanych możliwości i środków wyrazu dla nowoczesnego języka do teatru lalkowego sięgali futuryści, ekspresjoniści czy dadaiści. Artyści, jak Paul Klee, który na przestrzeni kilkunastu lat wykonał kilkadziesiąt pacynek dla swojego syna Felixa, tworzyli lalki na własny użytek lub w ramach stałej bądź epizodycznej współpracy z kabaretami (Oskar Kokoschka, George Grosz) czy profesjonalnymi teatrami lalkowymi (Enrico Prampolini współpracujący z teatrem Vittoria Podrekkii w Rzymie lub Sophie Taeuber-Arp dla teatru Alterni w Zurychu). Teatr lalkowy — przez długi czas uważany za gatunek niższy, bliższy teatrowi ulicznemu czy cyrkowi, spychany na margines, traktowany niezbyt poważnie i łączony przede wszystkim z rozrywką dla dzieci — pozwalał na przekraczanie granic różnych dziedzin twórczości (malarstwa, rzeźby, scenografii), ale i sztywnych podziałów na kulturę popularną i elitarną.

Jeszcze jednym odkrytym i docenionym przez dwudziestowiecznych twórców aspektem teatru lalkowego jest wyjątkowa autonomia, jaką dawał on artyście, który mógł wcielać się w różne role: nie tylko projektanta i twórcy lalek, ale i reżysera. Jego rola wykraczała daleko poza projektowanie samej lalki, ale ściśle wiązała się z projektowaniem jej otoczenia: przestrzeni scenicznej, światła, choreografii, nierzadko dźwięku. Jeśli uznamy, że kwintesencją życia lalki jest jej spojrzenie i ruch, to rola artysty-projektanta lalek w ich ożywieniu jest niemal równie, jeśli nie tak samo ważna jak rola animatora czy aktora obdarzającego je głosem. W projekt lalki — jej wyraz plastyczny (od mimiki po proporcje ciała) i konstrukcję, a przez to możliwości animacyjne — wpisany jest bowiem program jej działania.



foto: FINA

W okresie międzywojnia awangardowe eksperymenty na gruncie teatru lalkowego stanowiły jednak zjawisko marginalne i nie zrewolucjonizowały głównego jego nurtu. Dopiero lata powojenne przyniosły istotne zmiany — na większą skalę obserwować można było zjawisko przenikania się sztuki i teatru lalkowego, a także wyraźny wpływ na ten ostatni awangardowych zjawisk w sztuce. Wystawa w Zachęcie oraz towarzysząca jej publikacja koncentrują się na tym szczególnym momencie w historii teatru lalkowego w Polsce. Przedmiotem zainteresowania jest metamorfoza (i jej geneza) tej dziedziny teatru w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku.

Ali Bunsch, projekt lalki do spektaklu *Lot w nieznanie*, Teatr Lalek Miniatura w Gdańsku, 1958, Archiwum Państwowe w Gdańsku

Ali Bunsch, puppet design for *Flight into the Unknown*, 'Miniatura' Puppet Theatre in Gdańsk, 1958, State Archive in Gdańsk



Pochód pierwszomajowy w Warszawie, 1955

May Day parade in Warsaw, 1952

Pochód pierwszomajowy w Warszawie, makietka satyryczna wykonana przez studentów, 1953

May Day parade in Warsaw, satirical effigies made by students, 1953

na sąsiedniej stronie:

Ali Bunsch, Sambo, lalka do spektaklu *Sambo i lew* w Teatrze Lalek Arlekin w Łodzi, 1950, wł. prywatna

opposite:

Ali Bunsch, Sambo, puppet for *Sambo and the Lion*, 'Arlekin' Puppet Theatre in Łódź, 1950, private collection

Celem — wpisanie wybranych realizacji, ale i szerzej pewnych zjawisk, jakie zachodziły w teatrze lalkowym, w kontekst ówczesnych nurtów w sztuce. Ważne wydaje się również zobaczenie ich na tle sytuacji społeczno-politycznej (istotnym czynnikiem było tu upaństwowienie teatrów lalkowych, powstanie gęstej sieci tych placówek — zarówno w tych najważniejszych, jak i licznych prowincjonalnych ośrodkach). Teatr lalek staje się w tym czasie teatrem artystycznym, a niezwykle rezultaty przynosiło coraz bardziej wyraźne przenikanie w jego obręb innych rodzajów sztuk.

Realizowane w powojennej Polsce spektakle lalkowe zarówno dla dzieci, jak i dorosłych widzów stanowiły interdyscyplinarne przedsięwzięcia z udziałem wybitnych malarzy, rzeźbiarzy oraz kompozytorów. O wyjątkowości tych realizacji decydowało połączenie eksperymentalnej plastyki i muzyki z awangardowymi koncepcjami pedagogicznymi.

Spojrzenie na teatr lalkowy jako przestrzeń wizualnego eksperymentu daje szansę na uwzględnienie w historii sztuki artystów, którzy całą swoją zawodową aktywność poświęcili tej dziedzinie (np. Leokadia Serafinowicz czy Jerzy Kolecki). Przypomnienie zaś mało znanych epizodów współpracy z teatrem lalkowym czołowych postaci polskiej sceny artystycznej lat powojennych, jak Stanisław Fijałkowski, Jerzy Nowosielski, Jadwiga Maziarska, Jan Berdyszak czy Andrzej Pawłowski, pozwala zobaczyć na nowo różne wątki czy nawet całokształt ich działalności. Wystawa obejmuje także poszukiwania z pogranicza różnych dyscyplin powiązanych na rozmaite sposoby z teatrem lalkowym (jak lalki Marii Jaremy) czy pokrewnej, równie prężnie i równolegle rozwijającej się dziedziny, jaką była filmowa animacja lalkowa (oba obszary łączyły osoby twórców projektów lalek i scenografii) — i oczywiście, podobnie jak teatr lalkowy, wykraczająca poza twórczość dla dzieci.

Prezentacja wybranych realizacji, twórców i środowisk została zbudowana wokół różnych zagadnień, wśród których znalazły się antropologia ciała, pedagogika czy wreszcie polityka.

POLITYCZNOŚĆ LALKI

Teatr lalkowy z właściwym sobie humorem, ironią i szyderstwem stanowił od początku swojego istnienia narzędzie krytyki społeczno-politycznej (funkcja ta wpisana była w genzę wędrownych teatrów lalkowych). Skutecznie realizowano w nim różne polityczne strategie. Antropomorficzna figura lalki mogła zastępować żywą osobę, pozwalając na symboliczne wymierzenie jej kary (np. dokonanie egzekucji). Z wizerunkowym zastępowaniem związana była też inna tradycja lalek — użycie ich jako narzędzi i zastępczych obiektów satyry (np. w szopkach politycznych). Figury znanych postaci nie były w tym wypadku niszczone, lecz wystawiane na śmieszność. Jeszcze inna strategia użycia lalek (wykorzystująca element satyry) nie tyle wyśmiewała, ile przekreślała znaczenie polityczne pewnych osób, poprzez karykaturalne obrzydzenie. Przykładem takiego wykorzystania lalek były pochody pierwszomajowe organizowane w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych. W tych masowych spektaklach ulicznych obok bohaterów komunizmu występowały karykaturalne przedstawienia imperialistów i ich sojuszników w formie gigantycznych kukieł lub aktorów ubranych w ogromne groteskowe maski. Opisywano je w sposób nawiązujący do tradycji jarmarcznych jako *Cyrk Trumanillo* czy *Churchilliada*. W okresie socrealizmu teatr lalkowy stał się narzędziem propagandy ideologicznej i kształtowania „nowego socjalistycznego człowieka” (jakże ważne w tym projekcie było dziecko!). Propagowaniu socjalistycznych służył również odpowiednio dobrany repertuar o tematyce obrazującej walkę klas (*Wielki Iwan*) czy walkę ze wspierającym imperializm rasizmem (*Sambo i lew*).



foto: Jerzy Baranowski, CAF

foto: Zygmunt Włodwiński, CAF





Henryk Wiciński, dwa projekty kostiumów do niezidentyfikowanej sztuki teatralnej dla teatru Cricot, ok. 1934, gwasz, tusz, papier, Muzeum Narodowe w Krakowie

Henryk Wiciński, two costume designs for an unidentified play of Cricot theatre, ca 1934, gouache and ink on paper, National Museum in Kraków

