

nasz
BTL
s c e n a
dla dorosłych

BIAŁOSTOCKI TEATR LALEK

BIAŁOSTOCKI TEATR LALEK
2019

koncepcja | concept:
Jacek Malinowski

projekt graficzny | graphic design:
Giedrė Brazytė

fotografie ze zbiorów Białostockiego Teatru Lalek |
photos from Białystok Puppet Theatre Collection:
Przemysław Andruk, Łukasz Bach, Krzysztof Bieliński,
Grzegorz Dąbrowski, Bogumił Gudalewski,
Andrzej Kozłowski, Jerzy Murawski, Piotr Sawicki,
Roman Sieńko, Bartek Warzecha, Jerzy Żebrowski

koordynacja i korekta tekstu |
coordination and text edition:
Tomasz Damulewicz
Irena Doroszkiewicz
Julita Stepaniuk

tłumaczenie | translation:
Katarzyna Siergiej

dyrektor naczelny i artystyczny |
general and artistic director:
dr hab. Jacek Malinowski

wydawca | publisher
Białostocki Teatr Lalek – Miejska Instytucja Kultury
Białystok Puppet Theatre – City Culture Institution



**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.**

DOFINANSOWANO ZE ŚRODKÓW
MINISTRA KULTURY I DZIEDZICTWA NARODOWEGO
POCHODZĄCYCH Z FUNDUSZU PROMOCJI KULTURY



ZREALIZOWANO ZE ŚRODKÓW
Z BUDŻETU MIASTA BIAŁEGOSTOKU



© Białostocki Teatr Lalek, 2019
© Białystok Puppet Theatre, 2019

druk | printed:
Alter Studio



SCENA DLA DOROSŁYCH W BTL

prof. Bożena Frankowska

Teatr w swoich początkach, gdy wyłonił się z obrzędu, był najpierw teatrem maski, przedmiotu, figury (lalkowym), na żywym planie, nie dla dzieci, a dla dorosłych. Z odkryć archeologicznych, badań antropologów, bardzo dawnych zapisów wiemy, że najpierw były „przedmioty” czy „figury”: pnie drzew, skały, kamienie, meteoryty, czasem podobne w swoim kształcie do postaci (może ludzi, może władców tej ziemi lub tego świata ponad ziemią). Wykorzystywali je czarownicy i magicy oraz kapłani wierzeń pogańskich. Z czasem te przedmioty i figury (nazywane: idolami, fetyszami, talizmanami) przemieniły się w „lalki” (rytualne), używane w rozmaitych (z czasem nie tylko pogańskich) ceremoniach religijnych, a ich kreatorzy, potem kapłani, a z czasem „aktorzy” zakładali maski. Gdy z obrzędów magicznych, a potem religijnych wyłonił się teatr, w rękach jego twórców – niby animatorów – figury, przedmioty i rzeźby były używane jak lalki; a oni z pomocą maski przeobrażali się w „aktorów”, „grających” w żywym planie i dla ludzi dorosłych.

Z maską, figurą, rzeźbą, przedmiotem, widowisko (z czasem nazywane teatrem lalkowym) odbywało się w żywym planie i było przeznaczone przede wszystkim dla ludzi dorosłych. Taki teatr był znany już w starożytnym Egipcie od ok. 2600 roku przed Chrystusem i stamtąd został przeniesiony – zapewne przez wyspę Kretę – do starożytnej Grecji. Następnie rozprzestrzenił się w Europie, a w Średniowieczu dotarł do Polski. Prawdopodobnie nie było to jedyne źródło, gdyż odkrycia dowodzą, że podobne procesy w różnych wiekach zachodziły w Azji (Chiny, Indie), obu Amerykach (lud Hopi z Arizony), w Afryce. Istnieją nawet hipotezy, że wpływy azjatyckich lalek dotarły do Polski wraz z obozami wędrujących Cyganów.

W XV w. odnotowano w Polsce, obok rozwijającego się religijnego teatru misteryjnego, popisy wędrownych kuglarzy z lalkami, a w XVI w. przedstawienia teatru lalkowego. Pierwsze znane takie przedstawienie zostało odegrane przez wędrownego lalkarza cudzoziemskiego, Magistra de Omnibus Sanctis, w 1506 roku na królewskim dworze na Wawelu w Krakowie.

Przedstawienia lalkowe grano dla dorosłych, choć wśród widzów mogły znajdować się dzieci. Takie świadectwa, późniejsze o trzy i cztery wieki, przynosi obraz Jana Piotra Norblina (1778 r.) i rysunek Michała Andriollego (1874 r.), na których widać wśród dorosłych widzów także dzieci. Mniej więcej od połowy XIX do połowy XX wieku dzieci będą głównym (żeby nie powiedzieć jedynym) adresatem teatru lalek. Jest to okres, w którym teatr posługujący się lalką zorientował swój repertuar niemal całkowicie w kierunku widowni dziecięcej. W rozmaitych salach i w plenerze, w prywatnych mieszkaniach i na podwórkach kamienic, na pensjach i w szkołach urządzano widowiska: kukietkowe, marionetkowe, pacynek, masek, ożywionych przedmiotów, obrazów „światła i cienia”.

W dwudziestoleciu międzywojennym (1918-1939) twórcy polskiego teatru lalek, głównie pisarze i plastycy, zaczęli sobie uprzytamniać rodowód lalki teatralnej, jej pierwszego adresata, jej dzieje i przeobrażenia na świecie, cechy wyróżniające ją w sztuce teatralnej jako „teatr formy”. W konsekwencji zaczęli marzyć o tworzeniu przedstawień lalkowych dla widza dojrzałego. Ale dopiero po II wojnie światowej marzenia przemieniły się w rzeczywistość.

„Rau chciał wypić szklankę piwa, a zbudował browar”. Autorem tego zdania o działalności Krzysztofa Rau w teatrze lalek w Białymstoku jest Zdzisław Dąbrowski, inscenizator pierwszego białostockiego lalkowego przedstawienia dla dorosłych „Historii o żołnierzu tułaczem” Charlesa-Ferdinanda Ramuza w przekładzie Juliana Tuwima (premiera: 29 kwietnia 1962 r. w Państwowym Teatrze Lalek „Świerszcz” pod dyrekcją Joanny Piekarskiej). Data premiery „Historii o żołnierzu tułaczem” dowodzi, że teatr białostocki wystartował z przedstawieniem lalkowym dla dorosłych jako jeden z pierwszych, tuż po serii głośnych przedstawień lalkowych dla dorosłych zrealizowanych przez Władysława Jaremę i Zofię Jaremową w Teatrze Lalki i Maski „Groteska” w Krakowie.

Dziesięć lat po „Historii o żołnierzu tułaczem”, już za dyrekcji Krzysztofa Raua, odbyła się druga białostocka premiera teatru lalek do dorosłych: „Kartoteka” Tadeusza Różewicza (26 lutego 1972 r.) z Henrykiem Dłużyńskim w roli Bohatera. Spektakl wyreżyserował Krzysztof Rau, autorem scenografii był Wiesław Jurkowski, muzykę zaś skomponował Zbigniew Penherski. Inscenizacja, uwidaczniająca dramatyczną, a nawet tragiczną w swej beznadziejności sytuację współczesnego człowieka, żywo zainteresowała białostocką widownię. Spektakl cieszył się wielkim powodzeniem i tylko w tym sezonie został zagrany aż 30 razy, zdobywając pochwalne recenzje Lecha Piotrowskiego („Bohater wśród lalek”, pismo „Teatr”, 1972 r., nr 8) oraz jednego z najlepszych wówczas krytyków i znawców teatru lalek - Jana Pugeta („Kontrasty”, 1972 r., nr 4).

Dzięki tym dwóm tytułom białostoccy lalkarze wpisali się w bogatą historię tego nurtu teatralnego w Polsce. A za sprawą dalszych działań Krzysztofa Raua białostocka scena zaczęła wysuwać się w Polsce na pierwsze miejsce i pojawiać w przestrzeni najpierw krajów ościennych (Erlangen/Niemcy), następnie Europy i świata.

Cztery miesiące po premierze „Kartoteki” staraniem teatru zorganizowano w Białymstoku festiwal teatralny: pierwszy prezentujący głównie lalkowe przedstawienia dla dorosłych. Pierwszy Ogólnopolski Konkurs Solistów Teatru Lalek odbył się w dniach 12-18 czerwca 1972 r. i był kontynuowany w latach: 1973 i 1975, by w 1977 i 1979 r. funkcjonować pod nazwą Festiwal Lalkarzy.

Działalność stałej Sceny dla Dorosłych została zainaugurowana w Białymstoku 9 lutego 1973 r. przedstawieniem „Niech żyje Punch!” w reżyserii Włodzimierza Fełenczaka, absolwenta Akademii Sztuk Pięknych w Pradze. W czasach, gdy gmach BTL był tylko w sferze marzeń (podobnie jak i trzy dzisiejsze sceny: Główna, Kameralna, Sala Prób), scena ta, powszechnie nazywana „Rotundą”, dorobiła się nawet własnego pomieszczenia „na górcę” w salach białostockich Spodków.

W latach 1973-1975 odbyła się na Scenie dla Dorosłych seria ośmiu przedstawień zagranych gościnnie przez Andrzeja Dziędziuła. Wreszcie, co może najważniejsze, Krzysztof Rau doprowadził do uruchomienia w Białymstoku od roku akademickiego 1974/1975 Studium Aktorskiego Teatru Lalek, rok później przekształconego w zamiejscowy Wydział Lalkarski Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie.

Wówczas spektakle w ramach Sceny dla Dorosłych zaczęli reżyserować artyści zaproszeni do pracy na białostockim wydziale lalkarskim, w tym m.in. Tomasz Jaworski („Don Žuan” wg Czeskiego Anonima, 10 maja 1974 r.) czy Jan Wilkowski (m.in. „Pastorałka” Leona Schillera, 19 grudnia 1978 r., „Zielona gęś” Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, 23 marca 1984 r., „Dekameron 8.5” wg Giovanniego Boccaccia, 27 lutego 1986 r.).

Odbywały się tu debiuty inscenizatorskie młodych aktorów i reżyserów. Najpierw były premiery zabłąkanego z teatrologii na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie Tadeusza Słobodzianka: „Osmędeusze” Mirona Białoszewskiego i Ludwika Herlinga (22 listopada 1980 r.), „Scenariusz dla trzech aktorów” Bogusława Schaeffera (15 grudnia 1986 r.), „Wielki teatr świata” Pedro Calderona de la Barca (28 kwietnia 1989 r.). Potem młodzieńcy, rozśpiewany, odważny Piotr Damulewicz i jego debiut reżyserski w postaci oryginalnej inscenizacji „Pastorałki” Leona Schillera (15 stycznia 1982 r.), przygotowanej pod opieką artystyczną Krzysztofa Raua z maskami Adama Kiliana.

Następnie debiutowali absolwenci następnych roczników. Piotr Tomaszuk, jeszcze jako student wyreżyserował tak dla starszych dzieci jak i dla dorosłych spektakl „O medyku Feliksie, co był śmierci chrześniakiem” wg Gustawa Morcinka (19 lipca 1986 r.). Przedstawienie to było wielokrotnie grane i nagradzane w kraju (XIII Międzynarodowy Festiwal Teatrów Lalek w Opolu, 1987 r. – trzy pierwsze nagrody za reżyserię, scenografię i muzykę, wyróżnienie specjalne za opracowanie muzyczne oraz zespołowa nagroda aktorska) i zagranicą, docierając nawet do Bilbao w Hiszpanii (VI Międzynarodowy Festiwal Teatrów Lalek, 1988 r.). Trzy lata po „O medyku Feliksie...” Tomaszuk zrealizował w Białostockim Teatrze Lalek „Polowanie na lisa” Sławomira Mrożka złożone z „Serenady”, „Lisa filozofa” i „Polowania na lisa” (13 stycznia 1989 r.). Tu też Krzysztof Rau – główny sprawca zamieszania wokół teatru lalek w Białymstoku – reżyserował „Nim zapieje trzeci kur” Wasilija Szukszyna (20 marca 1983 r.).

W 1990 r. Wojciech Kobrzyński został dyrektorem naczelnym i artystycznym Białostockiego Teatru Lalek. Jedną administracyjną decyzją przyczynił się on do niebywałego rozkwitu Sceny dla Dorosłych. Po dwóch sezonach pracy sprawił, że od 1992 r. dyrektorem artystycznym BTL został Wojciech Szlachowski, który wraz z Andrzejem Dworakowskim (scenografia i lalki) i Krzysztofem Dziermą (muzyka i występy aktorskie), stworzył oryginalny teatr autorski.

Ten Triumwirat okazał się bezkonkurencyjny w swoim gatunku. Rozpoczął działalność od „rewii intelektualnej” pt. „Krzeseł”, napisanej na potrzeby przedstawienia dyplomowego trzech studentek Wydziału Lalkarskiego (1 kwietnia 1990 r., muzyka „na żywo”: Krzysztof Dzierma, scenografia: Wiesław Jurkowski) i „Kabaretu Da-Da” (26 maja 1990 r., muzyka: Krzysztof Dzierma, scenografia: Wiesław Jurkowski, asystent reżysera: Piotr Damulewicz), napisanego dla „jego aktorów” z BTL-u: Andrzeja Bęba-Zaborskiego, Piotra Damulewicza, Ryszarda Dolińskiego, Adama Zielenieckiego, Dezyderiusza Gateckiego, Marka Kotkowskiego, Krzysztofa Pilata i Mirosława Wieńskiego.

Po „Kabarecie...” Wojciech Szlachowski wystawił kolejno: „bajkę sensacyjną” pt. „Miecz” (napisaną razem z bratem Maciejem Szlachowskim, 1 września 1991 r., scenografia: Ryszard Kuzyszyn, muzyka: Krzysztof Dzierma), potem niby anty-Kantorowską „rewię intelektualną”

pt. „Żywa Klasa” (28 lutego 1993 r., scenografia: Andrzej Dworakowski, muzyka: Krzysztof Dzierma), a następnie owe liczne wesole „kursy...” umiejętności praktycznie zbędnych, w których autorski teatr Szlachowski współtworzyli obok Andrzeja Dworakowskiego i Krzysztofa Dziermy także liczni wierni mu aktorzy, odnoszący sukcesy w jego sztukach („Krótki kurs piosenki aktorskiej” 5 listopada 1995 r., „Krótki kurs wychowania seksualnego” 13 września 1998 r.).

W 1995 roku Wojciech Szlachowski i Włodzimierz Fetenczak odnowili we wspólnej reżyserii przedstawienie „Niech żyje Punch!” (10 marca 1995 r.). Tego samego roku na afiszu BTL pojawiły się „Parady” Jana Potockiego – rewelacyjna inscenizacja Wiesława Czołpińskiego, obsypana nagrodami na festiwalu w Opolu, porównywana znaczeniem z przedstawieniem Ewy Bonackiej i Władysława Daszewskiego (Teatr Dramatyczny w Warszawie, 1958 r.).

W 1998 roku Wojciech Kobrzyński przygotował „Testament” Francois Villona (23 maja 1998 r.). Trzy lata później w BTL wystawiono „Płaszcz” Juliana Tuwima wg Mikołaja Gogola w reżyserii Piotra Dąbrowskiego (16 czerwca 2001 r.). Do białostoczan popisujących się lalkami dla dorosłych dołączali rozważnie wybierani reżyserzy spoza Białegostoku, jak m.in. Waldemar Śmigasiwicz z „Merylin Mongo” Nikołaja Kolady (12 września 2002 r.). Zapraszano do współpracy w większym stopniu niż poprzednio licznych twórców teatru lalek z zagranicy - reżyserów: jak Mikołaj Andrejew z Białorusi, Petr Nosalek z Czech, Marian Pecko ze Słowacji i scenografów, jak Eva Farkasova i Pavel Andrasko ze Słowacji czy Pavel Hubička z Czech.

Dyrekcja Marka Waszkiela (2005-2012 r.) szeroko otworzyła białostocką scenę dla reżyserów i scenografów z zagranicy. Duda Paiva zaproponował w Białymstoku niezwykle spektakl – „Fasadę” – czarną komedię ku przestrodze, będącą opowieścią o zazdrości, żądzy i terminowym opłacaniu czynszu (13 kwietnia 2007 r.). Peter Noslek wyreżyserował „Szwajka” (28 marca 2009 r.) ze scenografią Pavla Hubički. „Montecchi i Capuletti” (8 października 2011 r.) w reżyserii Rusłana Kudasowa ze scenografią Andreja Zaporozskiego to spektakl w zupełnie nowy sposób opowiadający znaną wszystkim historię miłości Romea i Julii. Zadowolając się pojedynczymi słowami, pozostawił miejsce na gesty, emocje i uczucia.

Znalazło się także miejsce dla artystów z Polski. Ewa Piotrowska zrealizowała nieśmiertelny „Biegun” Władimira Nabokowa, opowiadający o tragicznej wyprawie polarnej (9 czerwca 2007 r., scenografia: Julia Skuratova). „Valerie” (premiera: 12 stycznia 2008 r.) ze scenografią Andrzeja Dworakowskiego i muzyką Krzysztofa Dziermy zwiędziła niemal całą kulę ziemską. Odbyły się przedstawienia Pawła Aignera („Murdas. Bajka” wg Lema, 1 września 2007 r.; „Księżniczka Angina” Rolanda Topora, 5 lutego 2011 r.), Adama Frankiewicza („Dulcynea”, 18 października 2009 r.), Piotra Tomaszuka („Lis” Marty Guśniewskiej, 27 lutego 2010 r.).

Jacek Malinowski, pełniący funkcję dyrektora naczelnego i artystycznego Białostockiego Teatru Lalek od 1 września 2012 r., sam reżyseruje w BTL niezbyt często. Jednak jak dowodzi „Historia księcia H.” (24 czerwca 2016 r.) – monodram w jego reżyserii wg własnego scenariusza i opracowania muzycznego – z sukcesem. Ponad rozwój swoich talentów aktorskich i reżyserskich, z konieczności przedkłada służbę działaniom organizacyjnym, rozwijając BTL wg współczesnych form, stylu i technik inscenizacyjnych, ale w nawiązaniu do tradycji wypracowanej przez poprzedników, we wszystkim zachowując proporcje i umiar – cechy właściwe klasie prawdziwej sztuki. Toteż za jego dyrekcji Białostocki Teatr Lalek dalej rozstawia polską sztukę lalkarską na świecie, występując gościnnie w wielu krajach oraz zbierając nagrody i wyróżnienia na międzynarodowych festiwalach, konkursach i przeglądach.