Zaklęty rumak Bolesława Leśmiana, reż. Zbigniew Kopalko, scenografia, projekt lalek: Adam Kilian, Teatr Lalka w Warszawie, 1960, fot. Edward Hartwig, archiwum Teatru Lalka

Enchanted Steed by Bolesław Leśmian, dir. Zbigniew Kopalko, stage design and puppet design: Adam Kilian, 'Lalka' Theatre in Warsaw, 1960, photo: Edward Hartwig, archive of 'Lalka' Theatre

na sąsiedniej stronie:

Jan Berdyszak, Lis, lalka do spektaklu *Pieśń o lisie* w Teatrze Lalki i Aktora Marcinek w Poznaniu, 1961, Teatr Animacji w Poznaniu

opposite:

Jan Berdyszak, *The Fox*, puppet for *The Fox Song*, 'Marcinek' Puppet-and-Actor Theatre in Poznań, 1961, Animation Theatre in Poznań



TEATR I ZABAWA

Teatr lalkowy okazał się doskonałym narzędziem do realizacji awangardowych koncepcji pedagogiczno-wychowawczych. Pionierem tego nurtu (nie tylko w Polsce, ale i na świecie) był Jan Dorman, a przestrzeń eksperymentu poczynając od lat pięćdziesiątych Teatr Dzieci Zagłębia w Będzinie. Dla wypracowanej przez Dormana koncepcji teatru jako zabawy kluczowe okazało się, wynikające z obserwacji dzieci naznaczonych wojenną traumą, przekonanie o terapeutycznej funkcji teatru. Za sprawą redukcji — a ostatecznie likwidacji — tradycyjnego parawanu odsłonięto machinę teatralną i siły motoryczne lalki, co znacząco zmieniło relacje pomiędzy aktorami a widownią. Przemianie uległy także relacje pomiędzy aktorami a lalką (lub szerzej — animowanym przedmiotem), a inspiracją dla nich stała się dziecięca zabawa. Podmiotowe traktowanie odbiorcy, czyli dziecka, zakładające jego pełnoprawne, aktywne uczestnictwo w procesie tworzenia teatru stało się punktem wyjścia dla działalności zarówno Jana Dormana, jak Leokadii Serafinowicz — w poznańskim Teatrze Lalki i Aktora Marcinek. Serafinowicz opierała działalność swojego teatru na współpracy

członków zespołu. Świadomie zapraszała do teatru wybitnych twórców, jak Jan Berdyszak czy Krzysztof Penderecki, wychodząc z przekonania, że język współczesnej plastyki i muzyki jest najbardziej odpowiedni do tworzenia spektakli dla dzieci.

LALKI I AWANGARDA

Jadwiga Maziarska, *Krzesiwo*

Przypominając mało znane epizody współpracy z teatrem lalkowym kilku czołowych postaci polskiej sceny artystycznej lat powojennych, rzucamy nowe światło na różne wątki czy nawet całokształt ich działalności. Obok np. Kazimierza Mikulskiego, Jana Berdyszaka i Stanisława Fijałkowskiego na wystawie przywołujemy postać wybitnej malarki i rzeźbiarki — Jadwigi Maziarskiej. W lalkach projektowanych w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych dla Teatru Lalek przy Teatrze Ziemi Opolskiej w Opolu Maziarska, podobnie jak w kolażach tworzonych z fragmentów fotografii czy skrawków tkanin, wykorzystywała malarski efekt kontrastów barw i faktur. Jednak podejmowane przez nią próby przełamania konwencji i wprowadzenia innowacyjnych rozwiązań spotykały się z zarzutem formalizmu i oporem dyrekcji. „Najlepiej mieć swój teatr, choćby maleńki”¹ — pisała w liście do Erny Rosenstein. Własny teatr lalkowy, który planowała założyć w Krakowie, dawałby jej z pewnością dużo większą swobodę działania i możliwość wyjścia poza bliski realizmowi schemat w projektowaniu lalek i scenografii (o jego awangardowym kształcie pewne wyobrażenia dają stworzone znacznie później dwie rzeźby zainspirowane teatralnym doświadczeniem — *Kukła I* i *Kukła II*).

Lalki z okresu współpracy z teatrem w Opolu nie zachowały się. Jednak dokumentacja fotograficzna jednego ze spektakli zrealizowanego dla tej placówki zainspirowała Paulinę Ołowską do stworzenia scenografii będącej interpretacją *Krzesiwa* Hansa Christiana Andersena według Jadwigi Maziarskiej (1954) oraz współczesnego spektaklu lalkowego Elżbiety Jeznach *Ambigu* (2018).

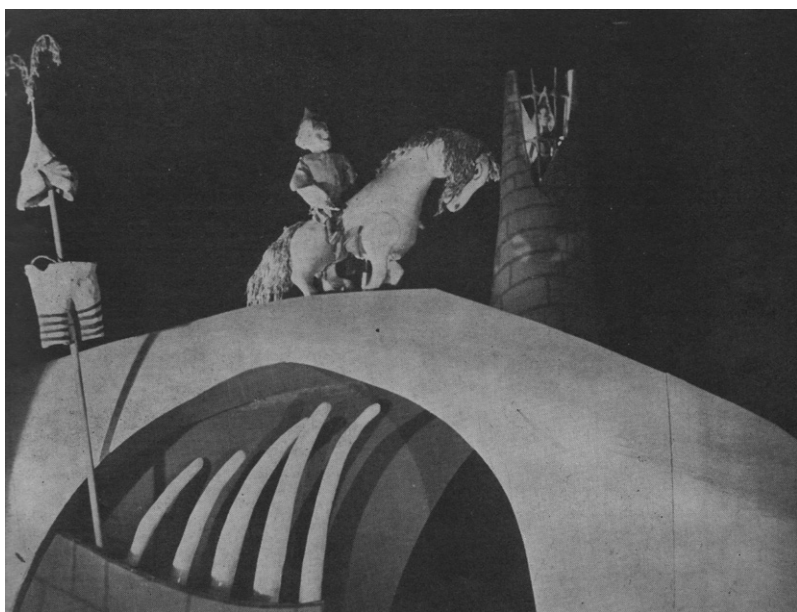
Andrzej Pawłowski — teatr epidiaskopowy

Eksperymenty z teatrem lalkowym okazały się również mało znanym, a bardzo znaczącym epizodem działalności Andrzeja Pawłowskiego. Wychodząc od inspiracji dokonania Bauhausu, ale też Siergieja Obruchowa, dyrektora Państwowego Centralnego Teatru Lalek w Moskwie, przez kilka lat po ukończeniu studiów pracował nad stworzeniem teatrzyku lustrzanego, a następnie epidiaskopowego teatru lalek. Swój projekt, w założeniu ułatwiający pracę lalkarzom i zapewniający szerszą społeczną dostępność teatru, opatentował i starał się rozwijać. Ostatecznie jego starania spełzyły na niczym, z powodu... braku zainteresowania środowiska lalkarskiego i problemów z dostępem do precyzyjnych narzędzi optycznych. Jednak pochodną prowadzonych podczas pracy nad teatrem epidiaskopowym eksperymentów były ważne dla polskiej sztuki lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych *Kineformy*. W tym niezwykłym niezrealizowanym projekcie skupiają się w ciekawy sposób wszystkie ważne dla późniejszej twórczości artysty elementy — bazując na eksperymentach optyczno-światlnych (z pomocą luster i soczewek można było uzyskiwać inną skalę i zniekształcenia postaci lalek) łączył w sobie to, co racjonalne z równie ważnym elementem metafizyki. Zapowiadał również jeszcze jeden kluczowy aspekt działalności Pawłowskiego jako projektanta form użytkowych. Teatrzyk lalkowy — jedyny, którego obsadę można zmieścić w walizce (dzięki czemu docierał do odbiorców w małych miejscowościach, świetlicach i sanatoriach) — pozwalał realizować projekt prawdziwie społecznie użyteczny. Do tych, a także późniejszych doświadczeń (jak eksperymenty ze *Stymulatorami wrażeń nieadekwatnych* z 1963 roku) nawiązuje zamykająca wystawę instalacja Romana Dziadkiewicza i Wojciecha Ratajczaka *Ręce (remiks)*. ●●●

Joanna Kordjak

¹ *Kolekcjonowanie świata. Jadwiga Maziarska. Listy i szkice*, red. Barbara Piwowarska, Instytut Adama Mickiewicza, Warszawa, 2005, s. 65.





The immense potential of the theatre puppet as a means of artistic expression had not been fully appreciated before the beginning of the twentieth century. Modernism, exploring the margins of mainstream culture for new inspirations to revive the art language, had created a fertile ground for the ‘discovery’ of puppet theatre and its recognition as a legitimate field of the visual arts. This newfound appreciation for the genre was underpinned by emerging theatrical concepts, such as Edward Craig’s theory of the über-marionette, as well as by avant-garde artists’ fascination with and anxiety about the puppet, reflected in figures of humanoids, mannequins, and automatons in literature and art, a sentiment related to rapid advances in technology and a growing sense of the dehumanisation of the modern world.

Puppet theatre chimed in perfectly with the avant-garde’s ideas, firstly as a means of socio-political critique, and secondly by opening up a new, incredibly attractive, space for formal experimentation. The futurists, expressionists, or dadaists all embraced puppet theatre in their quest for new potentialities and new means of expression for the modern art language. Artists — such as Paul Klee, who over more than a decade crafted several dozen hand puppets for his son, Felix — made puppets for their own use or as part of their collaboration with cabarets (Oskar Kokoschka, George Grosz) or professional puppet theatres (Enrico Prampolini for Vittorio Podrecca’s Teatro dei Piccoli, Sophie Taeuber-Arp for the Alterna theatre in Zurich). Long considered a lower-brow genre akin to street theatre or circus, marginalised, slighted, and, last but not least, identified primarily with children’s entertainment, puppet theatre made possible creative crossovers between different disciplines (painting, sculpture, stage design), but also between the popular and elite realms of cultures.

Another aspect of puppet theatre that was discovered and appreciated by twentieth-century artists was the extraordinary degree of autonomy that it gave the artist,

Tomek w krainie dziwów, reż. Stanisław Ochmański, scenografia: Jerzy Koleccki, Teatr Lalek Rabcio-Zdrowotek w Rabce 1967, fot. Jerzy Sierosławski, archiwum Teatru Lalek Rabcio

Szewczyk Dratewka, reż. Alojzy Smolka, scenografia i projekt lalek: Tadeusz Kantor, Teatr Lalek przy Teatrze Ziemi Opolskiej w Opolu, 1952

na sąsiedniej stronie:
Jan Berdyszak, Rachel, lalka do spektaklu *Wesele* Stanisława Wyspiańskiego, reż. Leokadia Serafinowicz, Poznański Teatr Lalki i Aktora, Poznań, 1969, Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne w Łodzi

Tomek in Wonderland, dir. Stanisław Ochmański, stage design: Jerzy Koleccki, ‘Rabcio-Zdrowotek’ Puppet Theatre in Rabka, 1967, photo: Jerzy Sierosławski, ‘Rabcio’ Puppet Theatre archive

Shoemaker Twine, dir. Alojzy Smolka, stage design and puppet design: Tadeusz Kantor, Puppet Theatre of the Opole Region Theatre, 1952

opposite:
Jan Berdyszak, Rachel, puppet for *The Wedding* by Stanisław Wyspiański, dir. Leokadia Serafinowicz, Poznań Puppet-and-Actor Theatre, Poznań, 1969, Museum of Archaeology and Ethnography in Łódź

who could now embody various roles, not only as a designer and maker of puppets, but also their stage director. The artist was also instrumental in designing the puppet’s environment: scenic space, lighting, choreography, and often sound. If the puppet’s gaze and movement are a quintessence of its life, then the designer’s role is perhaps as important as that of the puppet’s manipulator or voice actor. The puppet’s design — its visual expression (from facial play to bodily proportions) and construction, and therefore manipulability — defines its modus operandi.

During the interwar period, however, avant-garde experiments in puppet theatre were a marginal phenomenon and didn’t revolutionise the mainstream of the genre. It was only the post-war years that saw major changes: creative exchanges between art and puppet theatre intensified, with the latter being clearly informed by and receiving a lot of influence from avant-garde artistic phenomena. The Zachęta exhibition and the accompanying publication zoom in on this special moment in the history of puppet theatre in Poland. The subject of our interest here is the metamorphosis that the genre underwent in the 1950s and 1960s, and its origins. Our purpose is to present selected puppet plays, but also larger puppet-theatre phenomena, in the context of the artistic trends of the era as well as the socio-political circumstances (the nationalisation and subsidisation of a large network of puppet theatres, in both big and smaller cities, were an important factor). During that time, puppet theatre became art theatre, and its ever closer liaisons with other artistic disciplines were producing extraordinary results.

The puppet shows staged in Poland after the Second World War, whether oriented at children or adults, were interdisciplinary projects involving outstanding painters, sculptors, and composers and offering a unique combination of experimental visuals and music with groundbreaking pedagogical concepts.

By considering puppet theatre as a space of visual experimentation, the exhibition makes it possible to include in art history those artists who devoted their entire careers to the genre (such as Leokadia Serafinowicz or Jerzy Koleccki). By outlining, in turn, little-known contributions made to puppet theatre by the leading figures of the Polish art scene of the post-war years, such as Stanisław Fijałkowski, Jerzy Nowosielski, Jadwiga Maziarska, Jan Berdyszak, or Andrzej Pawłowski, it sheds a new light on or even redefines various aspects of their practices. Furthermore, the show highlights experiments from the intersections of various disciplines related to puppet theatre (e.g. the puppets of Maria Jarema) or from the akin, equally vigorous discipline of stop-motion puppet film animation which developed in parallel; the two shared puppet and stage designers who were equally eager to go beyond the confines of art for young audiences.

Selected projects, artists, and hubs are presented in the context of bodily anthropology, pedagogical theories, or political circumstances.

THE POLITICALITY OF THE PUPPET

From the very beginning, puppet theatre, with its wit, irony, and mockery, served as a means of socio-political critique (which was the original purpose of travelling puppet theatres). Various political strategies were successfully pursued through it. As an anthropomorphic substitute of a living political actor, the puppet could be derided, punished, even executed. In political puppet shows, it was used as a vehicle and substitute object of satire; here the point wasn’t to physically attack the referent, but to





ridicule them. Still another satirical strategy sought not so much to ridicule as to subvert the political significance of certain figures through caricatural exaggeration. One example of such use were May Day parades organised in the first half of the 1950s — street extravaganzas that besides the heroes of communism featured caricatural representations of the imperialists and their allies (as giant effigies or with actors dressed in huge grotesque masks); those were described with names harkening back to the country-fair-theatre tradition such as *The Trumanillo Circus* or *The Churchilliad*. Another aspect under Socialist Realism was the use of puppet theatre as a medium of ideological propaganda and the shaping of the ‘new socialist individual’ (how important the child was in that project!) Serving the promotion of socialist ideas was also a carefully selected repertoire with themes of class struggle (*The Great Ivan*) or struggle against imperialism-supporting racism (*Sambo and the Lion*).

THEATRE AND PLAY

Puppet theatre became a perfect tool for the realisation of progressive pedagogical and educational concepts. Jan Dorman was a pioneer of this trend (not only in Poland but internationally too), running from the 1950s the Children of Zagłębie Region Theatre (Teatr Dzieci Zagłębia) in Będzin. What proved crucial for Dorman’s concept of ‘theatre as children’s play’ was a sense, resulting from his observations of war-traumatised children, of the therapeutic function of theatre. Reducing and ultimately removing the traditional screen, Dorman exposed the theatrical machinery and the puppet’s motoric forces, which significantly changed the relationship between the actors and the audience. The relationship between the actors and the puppet (or a manipulated object) changed too, inspired by children’s play. The idea of the recipient, the child, as a partner and active participant in the theatre-making process became a starting point for the work of both Dorman and for Leokadia Serafinowicz at the ‘Marcinek’ Actor-and-Puppet Theatre in Poznań. Serafinowicz’s theatre was a fundamentally collective

Wiele hałasu o nic Williama Szekspira, projekt lalek i masek: Piotr Sawicki, scena teatralna 2 Korpusu, San Basilio, 1946, archiwum Piotra Sawickiego juniora

Krzesełko Hansa Christiana Andersena, reż. Jadwiga Stasiniewicz, scenografia: Jadwiga Maziarska, Teatr Lalek przy Teatrze Ziemi Opolskiej w Opolu, 1955, archiwum Opolskiego Teatru Lalki i Aktora im. Alojzego Smolki

na sąsiedniej stronie:
Leokadia Serafinowicz, Osiołek Porfirion, lalka do spektaklu *Bal u profesora Bączyńskiego* w Teatrze Lalki i Aktora Marcinek, 1961, Teatr Animacji w Poznaniu

Much Ado about Nothing by William Shakespeare, stage design and puppet design: Piotr Sawicki, staged by the theatre of the 2nd Polish Corps, San Basilio, 1946, archive of Piotr Sawicki Jr

The Tinder-Box by Hans Christian Andersen, dir. Jadwiga Stasiniewicz, stage design: Jadwiga Maziarska, Puppet Theatre of the Opole Region Theatre, Opole, 1955, archive of Alojzy Smolka Opole Puppet-and-Actor Theatre

opposite:
Leokadia Serafinowicz, Porfirion the Donkey, puppet for *The Ball at Professor Bączyński’s*, ‘Marcinek’ Puppet-and-Actor Theatre in Poznań, 1961, Animation Theatre in Poznań

one. She collaborated with outstanding artists, such as Jan Berdyszak or Krzysztof Penderecki, believing that the language of contemporary visual arts and music was most suitable for theatre for young audiences.