W pamięci widzów zapisały się liczne przedstawienia zrealizowane za dyrekcji Malinowskiego, często grane na występach gościnnych, takie jak m.in. „Texas Jim” Pierre Gripariego w reżyserii Pawła Aignera (6 marca 2013 r., scenografia: Pavel Hubička), „Burza” Williama Szekspira w reżyserii Waldemara Raźniaka (6 września 2015 r., scenografia: Jan Polívka), „Kandyd, czyli Optymizm” Voltaire’a w reżyserii Pawła Aignera ze znakomitą rolą Barbary Muszyńskiej-Piecki (19 marca 2016 r., scenografia: Pavel Hubička), „Miriam” Olega Juriewa w reżyserii Bernardy Bieleni z niezapomnianymi rolami Katarzyny Siergiej i Ryszarda Dolińskiego (23 czerwca 2016 r., scenografia: Julija Skuratova), „Faust 5000” w reżyserii Tomasza Mana według jego scenariusza i muzyki (13 kwietnia 2017 r., scenografia: Anetta Piekarska-Man). Zwróciło na siebie uwagę przedstawienie zrealizowane przez artystów z zagranicy – „Czarodziejska góra” Tomasza Manna w reżyserii Hendrika Mannesa przy współpracy Marcina Bartnikowskiego oraz Marcina Bikowskiego (13 listopada 2016 r.).

Osobne miejsce zajął świetny „teatralny powrót” Wojciecha Kobrzyńskiego: „Pięcioksiąg Izaaka” Angela Wegensteina (27 kwietnia 2013 r.) w zapierającej dech w piersiach nie tylko scenografii Wiesława Jurkowskiego, ale także oprawie muzycznej Krzysztofa Dziermy.

Warto odnotować brawurowy „Słomkowy kapeluszy” Eugene Labiche’a w reżyserii Pawła Aignera (8 kwietnia 2018 r.) – pełną dowcipnych dialogów farsę, w którą zaangażowany jest niemal cały zespół aktorski BTL. Ciągłe świeżymi propozycjami sceny dla dorosłych są: broadwayowska tragikomedia „Little shop of horrors” w reżyserii Michaela Vogla (30 listopada 1918 r.) i refleksyjny moralitet przygodowy „ONY” Marty Guśniewskiej wyreżyserowany przez Jacka Malinowskiego (3 lutego 2018 r., scenografia: Giedrė Brazytė).

Duże znaczenie dla rozwoju sceny lalkowej dla dorosłych w Białymstoku miało zorganizowanie w 2015 r. pierwszej edycji Międzynarodowego Festiwalu Teatrów Lalek dla Dorosłych „Metamorfozy Lalek”. Wypełnił on lukę po poprzednich białostockich festiwalach: Konkursie Solistów Teatru Lalek (lata: 1972, 1973, 1975; w 1977 i 1979 r. funkcjonujący pod nazwą Festiwal Lalkarzy) oraz Ogólnopolskich Spotkaniach Teatrów Lalek (lata: 1984, 1987, 1989). Wydarzenie to upamiętniła imponująca publikacja według koncepcji, opracowania i redakcji Karola Suszczyńskiego pt. „Nasz BTL. Festiwale” (Białystok, 2015 r.), rekomendowana przez dyrektora BTL i zarazem dyrektora Festiwalu „Metamorfozy Lalek” Jacka Malinowskiego: „W zalewie konsumpcjonizmu i komercjalizacji świata, naszym artystycznym obowiązkiem jest kształtowanie (...) gustów odbiorców i samych twórców (...)”.

Bibliografia:

- 1902 r. – Richard Pischel „The Home of the Puppet – Play”, London 1902 (angielski przekład tekstu niemieckiego);
- 2009 r. – Krzysztof Rau „Autolustracja”, Łomża 2009;
- 2012 r. – Marek Waszkiel „Dzieje teatru lalek w Polsce 1944-2000”, Warszawa 2012;
- 2013 r. – Halina Waszkiel „Mały słownik dramatopisarzy”, w: Halina Waszkiel „Dramaturgia polskiego teatru lalek”, Warszawa 2013, s. 319-349;
- 2014 r. – Henryk Jurkowski o sakralnym pochodzeniu lalkarstwa: „Pochodzenie. Źródła”, w: Henryk Jurkowski „Dzieje teatru lalek”, tom I – „Od antyku do „belle epoque”, Lublin 2014, s. 31-46.

THEATRE FOR ADULTS IN BTL

prof. Bożena Frankowska

The theatre, in its beginnings, that is when it emerged from the ritual, was at first the theatre of mask, object, figure, drama, directed not at children but at adults. From the archeological discoveries, from the researches of anthropologists, from the very old documents we know that at the beginning, those “objects” or “figures” were: tree trunks, rocks, stones, meteorites, sometimes similar to human beings in their shapes (resembling people, or perhaps rulers of the earth or the rulers of the world above the earth). They were used by magicians and wizards as well as pagan priests. With time those objects (called: idols, fetishes, talismans) changed into “puppets” (ritual ones), and were used in diverse (not only pagan) religious celebrations by their creators, later priests, who with time turned into “actors” putting on masks. When theatre appeared out of those first magical and later religious rituals, the figures, objects and sculptures were used as puppets by their creators – manipulators. And they, with use of masks, turned themselves into “actors”, “playing” for adults.

The performance (which with time started to be called puppet theatre) with mask, sculpture or object was presented as drama performance and was directed mostly at adults. Such theatre had been known in ancient Egypt since around 2600 B.C. and was transferred from there – probably by Crete Island – to the ancient Greece. With time, it spread throughout Europe, and it reached Poland in the Middle Ages. Probably, it was not a sole source, while the discoveries prove that similar processes happened in different centuries in different times: in Asia (China, India), in both Americas (Hopi people from the state of Arizona), and in Africa. There exist hypotheses that the influence of Asian puppets reached Poland with the wandering Gypsies.

In the 15th century, next to the developing mystery theatre, the shows of wandering jugglers were noted in Poland and in the 16th century puppet theatre performances emerged in the country. The first known performance of that kind was played by Magistrer de Omnibus Sanctis, a wandering foreign puppeteer and was shown in 1506 at the Wawel Royal Castle in Cracow.

Puppet performances were played for adults, although children were also there among the audience. Such proofs, three or four centuries older, were to be noticed on a painting of Jan Piotr Norblin (1778) and Michal Andriolli’s drawing (1874), on which one could also see children among the adult audience. But from the second half of the 19th century until the first half of the 20th century, children became the main (or even the sole) puppet theatre addressees. It is a period, in which theatre that made use of a puppet oriented its repertoire almost entirely towards the younger audience. In diverse rooms and in the open, in private apartments and on the patios of tenement houses, in schools, shows were organized with: stick puppets, marionettes, hand puppets, masks, live objects and images made of “light and shadow”.

In the Interwar Perion (1918-1939), Polish puppet theatre artists, mainly writers and visual artists, started to be aware of the roots of the puppet, its first recipients, its history and transformation in the world. They started to recognize those specific features of theatre as “theatre of form”. In consequence, they begun to dream about creating performances with puppets for the mature spectator. But those dreams turned into reality first after the Second World War.

“Rau wanted to drink a beer mug, and he built a brewery”. Zdzisław Dąbrowski is the author of that sentence concerning Krzysztof Rau’s activity in the sphere of puppetry development in Białystok. He was also a director of the first puppet performance for adults in Białystok entitled “The Soldier’s Tale” translated by Julian Tuwin (premiere: 29th April 1962 in Świerszcz State Puppet Theatre working under the direction of Joanna Piekarska). The date of the premiere proves that the Białystok theatre realized a puppet performance for adults as one of the first ones, just after the series of famous puppet performances for adults realized by Władysław and Zofia Jarema in Grotoska Puppet and Mask Theatre in Cracow.

Ten years later after the premiere of “The Soldier’s Tale”, under the direction of Krzysztof Rau, the second premiere of puppet theatre for adults took place in Białystok. It was “The Card Index” written by Tadeusz Różewicz (26th February 1972) with Henryk Dłużyński as the Character. The performance was directed by Krzysztof Rau, with Wiesław Jurkowski as the author of the scenography, and Zbigniew Penhowski being responsible for music. The performance, emphasizing a dramatic, or even tragic situation of the contemporary human, being alone in its helplessness, evoked great interest among Białystok audience. The performance gained popularity and was presented over thirty times just in that season, receiving positive reviews of Lech Piotrowski (The Character among puppets “The Theatre” magazine 1972, nr 8) and one of the best reviewers and specialists in the sphere of puppet theatre of that time – Jan Puget (“Kontrasty” magazine 1972, nr 4).

Thanks to those two titles, Białystok puppeteers made their access into the rich history of that theatrical genre in Poland. And thanks to further activities of Krzysztof Rau, Białystok theatre became a puppetry art leader in Poland and started to cross the borders, first of the neighbouring countries (Erlangen/Germany), and later of the countries of Europe and the world.

Four months after the premiere of “The Card Index”, the theatre organized a festival in Białystok: the first festival presenting mainly puppet performances for adults. The first National Competition of Solo Puppeteers took place between 12th and 18th June 1972 and was continued in the years: 1973 and 1975, and was also organized in 1977 and 1979 under the name of the Festival of Puppeteers.

The activity of Theatre for Adults scene was inaugurated in Białystok on the 9th February 1973 with the performance “Long live Punch!” directed by Włodzimierz Fełenczak, a graduate from the

Academy of Fine Arts in Prague. In the time, when BTL's building existed only in the sphere of dreams (three stages exist today: Main Stage, Small Stage and the Rehearsing Space) the stage, popularly called "Rotunda" received its own space "upstairs" in the space of Spodki Culture Centre in Białystok.

In the years 1973-1975, the series of eight guest performances played by Andrzej Dziedziul was presented within the activity of Theatre for Adults scene. Finally, what is probably most important, Krzysztof Rau managed to open Puppet Theatre Acting Studio, working from the academic year 1974/1975, which was transformed a year later into a Puppetry Department of the Aleksander Zelwerowicz State Theatre School in Warsaw.

From that time, performances for adults started to be directed by the artists invited to work in the Department, among them Tomasz Jaworski ("Don Juan" based on the text Czech Anonym, 10th May 1974) and Jan Wilkowski (among others "Pastorale" by Leon Schiller, 19th December 1978, "The Green Goose" by Konstanty Ildefons Gałczyński, 23rd March, 1984, "Decameron 8.5" by Giovanni Boccaccio, 27th February 1986).

The performance debuts of young actors and directors were also organized. At first, there were premieres of Tadeusz Słobodzianek, who appeared as an astray student of the Jagiellonian University in Cracow (Department of Theatre Knowledge) and realized "Osmędeusze" by Miron Białoszewski and Ludwik Herling (22nd November 1980), and "The Great Theatre of the world" by Pedro Calderon de la Barca (28th April 1989). Then, a young, always singing and courageous Piotr Damulewicz had his directing debut with Leon Schiller's "Pastorale" (15th January 1982), which was prepared under the artistic guidance of Krzysztof Rau and with Adam Kilian's masks.

And then, the graduates from consecutive years made their debuts: Piotr Tomaszuk, being still a student, directed "Felix, the Medic" based on the text written by Gustaw Morcinek (18th July 1986). The performance was numerously awarded in Poland (XIII International Puppet Theatres Festival in Opole, 1987 – three first awards for direction, scenography and music; special distinction for music arrangements and actors award for the whole ensemble) and abroad, reaching even Bilbao in Spain (VI International Festival of Puppet Theatres, 1988). Three years after "Felix, the Medic", Tomaszuk realized Sławomir Mrożek's "The Fox Hunt" in Białystok Puppet Theatre, mixing Mrożek's "The Serenade" and "The Fox Hunt" (13th January 1989). Also Krzysztof Rau – the main perpetrator of the flutter taking place in Białystok Puppet Theatre – directed Vasyli Shukshin's "Before the Crow Crows Thrice" (20th March 1983).

In 1990, Wojciech Kobrzyński became BTL's general and artistic director. And with only one administrative decision, he caused that the Theatre for Adults scene started to blossom. After two artistic seasons, that is since 2002, he invited Wojciech Szelachowski to work as theatre's artistic director. Szelachowski created an original author theatre together with Andrzej Dworakowski (scenography and puppets) and Krzysztof Dzierma (music and acting).

That Triumvirate turned out to be unbeatable in its genre. It started with "intellectual variety show" entitled "The Chair" prepared as diploma performance for three students of Puppetry Department (1st April 1990, live music: Krzysztof Dzierma), "DaDa Cabaret" (26th May 1990, music: Krzysztof Dzierma, scenography: Wiesław Jurkowski, assistant director: Piotr Damulewicz) written by "his actors" from Białystok Puppet Theatre: Andrzej Beya-Zaborski, Piotr Damulewicz, Ryszard Doliński, Adam Zieleniecki, Dezyderiusz Gałęcki, Marek Kotkowski, Krzysztof Pilat and Mirosław Wieński.

After "DaDa Cabaret" Wojciech Szelachowski staged: an "action tale" entitled "The Sword" (written together with his brother Maciej Szelachowski, 1st September 1991, scenography: Ryszard Kuzyszyn, music: Krzysztof Dzierma), then, a kind of anti-Kantor "intellectual variety show" entitled "The Live Class" (28th February 1993, scenography: Andrzej Dworakowski, music: Krzysztof Dzierma) and then numerous and various "courses..." dealing with, let us call them, unnecessary skills, in which Szelachowski's author theatre was co-created with Andrzej Dworakowski, Krzysztof Dzierma and his faithful actors, gaining popularity by playing in his plays ("A Cram Course in Dramatic Singing" 5th November 1995, "A Cram Course in Sex Education" 13th 1998).

In 1995, Wojciech Szelachowski and Włodzimierz Fełenczak renewed the performance "Long Live Punch!" (10th March 1995). In the same, year Jan Potocki's "Parades" appeared in theatre's repertoire – an amazing performance of Wiesław Czołpiński, awarded with numerous prizes on the Festival of Puppet Theatres in Opole, compared in its message with Ewa Bonacka's and Władysław Daszewski's performance (Drama Theatre in Warsaw, 1958).

In 1998, Wojciech Kobrzyński realized Francois Villon's "The Testament" (23rd May 1998). Three years later, Nikolai Gogol's "The Overcoat" was directed by Piotr Dąbrowski in Julian Tuwim's translation (16th June 2001). Also the directors from the outside were carefully chosen to work with the puppeteers of the highest probe, among them Waldemar Śmigasiewicz, who directed Nikolai Kolada's "Merylin Mongoł" (12th September 2002). The puppet theatre artists – directors from abroad were more eagerly invited: Nikolai Andeev from Belarus, Petr Nosalek from the Czech Republic, Marian Pecko from Slovakia or Pavel Hubička from the Czech Republic.

Marek Waszkiel's direction (2005-2012) opened the Białystok Theatre widely towards the directors and scenographers from the abroad. Duda Paiva realized an unusual performance "The Façade" – a black cautionary comedy about jealousy, desire and paying rent on regular basis (13th April 2007). Petr Nosalek directed "The Schweik" (28th March 2009) with Pavel Hubička's scenography. "Montecchi and Capuletti" (8th October 2011) directed by Ruslan Kudaszow with scenography designed by Andrey Zaporozski is a performance, which in a new way tells the well-known story of Romeo and Juliet. With use of few words, the director left space for gestures, emotions and feelings.

Polish artists had also opportunity to work in Białystok Puppet Theatre. Ewa Piotrowska directed Władimir Nabokov's "The Pole", an immortal story of the tragic trip to the North Pole (premiere 9th June 2007, scenography: Julia Skuratova). "Valerie" (premiere 12th January 2008) with Andrzej Dworakowski's scenography and Krzysztof Dzierma's music travelled almost throughout the whole world. Pawel Aigner's performances had their premieres in BTL ("Murdas. A tale." based on Stanisław Lem text with a premiere on 1st September 2007, Roland Topor's "Princess Angina", 5th February 2011), Adam Frankiewicz prepared "Dulcinea" (18th October 2009), and Piotr Tomaszuk directed Marta Guśniowka's "The Fox" (27th February 2010).

Jacek Malinowski, fulfilling the role of BTL's general and artistic director since 1st September 2012 rarely directs performances in his own theatre. But "The History of Prince H." (24th June 2016) – a monodrama in his direction based on own script and music arrangement – became a great success. Malinowski puts aside the development of own artistic talents, and out of necessity, focuses on the organization of theatre's activity, by developing BTL according to contemporary forms, styles and staging techniques, but in reference to tradition worked out by the predecessors, by holding the proportions and restraint in all decisions – which are certainly proper features of real art, looked after with flair and ease.

And so, during his direction Białystok Puppet Theatre praises Polish puppetry art in the world, by hosting with guest performances in many countries and winning awards and distinctions on international festivals, competitions and reviews.

One should mention unforgettable performances realized under Jacek Malinowski's direction, among them "Texas Jim" by Pierre Gripari directed by Paweł Aigner (6th March 2013, scenography: Pavel Hubička), William Shakespeare's "The Tempest" directed by Waldemar Raźniak (6th September 2015, scenography: Jan Polivka), Voltaire's "Candide, or Optimism" directed by Paweł Aigner with an excellent role of Barbara Muszyńska-Piecka (19th March 2016, scenography: Pavel Hubička), Oleg Juriew's "Miriam" directed by Bernarda Bielenia with unforgettable roles of Katarzyna Siergiej and Ryszard Doliński (23rd June 2016, scenography: Julia Skuratova), "Faust 5000" directed by Tomasz Man according to own script and music (13th April 2017, scenography: Anetta Piekarska-Man). A performance realized by the artists from abroad – Thomas Mann's "The Magic Mountain" directed by Hendrik Mannes created as co-operation with Marcin Bartnikowski and Marcin Bikowski (13th November 2016).

A separate place should be given to a "theatrical comeback" of Wojciech Kobrzyński with Wegenstein's "Isaac's Torah" (27th April 2013) with a flabbergasting scenography of Wiesław Jurkowski and fantastic music composed by Krzysztof Dzierma.

It is also worth mentioning Eugene Labiche's "The Straw Hat", a reckless performance directed by Paweł Aigner (8th April 2018) – a farce, full of witty and hilarious dialogues, in which almost whole BTL's ensemble was engaged. Very fresh propositions are now being presented as part of the Theatre for Adults scene: "Little Shop of Horrors" – a Broadway tragicomedy directed by Michael Vogel (20th November 2018) and Marta Guśniowska's "ONY" – a mediative adventure morality play directed by Jacek Malinowski (3rd February 2018, scenography: Giedrė Brazytė).

An organization of the first edition of the International Festival of Puppet Theatre for Adults "Puppets' Metamorphoses" in 2015 was of significant importance for the development of Theatre for Adults scene in Białystok. It fulfilled the gap after the previous festival: the National Competition of Solo Puppeteers (organized in the years: 1972, 1973, 1975; in 1977 and 1979 functioning as Festival of Puppeteers) and the National Puppet Theatre Meetings (organized in: 1984, 1987, 1989). That event was memorized by an impressive publication under the concept and editorial work of Karol Suszczyński entitled "Our BTL. Festivals." (Białystok, 2015) recommended by Jacek Malinowski, BTL's director and the director of the "Puppets' Metamorphoses" Festival: "In the era of consumptionism and commercialization of the world, our artistic duty is to shape (...) the tastes of theatre receivers and artists themselves (...)"