PUPPETS AND THE AVANT-GARDE

Jadwiga Maziarska, *The Tinder-Box*

Remembering little-known episodes of puppet-theatre work by several leading Polish artists of the post-war years, we cast a new light on various aspects or even the entirety of their work. Besides Kazimierz Mikulski, Jan Berdyszak, or Stanisław Fijałkowski, we focus on the figure of the outstanding painter and sculptor Jadwiga Maziarska. In puppets created in the first half of the 1950s for the Opole Region Theatre’s Puppet Theatre, like in her collages made of fragments of photographs or shreds of cloth, Maziarska explored the painterly effect of colouristic and textural contrasts. Still, her attempts to break the convention and adopt a more innovative course encountered management resistance and met with accusations of formalism. ‘It’s best to have your own theatre, even a tiny one’¹, she wrote in a letter to Erna Rosenstein. She was planning to start one in Kraków, and it would have surely given her far more creative control and the possibility to go beyond the compulsory near-realism in puppet and stage design (some suggestion of its likely avant-garde profile is offered by Maziarska’s two much later sculptures inspired by her theatrical experience, *Effigy I* and *Effigy II*).

Maziarska’s puppets from Opole haven’t been preserved, but the photographic documentation of one of the shows has inspired Paulina Ołowska to design scenery that interprets Maziarska’s adaptation of Hans Christian Andersen’s *The Tinder-Box* (1954) as well as Elżbieta Jeznach’s contemporary puppet show, *Ambigu* (2018).

Andrzej Pawłowski — epidiascope theatre

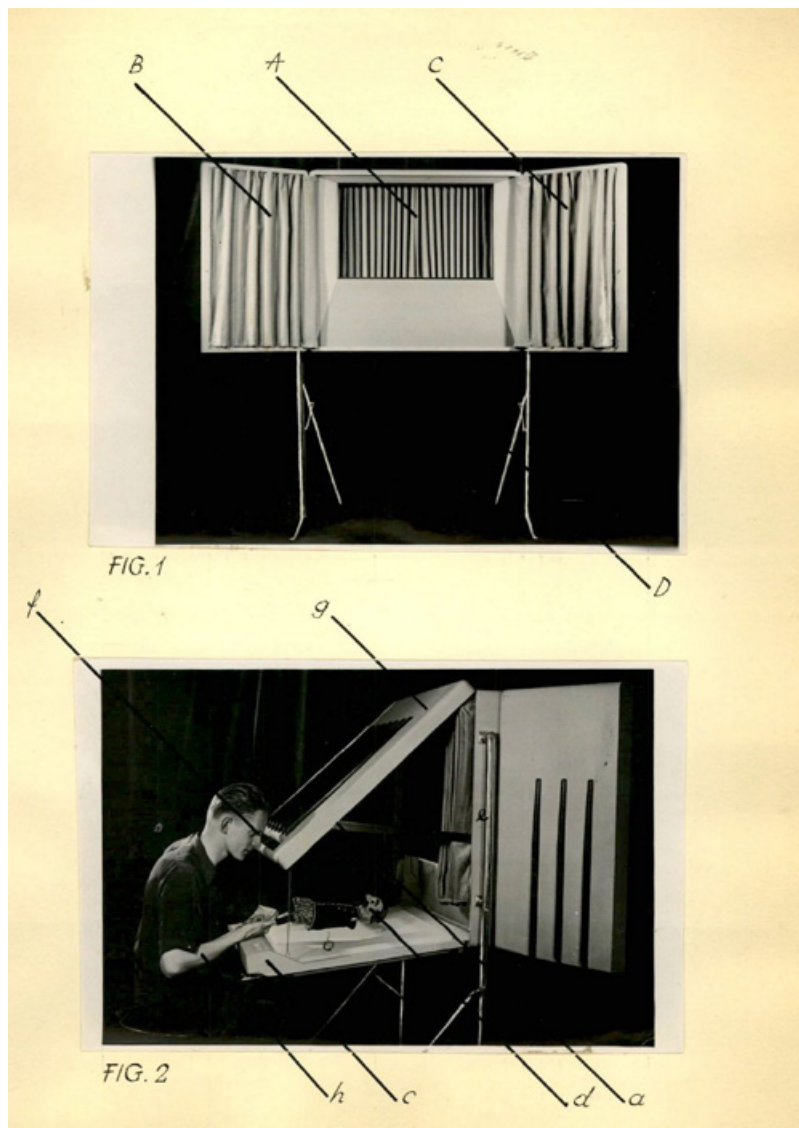
Puppet-theatre experiments were a little-known yet highly significant episode in the work of Andrzej Pawłowski. Inspired by the Bauhaus, but also by the achievements of Sergey Obraztsov, director of the State Central Puppet Theatre in Moscow, Pawłowski for several years after completing his studies worked on building a mirror puppet theatre, and then an epidiascope puppet theatre. He patented his design, which made the puppeteer’s work easier and ensured greater public accessibility of theatre, and sought to popularise it, but his endeavours ultimately came to nothing due to a lukewarm response from the puppetry community and the limited availability of precise optical tools. Still, the experience gathered in those experiments will inform Pawłowski’s *Cineforms*, an important work of 1950s–1960s Polish art. The one-of-a-kind never-realised project of the epidiascope theatre interestingly brought together all the elements that will play a role in the artist’s later work — based on optical and lighting effects (using mirrors and lenses to distort puppet figures) it combined the rational with the metaphysical on equal terms. It also anticipated another key aspect of Pawłowski’s practice as an industrial designer.

Finally, puppet theatre — the only one whose cast can be fit into a suitcase, allowing it to reach audiences in small towns, in dayrooms and sanatoriums — made it possible to pursue a project that was socially truly useful. Those and later experiences (such as the experiments with *Stimulators of Inadequate Impressions* in 1963) are alluded to by the installation by Roman Dziadkiewicz and Wojciech Ratajczak *Hands (remix)*, which concludes the show. ●●●

Joanna Kordjak

1 *Kolekcjonowanie świata. Jadwiga Maziarska. Listy i szkice*, ed. Barbara Piwowarska, Warsaw: Instytut Adama Mickiewicza, 2005, p. 65.





Ręce (remiks)

Hands (remix)

Roman Dziadkiewicz, Wojtek Ratajczak
współpraca | collaboration: Dawid Bzdufa (*splindr*), Maja Luxenberg,
Michał Rusnarczyk i inni | and others

W roku 2015 Roman Dziadkiewicz i Wojtek Ratajczak, wraz z grupą studentek i studentów Wydziału Intermediów ASP w Krakowie, zrekonstruowali *Kineformy* Andrzeja Pawłowskiego. Była to pierwsza udana rekonstrukcja mitycznego, analogowego projektora w oparciu o zachowane elementy obudowy i mechanizmów, zdjęcia, rysunki i świadectwa osób pamiętających realizację Pawłowskiego z 1957 roku. Po odtworzeniu urządzenia grupa zrealizowała serię pokazów, których charakter nawiązywał bezpośrednio do formuły prezentacji *Kineform* w latach pięćdziesiątych, organizowanych podczas wieczorków tanecznych lub półoficjalnych imprez, z kolażową ścieżką muzyczną. „Po nic, bezgraniczna wolność...” — wspominał po latach te seanse Andrzej Wajda.