Bibliography:

- 1902 – Richard Pischel "The Home of the Puppet – Play", London 1902;
- 2009 – Krzysztof Rau „Autolustracja”, Łomża 2009;
- 2012 – Marek Waszkiel „Dzieje teatru lalek w Polsce 1944-2000”, Warszawa 2012;
- 2013 – Halina Waszkiel „Mały słownik dramatopisarzy”, w: Halina Waszkiel „Dramaturgia polskiego teatru lalek”, Warszawa 2013, p. 319-349;
- 2014 – Henryk Jurkowski on a sacral origin of puppetry: „Pochodzenie. Źródła”, in: Henryk Jurkowski „Dzieje teatru lalek”, tom I – „Od antyku do „belle époque”, Lublin 2014, p. 31-46.

SPEKTAKLE

BIAŁOSTOCKIEGO TEATRU LALEK Z REPERTUARU DLA WIDZÓW DOROSŁYCH

1. HISTORIA O ŻOŁNIERZU TUŁACZU – reżyseria: Zdzisław Dąbrowski, scenografia: Zofia Pietrusińska, muzyka: Igor Strawiański, premiera: 29.04.1962 r.
2. KARTOTEKA – reżyseria: Krzysztof Rau, scenografia: Wiesław Jurkowski, muzyka: Zbigniew Penhersi, premiera: 26.02.1972 r.
3. NIECH ŻYJE PUNCH! (I) – reżyseria: Włodzimierz Fetenczak, scenografia: Wiesław Jurkowski, muzyka: Jerzy Derfel, premiera: 10.02.1973 r.
4. STAN LOSÓW FAUSTA – reżyseria: Andrzej Dziedziul, scenografia: Eugeniusz Stankiewicz, muzyka: Jadwiga Szajna-Lewandowska, premiera: 12.03.1974 r.
5. GLĄTWA – reżyseria: Andrzej Dziedziul, scenografia: Jerzy Czerniawski, muzyka: Zbigniew Karnecki, premiera: 21.03.1974 r.
6. DON JUAN – reżyseria: Tomasz Jaworski, scenografia: Wiesław Jurkowski, muzyka: Mirosław Racewicz, premiera: 10.05.1974 r.
7. INWOKACJA – reżyseria: Andrzej Dziedziul, scenografia: Bartłomiej Małysa, muzyka: Zbigniew Karnecki, premiera: 14.05.1975 r.
8. NIECH ŻYJE PUNCH! (II) – reżyseria: Włodzimierz Fetenczak, scenografia: Wiesław Jurkowski, muzyka: Jerzy Derfel, premiera: 2.10.1976 r.
9. OSMĘDEUSZE – reżyseria: Tadeusz Słobodzianek, scenografia: Halina Zalewska, Joanna Kornecka, muzyka: Janusz Stokłosa, premiera: 2.11.1980 r.
10. PASTORAŁKA – reżyseria: Piotr Damulewicz, maski: Adam Kilian, muzyka: Leon Schiller i Jan Maklakiewicz, premiera: 15.01.1982 r.
11. NIM ZAPIEJE TRZECI KUR – reżyseria: Krzysztof Rau, scenografia: Wiesław Jurkowski, muzyka: Sławomir Czarniecki, premiera: 20.03.1983 r.
12. ZIELONA GĘŚ – reżyseria i scenografia: Jan Wilkowski, muzyka: Jerzy Derfel, premiera: 23.03.1984 r.
13. DEKAMERON 8.5 – reżyseria: Jan Wilkowski, scenografia: Adam Kilian, muzyka: Jerzy Derfel, premiera: 27.02.1986 r.
14. PUŁAPKA – reżyseria: Zbigniew Głowacki, scenografia: Wiesław Jurkowski, muzyka: Janusz Stokłosa, premiera: 19.07.1986 r.
15. O MEDYKU FELIKSIE, CO BYŁ ŚMIERCI CHRZEŚNIKIEM – reżyseria: Piotr Tomaszuk, scenografia: Rajmund Strzelecki, muzyka: Sławomir Czarniecki, premiera: 19.07.1986 r.
16. SCENARIUSZ DLA TRZECZ AKTORÓW – reżyseria: Tadeusz Słobodzianek, scenografia: Halina Zalewska, muzyka: Bernadetta Rau, premiera: 15.12.1986 r.
17. TURLAJGROSZEK – reżyseria: Piotr Tomaszuk, scenografia: Mikołaj Malesza, premiera: 31.05.1987 r.
18. POLOWANIE NA LISA – reżyseria: Piotr Tomaszuk, scenografia: Mikołaj Malesza, muzyka: Krzysztof Dzierma, premiera: 15.01.1989 r.
19. WIELKI TEATR ŚWIATA – reżyseria: Tadeusz Słobodzianek, scenografia: Halina Zalewska, muzyka: Krzysztof Dzierma, premiera: 28.04.1989 r.
20. KABARET DADA – reżyseria: Wojciech Szlachowski, scenografia: Andrzej Dworakowski, muzyka: Andrzej Dzierma, premiera: 26.05.1990 r.
21. ŻYWA KLASA – reż. Wojciech Szlachowski, scenografia: Andrzej Dworakowski, muzyka: Andrzej Dzierma, premiera: 28.02.1993 r.
22. NIECH ŻYJE PUNCH! (III) – reżyseria: Włodzimierz Fetenczak, Wojciech Szlachowski, scenografia: Wiesław Jurkowski, muzyka: Jerzy Derfel, premiera: 10.03.1995 r.
23. PARADY – reżyseria: Wiesław Czołpiński, scenografia: Rajmund Strzelecki, muzyka: Andrzej Kurylewicz, premiera: 3.05.1995 r.
24. KRÓTKI KURS PIOSENKI AKTORSKIEJ – reżyseria: Wojciech Szlachowski, scenografia: Andrzej Dworakowski, muzyka: Krzysztof Dzierma, premiera: 5.11.1995 r.
25. CYRANO DE BERGERAC – reżyseria: Marian Pecko, scenografia: Jaro Valek, muzyka: Robo Mankovecky, premiera: 3.11.1996 r.
26. KRÓTKI KURS PIOSENKI AKTORSKIEJ (II) – reżyseria: Wojciech Szlachowski, scenografia: Andrzej Dworakowski, muzyka: Krzysztof Dzierma, premiera: 7.12.1996 r.
27. TESTAMENT – reżyseria: Wojciech Kobrzyński, scenografia: Wiesław Jurkowski, muzyka: Krzysztof Dzierma, premiera: 23.05.1998 r.
28. KRÓTKI KURS WYCHOWANIA SEKSUALNEGO – reżyseria: Wojciech Szlachowski, scenografia: Andrzej Dworakowski, muzyka: Krzysztof Dzierma, premiera: 13.09.1998 r.
29. PERCEWAL – reżyseria: Wojciech Kobrzyński, scenografia: Jerzy Murawski, muzyka: Bogdan Szczepański, premiera: 19.09.1999 r.
30. ROZMOWY Z DIABŁEM – reżyseria: Wojciech Szlachowski, scenografia: Grzegorz Małecki, muzyka: Krzysztof Dzierma, premiera: 18.06.2000 r.
31. PŁASZCZ – reżyseria: Piotr Dąbrowski, scenografia: Marek Mikulski, muzyka: Jerzy Chuściński, premiera: 16.06.2001 r.
32. MERYLIN MONGOL – reżyseria: Waldemar Śmigasiwicz, scenografia: Maciej Preyer, muzyka: Krzysztof Dzierma, premiera: 12.09.2002 r.
33. LIS PRZECHERA – reżyseria: Wojciech Kobrzyński, scenografia: Mikołaj Malesza, muzyka: Hadrian Filip Tabęcki, premiera: 30.11.2002 r.
34. ZAMEK – reżyseria: Wojciech Kobrzyński, scenografia: Wiesław Jurkowski, muzyka: Tadeusz Woźniak, premiera: 16.04.2005 r.
35. BARON MÜNCHHAUSEN. PIERWSZA ODSŁONA – reżyseria: Wojciech Szlachowski, scenografia: Jerzy Murawski, muzyka: Krzysztof Dzierma, premiera: 13.11.2005 r.
36. KOMEDIANT – reżyseria i muzyka: Marian Pecko, scenografia: Pavel Andráško, premiera: 25.02.2006 r.
37. BALDANDERS – reżyseria: Marcin Bikowski, scenografia: Marcin Bartnikowski, Marcin Bikowski, muzyka: Anna Świętochowska, premiera: 7.10.2006 r.

PERFORMANCES

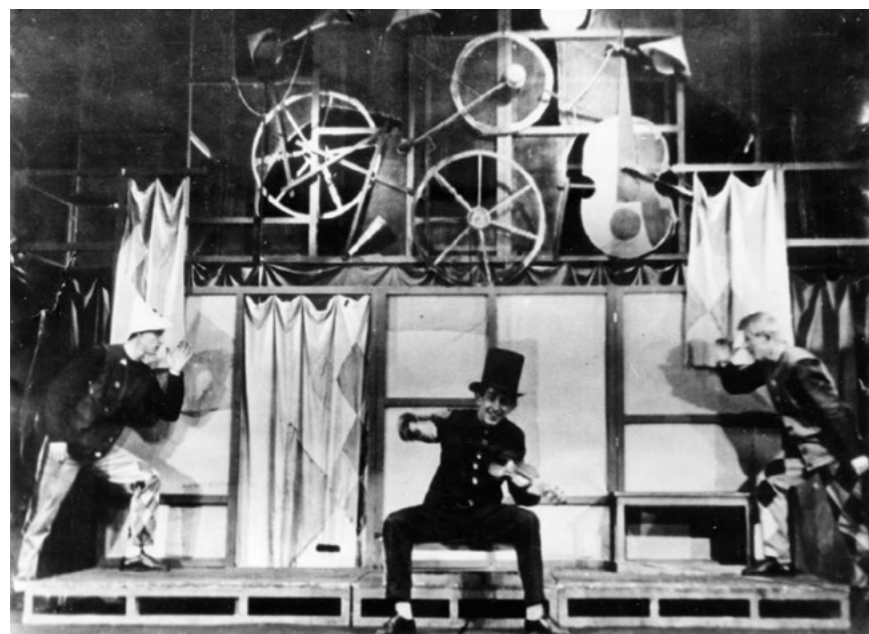
FOR ADULTS FROM THE REPERTOIRE OF BIALYSTOK PUPPET THEATRE

38. SPALONA POWIEŚĆ – reżyseria: Wojciech Szlachowski, scenografia: Jerzy Murawski, muzyka: Krzysztof Dzierma i Janusz Grzywacz, premiera: 17.02.2007 r.
39. FASADA – reżyseria: Duda Paiva, Paul S. Norton, scenografia: Paul S. Norton, muzyka: Marek Kulikowski, premiera: 13.04.2007 r.
40. BIEGUN – reżyseria: Ewa Piotrowska, scenografia: Julija Skuratova, muzyka: Antanas Jasenka, premiera: 9.06.2007 r.
41. MURDAS. BAJKA – reżyseria: Paweł Aigner, scenografia: Pavel Hubička, muzyka: Robert Jurčo, premiera: 1.09.2007 r.
42. INKWIZYTOR – reżyseria: Wojciech Kобрzyński, scenografia: Leszek Mądzik, muzyka: Krzysztof Dzierma, premiera: 13.10.2007 r.
43. VALÉRIE – reżyseria: Alain Lecucq, scenografia: Andrzej Dworakowski, muzyka: Krzysztof Dzierma, premiera: 12.01.2008 r.
44. SKLEPY CYNAMONOWE – reżyseria: Frank Soehnle, scenografia: Sabine Ebner, muzyka: Krzysztof Dzierma, premiera: 16.02.2008 r.
45. SZWEJK – reżyseria: Petr Nosálek, scenografia: Pavel Hubička, muzyka: Krzysztof Dzierma, premiera: 28.03.2009 r.
46. DULCYNEA – reżyseria i muzyka: Adam Frankiewicz, scenografia: Vitalia Samuilova, premiera: 18.10.2009 r.
47. LIS – reżyseria: Piotr Tomaszuk, scenografia: Julija Skuratova, muzyka: Piotr Nazaruk, premiera: 27.02.2010 r.
48. MARSZ, MARSZ, GOMBROW... SKI – reżyseria i scenografia: Christoph Bochdansky, premiera: 16.04.2010 r.
49. KSIĘŻNICZKA ANGINA – reżyseria: Paweł Aigner, scenografia: Pavel Hubička, muzyka: Piotr Klimek, premiera: 5.02.2011 r.
50. MONTECCHI I CAPULETI – reżyseria: Ruslan Kudaszow, scenografia: Andrej Zaporozskij, muzyka: Władimir Byczkowski, premiera: 8.10.2011 r.
51. WIDMO ANTYGONY – reżyseria: Fabrizio Montecchi, scenografia: Nicoletta Garioni, muzyka: Krzysztof Penderecki i Mikołaj Górecki, premiera: 5.11.2011 r.
52. CZARNE PTAKI BIAŁEGOSTOKU – reżyseria: Eric Bass, scenografia: Eva Farkasova, muzyka: Miamon Miller, premiera: 14.04.2012 r.
53. KORDIAN. REINTERPRETACJA – reżyseria: Agnieszka Baranowska, scenografia: Kamila Grzybowska-Sosnowska, muzyka: Miłosz Bembinow, premiera: 15.10.2012 r.
54. NIEPODLEGŁOŚĆ TRÓJKĄTÓW – reżyseria: Agnieszka Baranowska, scenografia: Kamila Grzybowska-Sosnowska i Mirosław Sosnowski, muzyka: Helena Matuszewska, premiera: 7.12.2012 r.
55. TEXAS JIM – reżyseria: Paweł Aigner, scenografia: Pavel Hubička, muzyka: Piotr Klimek, premiera: 10.03.2013 r.
56. PIĘCIOKSIĄG IZAAKA – reżyseria: Wojciech Kобрzyński, scenografia: Wiesław Jurkowski, muzyka: Krzysztof Dzierma, premiera: 27.04.2013 r.
57. JAŚNIEPANIENKA – reżyseria: Oleg Žiugžda, scenografia: Vitalia Samuilova, muzyka: Bogdan Szczepański, premiera: 26.09.2013 r.
58. KANTATA O KAWIE – reżyseria: Tatiana Logoida, scenografia: Halina Zalewska-Słobodzianek, muzyka: Jan Sebastian Bach, premiera: 28.08.2014 r.
59. AFTER PLAY – reżyseria: Bogdan Michalik, scenografia: Julija Skuratova, premiera: 30.08.2014 r.
60. FAZA REM PHASE – reżyseria i scenografia: Michael Vogel, muzyka: Charlotte Wilde, premiera: 12.09.2014 r.
61. CZY PAN ISTNIEJE, MR JONES? – reżyseria: Krzysztof Rau, scenografia: Marek Braun, muzyka: Piotr Klimek, premiera: 5.12.2014 r.
62. KRZYWA WIEŻA – op. artystyczna Wojciech Szlachowski, scenografia: Jan Polivka, muzyka: Krzysztof Dzierma, premiera: 14.03.2015 r.
63. MEDEA, MOJA SYMPATIA – reżyseria: Jacek Malinowski, scenografia: Giedrė Brazytė, muzyka: Antanas Jasenka, premiera: 21.06.2015 r.
64. BURZA – reżyseria: Waldemar Raźniak, scenografia: Jan Polivka, premiera: 6.09.2015 r.
65. KRÓTKI KURS PIOSENKI AKTORSKIEJ – Reprapremiera – reż. Wojciech Szlachowski, scenografia: Andrzej Dworakowski, muzyka: Krzysztof Dzierma: premiera: 22.11.2015 r.
66. KANDYD, CZYLI OPTYMIZM – reżyseria: Paweł Aigner, scenografia: Pavel Hubička, muzyka: Jerzy Derfel, premiera: 19.03.2016 r.
67. HISTORIA KSIĘCIA H. – reżyseria: Jacek Malinowski, scenografia: Michał Wyszkowski, premiera: 24.06.2016 r.
68. NOC WILKÓW – reżyseria: Jacek Malinowski, scenografia: Michał Wyszkowski, premiera: 3.09.2016 r.
69. ŚLUBY PANIENSKIE – reżyseria: Artur Dwulit, scenografia: Łucja Grzeszczyk, muzyka: Piotr Chociej, premiera: 11.09.2016 r.
70. MIRIAM – reżyseria: Bernarda Anna Bielenia, scenografia: Julija Skuratova, premiera: 23.09.2016 r.
71. CZARODZIEJSKA GÓRA – reżyseria: Hendrik Mannes, scenografia: Marcin Bartnikowski i Marcin Bikowski, muzyka: Anna Stela, premiera: 13.11.2016 r.
72. FAUST 5000 – reżyseria i muzyka: Tomasz Man, scenografia: Anetta Piekarska-Man, premiera: 19.04.2017 r.
73. PUSZCZAŃSKIE OPOWIEŚCI – op. artystyczna Michał Jarmoszek, scenografia: Martyna Dworakowska, muzyka: Zespół, premiera: 20.10.2017 r.
74. SŁOMKOWY KAPELUSZ – reż. Paweł Aigner, scenografia: Pavel Hubička, muzyka: Piotr Klimek, premiera: 8.04.2018 r.
75. LITTLE SHOP OF HORRORS – reżyseria i scenografia: Michael Vogel, premiera: 30.11.2018 r.
76. KONCÓWKA. AKT BEZ SŁÓW – reżyseria: Bogdan Michalik, scenografia: Pavel Hubička, premiera: 7.09.2019 r.