Skojarzenia z pograniczem sztuki i rozrywki, eksperymentu medialnego i zabawy dźwiękiem, światłem i gestem, archeologią kultury klubowej, imprezy, live-active, VJingu pojawiały się w toku prac nad projektem wielokrotnie i rozwinięte zostały w aktualnej wersji w formę multimedialnego, narracyjnego, audiowizualnego utworu z elementami partycypacyjnymi. Dekonstrukjom, remiksowi i połączeniom poddane zostały nie tylko technologiczne i formalne elementy nawiązujące bezpośrednio do *Kineform*, teatru epidiaskopowego i lustrzanego oraz *Stymulatorów wrażeń nieadekwatnych* Pawłowskiego, ale też wątki ikonograficzne z innych prac wciąż mało znanego krakowskiego artysty, projektanta i wizjonera. Pojawiają się motywy rąk (fotograficzny cykl *Genesis*), dotyku oraz „wrażeń nieadekwatnych”. Kluczowy jest aspekt uczestnictwa widza w procesie powstawania dzieła.

Modułowy obiekt będący konstrukcyjnym „remiksem” wybranych prac Pawłowskiego, usytuowany centralnie w sali wystawowej, zachęca widza do włożenia rąk do środka i poruszania umieszczonym wewnątrz obiektem mechanizmem, dzięki czemu można aktywnie uczestniczyć w pokazie — można, ale nie trzeba... Coś dzieje się samo. Analogowe i cyfrowe obrazy, dźwięki i elementy narracyjne, nakładając się na siebie, tworzą wciąż nowe jakości. Spaja je w całość autorska, baśniowa narracja audiowizualna o dziewczynce, której uciekły rączki, bogata w nawiązania do współczesnych i XX-wiecznych tradycji filozoficznych.

Ręce (remiks) to wielokanałowy, analogowo-cyfrowy utwór audiowizualny zawierający elementy narracyjne i informacyjne, instrukcje dla widza pomagające mu czynnie uczestniczyć w pokazie przez wejście w dialog z pracą oraz elementy demonstrujące wyabstrahowane formy z repertuaru Pawłowskiego i/lub ich współczesne przetworzenia i kontynuacje wizualne. Interesowały nas nie tylko wizualne aspekty prac Pawłowskiego, ale też aktywne ożywienie projektów, które miały charakter performatywny, jak pokazy *Kineform* czy jednoaktówek *Cyrku* (w połączeniu z eksperymentalnie traktowanym formatem imprezy/balu/kawiarnianego pokazu na żywo). Nawiązujemy też do ludycznych aspektów jego praktyk (organizacja *Kolorowych zawrotów głowy* w krakowskiej ASP) czy teatru epidiaskopowego jako atrakcji dla dzieci leczących się w sanatoriach w Rabce.

foto. dzięki uprzejmości rodziny artystów | photo courtesy of the artist's family



na sąsiedniej stronie:

Andrzej Pawłowski, przenośny lustrzany teatrzyk kukiełek, Kraków, opis wzoru użytkowego Ru-9603, opubl. 24.04.1951, fot. Archiwum Urzędu Patentowego w Warszawie
 fig. 1. A — kurtyna zasłaniająca scenkę, B i C — otwarte drzwi, D — nogi teatrzyku od strony widza
 fig. 2. a — zwierciadło (odbijające uzyskany obraz pacynki w kierunku widza), b — ściana pionowa, c — podstawa (na rękę aktora), d — kukiełka, g — wieko podniesione pod kątem 45°, h — ręka aktora

Roman Dziadkiewicz, Wojciech Ratajczak, *Ręce (remiks)*, 2019, instalacja

Andrzej Pawłowski, from the *Genesis* series, 1967, courtesy of the artist's family

opposite:

Andrzej Pawłowski, portable mirror puppet theatre, Kraków, utility model description Ru-9603, published 24 April 1951, photo: Warsaw Patent Office Archive
 fig. 1. A — stage curtain, B and C — openable doors, D — legs as seen by the audience
 fig. 2. a — mirror (reflecting the puppet image towards the audience), b — vertical wall, c — actor's hand support, d — puppet, g — lid/cover tilted at 45 degrees, h — actor's hand

Roman Dziadkiewicz, Wojciech Ratajczak, *HANDS (remix)*, 2019, installation



In 2015 Roman Dziadkiewicz and Wojtek Ratajczak, together with a group of students of the Faculty of Intermedia at the Academy of Fine Arts in Krakow, reconstructed Andrzej Pawłowski's *Cineforms*. It was the first successful reconstruction of a mythical, analogue projector based on the preserved elements of the casing and mechanisms, photographs, drawings and testimonies of people who remembered Pawłowski's 1957 project. After reconstructing the device, the group carried out a series of presentations whose character referred directly to the presentation formula of *Cineforms* from the 1950s, organised during dance parties or semi-official events with a collage music track. 'It was all for nothing, the boundless freedom . . .', Andrzej Wajda recalled these screenings years later.

Associations with the boundary of art and entertainment, media experiment and playing with sound, light and gesture, archaeology of club culture, party, live-act, VJing have appeared in the course of the work on the project many times and have been developed in their current version into a multimedia, narrative, audio-visual work with participatory elements. The technological and formal elements referring directly to the *Cineforms*, epidiascopic and mirror theatre and Pawłowski's *Stimulators of Inadequate Impressions* were not the only ones deconstructed, remixed and combined — iconographic themes from other works by the still little-known Krakow artist, designer and visionary also underwent these processes. There are motifs of hands (the photographic series *Genesis*), touch and 'inadequate impressions'. The key is the aspect of spectator's participation in the process of creating the work.

The modular object, which is a structural 'remix' of Pawłowski's selected works, located centrally in the exhibition hall, encourages the viewer to put their hands inside and manipulate the mechanism placed inside the object, thanks to which it is possible to actively participate in the show — possible, but not necessary . . . Something happens by itself. Analogue and digital images, sounds and narrative elements, overlapping each other, constantly create new qualities. They are bound together by an original, fairy-tale audio-visual narrative about a girl whose hands have run away, rich in references to modern and 20th century philosophical traditions.

* * *

Hands (remix) is a multi-channel, analogue-digital audio-visual work containing narrative and informational elements, instructions for the viewer to actively participate in the show by entering into a dialogue with the work, as well as elements demonstrating abstracted forms from Pawłowski's repertoire and/or their contemporary transformations and visual continuations. We were interested not only in the visual aspects of Pawłowski's works, but also in the active revival of projects that had a performative character, such as the *Cineforms* screenings or the one-acts of *The Circus* (in combination with the experimentally treated format of an event/ball/café live show). We also refer to the ludic aspects of his practices (organisation of *Colourful Dizziness* at the Academy of Fine Arts in Kraków) or epidiascopic theatre as an attraction for children receiving treatment at sanatoriums in Rabka.

Hokus pokus z materią Zenon Wasilewski: pionier animacji lalkowej

Hocus Pocus with Matter

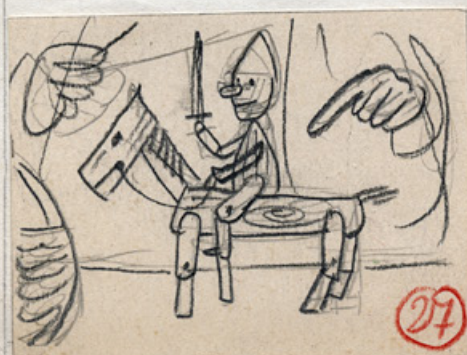
Zenon Wasilewski: a Pioneer of Puppet Animation

Katarzyna Waletko

Zenon Wasilewski, którego filmy *Pan Piórko śni* oraz *Uwaga diabeł!* są prezentowane na wystawie *Lalki: teatr, film, polityka*, kojarzony jest głównie z twórczością dla dzieci, choć jego najlepsze animacje stworzone zostały z myślą o dorosłych widzach. Za dzieło definiujące jego twórczość uważa się zrealizowany w 1947 roku film *Za króla Krakusa*. I choć przed jego powstaniem, jeszcze przed wojną, realizowane były krótkie formy w technice animacji rysunkowej i lalkowej, to jednak dopiero wspomniany film Wasilewskiego uznaje się za pierwszą w pełni dojrzałą animację w historii polskiej kinematografii. Na fotosach ukazujących reżysera przy pracy jest on zawsze poważny i skupiony, jakby niepasujący do całej reszty towarzystwa — lilipucich bohaterów swoich realizacji przeznaczonych dla młodej widowni: kotów, smoków i czarnoksiężników. Pionier filmu animowanego, ilustrator, malarz, nauczyciel kolejnych pokoleń twórców filmowych, a przy tym postać o skomplikowanej osobowości i pogmatwanym życiorysie.