1. THE SOLDIER'S TALE – directed by Zdzisław Dąbrowski, scenography: Zofia Pietrusińska, music: Igor Strawiński, premiere: 29.04.1962
2. THE CARD INDEX – directed by Krzysztof Rau, scenography: Wiesław Jurkowski, music: Zbigniew Penhershki, premiere: 26.02.1972
3. LONG LIVE PUNCH! (I) – directed by Włodzimierz Felenczak, scenography: Wiesław Jurkowski, music: Jerzy Derfel, premiere: 10.02.1973
4. FAUST'S STATE OF DESTINY – directed by Andrzej Dzierma, scenography: Eugeniusz Stankiewicz, music: Jadwiga Szajna-Lewandowska, premiere: 12.03.1974
5. THE HANGOVER – directed by Andrzej Dzierma, scenography: Jerzy Czerniawski, music: Zbigniew Karnecki, premiere: 21.03.1974
6. DON JUAN – directed by Tomasz Jaworski, scenography: Wiesław Jurkowski, music: Mirosław Racewicz, premiere: 10.05.1974
7. THE INVOCATION – directed by Andrzej Dzierma, scenography: Bartłomiej Małysa, music: Zbigniew Karnecki, premiere: 14.05.1975
8. LONG LIVE PUNCH! (II) – directed by Włodzimierz Felenczak, scenography: Wiesław Jurkowski, music: Jerzy Derfel, premiere: 2.10.1976
9. OSMĘDEUSZE – directed by Tadeusz Słobodzianek, scenography: Halina Zalewska, Joanna Kornecka, music: Janusz Stokłosa, premiere: 2.11.1980
10. PASTORALE – directed by Piotr Damulewicz, music: Adam Kilian, music: Leon Schiller, Jan Maklakiewicz, premiere: 15.01.1982
11. BEFORE THE CROW CROWS THRICE – directed by Krzysztof Rau, scenography: Wiesław Jurkowski, music: Sławomir Czarnecki, premiere: 20.03.1983
12. THE GREEN GOOSE – direction and scenography: Jan Wilkowski, music: Jerzy Derfel, premiere: 23.03.1984
13. DECAMERON 8.5 – directed by Jan Wilkowski, scenography: Adam Kilian, music: Jerzy Derfel, premiere: 27.02.1986
14. THE TRAP – directed by Zbigniew Głowacki, scenography: Wiesław Jurkowski, music: Janusz Stokłosa, premiere: 19.07.1986
15. FELIX, THE MEDIC – directed by Piotr Tomaszuk, scenography: Rajmund Strzelecki, music: Sławomir Czarnecki, premiere: 19.07.1986
16. SCENARIO FOR THREE ACTORS – directed by Tadeusz Słobodzianek, scenography: Halina Zalewska, music: Bernadetta Rau, premiere: 15.12.1986
17. ROLL-A-PEA – directed by Piotr Tomaszuk, scenography: Mikołaj Malesza, premiere: 31.05.1987
18. THE FOX HUNT – directed by Piotr Tomaszuk, scenography: Mikołaj Malesza, music: Krzysztof Dzierma, premiere: 15.01.1989
19. THE GREAT THEATRE OF THE WORLD – directed by Tadeusz Słobodzianek, scenography: Halina Zalewska, music: Krzysztof Dzierma, premiere: 28.04.1989
20. DADA CABARET – directed by Wojciech Szlachowski, scenography: Andrzej Dworakowski, music: Andrzej Dzierma, premiere: 26.05.1990
21. THE LIVE CLASS – directed by Wojciech Szlachowski, scenography: Andrzej Dworakowski, music: Andrzej Dzierma, premiere: 28.02.1993
22. LONG LIVE PUNCH! (III) – directed by Włodzimierz Felenczak, Wojciech Szlachowski, scenography: Wiesław Jurkowski, music: Jerzy Derfel, premiere: 10.03.1995
23. PARADES – directed by Wiesław Czołpiński, scenography: Rajmund Strzelecki, music: Andrzej Kurylewicz, premiere: 3.05.1995
24. A CRAM COURSE IN DRAMATIC SINGING – directed by Wojciech Szlachowski, scenography: Andrzej Dworakowski, music: Andrzej Dzierma, premiere: 5.11.1995
25. CYRANO DE BERGERAC – directed by Marian Pecko, scenography: Jaro Valek, music: Robo Mankovecky, premiere: 3.11.1996
26. A CRAM COURSE IN DRAMATIC SINGING (II) – directed by Wojciech Szlachowski, scenography: Andrzej Dworakowski, music: Andrzej Dzierma, premiere: 7.12.1996
27. THE TESTAMENT – directed by Wojciech Kобрzyński, premiere: 23.05.1998
28. A CRAM COURSE IN SEX EDUCATION – directed by Wojciech Szlachowski, scenography: Andrzej Dworakowski, music: Andrzej Dzierma, premiere: 13.09.1998
29. PERCEVAL – directed by Wojciech Kобрzyński, scenography: Jerzy Murawski, music: Bogdan Szczepański, premiere: 19.09.1999
30. TALK OF THE DEVIL – directed by Wojciech Szlachowski, scenography: Grzegorz Małecki, music: Krzysztof Dzierma, premiere: 18.06.2000
31. THE OVERCOAT – directed by Piotr Dąbrowski, scenography: Marek Mikulski, music: Jerzy Chuściński, premiere: 16.06.2001
32. MERYLIN MONGOŁ – directed by Waldemar Śmigasiewicz, scenography: Maciej Preyer, music: Krzysztof Dzierma, premiere: 12.09.2002
33. REINEKE FOX – directed by Wojciech Kобрzyński, scenography: Mikołaj Malesza, music: Hadrian Filip Tabęcki, premiere: 30.11.2002
34. THE CASTLE – directed by Wojciech Kобрzyński, scenography: Wiesław Jurkowski, music: Tadeusz Woźniak, premiere: 16.04.2005
35. BARON MÜNCHHAUSEN. THE OPENING – directed by Wojciech Szlachowski, scenography: Jerzy Murawski, music: Krzysztof Dzierma, premiere: 13.11.2005
36. THEATRE MAKER – directed by Marian Pecko, scenography: Pavel Andráško, premiere: 25.02.2006
37. BALDANDERS – directed by Marcin Bikowski, scenography: Marcin Bartnikowski, Marcin Bikowski, music: Anna Świętochowska, premiere: 7.10.2006
38. THE BURNT STORY – directed by Wojciech Szlachowski, scenography: Jerzy Murawski, music: Krzysztof Dzierma i Janusz Grzywacz, premiere: 17.02.2007

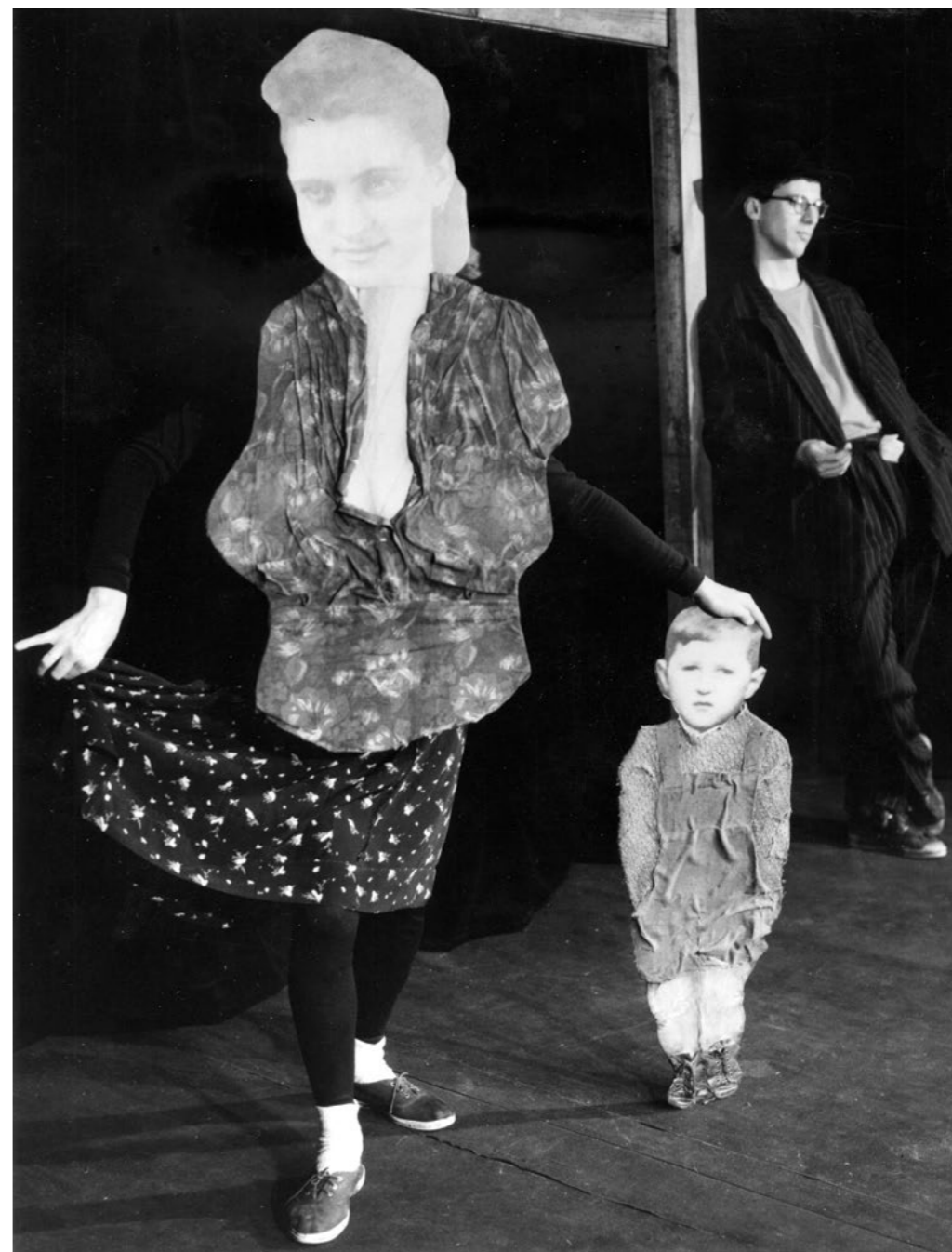
39. FACADE – directed by Duda Paiva, Paul S. Norton, scenography: Paul S. Norton, music: Marek Kulikowski, premiere: 13.04.2007
40. THE POLE – directed by Ewa Piotrowska, scenography: Julija Skuratova, music: Antanas Jasenka, premiere: 9.06.2007
41. MURDAS. THE TALE – directed by Paweł Aigner, scenography: Pavel Hubička, music: Robert Jurčo, premiere: 1.09.2007
42. THE INQUISITOR – directed by Wojciech Kobrzyński, scenography: Leszek Mądzik, music: Krzysztof Dzierma, premiere: 13.10.2007
43. VALÉRIE – directed by Alain Lecucq, scenography: Andrzej Dworakowski, music: Krzysztof Dzierma, premiere: 12.01.2008
44. THE CINAMMON SHOPS – directed by Frank Soehnte, scenography: Sabine Ebner, music: Krzysztof Dzierma, premiere: 16.02.2008
45. THE SHWEIK – directed by Petr Nosálek, scenography: Pavel Hubička, music: Krzysztof Dzierma, premiere: 28.03.2009
46. DULCINEA – direction and music: Adam Frankiewicz, scenography: Vitalia Samuilova, premiere: 18.10.2009
47. THE FOX – directed by Piotr Tomaszuk, scenography: Julija Skuratova, music: Piotr Nazaruk, premiere: 27.02.2010
48. MARCH, MARCH, GOMBROW... SKI – direction and scenography: Christoph Bochdansky, premiere: 16.04.2010
49. PRINCESS ANGINA – directed by Paweł Aigner, scenography: Pavel Hubička, music: Piotr Klimek, premiere: 5.02.2011
50. MONTECCHI AND CAPULETI – directed by Ruslan Kudaszow, scenography: Andrej Zaporozskij, music: Władimir Byczkowski, premiere: 8.10.2011
51. ANTIGONE'S PHANTOM – directed by Fabrizio Montecchi, scenography: Nicoletta Garioni, music: Krzysztof Penderecki i Mikołaj Górecki, premiere: 5.11.2011
52. BLACK BIRDS OF BIALYSTOK – directed by Eric Bass, scenography: Eva Farkasova, music: Miamon Miller, premiere: 14.04.2012
53. KORDIAN. REINTERPRETATION – directed by Agnieszka Baranowska, scenography: Kamila Grzybowska-Sosnowska, music: Miłosz Bembinow, premiere: 15.10.2012
54. THE INDEPENDENCE OF TRIANGLES – directed by Agnieszka Baranowska, scenography: Kamila Grzybowska-Sosnowska i Mirosław Sosnowski, music: Helena Matuszewska, premiere: 7.12.2012
55. TEXAS JIM – directed by Paweł Aigner, scenography: Pavel Hubička, music: Piotr Klimek, premiere: 10.03.2013
56. ISAAC'S TORAH – directed by Wojciech Kobrzyński, scenography: Wiesław Jurkowski, music: Krzysztof Dzierma, premiere: 27.04.2013
57. PANNOCHKA – directed by Oleg Żiugżda, scenography: Vitalia Samuilova, music: Bogdan Szczepański, premiere: 26.09.2013
58. COFFEE CANTATA – directed by Tatiana Logoida, scenography: Halina Zalewska-Słobodzianek, music: Jan Sebastian Bach, premiere: 28.08.2014
59. AFTER PLAY – directed by Bogdan Michalik, scenography: Julija Skuratova, premiere: 30.08.2014
60. PHASE REM PHASE – direction and scenography: Michael Vogel, music: Charlotte Wilde, premiere: 12.09.2014
61. ARE YOU THERE, MR JONES? – directed by Krzysztof Rau, scenography: Marek Braun, music: Piotr Klimek, premiere: 5.12.2014
62. THE LEANING TOWER – artistic guidance: Wojciech Szlachowski, scenography: Jan Polivka, music: Krzysztof Dzierma, premiere: 14.03.2015
63. MEDEA, MY SYMPATHY – directed by Jacek Malinowski, scenography: Giedrė Brazytė, music: Antanas Jasenka, premiere: 21.06.2015
64. THE TEMPEST – directed by Waldemar Raźniak, scenography: Jan Polivka, premiere: 6.09.2015
65. A CRAM COURSE IN DRAMATIC SINGING – Reprapremiere – directed by Wojciech Szlachowski, scenography: Andrzej Dworakowski, music: Andrzej Dzierma, premiere: 22.11.2015
66. CANDIDE, OR OPTIMISM – directed by Paweł Aigner, scenography: Pavel Hubička, music: Jerzy Derfel, premiere: 19.03.2016
67. THE HISTORY OF PRINCE H. – directed by Jacek Malinowski, scenography: Michał Wyszkowski, premiere: 24.06.2016
68. THE WOLVES' NIGHT – directed by Jacek Malinowski, scenography: Michał Wyszkowski, premiere: 3.09.2016
69. MAIDENS' VOWS – directed by Artur Dwulit, scenography: Łucja Grzeszczyk, music: Piotr Chociej, premiere: 11.09.2016
70. MIRIAM – directed by Bernarda Anna Bielenia, scenography: Julija Skuratova, premiere: 23.09.2016
71. THE MAGIC MOUNTAIN – directed by Hendrik Mannes, scenography: Marcin Bartnikowski i Marcin Bikowski, music: Anna Stela, premiere: 13.11.2016
72. FAUST 5000 – direction and music: Tomasz Man, scenography: Anetta Piekarska-Man, premiere: 19.04.2017
73. WILDERNESS TALES – artistic guidance: Michał Jarmoszuk, scenography: Martyna Dworakowska, music: Zespół, premiere: 20.10.2017
74. THE STRAW HAT – directed by Paweł Aigner, scenography: Pavel Hubička, music: Piotr Klimek, premiere: 8.04.2018
75. LITTLE SHOP OF HORRORS – direction and scenography: Michael Vogel, premiere: 30.11.2018
76. ENDGAME. ACT WITHOUT WORDS – direction by Bogdan Michalik, scenography: Pavel Hubička, premiere: 7.09.2019 r.



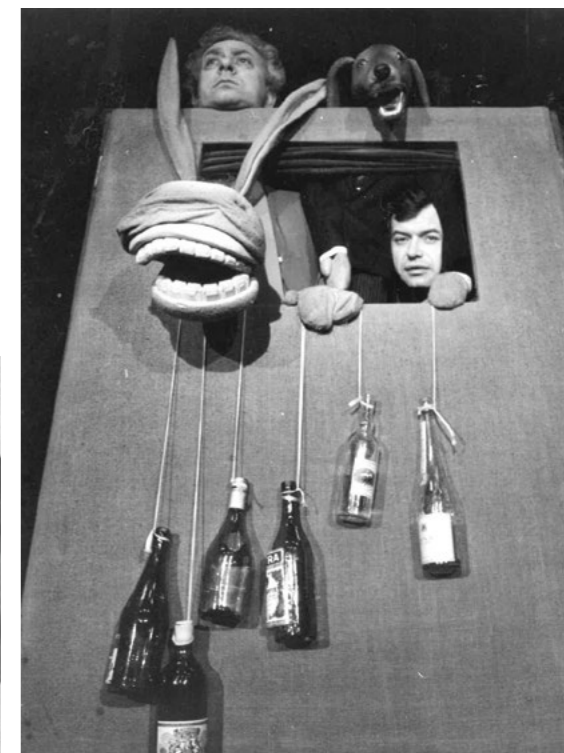
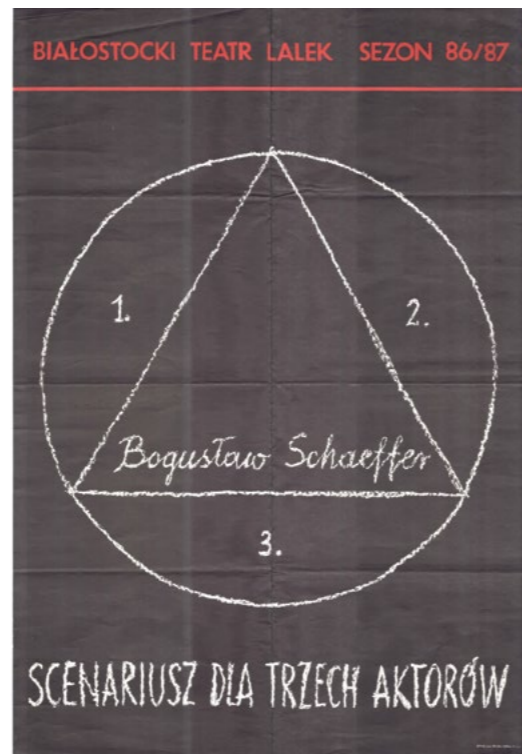


Nim zapieje trzeci kur /
Before the Crow Crows Thrice
reż. / directed by Krzysztof Rau,
premiera / premiere: 20.03.1983

Historia o żołnierzu tułaczu /
The Soldier's Tale
reż. / directed by Zdzisław Dąbrowski,
premiera / premiere: 29.04.1962



Osmędeusze
reż. / directed by Tadeusz Stobdzianek, premiera / premiere: 2.11.1980



Zielona Gęś / The Green Goose
reż. / directed by Jan Wilkowski,
premiera / premiere: 23.03.1984

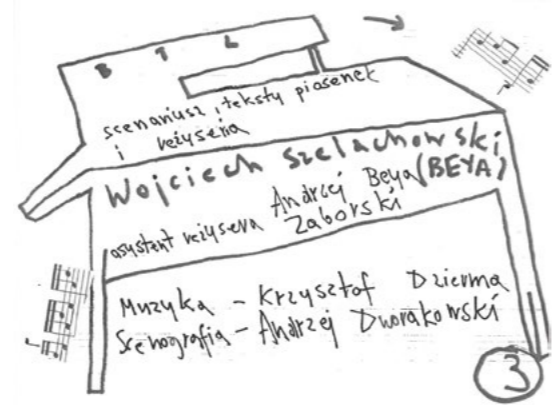


O Medyku Feliksie, co był śmierci chrześniakiem / Felix, the Medic
reż. / directed by Piotr Tomaszuk,
premiera / premiere: 19.07.1986