W latach trzydziestych Zenon Wasilewski podjął współpracę z czasopismami satyrycznymi: „Muchą”, „Cyrułikiem Warszawskim”, „Szpilkami”, „Czarne na Białym”. Jego twórczość ilustratorska dała plastyczne podstawy do późniejszej działalności filmowej. Początkowo doklejał do rysunków fragmenty ilustracji, z czasem zaczął fotografować ulepione z plasteliny obiekty dołączane później do rysunku, a wreszcie całe scenki będące czymś na kształt stopklatki z lalkowymi bohaterami. Jego ilustracje z tego okresu to rysunki oraz kolaże obyczajowe i polityczne. Ich częsty bohater — Adolf Hitler — powrócił w twórczości Wasilewskiego tuż po wojnie jako walczący z kulą ziemską bokser w krótkiej animowanej sekwencji, jednym z tematów Polskiej Kroniki Filmowej. Groteska, purnonsensowy humor, złośliwy często dowcip obecne w satyrycznych ilustracjach Wasilewskiego znajdą po latach swoje miejsce w jego twórczości filmowej.

Jeszcze przed wojną nawiązał współpracę z wytwórnią filmów reklamowych Trio-Film, dla której stworzył kilka lalkowych reklam. Pierwsze próby wypadły pomyślnie, w 1939 roku zaczął więc realizować za pożyczone pieniądze pierwszą animację — opowieść o królu Krakusie. Niestety, wybuch wojny przerwał ukończenie dzieła, a materiał zarejestrowany na taśmie przepadł. Wasilewski wyjechał z Polski do ZSRR, po wojnie wrócił do kraju i we własnym mieszkaniu rozpoczął pracę nad nową wersją opowieści o dzielnym szewczyku, złym smoku i królu — *Za króla Krakusa*. Wkrótce powstały kolejne animacje: *Lis i bocian* oraz *Pan Piórko śni*. O ile pierwszy z wymienionych tytułów utrzymany był w realistycznej konwencji plastyki filmowej, o tyle drugi z nich to przykład nowego, świeżego spojrzenia na animację lalkową. *Za króla Krakusa* czy *Lis i bocian* oddziałują na widza poprzez swoją fakturę, materię, szczegółowe i realistyczne opracowanie wyglądu lalek, ich mimiki, a także dekoracji. Z kolei film *Pan Piórko śni* charakteryzuje prymat syntezy, uproszczenia fizyczności postaci i świata przedstawionego. Dominują linie diagonalne, ekspresjonistyczna z ducha scenografia, poetyka marzenia sennego. W warstwie fabularnej widz wyrusza w senną podróż wraz z pewnym urzędnikiem marzącym o lepszym życiu z sobą w roli dyrektora i spełnionej miłości. Film zrealizowany w 1949 roku po zjeździe filmowym w Wiśle (na którym ogłoszono obowiązujące odtąd w kinematografii zasady realizmu socjalistycznego), nie został dopuszczony do rozpowszechniania i odesłany na półkę z etykietką: „zbyt formalistyczny”. Po tym incydencie Wasilewski przez kilka lat tworzył animacje dla dzieci oparte na baśniowej anegdocie i dopiero w 1959 roku udało mu się stworzyć film *Uwaga diabeł!* — skierowany do dorosłego widza i zrywający z ludowo-baśniową tematyką. Oto magik wyczarowuje z kapelusza tańczące stoły i krzesła, a następnie diabła, który zaczyna rozrabiać. Jego niszczycielskie zapędy powstrzymuje dopiero pewna staruszka, która w nagrodę zostaje obdarowana anielskimi skrzydłami. Motyw czarodzieja ożywiającego materię powróci jeszcze w dwóch filmach twórcy — *Smoku z Banialuki* i *Drewnianym jeźdźcu*. W tych realizacjach głównym bohaterem jest Czarodziej Bartodziej, który daje popis swoich umiejętności przed zgromadzoną publicznością, przy okazji bawiąc się konwencją bajki w bajce. Magik i Bartodziej to bohaterowie odsyłający do postaci artysty-demiurga, animatora powołującego do życia nowe fantastyczne światy, gdzie wszystko jest możliwe: stoliki i krzesła wyginają się w tań-



Fotos do filmu *Uwaga diabeł!*

na sąsiedniej stronie:
Zenon Wasilewski, fragment scenopisu rysunkowego
do filmu *Drewniany jeździec*

Photos for the film *Attention, Devil!* (1959)

opposite:
Zenon Wasilewski, partial storyboards for the film
The Wooden Horseman (1964)

cu, łóżko unosi się nad uśpionym miastem, a szczapy drewna układają się w figurę rycerza. Sam Wasilewski w swoich wypowiedziach często wspominał o specyfice filmu animowanego, w którym martwa materia — dzięki talentowi animatora-artysty — uzyskuje sztuczne życie na ekranie, co daje nieograniczone możliwości realizacji wszelkich, nawet najbardziej fantastycznych wizji poetyckich. Reżyser lalek jest zatem czarodziejem, który stojąc samotnie na scenie i obiecując, że oto nowy wspaniały świat otworzy się przed oczami widza, ma absolutną władzę twórczą. Sam Wasilewski przy swoich filmach pełnił na ogół kilka funkcji — był reżyserem, scenarzystą, autorem projektów dekoracji i kukiełek, sam również często animował.

Ze szkiców znajdujących się w archiwum FilMOTEKI Narodowej — Instytutu Audiowizualnego wynika, że Wasilewski planował całą serię filmów o przygodach Bartodzieja. W jednym z niezrealizowanych projektów bohater kieruje losami lalkowych postaci ukryty za sceniczną dekoracją, w innym pewien profesor pracuje nad ożywieniem martwej materii za pomocą specjalnego eliksiru. W twórczości Wasilewskiego często pojawiają się wątki przełamujące konwencję filmowej opowieści: władca narzekający na to, że w bajce brakuje smoka (*Smok z Banialuki*), bohater pytający autora filmu o swoje wynagrodzenie obiecanie za złapanie złoczyńcy (*Zbrodnia na ulicy Kota Brzuchomówcy*) czy wreszcie przekorne potraktowanie formuły happy endu (*Drewniany jeździec*, *Ballada o królownie Lilianie*). Wasilewski dostrzegał filmowy potencjał tkwiący w samym tworzywie, które może determinować warstwę fabularną dzieła. I tak w *Pięciu minutach dla zdrowia* obserwujemy wyginającego się we wszystkie strony bohatera, zapamiętałe trenującego swoje ciało, w *Drewnianym jeźdźcu* niektóre postaci z drewna są pełne żywicy i z dziurami po sękach, inne podziurawione przez kornika, a w *Zbrodni na ulicy Kota Brzuchomówcy* dwuwymiarowość bohatera implikuje ciąg fabularnych wydarzeń. Animacja jako żywioł materii wprawianej w ruch ręką animatora zyskuje, niczym bohater *Zbrodni...*, dodatkowy wymiar.

Twórczość Wasilewskiego zamyka i podsumowuje film *Człowiek z lustra*, którego bohater — pan Apolinary — na skutek nadużywania alkoholu traci pewnego dnia swoje lustrzane odbicie. Jego krnąbrny sobowtór, chcąc pożyć swoim własnym życiem, wciąż wymyka się Apolinarieemu, a wszczynając na mieście awantury, zapewnia mu opinię hulaki i łobuza. Jeśli potraktujemy lalkę i lustro jako narzędzia badania własnej tożsamości, także jej mrocznych zakamarków, wówczas ostatni



foto: Mieczysław Biełous/FINA

film Wasilewskiego pozwoli spojrzeć na animację lalkową jako na medium niosące refleksję nad człowiekiem i światem, próbę jego oswojenia. Człowiek w miniaturze i jego sekretne życie, hokus pokus z materią.