Dekameron 8.5
reż. / directed by Jan Wilkowski,
premiera / premiere: 27.02.1986



Scenariusz dla trzech aktorów / Scenario for Three Actors
reż. / directed by Tadeusz Słobdzianek, premiera / premiere: 15.12.1986



Turlajgroszek / Roll-a-pea
reż. / directed by Piotr Tomaszuk,
premiera / premiere: 31.05.1987

Polowanie na lisa / The Fox Hunt
reż. / directed by Piotr Tomaszuk,
premiera / premiere: 15.01.1989



Wielki Teatr Świata /
The Great Theatre of the World
reż. / directed by Tadeusz Stobodzianek,
premiera / premiere: 28.04.1989

Kabaret DADA / DADA Cabaret
reż. / directed by Wojciech Szlachowski,
premiera / premiere: 26.05.1990



Żywa klasa / The Live Class
reż. / directed by Wojciech Szlachowski
premiera / premiere: 28.02.1993

Niech żyje Punch! (II) / Long Live Punch! (III)
reż. / directed by Włodzimierz Fełenczak,
Wojciech Szlachowski,
premiera / premiere: 10.03.1995

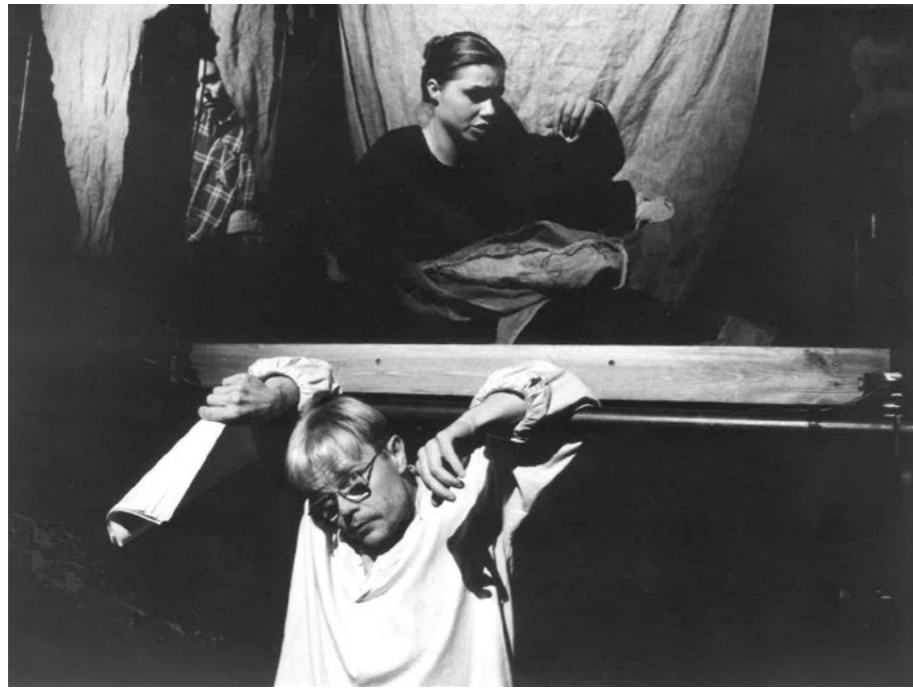




Krótki kurs piosenki aktorskiej /
A Cram Course in Dramatic Singing
reż. / directed by Wojciech Szlachowski,
premiera / premiere: 5.11.1995



Cyrano de Bergerac /
Cyrano de Bergerac
reż. / directed by Marian Pecko,
premiera / premiere: 3.11.1996



Testament / The Testament
reż. / directed by
Wojciech Kobrzyński,
premiera / premiere: 23.05.1998

Krótki kurs wychowania
seksualnego / A Cram Course
in Sex Education
reż. / directed by
Wojciech Szlachowski,
premiera / premiere: 13.09.1998

Lis Przechera / Reineke Fox
reż. / directed by
Wojciech Kobrzyński
premiera / premiere: 30.11.2002

Percewal / Perceval
reż. / directed by
Wojciech Kobrzyński,
premiera / premiere: 19.09.1999





Płaszcz / The Overcoat
reż. / directed by Piotr Dąbrowski,
premiera / premiere: 16.06.2001



Merylin Mongot
reż. / directed by Waldemar Śmigasiwicz, premiera / premiere: 12.09.2002



Zamek / The Castle
reż. / directed by
Wojciech Kobrzyński,
premiera / premiere: 16.04.2005



Baron Münchhausen. Pierwsza odłona / Baron Münchhausen. The opening
reż. / directed by Wojciech Szlachowski, premiera / premiere: 13.11.2005



Spalona powieść / The Burnt Story
 reż. / directed by Wojciech Szlachowski,
 premiera / premiere: 17.02.2007

Komediant / Theatre Maker
 reż. / directed by Marian Pecko,
 premiera / premiere: 25.02.2006

Baldanders
 reż. / directed by Marcin Bikowski,
 premiera / premiere: 7.10.2006



Fasada / Facade
reż. / directed by Duda Paiva,
Paul S. Norton, premiera / premiere: 13.04.2007



Biegun / The Pole
reż. / directed by Ewa Piotrowska, premiera / premiere: 9.06.2007



Inkwizytor / The Inquisitor
reż. / directed by
Wojciech Kobrzyński,
premiera / premiere: 13.10.2007

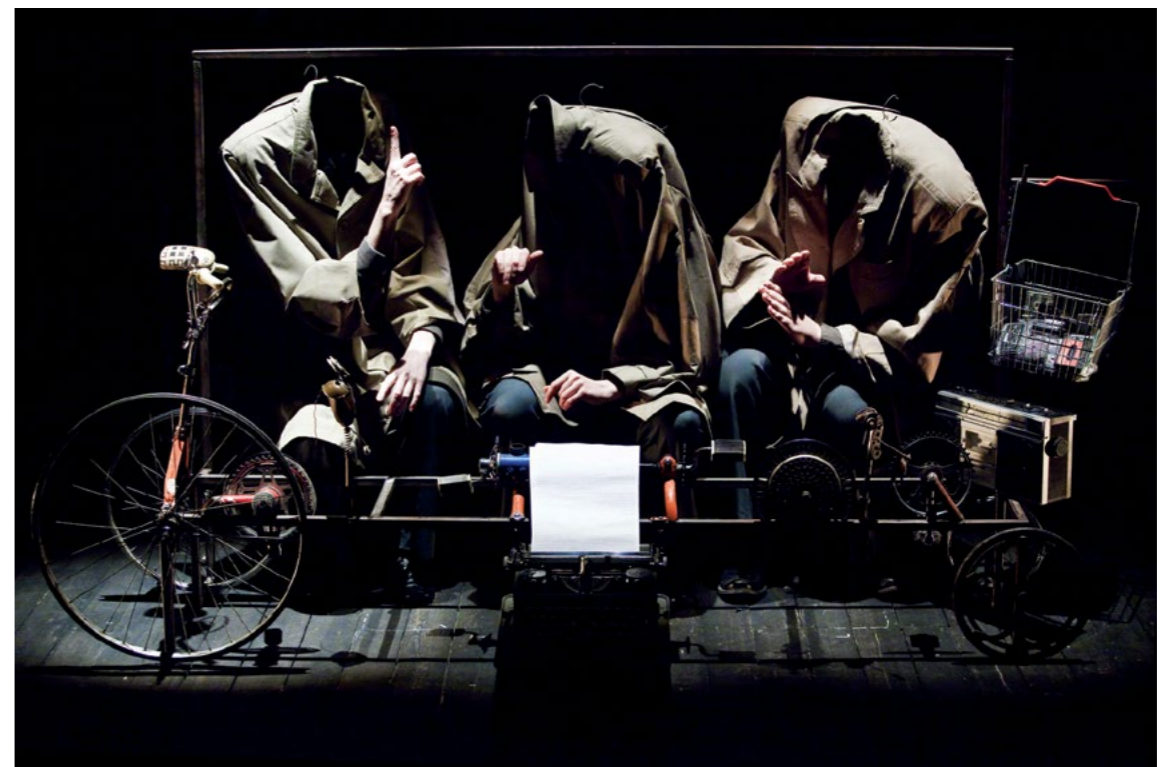


Valérie
reż. / directed by Alain Lecucq, premiera / premiere: 12.01.2008



Sklepy cynamonowe / The Cinammon Shops
 reż. / directed by Frank Soehhle,
 premiera / premiere: 16.02.2008

Szwejk / The Shweik
 reż. / directed by Petr Nosálek,
 premiera / premiere: 28.03.2009



Dulcynea / Dulcinea
 reż. / directed by Adam Frankiewicz, premiera / premiere: 18.10.2009



Lis / The Fox
 rež. / directed by Piotr Tomaszuk,
 premiera / premiere: 27.02.2010



Marsz, marsz, Gombrow... ski / March, march, Gombrow... ski
 rež. / directed by Christoph Bochdansky, premiera / premiere: 16.04.2010



Montecchi i Capuleti / Montecchi and Capuleti
reż. / directed by Rusłan Kudaszow,
premiera / premiere: 8.10.2011

Czarne ptaki Białegostoku / Black Birds of Bialystok
reż. / directed by Eric Bass,
premiera / premiere: 14.04.2012



Czarne ptaki Białegostoku / Black Birds of Bialystok
reż. / directed by Eric Bass, premiera / premiere: 14.04.2012

Widmo Antygony / Antigone's phantom
reż. / directed by Fabrizio Montecchi, premiera / premiere: 5.11.2011

CZARNE PTAKI BIAŁEGOSTOKU



Texas Jim
reż. / directed by Paweł Aigner,
premiery / premiere: 10.03.2014

Księżniczka Angina / Princess Angina
reż. / directed by Paweł Aigner,
premiery / premiere: 5.02.2011





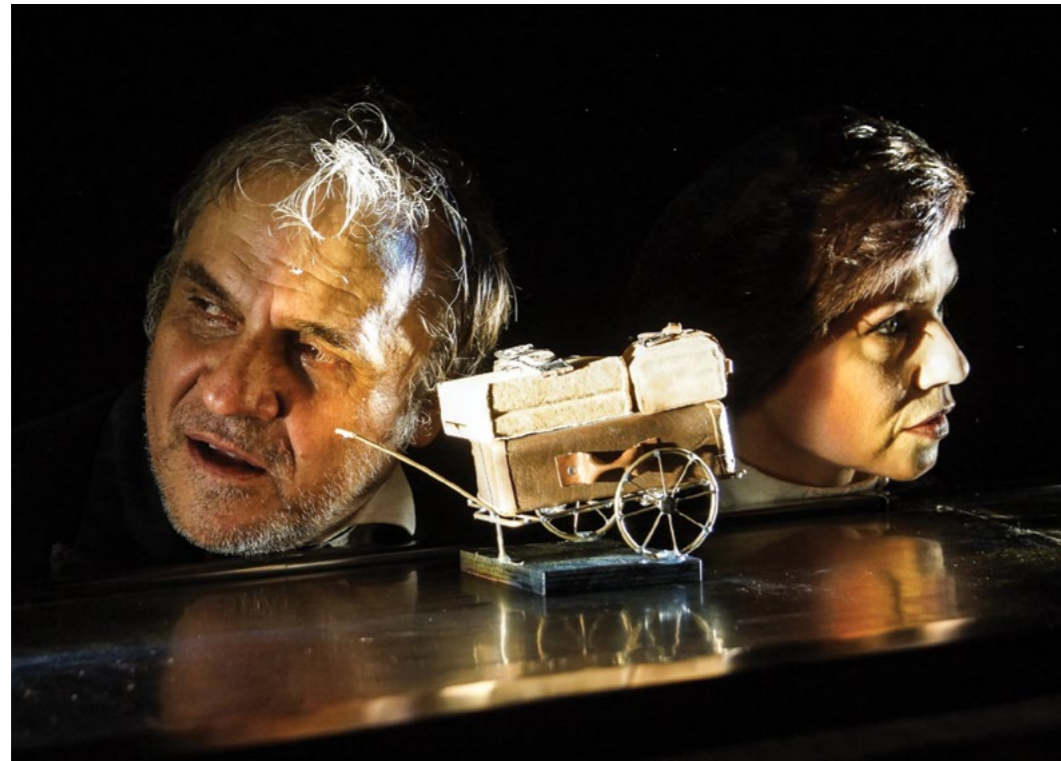
Pięcioksiąg Izaaka / Isaac's Torah
 reż. / directed by Wojciech Kobrzyński, premiera / premiere: 27.04.2013



Jaśniepanienka / Pannochka
 reż. / directed by Oleg Žiugžda,
 premiera / premiere: 26.09.2013

Kantata o kawie / Coffee Cantata
 reż. / directed by Tatiana Logoïda,
 premiera / premiere: 28.08.2014





After Play
reż. / directed by Bogdan Michalik, premiera / premiere: 30.08.2014

Faza REM Phase / Phase REM Phase
reż. / directed by Michael Vogel, premiera / premiere: 12.09.2014



Krzywa wieża / The Leaning Tower
op. artystyczna / artistic guidance
Wojciech Szlachowski,
premiera / premiere: 14.03.2015

Czy pan istnieje, Mr Jones? /
Are you there, Mr Jones?
reż. / directed by Krzysztof Rau,
premiera / premiere: 5.12.2014



Medea, moja sympatia / Medea, my sympathy
reż. / directed by Jacek Malinowski, premiera / premiere: 21.06.2015

Krótki kurs piosenki aktorskiej – Reprapremiera / A Cram Course in Dramatic Singing – Reprapremiere
reż. / directed by Wojciech Szlachowski, premiera / premiere: 22.11.2015



Burza / The Tempest
reż. / directed by Waldemar Raźniak, premiera / premiere: 6.09.2015



Kandyd, czyli Optymizm / Candide, or Optimism
reż. / directed by Paweł Aigner, premiera / premiere: 19.03.2016



Historia księcia H. / The History of Prince H.
reż. Jacek Malinowski, premiera / directed by: 24.06.2016



Śluby Panieńskie / Maidens' Vows
 reż. / directed by Artur Dwulit,
 premiera / premiere: 11.09.2016

Miriam
 reż. / directed by
 Bernarda Anna Bielenia,
 premiera / premiere: 23.09.2016



Czarodziejska góra / The Magic Mountain
 reż. / directed by Hendrik Mannes, premiera / premiere: 13.11.2016



Faust 5000
reż. / directed by Tomasz Man, premiera / premiere: 19.04.2017



Puszczańskie opowieści / Wilderness Tales
op. artystyczna / artistic guidance Michał Jarmoszuk, premiera / premiere: 20.10.2017

Słomkowy kapelusz / The Straw Hat
reż. / directed by Paweł Aigner,
premiera / premiere: 8.04.2018



Little shop of horrors
reż. / directed by Michael Vogel, premiera / premiere: 30.11.2018

Końcówka. Akt bez słów / Endgame. Act without words
reż. / direction by Bogdan Michalik, premiera / premiere: 7.09.2019 r.

NASZ BTL ANNO DOMINI 2019

OUR BTL ANNO DOMINI 2019

PRACOWNICY BTL

THEATRE'S EMPLOYEES

Jacek Malinowski – dyrektor naczelny i artystyczny | general and artistic director
Irena Doroszkiewicz – sekretariat | secretary
Julita Stepaniuk – specjalista ds. organizacyjno-marketingowych | marketing specialist
Tomasz Damulewicz – specjalista ds. edukacji teatralnej | theatre education specialist
Agnieszka Grycuk – specjalista ds. kadr | personnel specialist

DZIAŁ ARTYSTYCZNY

ARTISTIC STAFF

Karolina Justyna Kumpiałowska – kierownik zespołu aktorskiego | ensemble manager
Marta Guśniowska – dramaturg | dramatist
Adam Dzierma – konsultant literacki | literary consultant
Krzysztof Dzierma – konsultant muzyczny | music consultant
Wojciech Szelachowski – reżyser | director

AKTORZY

ACTORS

Alicja Bach, Magdalena Dąbrowska, Łucja Grzeszczyk, Sylwia Janowicz-Dobrowolska, Grażyna Kozłowska, Eliza Krasicka, Barbara Muszyńska-Piecka, Małgorzata Płońska, Maria Rogowska, Agata Soboczyńska, Agnieszka Sobolewska, Iwona Szczęsna, Izabela Maria Wilczewska, Kamila Wróbel-Malec, Ewa Żebrowska, Krzysztof Bitdorf, Wiesław Czołpiński, Piotr Damulewicz, Jacek Dojlidko, Ryszard Doliński, Artur Dwulit, Mirosław Janczuk, Michał Jarmoszuk, Zbigniew Litwińczuk, Krzysztof Pilat, Błażej Piotrowski, Mateusz Smaczny, Paweł S. Szymański, Andrzej Beya Zaborski, Maciej Zalewski, Adam Zieleniecki, Piotr Wiktoro

DZIAŁ TECHNICZNY

TECHNICAL STAFF

Magdalena Malinowska – kierownik | manager
Bogusław Kasperuk – zastępca kierownika, gł. elektryk | deputy manager, main electrician
Małgorzata Koniczek – zastępca ds. pracowni plastycznej | deputy manager, workshop manager
pracownie plastyczne | workshops: Bogusława Borowik, Agnieszka Dmochowska, Anna Gołębiwska, Krystyna Mojsak, Monika Anna Wojniak, Krzysztof Stanik, Michał Wyszowski
akustycy | acusticians: Jarosław Bartnicki, Tomasz Jurgielewicz, Wojciech Żukowski
elektrycy | electricians: Mariusz Iwańczyk, Piotr Kalinowski, Marcin Wojdałowicz
obsługa sceny | stage technicians: Leszek Augustynowicz, Stefan Bobrowski, Łukasz Brzozowski, Adam Popławski [brygadier | foreman], Jarosław Rochalski

DZIAŁ UPOWSZECHNIANIA TEATRU

THEATRE POPULARIZATION DEPARTMENT

Irena Budrowska – kierownik | manager
Jolanta Łachmacka, Julita Markowska, Wioleta Roszkowska

DZIAŁ FINANSOWO-KSIĘGOWY

ACCOUNTING AND FINANCE DEPARTMENT

Ewelina Kaczanowska – główny księgowy | chief accountant
Katarzyna Franczuk, Martyna Golba, Julita Kondraciuk, Zuzanna Poszechonów, Agata Prokopowicz

DZIAŁ ADMINISTRACYJNO-GOSPODARCZY

ADMINISTRATIVE DEPARTMENT

Stawomir Garustowicz – kierownik | manager
Alina Chwicewska, Jerzy Gryc, Paulina Gryc, Barbara Jedlińska, Rafał Maksymiuk, Katarzyna Markowska, Patrycja Pająk, Bożena Snarska, Janina Śliwa

approachable. To conquer the form like a master and to use intuition and subconsciousness. The term of charade is of importance to me, it is ingrained not only in poetry but also in art. We look for signs, we look for the key to decipher a concrete piece of art. It happens in music, when we unconsciously construct consecutive fragments of melody. That is why, I omit complicated rhymes. I want to tempt the spectators, so they follow my way of thinking, to feel content when they discover my intentions.

T.D. Text as actuation...
W.S. That is why, we like to enter labyrinths, to defeat them, to find the way out. I am not disciplined. I ceased to be BTL's artistic director, because it became a burden.

T.D. Let us get back to the beginning of our conversation...
W.S. I will always recall it with sympathy but there came a moment when I decided to take time out of work. In our community, it became a rule that first there has to be a ready-made script, written and finished, and it has to lie on director's desk. The actors should be informed about the text, in which they will play and only then can they start working on a performance – planning and theatre logistics, everything in pace and on time.

T.D. During the times of your best realizations, an artistic radiance of BTL's ensemble was unbelievable.
W.S. Actors are the salt of the earth. It was a powerful group of people. I manipulated them a bit, but with respect. I made use of their numerous talents. I chose the actors for specific tasks, I did not demand anything which was against their nature, their inner skills. I tried to use what was strong and authentic in them. I made use of their sense of humour, joviality, sensitivity. I never spoke "behind their back". Always in the open. It is also true, I like longer processes, not everybody accepted that, but I was able to accelerate and then it was me who left the ensemble far behind. It was always not enough time to explain what they should play. And then after ten, fifteen performances they began to understand. It happened in Baron Münchhausen!

T.D. The method may seem controversial, but your realizations prepared with Krzysztof Dziera and Andrzej Dworakowski had such an impact thanks to that method.

W.S. It was a team of actors – doyens, who did not graduate from theatre schools, but were puppet theatre passionates. Young generation talked about them with respect. Dezyderiusz Gatecki, Marek Kotkowski, Mieczysław Fidorow, Dorota Wiszowata, Krystyna Matuszewska – these are of course not all of them. It was the moment of such generational acceptance, everybody supportive, everybody like each other. I know because I witnessed it. I can say about myself that I am a man of intuition. I foresee many things. I consequently built, together with Krzysztek, a kind of concept of music theatre, it lasted of course through-out years. Successes came later. I do not remember, who among the Russian directors said that: *teatr kak sabaka żywiot dziesiac liet*, (theatre-like a dog-lives ten years).

T.D. I have been asking your friends about the art born out of coincidence. In case of three of you it is undoubtedly a conceptual art, but theatre is not a factory and many things happened "between the lines". Did you always know that your co-operation with Andrzej and Krzysztof will become a success?

W.S. I knew. I was aware, that Krzysztek should work at slow speed and then he is hilarious. He has his own pace – his rhythm. As a composer, he is aware of the time. He has his notes, then he transfers it on stage. It was the year 1989... we met because of the three students. T.D. Coincidence?

W.S. Everything was between us, perhaps quarrels the least. Andrzej Dworakowski joined our duet, because he had worked earlier with Krzysztek. Andrzej is not a scenographer by profession, but he is a fantastic graphic designer, he has his own aesthetics, unusual imagination. He perfectly builds climates in a style of a strange room, a kind of coarse, little

your collective work in art.
W.S. You know, everything was important. Yes, we did not always meet as friends, but we like each other. That is for sure. There were times that we had not worked with each other for a long time. We promised each other that we will do something together without any strings attached, irrespective of all our other jobs. I was supposed to to supply Krzysztek with my texts, and he was supposed to write music to them. Krzysztek's music is close to me, he circles around the style of The Cellar under the Rams on one hand and The Elderly Gentlemen's Cabaret on the other.

T.D. Interesting, he says the same about you. If you were to answer the question, what art is for, what would you say?
W.S. I think all artists somehow feel that the art is an expression of God's complex. Somebody said it already – an actor on stage places him/herself in the role of God creating the world. They create another world. Theatre is not real life and it is its strength. It is the same in any other discipline of art. One can be jealous of those most talented ones, who place themselves in the role of an absolute. It is interesting that it all begins in our childhood... in the adult life we practically only make use of those childhood's discoveries. Stanislaw Lem's dilemma comes to mind here: "nobody reads anything, and if so, they do not understand a word, and if they understand they do not remember". I like futurology. Similarly, I like politics, but I never belonged to anything. I am an outsider, somebody described me once as a white, lonely sail.

magical world, resembling the one of Białoszewski. Krzysztek has similar climates in him. I remember when I was bringing him my texts, I went to his house on Mazowiecka street. That house had magic in itself. And despite that location on Mazowiecka street, it was the world resembling Bojary district, with little mysteries, with little gardens. Known Polish aesthetics. It bounds us. Krzysztek's sense of humour, Andrzej's engagement. I am aware that I am not an outstanding dramatist, or text writer, or the author of scripts, I know my place. A long time ago, while searching my own artistic way, because everybody has to discover their own language, I decided that I do not want to be recognizable through my previous performances, such as *Mr Fajnacki*, *DADA Cabaret* and *The Live Class*. With all that perfdy and consciousness, because of the friendship with Andrzej and Krzysztek I said to myself: Wojtek, do everything to be labeled as a creator of music-cabaret performances. It was over twenty years ago. The term "cabaret" irritates me a little, because I intended to create a new brand, a new quality and form.

T.D. You used that convention that was introduced in Mr Fajnacki, that “here and now” in your next performances. Did you want to turn the stage into a kind of lynchpin of the world in that way?

W.S. There are many aspects, it has also a lot to do with your suggestion concerning the borderline in art.

T.D. I am going there.

W.S. What is theatre? I think that we are surrounded by miracles but we do not notice them, we do not acquire proper distance, we do not have any other perspective, only ours, a human one. We are surrounded by extraordinary phenomena, such as love, I perceive our existence as a phenomenon. Theatre is a mystery for me and an immense phenomenon. Two worlds meet in theatre, two spheres, and a new quality emerges out of that meeting. Theatre is the temple's brother. That spiritual aspect, this community aspect is of vital importance for me. Theatre is a feast, a family meeting. Actors know it well, especially when the transfer of emotions takes place between them and the audience. They cherish such moments. Those are very ephemeral moments, but I know that one can feel it for sure. We talk about it during after-performance discussions. I often observe the moment of applause, this is the moment to get the signals, get to know things about the ensemble that are not to be noticed in any other situation. Do they like each other or not? What kind of ensemble is it? There are some codes.

T.D. And then one hears the hum. The seats are clashing.

W.S. There is a kind of applause when nobody holds emotions, nobody sleeps. After more than a dozen years of theatre work I discovered a rule, I am curious if anybody else discovered it too - - that collectivity complex is ingrained in creative work. I think that it is visible in the finals of the mentioned performances, that is Mr Fajnacki, and later in Mr Fajnacki! 2, and in DADA Cabaret. In that last performance the ensemble plays the role, the actors' ensemble led by a misfortunate director, who breaks the fourth wall in the finale and turns to the audience.

T.D. Pure conceptualism.

W.S. The act of breaking the fourth wall used as a dramaturgical concept is my conscious measure, it constituted dramaturgy. It was like that in case of The Sword, or A Cram Course in Dramatic Singing.

T.D. Do you like to return to your ideas, do you like to numerously analyze them?

W.S. Yes. The collectivity theme, the Gombrowicz-like attitude of the adults towards the children, as it is in Fajnacki! Family, in a bit long-winded The Burnt Story. In that performance we have a group of intelligent victims of the communist system, locked in the psychiatric hospital, like in the gulag. I noticed that that performance was really enjoyed by the introvert people, the extraverts were bored with it. It was an extremely important observation. I think that introverts are closer to the idea of contemplation, they prefer slower narration, reflection, reverie.

T.D. You continuously argue with form, you continuously break conventions.

W.S. The word is close to me, if I had talents in visual art and I would like that, I would direct more puppet performances, perhaps even behind the screen. My friends tell me that I would never be able to direct a puppet performance as far as animation is concerned. It is not true, I would but I do not have the courage to choose a theme and such means of expression. I have not yet come up with such idea. Mateusz Wolftram is a great inspiration for me - a visual artist who makes fantastic sculptures, in a Bruegel style, but I look for the theme.

T.D. I want to return to the concept of the word in theatre. You are first of all the author of texts, and only then a director. I am interested in the concept of the poet as educator.

You have many Courses among your achievements, I cannot resist the impression that you consciously want to tell us something. Do you feel the mission?

W.S. I have been thinking about it in different aspects... even in this ordinary need to mean something, which everybody possesses, we want to be praised. Each artist has it, to greater or lesser extent. It is actually the essence of creativity. I often tell my students to consider two kinds of modifiers throughout their whole life - - cocksure humbleness and humble pride.

T.D. I recall A Cram Course in Dramatic Singing which was addressed to the actors. You made a statement from the stage not only towards broadly understood audience but also towards the actors, to you, my friends.

W.S. Of course, and also towards the students. In Fajnacki! Family I wanted to reach adults and say: look at your children, at their problems, try to notice that it can be a disaster if they lose a glove. It is true, I put myself more on the Apollonian side of life, than the Faustian one. Although I know that I have the strength and I would be able to make performance so terrifying that the audience would really go mad. Funny and witty, light stage-ings, always with a message - - this is my choice. It happens that while realizing a project I heat up my own emotions, I feed myself with anger. It is never hatred. It is probably the result of the knowledge concerning the imperfection of our lives, our problems that hurt us and I look for the way to tell people - let us be good to one another. Let us notice another human being.

T.D. It sounds very humanistic. I am not being cynical. You refer to ancient Greeks and you do it with deep love. Does a poet have a specific task to fulfill today, as it happened in the past?

W.S. The older I am, the more consciousness of a director I possess, as well as intuition, although it is difficult to stay erudite while talking about intuition. I know that education through theatre should be continuous. If we talk about theatre for children we have to remember that theatre educates and it should be a process. Theatre can shape children, it is a significant feature for me. It is not an empty game at any point. I try - with use of actors, music and scenography- to direct emotions of the audience. I am a conductor responsible for their emotions. I try to teach my students that. You direct emotions and you have to be fine precisely, when you want the audience to laugh, and when they should cry. Of course, you have to be careful with children, they do not know life, they look towards the future which is light and full of hope, they still want to grow up.

T.D. It is a powerful weapon. You have to be perfectly prepared to direct human emotions. I feel there are not many such directors nowadays.

W.S. I think it is quite symptomatic also for other fields of art, not only theatre. We globalize, it can be noticed in music. In the past, the division into the author of texts, composer, arranger and singer was very visible. And it is very often one person doing all that today. It is a syndrome of acceleration. People take more, get rich, buy. We lack time. We have too many possibilities. It is a complex process, which is visible in theatrical productions. Not many are able to defend themselves from such phenomena. Piotr Tomaszuk does it and I admire him. He consequently fights for his artistic freedom.

T.D. Will the time come that you are strong enough to once again say something important through theatre? To add something to your Courses, or completely change the convention.

W.S. I am filled with ideas and I want to realize them, but it is a different case when you have it only written down. Then you have to pull the idea into the realization phase. My notebooks are filled with poems I wrote, but that poetry is much more complicated than what I show in the social media. In theatre I did not want to brag, I wanted to speak simple. I like the unconventional way of thinking, I like surprising forms. I want to be original, and

WOJCIECH SZELACHOWSKI

19th March 2019

Tomasz Damięliewicz interviews Wojciech Szlachowski

We met in BTL in the evening. It was empty and quiet in the theatre. Wojtek came on time. A quick cigarette and we began the conversation.

Wojciech Szlachowski: I analyzed the issues you gave me earlier and I am not quite well prepared in that sense, that we can talk on any subject but let us agree that we will talk now for the first time, we will analyze different traces and we will return to it later once again... Tomasz Damięliewicz: Wojtek, I intended to write a serious essay to celebrate thirty years of Dworakowski, Dziernia and Szlachowski co-operation. The more I was thinking about it, the more I became aware that this writing of mine heads towards a kind of unreliable apology. W.S. Yes, the publication is very hermetic, it will be hard to surprise the puppetry society.

T.D. The idea is laudable. You reach thirty years of co-operation. As I understand it, the project you have just begun should be a coronation of your longtime fight. The co-operation, which was extremely important for Białystok Puppet Theatre. So, I decided that the form of an honest talk, without any unnecessary polishing would be best. I would like to write the truth about you, without any intervention, without putting invented phrases into your mouths.

T.D. Yes. It was hard but I managed to grasp what seemed to be important. W.S. Let it be, let us risk the form conversation based on partnership and perhaps you will be able to put there your own reflections and provocations.

T.D. I have only one provocation.

W.S. Tell me.

T.D. Wojtek, you have a very specific, quite out-of-date attitude towards the production of theatre performances. I use a term production on purpose, because I feel how estranged it is for you. It seems that you like the effect of a snowball, a bundle on which you wind individual threads to make it bigger. You like to enter deep interactions with people. You even begun our today's conversation with a kind of a warm-up, first we will try, then we will see... and then we will add. How do you perceive your method?

W.S. What should I start with? I think I should mention that I have not seen myself in theatre for a long time now. I saw myself in the

cinema, in literature, theatre pushed me away at the beginning. And then some time later, I realized that theatre activates what seems to be most important for me – that is broadly understood community. I value it very much, and in theatre it transforms into a team-work. The ensemble is being created in a longtime process. Years pass until a team is organized, like a sports team, people who like each other, which will promote the institution (theatre) through their work. When I analyze myself, my creative work, my directing method, it is of vital importance – how to create an ensemble? This theme always constitutes the foundations of my activity. I also know that Jan Wilkowski worked in this way, and I admire him for this. Jan Wilkowski thought in categories of community. Being together, creating, talking, with the director in charge – who is a kind of a conductor.

T.D. You mentioned Jan Wilkowski, whose input into the shaping of Białystok puppetry society cannot be overestimated. Jan Wilkowski was loved... But you mentioned that you did not see yourself in theatre at the beginning... W.S. I worked as a vice-editor of *Zdzierzenia* magazine, I was Wiesław Kazanek's deputy. I wrote theatre reviews, I wrote reviews concerning the performances of my friends from Drama Theatre in Białystok and I have to admit, I made a few exaggerations... I did not know theatre well. My last review was good, I admit that. Professor Andrzej Makowiecki congratulated me on it. To make it short, I said that I knew that I did not know anything. It was me showing my humbleness. I admitted that I should have met with the director, the actor, get to know the mechanisms of functioning, the nuances of the every specific performance in order to be able to evaluate it publicly. Too hasty assessment can cause pain.

T.D. It is an extremely difficult task. Reviews are important because if they are well-written they heal theatre. If they are written too hastily, they can hurt. One should not only praise, but in order to criticize with style, you have to possess one. Art is all about feelings and emotions.

W.S. In theatre, they are in the first place.

T.D. Not intellectual reflection, but emotions? You, artists are very sensitive...

W.S. Jan Wilkowski repeated that people of theatre should have hard buttocks from drubbing and licking. Distance and auto-irony are needed, but I have to admit that today we lack reasonable criticism, supported with the knowledge on the subject.

T.D. Let us get back to the studies time... Mr Fajnacki was your diploma performance.

W.S. I wrote that text on the third year. I defended my script and on the fourth year, Krzysztof Rau made me an offer to realize that text in his theatre.

T.D. And then for the first time I saw a different puppet theatre, a different theatre for children. I was used to puppets, stick puppets and the screen theatre and then I was under huge impression of the scenography, and the story – I remember it till today... You caught me with that performance, thanks to it I am a theatre lover.

W.S. I intended it when I was writing. While thinking on the shape of the script, there was cynic assumption in me. I defined the place of action in such a way that it happened here and now. I realized that idea also in Arlekin Puppet Theatre in Łódź and in Lalka Puppet Theatre in Warsaw. And children seemed to be taken in by the idea, the performance was very precisely prepared, there was not much place left for improvisation. That "here and now", which was pretended and not played caused that children took their parents to the theatre. We played that performance for over 300 times in BTL, I was on 230 performances. T.D. I know it is your habit, you watch your performances.

W.S. Yes, I see the majority of them and I always felt a bit awkward, when I was preparing a different performance in another theatre and I had to leave my children, not fully polished. Perhaps this is the reason why I did not work much outside Białystok.

W.S.: Dlatego lubimy wchodzić do labiryntów, Przeształem być dyrektorem artystycznym w BTL, bo już mi to zornie niezdzyscyplinowany. Przeształem być pokonac, znaleźć wyjście. Jestem po-

T.D.: Wracamy do początku naszej rozmowy...

W.S.: Będę to zawsze miło wspominał, ale przyszedł moment, gdy postanowiłem trochę odpuścić od pracy. W środowisku utwaliło się też przekonanie, że ja najpierw muszę przynieść gotowy scenariusz, rzecz musi być napisana i skonczone, leżąc na biurku u dyrektora. Aktorzy muszą wiedzieć, w co wchodzić, dopiero wtedy można zacząć pracować nad spektaklem – planowa gospodarca teatralna, wszystko w tempo, na czas.

T.D.: Za czasów twórczych realizacji w BTL, zespół tego teatru i to co pięknie nazwałś artystyczną siłą, żeżnia tego zespołu było niesłychane.

W.S.: Aktorzy to soli ziemni. To była bardzo silna paczka. Trochę manipulowaliśmy, ale z pełnym szacunkiem. Korzystałem z ich rozlicznych talentów. Szukałem aktorów do konkretnych zadań, nie stawałem takich wymagań, które byłyby obce ich naturze, ich dyspozycji. Starałem się wykorzystać to, co w nich jest silne i autentyczne. Korzystałem z ich poczucia humoru, jowialności, wrzliwości. Nigdy nie prowadziłem rozmów „za czyimiś plecami”. Zawsze z otwartą przybitą. To prawda, lubię procesy dłuższe, nie wszyscy to akceptowali, ale potrafiłem też wciągnąć tzw. piątą bieg i wtedy zespół za mną nie nadązał. Brakowało czasu, żeby im wyjaśnić, w czym grają! Dopiero po dziesięciu, piętnastu spektaklach otwierali się kolegom oczy. Tak było z Baronem Münchhausensem!

T.D.: Metoda pracy może kontrowersyjna, ale to między innymi dzięki niej, wasze realizacje z zespołem Dziermą i Andrzejem Dworakowskim, miały taką siłę.