Z osobistych notatek Wasilewskiego, zgromadzonych w archiwum FINA, wyłania się portret artysty świadomego swojej roli pioniera filmu lalkowego w Polsce, będącego w sporze ideowym z twórcami realizującymi kino filozoficzne (które święciło w latach sześćdziesiątych XX wieku triumfy na festiwalach), czy — używając jego określenia — animowane rebusy, niezrozumiałe dla widzów popisy filmowej plastyki. Był rozgoryczony z powodu marginalizacji pozycji filmu lalkowego w odradzającym się po wojnie kraju, o którego atmosferze przypominają okładki jego notatników z nadrukowanym hasłem „ZMP pomaga szkole w wychowaniu ofiarnych i świadomych budowniczych Polski Ludowej”. Walcząc o godniejsze honoraria dla reżyserów, prawo do wynagrodzenia dla plastyków i animatorów lalek, przygotował grunt dla działalności twórców skupionych wokół Studia Filmów Lalkowych, późniejszego Studia Małych Form Filmowych Se-Ma-For w Łodzi. Teczki z rysunkami i scenariuszami do niezrealizowanych filmów, „pomysłowniki” w duchu Georges’a Mélièsa czy Juliana Antonisza oraz rysunki konstrukcyjne lalek ukazują niezwykłą wyobraźnię i oddanie tematowi filmu lalkowego. Przez całe życie walczył z biurokracją, komisjami ocen scenariuszy, a większość jego pomysłów nie doczekała się realizacji. Fascynująca, dziś nieco zapomniana postać, o której Teresa Puchowska-Sturlis, jego dobra znajoma ze studia Se-Ma-For, nie mówi inaczej jak „pan Zenon”. ●●●

1 Zob. Zenon Wasilewski w serwisiefototeka.fn.org.pl.

2 Zenon Wasilewski, „Plastyczny” czy „animowany?”, „Film” 1965, nr 19, s. 10.

3 Andrzej Kossakowski, Zenon Wasilewski pionier filmu animowanego w Polsce, „Ekran” 1986, nr 6, s. 3.

4 Tytuł jednego z zeszytów z notatkami Wasilewskiego, archiwum FINA.

Dorobek Zenona Wasilewskiego i innych twórców studiów filmów animowanych jest dziś systematycznie opracowywany w Filmo-

tece Narodowej — Instytucie Audiowizualnym, instytucji, która posiada prawa do filmów zrealizowanych w Studiu Małych Form Filmowych Se-Ma-For (wcześniej Studiu Filmów Lalkowych w Tuszynie k. Łodzi). Wybrane materiały filmowe są publikowane na Repozytorium Cyfrowym FINA — repozytorium.fn.org.pl, fotosy są dostępne na portalu Fototeka FINA — fototeka.fn.org.pl.

Zenon Wasilewski, whose films *Mr Plumelet Is Dreaming* and *Attention, Devil!* are presented at the *Puppets: Theatre, Film, Politics* exhibition, is associated mainly with works for children, although his best animations were created with adult viewers in mind. The film *During the Reign of Krakus the King*, made in 1947, is considered to be his seminal work. Although short form puppet and cartoon animations were made before its creation, even before the war, it is Wasilewski’s aforementioned film that is considered to be the first fully mature animation in the history of Polish cinematography. In the photos¹ depicting the director at work, he is always serious and focused, standing out from rest of the company — the Lilliputian protagonists of his productions intended for young audiences: cats, dragons and wizards. He was a pioneer of animated film, illustrator, painter, teacher of subsequent generations of filmmakers, and at the same time a character with a complicated personality and a confusing biography.

In the 1930s, Zenon Wasilewski began cooperation with satirical magazines *Mucha*, *Cyrulik Warszawski*, *Szpilki* and *Czarne na Białem*. His illustrative work provided an artistic foundation for his later film activity. Initially, he glued fragments of illustrations to his drawings, over time he began to photograph objects made of plasticine that were later attached to the drawings, and finally whole scenes that were something like a freeze-frame with puppet characters. His illustrations from this period are drawings and collages of customs and politics. Their frequent main character — Adolf Hitler — returned in Wasilewski’s

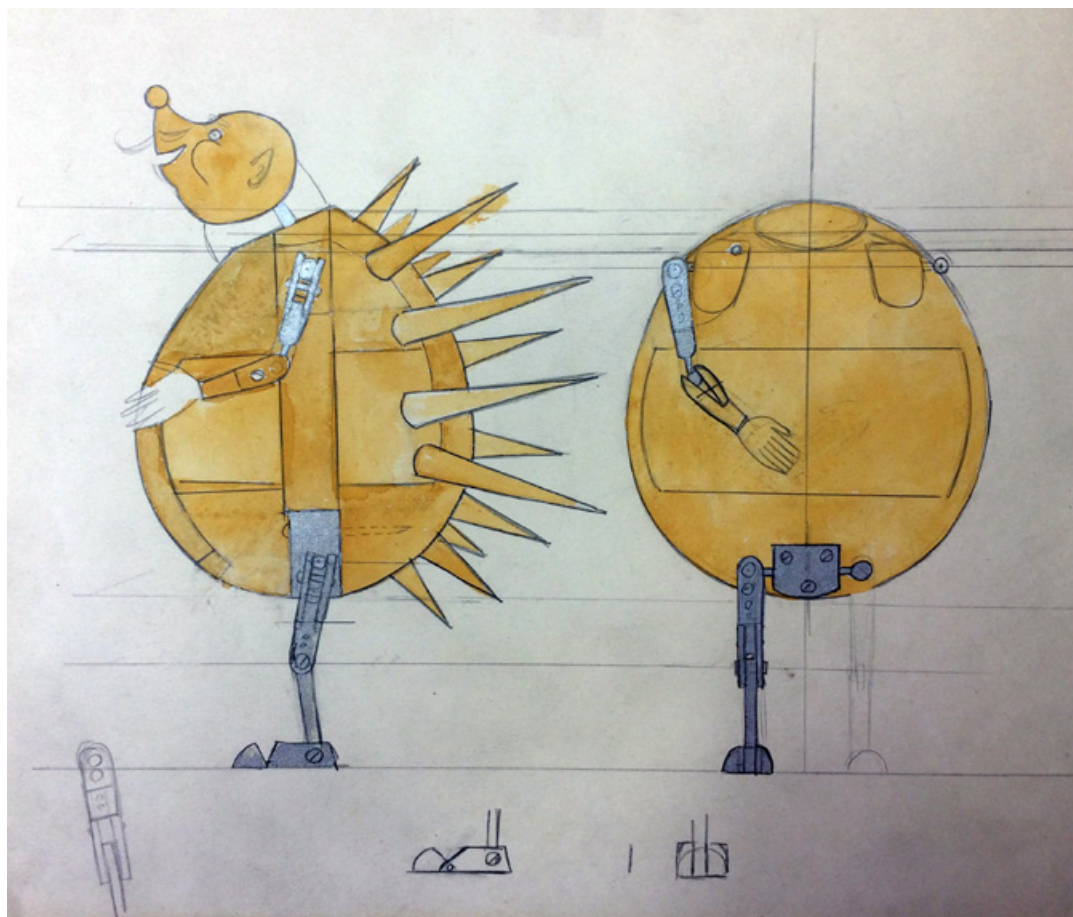


foto: FINA

work just after the war as a boxer fighting the globe in a short animated sequence as one of the themes of the Polish Film Chronicle. The grotesque, pure nonsense humour, and frequently malicious jokes present in Wasilewski's satirical illustrations would find their place in his film work years later.

Even before the war, he established collaboration with Trio-Film advertising studio, for which he created several puppet commercials. The first attempts were successful, so in 1939 he started to make the first animation with borrowed money — a story about King Krakus. Unfortunately, the outbreak of the war interrupted the completion of the work and the material recorded on the tape was lost. Wasilewski left Poland for the USSR, returned to Poland after the war and started working on a new version of the story of the brave shoemaker, the evil dragon and the king — *During the Reign of Krakus the King*. Soon, new animations were created: *Fox and Stork* and *Mr Plumelet Is Dreaming*. While the former was maintained in the realistic convention of film visual arts, the latter is an example of a new, fresh look at puppet animation. *During the Reign of Krakus the King* and *Fox and Stork* influence the viewer through their texture, matter, detailed and realistic appearance of the puppets, their facial expressions and decorations. The film *Mr Plumelet Is Dreaming* is characterised by the primacy of synthesis, simplification of the physicality of the characters and the world presented. It is dominated by diagonal lines, scenery with an expressive spirit and the poetics of dreams. In the plot, the viewer embarks on a sleepy journey with a certain official who dreams of a better life with himself as a director, as well as of finding