W.S.: To był zespół, w którym występowali jeszcze aktorzy – nestorzy, którzy nie ukończyli szkół teatralnych, pasjonaci teatru lalek, o których młodsze pokolenia mówiły z szacunkiem. Dezyderyusz Gatecki, Marek Kotkowski, Mieczysław Fiodorow, Dorota Wiszowata, Krystyna Matuszewska – to oczywiste nie wszyscy. To był moment takiej akceptacji pokoleniowej, wszyscy się wspierali, lubili. Wiem, byłem tego świadkiem. Mogę o sobie powiedzieć, że mam intuicję. Przewiduję wiele rzeczy. Konsekwentnie budowałem z krzyżkiem Dziermą pewien nurt teatru muzycznego, rozpisane to oczywiście było na lata. Sukcesy przysłyżę później, chociaż zespół BTL nadal jest silny i z ogromnym potencjałem.

T.D.: Pytałem twórców o sztukę zrodzoną z przypadku. W przypadku waszej trójki to bez wątpienia sztuka konceptualna, ale teatr to nie fabryka i wiele rzeczy pojawia się „między słowami”. Czy zawsze wiedzieliście, że twój zespół z Andrzejem i Krzysztofem to będzie strzał w dziesiątkę?

W.S.: Wiedziałem. Miałem świadomość, że krzyśiek powinien pracować na wolnych obrotach i wtedy jest komiczny. On ma w sobie własne tempo – rytm. Jako kompozytor ma świadomość czasu. Ma swoją nutkę, później przynosi to na scenę. To był 1989 rok... spotkaliśmy się skjarzeni przez trzy studentki.

T.D.: Przypadek?

W.S.: Było między nami wszystko, może najmniej ktoś! Andrzej Dworakowski dołączył do tego naszego tandemu, na skutek wcześniejszej współpracy z krzyśkiem. Andrzej nie jest scenogratem z wykształcenia, ale jest świetnym grafikiem, ma swoją estetykę, niezwykłą wyobraźnię. Doskonale buduje klimat tego dzwonego pokoiu, niby zgrzebności, matego, magicznego świata, może trochę jak z Batoszewskiego. Krzyśiek też ma w sobie takie klimaty. Pamiećtam jak nosiłem do niego teksty, do domu na Mazowieckiej. Ten dom miał swoistą magię. Mimo, że przy Mazowieckiej, to był trochę taki świat Bojar, z matymi tajemnicami, z ogródkami. Taką znaną polską poetyka. To nas łączy. Krzyśka poczucie humoru, zaangażowanie w pracę Andrzeja. Mam świadomość, że nie jestem wybitnym dramatur-

sztuka?

T.D.: Ciężkie, on mówi o sobie to samo. Gdybyś musiał odpowiedzieć na pytanie po co jest

tylko korzystamy z odkryć dziecinstwa.

W.S.: Wiesz, wszystko było ważne. Istotnie nie zawsze spotykaliśmy się na przyjacielskim gruncie ale lubimy się, to na pewno. Bywały okresy gdy długo ze sobą nie współpracowaliśmy. Obiecywałem sobie, że niezażenie od innych naszych zobowiązań będziemy coś razem robić. Miałem krzyśkowi dostarczać moje teksty, a on miał pisać do nich muzykę. Muzyka krzyśka jest mi bliska, bo on porusza się w obszarach Piniwicy pod Baranami, z jednej strony, a z drugiej, kabaretu Starszych Panów.

T.D.: Ciężkie, on mówi o sobie to samo. Gdybyś musiał odpowiedzieć na pytanie po co jest

W.S.: Wiesz, wszystko było ważne. Istotnie nie zawsze spotykaliśmy się na przyjacielskim gruncie ale lubimy się, to na pewno. Bywały okresy gdy długo ze sobą nie współpracowaliśmy. Obiecywałem sobie, że niezażenie od innych naszych zobowiązań będziemy coś razem robić. Miałem krzyśkowi dostarczać moje teksty, a on miał pisać do nich muzykę. Muzyka krzyśka jest mi bliska, bo on porusza się w obszarach Piniwicy pod Baranami, z jednej strony, a z drugiej, kabaretu Starszych Panów.

T.D.: Ciężkie, on mówi o sobie to samo. Gdybyś musiał odpowiedzieć na pytanie po co jest

W.S.: Wiesz, wszystko było ważne. Istotnie nie zawsze spotykaliśmy się na przyjacielskim gruncie ale lubimy się, to na pewno. Bywały okresy gdy długo ze sobą nie współpracowaliśmy. Obiecywałem sobie, że niezażenie od innych naszych zobowiązań będziemy coś razem robić. Miałem krzyśkowi dostarczać moje teksty, a on miał pisać do nich muzykę. Muzyka krzyśka jest mi bliska, bo on porusza się w obszarach Piniwicy pod Baranami, z jednej strony, a z drugiej, kabaretu Starszych Panów.

W.S.: Tu jest wiele aspektów, ma to też związek z twoją sugestią dotyczącą zdarzeń gra-
nicznych w sztuce.

T.D.: Do tego zmierzam.

W.S.: Czym jest w istocie teatr? Mnie się wydaje, że w życiu otaczają nas same cuda, ale my tego nie postrzegamy, nie nabieramy wtaśniczego dystansu, nie mamy innej, niż tylko nasza, ludzka perspektywa. Otaczają nas jawańska niezwykłość, takie jak miłość na przykład, nasze istnienie również postrzegam jako fenomen. Teatr jest dla mnie wielką tajemnicą i wielkim fenomenem. W teatrze dochodzi do spotkania dwóch światów, dwóch sfer, a z tego spotkania często rodzi się nowa jakość. Teatr jest bratem świątyni. Ten duchowy aspekt, ta wspólnotowość jest dla mnie niezwykłą istotą. Teatr to święto, rodzinne spotkanie. Aktorzy to też świętne wiedzą, kiedy następuje wymiana emocji między widzami a sceną celebrytów. To są bardzo ulotne momenty, ale wiem z rozmów w spektaklach, że do wtedy można odczytać wiele sygnałów, dowiedzieć się o zespoleniu ludzi do uchwycenia w innych sytuacjach. Czy oni się lubią czy nie lubią? Jaki to jest zespół? To są pewne kody.

T.D.: I słychać ten szum zamykających się krzesel...

W.S.: Są takie owoce, kiedy nikt się nie ocąga, nikt z tyłu nie zasypia. Po kilkunastu latach pracy w teatrze odkryłem pewną zasadę, ciekawe czy jeszcze ktoś poza mną na to wpadł, że w tworzeniu jest wpisany jakiś kompleks zbiorowości. Myślę, że widoczne jest to w finałach wspomnianego już Pana Fajnackiego, później w Panu Fajnackim Dwa, w Kabarecie Dada. W tym ostatnim spektaklu rolę gra zespół, zespół aktorski zawiadywany przez nieudacznika reżysera, który w finale przedstawuje czwartą ścianę i zwraca się do publiczności.

Czysty konceptualizm.

Przełamywanie czwartej ściany jako koncept dramatyczny to mój całkowicie świadomy zabieg, to stanowiło o dramaturgii. Tak było na przykład w Mieczu, w krótkim kursie piosenki aktorskiej.

Lubisz powracać do swoich pomysłów, lubisz je wielokrotnie obrabiać.

Tak. Temat zbiorowości, trochę gombrowiczowskiego podejścia dorosłych do dzieci jak na przykład w Państwie Fajnackich. W przedadanej trochę spalonej powieści mamy grupę in-
teligentnych ofiar systemu komunistycznego, zamkniętych w niby szpitalu psychiatrycznym, jak w gułagu. Zauważyłem, że ten spektakl bardzo lubili introwertycy, ekstrawertycy byli nim znużeni. To był bardzo wyrazny podział. Myślę, że introwertycy bliższa jest kontem-
placja, wolą spokojniejszą narrację, refleksję, zadumę.

Nieustannie dyskutujesz z formą, nieustannie przedstawujesz konwencje.

Stołem mi bliższe, gdybym miał talenty plastyczne, a chciałbym, to robiłbym więcej spektakli lalkowych, może nawet parawanowych. Koledzy mówią o mnie, że nie ustawiłbym spektaklu lalkowego. Nieprawda, ustawiłbym, tylko nie mam odwagi na wybór środków i temat. Na razie nie wpadłem na taki pomysł. Inspirowanie mnie na przykład Mateusz Wolfram – plastyk, który robi świetne rzeźby, jak z Bruegla, tylko szukam jakiegoś tematu.

Chcę wrócić do zagadnienia słowa w teatrze. Jesteś przede wszystkim autorem tekstów, dopiero później reżyserem. Mnie interesuje zagadnienie poety jako wychowawcy. Masz w swoim dorobku sporo kursów, nie mogę oprzeć się wrażeniu, że planowo coś nam próbujesz powieścić. Czujesz zssostannictwo?

Rozmawiałem nad tym w różnych aspektach... nawet w nieobecnej nam zwyższej potrzebie zaisnienia, każdy z nas chce, żeby dobrze o nim mówili. Każdy tworząca ma to w mniejszym lub większym stopniu. To jest w ogóle esencja twórczości. Często mówię studentom, by rozważali przez całe życie te dwa rodzaje przydawek – pyszna pokora i pokorna pycha.

Przypominam sobie krótki kurs piosenki aktorskiej, który również do aktorów był adresowa-
wany. Mówiłeś nie tylko do tak zwanej szerokiej publiczności, ale również bardzo konkretnie do was, moi koledzy.

W.S.: Oczywiście, również do studentów. W Państwie Fajnackich chciałem mówić do naszego życia, na pewne problemy, które nas dotykają i szukam sposobu by powieścić wiedzę z jakimś przesłaniem. Bywa tak, że realizując dany spektakl podgrzewam w sobie emocje i karmię się jakąś złością. Nie jest to niemanwiś. To złość na pewne niedoskonałości przerażające, że widownia wyszłaby oszalała. Mój wybór to raczej zabawa, jasne wypo-
apolliniskiej, nie faustyzycznej. Choć wiem, że mam siłę i mógłbym zrobić spektakle tak dobrze jak u mnie, ale nie chcę być dramatem. Istotnie, stoję raczej po stronie sztuki dorosłych: popatrzyć na swoje dzieci, na ich problemy, postarać się zauważyć, że zgu-
W.S.: Oczywiście, również do studentów. W Państwie Fajnackich chciałem mówić do naszego życia, na pewne problemy, które nas dotykają i szukam sposobu by powieścić wiedzę z jakimś przesłaniem. Bywa tak, że realizując dany spektakl podgrzewam w sobie emocje i karmię się jakąś złością. Nie jest to niemanwiś. To złość na pewne niedoskonałości przerażające, że widownia wyszłaby oszalała. Mój wybór to raczej zabawa, jasne wypo-
apolliniskiej, nie faustyzycznej. Choć wiem, że mam siłę i mógłbym zrobić spektakle tak dobrze jak u mnie, ale nie chcę być dramatem. Istotnie, stoję raczej po stronie sztuki dorosłych: popatrzyć na swoje dzieci, na ich problemy, postarać się zauważyć, że zgu-

W.S.: Im jestem starszy, tym mam więcej w sobie świadomości reżyserskiej, z pewnością też intuicji, choć trudno o niej mówić erudycyjnie. Wiem, że edukacja przez teatr powinna być ciągła. Jeśli mówimy o teatrze dla dzieci, to musimy pamiętać, że teatr edukuje, a to powinien być proces. Teatr może kształtować dzieci, dla mnie to istotna funkcja. To nie jest pusta zabawa. Staram się, przy współudziale aktorów, muzyki i scenografii, reżyserować emocjami widzów. Jestem dyrgentem odpowiedzialnym za emocje widzów. To staram się przekazać kolegom studentom. Wly reżyseruję emocjami i musicie bardzo wyraźnie określić, w którym miejscu przewidujecie śmiech, w którym łzy. Oczywiście z dziećmi trzeba ba bardzo ostrożnie, one jeszcze nie znają życia, jeszcze patrzą w przyszłość jasną, patrzą z nadzieją, jeszcze chciałyby być dorosłe.

T.D.: To potężna broń. Trzeba być do reżyserowania ludzkimi emocjami niesłychanie dobre przygotowanym. Mnie dzisiaj trochę brakuje fachowców.

W.S.: Myślę, że jest to symptomatyczne także dla innych dziedzin, nie tylko teatru. My się globalizujemy, można zauważyć to w muzyce. Dawniej był wyrazny podział na autora tek-
stów, kompozytora, aranżera i wykonawcę. A teraz bardzo często jest to jedna osoba. To syndrom przyspieszenia. Człowiek coraz więcej zagarnia, bogaci się, kupuje. Brakuje nam czasu. Mammy za dużo możliwości. To złożony proces, który z pewnością odbija się na cha-
rakterze produkcji teatralnych. Niewieliu potrafi się przed tymi zjawiskami bronić. Stać na to, na przykład Piotra Tomaszuka i tego mu zadroszczę, konsekwentnie walczą o swoją artystyczną wolność.

T.D.: Czy przyznie w swoim życiu taki czas, że będziesz na tyle silny, żeby jeszcze coś istotnego widowni powieścić? Dorzucić coś do kursów, albo zmieniac całkowicie konwencje.

W.S.: Mam masę pomysłów i chce je jeszcze zrealizować, ale co innego pomysł spisanego w punktach, a co innego ich realizacja. Zapisuję też wierszami kajety, ale to poezja bardziej skomplikowana, niż to co ładuje w mediach społecznościowych. W teatrze też zawsze staralem się przemawiać w sposób prosty, nie chciałem się mądrzyć. Lubie niekomwencjonal-
ne myślenie, lubię zaskakujące formy. Chce być oryginalnym, a jednocześnie przystępnym. Jak mistrz opowiadać formę i poddawać się żywiołowi intuicji i podświadomości. Wazna jest dla mnie istota szarady, wpisana nie tylko w poezję, ale w sztukę w ogóle. Szuka-
kiedy podświadomie konstruujemy kolejne takty melodii. Dlatego nie piszę bardzo skom-
plikowanych rytmów. Chce, by widz dał się skusić, podążył za moim tokiem myślenia, by poczuł się zadowolony, gdy odczyta moje zamysły.

T.D.: Tekst jako uobecnienie...

WOJCIECH SZELACHOWSKI

19.03.2019 r.
z Wojciechem Szlachowskim rozmawiał Tomasz Damulewicz

Umówiliśmy się wieczorem w BTL. W teatrze było pusto i cicho. Wojtek przychodził punktualnie. Szybki papieros i zaczynamy rozmowę.

Wojciech Szlachowski: Zapoznałem się z tymi punktami, które podziurczyłeś i tak nie do końca jestem przygotowany, w tym sensie, że oczymyślicie na każdy bym chętnie porozmawiał, ale ustaliśmy, że odbędziemy tę pierwszą rozmowę, poszukamy różnych tropów i jesz-cze później do tej rozmowy wrócimy...

Tomasz Damulewicz: Wojtku, chcąc uczcić trzydziestolecie współpracy panów Dworakowskiego, Dziermy i Szlachowskiego chciałem początkowo napisać poważny szkic. Im dłużej jednak nad nim siedziałem, tym częściej zdawąłem sobie sprawę, że zmierzam, to moje pisanie, w stronę nierzetelnej laurki!

W.S.: No tak, wydawnictwo jest środowiskowe, trudno będzie czymś zaskoczyć.

T.D.: Idea jest szczytna. Zamykacie trzydziści lat współpracy. Pro-jekt, który jak rozumiem właśnie rozpoczełiście, ma być swoistym ukoronowaniem waszych wieloletnich zmagañ. Współpracy, która dla Biaostockiego Teatru Lalek była bardzo istotna. Forma szczerzej roz-mowy wydała mi się najodpowiedniejsza. Chciałbym napisać o was usta wczesniej wymyślonych frazesów.

T.D.: Masz Wojtku specyficzne, już chyba niedzisiejsze, podejście do kwestii produkcji spektakli teatralnych. Celowo używam terminu produktcja, bo czuję, że jest ci on bardzo obcy. Lubisz chyba efekt kuli! śnieżnej, kębka, na który nawija się poszczególnie niteczki, by utworzyć motek. Lubisz wchodźć z ludźmi w gębokie interakcje. Nawet naszą dzisiejszą rozmowę zaczęłeś od tego, że najpierw się trochę rozgrzeje-my, a potem zobaczymy...; potem dopiszemy. Jak widzisz swoją metodę Wojtku?

W.S.: Od czego należałoby zacząć? Chyba od tego, że dawno temu nie widziałem siebie w teatrze. Projektowałem się w filmie, w literaturze, teatrze początkowo mnie raczej odpychał. Dopiero później uzmysłowiałem sobie, że teatr ogniskuje to, co jest dla mnie najcenniejsze, czyli szero-



ko rozumianą wspólnotowość. Bardzo to cenię, a w teatrze przeknuwa się to na zagadnienie zespołowości. Zespół teatralny buduje się latami. Zanim się zorganizuje team zgoła spor-towy, zanim to będzie zgrana paczka, która swoją pracą będzie promowała tomy, zanim instytucje (teatr) mają ją lata. Kiedy analizuję siebie, swoją twórczość, swoją metodę daną instytucje (teatr) mają ją lata. Kiedy analizuję siebie, swoją twórczość, swoją twórczość? To zagadnienie zawsze jest gdzieś u podstaw moich działań. Wiem też, że tak pracować i za to go szanuję. Jan Wilkowski, że myślał kategoriami wspólnoty. Wspólne bycie, tworzenie, rozmawianie, pod dyktando reżysera – dyrygenta.

T.D.: Przywołałeś na pamięć Jana Wilkowskiego, którego wkład w kształtowanie Biaostockiego środowiska lalkarzy jest trudny do przecenienia. Właśnie nie tylko talent, ale przede wszystkim jego osobowość miała tak ogromne znaczenie. Jana Wilkowskiego kochano... Wspomniałeś, że początkowo nie widziałeś siebie w teatrze...

W.S.: Pracowałem jako zastępca redaktora naczelnego pisma zdarzenia, byłem zastępcą Wiśława Kazaneckiego. Pisałem recenzje teatralne, recenzowałem kolegów z Teatru Dra-matycznego i przyznam, że dosyć głupawo chłostałem. Nie znalem do końca teatru. Moja ostatnia recenzja była dobra, do tego się przyznaję. Pogratulował mi wtedy profesor Andrzej Makowiecki. Krótka mowa, powiedziałem, że wiem, że nic nie wiem. Była to moja oznaka pokory. Przyznałem się, że po prostu powiniennem najpierw spotkać się z reżyserem, aktora-mi, poznać mechanizm, niuanse danego spektaklu, by móc później właściwie to publicznie oceniać. Ocena zbyt pochopna również potrafi boleć.

T.D.: To niezwykle trudne zadanie. Recenzje są o tyle ważne, że dobrze napisane uzdrawiają teatr. Pisane pochopnie krzywdzą. Nie można tylko chwalić, a żeby krytykować z klasą, trze-ba mieć klasę. Sztuka to zawsze uczucia i emocje.