required love. The film, made in 1949 after the Film Congress in Wisła (at which the principles of Socialist Realism, which were binding in cinematography from then on, were announced), was not allowed to be distributed and was relegated to a shelf with the label: 'too formalistic'. After this incident, Wasilewski created animations for children based on a fairy-tale anecdotes for several years and it was not until 1959 that he managed to make the film *Attention, Devil!* — addressed to an adult audience and breaking with the folk and fairy tale themes. In the film, a magician conjures dancing tables and chairs out of a hat, and then a devil, which turns to mischief. Its destructive tendencies are stopped only by an old woman, who is rewarded with angel wings. The motif of the wizard animating matter would return in two more films by the creator — *The Dragon of Baniuluka* and *The Wooden Horseman*. In these works, the main character is the Wizard Bartodziej, who gives a display of his skills in front of the gathered audience, at the same time playing with the convention of a fairy tale within a fairy tale. The Magician and Bartodziej are the protagonists referring to the figure of the artist-demiurge, an animator who brings to life new fantastic worlds where everything is possible: tables and chairs twist in a dance, a bed rises above a dormant city, and slivers of wood arrange themselves into the figure of a knight. In his statements, Wasilewski often mentioned the specificity of animated film, in which inanimate matter — thanks to the talent of the animator-artist — gains artificial life on the screen, which gives unlimited possibilities of depicting even the most fantastic poetic visions.² The puppet director is therefore a wizard who, stand-

ing alone on stage and promising that a new wonderful world will open before the viewer's eyes, has absolute creative power. Wasilewski himself usually played numerous roles in the creation of his films — he was a director, screenwriter, designer of decorations and puppets, as well as frequently performing the animations.

From the sketches in the archives of National Film Archive — Audiovisual Institute it appears that Wasilewski planned a whole series of films about Bartodziej's adventures. In one of the unrealised projects, the protagonist directs the fate of puppet characters hidden behind the stage decoration, and in another one, the professor works on bringing inanimate matter to life with a special elixir. In Wasilewski's work, there are often themes that break the convention of film storytelling: the ruler complaining that there is no dragon in the fairy tale (*The Dragon from Baniuluka*), the protagonist asking the filmmaker about the remuneration promised for catching a villain (*Crime on the Street of the Ventriloquist Cat*) and finally the perverse treatment of the happy end formula (*The Wooden Horseman*, *The Ballad of Princess Liliana*). Wasilewski noted the cinematic potential inherent in the material itself, which may determine the plot layer of the work.³ And so, in *Five Minutes for Health*, we observe the protagonist bending in all directions, memorably training his body, in *The Wooden Horseman*, some of the wooden characters are full of resin and have holes from where the knots were, others are perforated by a bark beetle, and in the *Crime on the Street of the Ventriloquist Cat*, the two-dimensionality of the hero implies a series of plot events. Animation as the element of matter set in motion by the animator's hand gains, like the protagonist of *Crime . . .*, an additional dimension.

Wasilewski's work is concluded and summed up by the film *The Man from the Mirror*, whose protagonist, Mr Apolinary, one day loses his mirror image as a result of alcohol abuse. His headstrong doppelganger, in order to live his own life, keeps running away from Apolinary, and when he starts a brawl in the city, gains him a reputation as a hooligan and bully. If we treat the puppet and the mirror as a tool for exploring our own identity, including its dark nooks and crannies, then Wasilewski's last film will allow us to look at puppet animation as a medium for reflection on humanity and the world, an attempt to tame it. Humanity in miniature and its secret life, hocus pocus with matter.⁴

Emerging from Wasilewski's personal notes collected in the FINA archive is a portrait of an artist aware of his role as a pioneer of puppet film in Poland, one who was engaged an ideological dispute with creators of philosophical cinema (which triumphed at festivals in the 1960s), or — using his term — animated rebuses, displays of cinematic visual arts incomprehensible to the viewers. He was disillusioned by the marginalisation of the position of the puppet film in a country reborn after the war, the atmosphere of which is recalled by the covers of his notebooks with the printed slogan 'ZMP helps schools to educate sacrificial and conscious builders of the People's Poland'. Fighting for more dignified royalties for directors, the right to remuneration for puppet artists and puppet animators, he laid the foundation for the activities of

Fotosy do filmów:

Pięć minut dla zdrowia (1959)

Uwaga diabeł! (1959)

Zbrodnia na ulicy Kota Brzuchomówcy (1961)

na sąsiedniej stronie:

Zenon Wasilewski, szkic konstrukcji lalki do filmu

Lis i bocian (1949)

Photos for the films:

Five Minutes for Health (1959)

Attention, Devil! (1959)

Crime on the Street of the Ventriloquist Cat (1961)

opposite:

Zenon Wasilewski, sketch of puppet construction
for the film *Fox and Stork* (1949)



the artists gathered around the Puppet Films Studio, later the Se-Ma-For Small Film Forms Studio in Łódź. Folders with drawings and scripts for unproduced films, 'originators' in the spirit of Georges Méliès or Julian Antonisz, as well as construction drawings of dolls show the extraordinary imagination and devotion to the theme of puppet film. Throughout his life he fought against bureaucracy, scenario evaluation committees, and most of his ideas were not realised. He was a fascinating figure, somewhat forgotten today, about whom Teresa Puchowska-Sturlis, his good friend from the Se-Ma-For studio, does not speak of other than 'Mr Zenon'. ●●●

1 See Zenon Wasilewski at fototeka.fn.org.pl.

2 Zenon Wasilewski, "Plastyczny" czy „animowany”?, *Film*, no. 19, 1965, p. 10.

3 Andrzej Kossakowski, 'Zenon Wasilewski pionier filmu animowanego w Polsce', *Ekran*, no. 6, 1986, p. 3.

4 The title of one of the notebooks with Wasilewski's notes, FINA archive.

The work of Zenon Wasilewski and other animated film studio artists is now being systematically processed in the National Film Archive — Audiovisual Institute, an institution which owns the rights to films made in the Se-Ma-For Small Film Forms Studio (formerly the Puppet Films Studio in Tuszyń near Łódź). Selected film materials are published on the FINA Digital Repository — repozytorium.fn.org.pl, photos are available on the FINA Fototeka photo archive — fototeka.fn.org.pl website.



Książka

The Book

zacheta.art.pl/pl/e-sklep
zacheta.art.pl/en/e-sklep



Lalki: teatr, film, polityka | *Puppets: Theatre, Film, Politics*
 pod redakcją | **edited by** Joanna Kordjak, Kamil Kopania
 projekt graficzny | **graphic design:** Jakub de Barbaro
 wersja językowa polska i angielska | **Polish and English edition**
 strony | **pages:** 192
 Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2019
 ISBN 978-83-64714-76-4 | ISBN 978-83-64714-77-1

Książka towarzysząca wystawie o tym samym tytule to pionierska publikacja zawierająca dziesięć esejów, których autorzy podejmują wątki dotyczące estetyki teatru lalek, jego uwikłania w politykę, związków teatru lalek z fotografią, fenomenu i potencjału lalki, teatru lalek dla dorosłych, pedagogicznych aspektów lalkowych scen, ale też historii lalkowego filmu animowanego czy muzyki w teatrze i filmie lalkowym. Jej walorem jest interdyscyplinarne podejście do dziedziny spychanej dotychczas na obrzeża historii teatru. Wśród autorów znaleźli się zarówno historycy sztuki, kulturoznawcy, antropolodzy, jak i praktycy teatru lalkowego. Książka jest bogato ilustrowana – znalazły się w niej archiwalne fotografie ze spektakli czy filmów lalkowych, projekty scenografii i lalek. Całości dopełnia wykonana przez Łukasza Rusznicę i Krystiana Lipca fotograficzna dokumentacja wybranych lalek pokazywanych na wystawie.

The book accompanying the exhibition of the same title is a pioneering publication of ten essays whose authors take up themes concerning the aesthetics of puppet theatre, its entanglement in politics, relations between puppet theatre and photography, the phenomenon and potential of puppet theatre, puppet theatre for adults, pedagogical aspects of puppet scenes, but also the history of puppet animated film or music in puppet theatre and puppet film. Its advantage is its interdisciplinary approach to the field that has to date been pushed to the margins of the history of theatre. Among the authors are art historians, cultural experts, anthropologists, as well as puppet theatre practitioners. The book is richly illustrated with archival photographs from puppet shows or films, set designs and puppet designs. The material is complemented by photographic documentation of selected dolls shown at the exhibition, made by Łukasz Rusznica and Krystian Lipiec.