W.S.: W teatrze przede wszystkim.

T.D.: Nie intelektualne dywagacje, ale głównie czucie? Wy artyści jesteście bardzo delikatni... W.S.: Jan Wilkowski powtarzał, że ludzie teatru powinni mieć twarde tyłki od razów i kop-niaków. Dystans i autorytaria są potrzebne, ale zgadzam się, że w obecnych czasach trochę brakuje rozsądnej krytyki, potężzonej ze znajomością rzeczy.

T.D.: Wróćmy do czasów studiów... twoim spektaklem dyplomowym był Pan Fajnacki? W.S.: Popeliłem ten tekst na trzecim roku. Obroniłem jako egzemplarz reżyserki i już na czwartym roku realizację tego tekstu zaproponował mi Krzysztof Rau.

T.D.: Wtedy po raz pierwszy zobaczyłem inny teatr lalek, inny teatr dla dzieci. Przyzwy-czajony do kukieltek i teatru parawanowego byłem pod ogromnym wrażeniem scenografii, opowiedzianej historii! – do dzisiaj to pamiętam...; tym spektaklem przywiązałeś mnie do teatru na zawsze.

W.S.: Z takim zamiarem to pisałem. W myśleniu o scenariuszu było pewne cyficzne założenie. Miejsce określiłem w ten sposób, że to się niby dzieje tu i teraz. Realizowałem ten tekst jeszcze w teatrze Arlekin w Łodzi i w Łańcu w Warszawie. Dzieci się na ten pomysł chyba dawno nabrać, sztuka była zrobiona bardzo precyzyjnie, miejsce na improwizację było małe. To „tu i teraz” udawane, a nie odgrywane, powodowało, że dzieci przyciągały do teatru rodziców. W BTL zagraliśmy ten spektakl bodaj trzysta czterdzieści razy, ja byłem na wuszu trzydziestu przedstawieniach.

T.D.: Wiem, że masz to w zwyczaju, chodzisz na swoje przedstawienia.

W.S.: Tak, bywam na zdecydowanej większości i trochę czuję dyskomfort, gdy jako reżyser robięm coś w innych ośrodkach i musiałem te swoje dzieci, jeszcze nie dopieszczone, jeszcze nie wyszlifowane, zostawić. Może dlatego tak niewiele realizowałem poza Biaostockiem.

T.D.: Te konwencje zapoczątkowaną w Panu Fajnackim, to „tu i teraz”, wielokrotnie wykorzystywałeś w kolejnych projektach. Chciałeś w ten sposób sprawić by na chwilę scena, teatr stał się osiłą światła?

T.D. Forgive me, I cannot omit that mental shortcut, that a hungry artist is a fruitful artist. The method may be hard and annoying, perhaps inhuman, but perhaps this is the reason why you achieved such a great success.

A.D. It was an interesting work. Interesting. And it changed all the time. We made many decisions, and I tried to rescue the workshops from the sudden changes... Do you know what I consider most involving in theatre? What is most important for me?

T.D. Tell me.

A.D. When I sit at home, in my workshop, I draw a project to the performance, a kind of construction, something like that... I come to the theatre with all that and those people in workshops: technicians, carpenters, locksmiths, suddenly they change my flat drawing into something spatial. I know, that without those people I am not able to do it. Their skills change my drawing into theatre. It is great. Something materializes thanks to those people. Sometimes they suggest, they modify the idea, check my fantasies and bring it to the level of reality possible to reach. They proposed something I did not foresee. There were myriads of such situations. I am talking about Jurek Szostak, Jurek Bakal. I often was not able to design a device, which would set something off. Jurek Bakal sat at nights and drew solutions to show me them in the morning.

T.D.: Community...

A.D.: Of course, everybody adds something, and theatre is working. Once I worked in the Drama Theatre and there I met Ryszard Kuzyszyn, a professional scenographer Here, in BTL, I met Wiesław Jurkowski, a painter and scenographer. What they told me about theatre, how they looked at people of theatre, at craftsmen, technicians, working for the scene, it taught me a lot. I got a signal from those old masters that people realizing our projects are most valuable in theatre. I learnt that from Kuzyszyn and Jurkowski. I respect their work greatly, although I work in a different way. I like old things, worn, destroyed. The ones that possess a spirit, own character. I try to create a kind of scenographical matter out of them. It does not have to be artificial.

T.D. Thanks to your co-operation, BTL achieved success without precedence. It was a visible change of the outlook of our scene. Your successes still resonates in the world of theatre. A.D. Both Wiesiek Jurkowski and Rysiek Kuzyszyn observed my work. I think, that they appreciated Wojtek Szlachowksi's work. We talked that the final effect was always satisfactory. And they know at what costs! And other signals from the outside. Amazing reviews. And singing in theatre... there is something in it that music holds the performance. There was a lot of joy in it. Perhaps, musicals resonate better. Another thing is that Wojtek's texts are truly clever. Wojtek treated the spectator very seriously. He created performances and thought about children seriously. He respected children's intelligence and sensitivity. He placed performances in the known reality, everything was honest there. We used my school photographs. Those uniforms, school shields, portraits of first Secretary on the walls, but children did not know anything about Cyrankiewicz, so I reversed those portraits.

T.D. Like the reflections of your drawings...

A.D. Before studies I did not have the possibility to visit theatre. Everything began during my studies. I was shaped by Józef Szajna's theatre. We saw all the performances. I found there such way of thinking about the form, which was close to mine. The visuals, the way of looking, I loved such theatre.

T.D. Andrzej Koziera saw Szajna's inspirations in your drawings.

A.D. I think there are some analogies. In the dramaturgy of those drawings, in the way they resonate. Such helplessness, captivation. The stories about the world which is evil, which we do not agree with. It was theatre based on literature, but with immensely strong and convincing design. Later, I have not seen such stagings in the theatre.

T.D. How did you react to a proposal of celebration of you thirty-years co-operation?

A.D. I would like to look back, and make a comment to what we did with the performance we are now realizing. I would like to do something new, which would by a kind of summary to what we have done. I do not like covers. We have to remember that the world is different now. I do not want to refresh old-school tasks. It should not be a farewell. I am thinking on a new scenography, on new solutions fitting this new performance. I would like that the three of us do something that matters.

of you is different. Each of you sees this world in a different way, you also have different outlook on that co-operation. One seems to be certain, it is not the same home, it is not the same country.

A.D.: When I observe our external situation, our fate, a lot has changed. We thrive, we drive with our cars, we can freely go abroad. In 1989, the world turned upside down. I am happy that it all happened during my life. I think that those who supported the idea of freedom at that time now see the effects of their actions. We, together with Krzysiek and Wojtek, did not contribute to the revolution, we did not make political theatre, but undoubtedly we supported positive changes, which in our opinion, were entering our world. During the exhibition in 1989, I made comments on the phenomena that surrounded me and I still do it. And our first meeting with Wojtek and Krzysiek was a complete coincidence. Krzysiek and me took part in the amateur theatre movement. We supported Antonina Sokółowska, the leader of Klaps Theatre. Krzysiek was the accompanist and I helped with scenography. Later, I took Krzysiek to Wojtek Szelachowski. I received a job offer from Wojtek to prepare scenography to The Chair diploma performance. I wanted to meet him, I was on his performance, Mr Fajnacki. I all the time received information concerning Wojtek, that he is a good guy, he does interesting things in theatre, but the performance did not convince me. The form of some kind of a musical platform did not grasp me.

T.D.: You do not reject a man after one time...

A.D.: And then unexpectedly I was invited to a rehearsal. I went, we talked. Wojtek asked whether I knew someone who could help us with the music. It turned out that Wojtek and Krzysiek were neighbours, but they did not know that, the contact was reached quite quickly and this is how it all started.

T.D.: Did I understand correctly that you learnt theatre scenography from Antonina Sokółowska. Have you earlier had any experience in the sphere of theatre?
A.D.: My activities outside the academy, outside the process of drawing concerned something, which was at that time called a visual action. Then, somebody called it a happening, somebody else called it performance art, as the Workshop Group, we did such things in the academy. It was a kind of artistic activity. We entered the city space, sometimes it was a sculpture, and sometimes a pit hole, sometimes an installation. Not far away from here, where there is now an opera building, we organized a happening which resulted from the need to make a comment concerning the situation in our country. We felt that the authorities of those times must sit and talk with the opposition and try to agree. It was before the Round Table Affairs. We were afraid that it would not happen and we illustrated our fears. We dug up a huge pit hole and there were chairs around. We broke those chairs, and we threw them into the pit, we covered it with lime, and at the end we gave everybody blessed candles without candle wicks. Complete apathy.

T.D.: But you are not a pessimist, are you?;

A.D.: I am not a pessimist, but I use such sign. It can give the impression of pessimism, taking you into some kind of darkness. But I do it only in order to jump out of it, to look into the future. As if I was leaving evil behind me and heading for something good. There is not such world like the one in my drawings. People ask: where does Dworakowski see it? It does not exist. There is the world of symbols, the world of convention, on which I have been working for years. I describe the world with use of signs, my traces.

T.D.: The world that we see in a strange mirror?

A.D.: Graphic designs are created as reflection of the template. I decided to make a legible tag out of my signature. Those tags have a specific size on my paintings, not because I am buffoon or megalomaniac but because I treat my signature as a next sign from my alpha-beta. It is often an element of the whole composition, repeated, copied as a sign.

T.D.: Thirty years ago you started co-operation with the performance The Chair. You all met by accident...

A.D.: I started the co-operation having in mind that somebody needs a visual artist, not a scenographer at that point. An artist who would suggest and design the space, which would make a performance complete. I was a graduate from the Academy of Fine Arts in Warsaw, I had experience with the amateur theatre, Krzysiek knew what he was doing. I treated it more like a kind of visual help given to Wojtek. And actually I treat my work in theatre in this way until now. I am not a man who treats his work in theatre as a kind of masterpiece. I treat it more like a service. I enter the theatre as a serviceman. Not like an artist - scenographer, but rather a man with a sense of aesthetics, with taste. My task is to help the director and composer. They say what they expect. And I am able to do it, to suggest. I do not impose my mind. I subordinate the visuals to the director.

T.D.: It seems that with your position, you would be able to freely impose your opinions and solutions and you make a step back as a rule, you place yourself aside in that hierarchy. A.D.: Yes. Of course, there were performances, in which my idea concerning visual side of the performance played more significant role, but they were not Wojtek's performances. In his performance, he is the guru, he plays the cards. Wojtek likes to have somebody on his side to help, he even should because he does not have a really good taste. So, such help of the scenographer-advvisor is even necessary in his case. Wojtek had many opportunities to understand it, because in cases when he himself suggested visual solutions, he always rejected them after some time. He entered my field and he had to back down.

T.D.: Wojtek's method of direction never ends...

A.D.: The co-operation with Wojtek has always been hard, but at the same time interesting. What I suggested was always approved, and later, during the rehearsals there came the process of elimination of elements and ideas. It was sometimes very awkward, because I had to say: - Wojtek, we are working on it in the workshops. I am responsible for scenography, and for the people in the workshops, I am planning their work. Sometimes an irony-sequene needed to be introduced. It happened of course that we changed this or that but one had to always remember that many people in the workshops were working on those projects. And we had clashes in this area. Difficult discussions happened. I am a responsible man and I know that the work has to be finished. And in order not be treated as dilettante by the people working in the workshops, one had to be able to make compromises. I know what I want when I enter a project, and Wojtek saw himself as a director who repairs every-thing at the end. It is not a comfortable situation for a scenographer, composer and even for the actors. So it was hard, but once you survive you understand that this method is hard during the production time, but the effect of that work under stress, in pain, is good. It is a huge effort of many people, not only a director. Let me draw your attention towards one more thing, an extraordinary ensemble of BTL. Unique actors, who are incomparable with their will to work, in such creative process. The actors made a lot for Wojtek's performance. I admired them and I admired Wojtek. And I respected Wojtek Kobrzyński, who, as theatre's director, respected and tolerated those extraordinary methods, which sometimes were against the rules that organized BTL's way of functioning.

T.D.: Krzysztof Dzierma has similar memories. So, I wonder, you did not have to do it together, but you did, you realized together many consecutive projects...

A.D.: If we did not trust Wojtek, we would probably make our own ways. Although, we split up and we came back continuously. The effect we reached at the end was great. I always had thrills during Wojtek's premieres. I had tears in my eyes, I had stomachaches while bursting in laughter. Those emotions in the final were incredible. During work, there were nerves, stress, and later the final effect neutralized it all.

ANDRZEJ DWORAKOWSKI

25th March 2019
Tomasz Damulewicz interview with Andrzej Dworakowski

Tomasz Damulewicz: I would like to begin from a very personal reflection. Your art, your specific line has accompanied me from my childhood. I personally feel strongly related to your graphic designs, which cannot be mistaken with anything else. I am not placing myself in the role of an art critic, I do not intend to ask about your artistic plans, or manifestos.

Andrzej Dworakowski: I do not have any artistic plan.

T.D. I only think that it is a matter of feeling, being surrounded by wolves, pennons, rickety tables, so characteristic for you...

A.D. The table appeared in one concrete situation. In 1989, riding on the wave of building the new world, some time after the Round Table Affairs, Monika SzeWCzyk was realizing an exhibition entitled Home in the Arsenal Gallery. I decided that I will tell about Home through the prism of furniture. It was obvious in my family that we eat supper at home. Our, let us call them, feasts took place in the kitchen. Our evening and morning life circled around the kitchen. In our family house, the supper was always a meeting time. Children did their homework at the kitchen table. I worked at night at that table. I decided to tell about Home in the context of that table, but in a broader context. Few conflicts were happening around me at that time. Yugoslavian War, the conflict between Azerbaijan and Armenia, Poland's transformation, the decline of the Soviet Union. I wanted to tell about those places in the context of the table. And I created the exhibition basing on those events. I wanted to tell about Poland. I wanted to do it not with use of a drawing, but through an installation. It was a table covered with bandages, a kind of a soft material, on which I planted grass, watercress, in order for that table to gain life. Something new appeared. I spread the earth in the gallery and there was a table on it, with growing grass. Greenery. Another world, and to make it more festive, the installation was surrounded by fladry lines that are also used to decorate sanctified places, or altars, and processions. Those were three elements: the earth, growing table and Poland, that is a feast. And there were drawings on the walls which presented, let us call it, a certain story. There were, I think, eight drawings and I looked for best position for each of them, a sign in order to tell something about this country, about this place. One table was kneeling, one was broken, the third was burnt, each of them had its own dimension. And all that created a kind of an image of the world that I knew from the media, relations, with focus on the situation in Poland.

T.D.: You believe in sacred/profane categories. You use for instance an eye encrypted in the triangle. There is no escape from the history of art, isn't there?

A.D.: I am a believer, first of all. I believe in Providence, I believe that many things do not depend on me. I think that my world is more or less merciful, and I get the impression that I live my life in an honest way. I am a person, who believes that there is something apart from me.

T.D.: That there is a kind of prime mover...

A.D.: I am not able to explain to myself how it all could become one. I believe that it was caused by something, I do not know what. This world is ordered. The symbol of the eye that we meet in church, above the altar. So, that eye accompanied me in my paintings, in my presence in church, in a prayer. I believe in Providence. I do not know whether it is a sign that distinguishes my art, because my alphabet of signs is much broader. These are fladry line, flags, tables, chairs, broken things, all those wrecked things, numbers, the whole range of different elements, and the eye among them, which always watches from the above. I got used to it. This is a very graphic element. It always introduces a mystery.

T.D.: At the beginning, you told me that you do not have any artistic plan. Of course, I accept it, but at the same time it is hard to agree with it, because while I am observing your activity in the sphere of art I see an amazing consequence. Of that line. It cannot be mistaken with anything else.

A.D.: I do not have a plan, because I am a man from the generation of the 80. I did my diploma in 1980. The situation of a total ruin and downfall reached its climax at that time. I lived with people in one room and we talked a lot about the situation in the country. We tried to rebel against all that. We did what we thought was possible. With Andrzej Kalina and Marek Jaromski we created a group called The Workshop Group and we tried to do something outside the academy. We entered the city space, we tried to realize independent exhibitions. We tried to transfer what happened around us into our actions. There was a disagreement in us. Our diploma works also had rebellious character. A word, a content took over the form, we needed to say something. Today, I act in a different way. I am not a man who goes to the atelier because I am the artist and this is what artist do, I do not sit in my atelier and paint. I go when I need to, when I feel I have something to say. I always set off to work in a responsible way, it is organic, I try to make my works well-thought. I do not draw every day. I do not have a plan, because life is changing all the time. I spent quite a lot of time in front of a TV, I comment what I see in the world, in the world of politics. Sometimes these are talks with my son Konrad, sometimes with my wife. It happens that it is not enough for me and I want to express more.

T.D.: I was very moved by Konrad's text published in your album entitled The Place. It is a beautiful situation, when a father and a son talk honestly and understand each other. Generational changes, differences in looking at the world are always hard issues. The youth has to imprint its sign, so it breaks the existing order.

A.D.: There is a generation gap, but the external world affects both the son and the father. It is true, that text somehow fits my own images. It is probably because of the fact that children take active part in the life of our home. They are all the time present. Once in a physical way, and now more intellectually, artistically. Our professions give us quite a lot of freedom, do not bind us. I wanted to be a musician once. It is the most interesting profession in the world. You enter the stage, and you play. You possess skills, which not many possess. I always wanted to have a rock band. The contact with the public is the best way to check, whether you do it in a good or bad way. I did not succeed. Luckily, my children had the opportunity to taste the music school and they understand music.

T.D. We celebrate thirty years of your co-operation. Wojciech Szlachowski, Krzysztof Ziemia, Andrzej Dworakowski – the trio responsible for a huge success of our theatre. Each

skim, krzysiek wiedział co robię. Traktowałem to raczej jako plastyczna pomoc Wojtkowi. I wtaściwie do tej pory tak podchodzę do mojej pracy dla teatru. Nie jestem człowiekiem, który swój udział w teatrze uważa za wielki arcydzieło. Bardziej traktuję to jako formę usługową. Przychodzę do teatru jako człowiek służebny. Nie jako artysta scenograf, tylko jako człówek z poczuciem estetyki, ze smakiem, gustem. Moim zadaniem jest dopomóc reżyserowi i kompozytorowi. Oni mi mówią czego oczekują. A ja jestem w stanie to zrobić, odpowiedzieć. Nie narzucam swojego zdania. Podporządkowuję plastykę reżyserowi. T.D.: Wydawałoby się, że przy pozycji, jaką posiadasz, mógłbyś swobodnie narzucić swoje zdanie, tymczasem ty z założenia robisz niejako krok do tyłu, ustawiasz się w tej hierarchii nieco z boku.

A.D.: Tak. Oczywiście były takie realizacje gdzie mój pomysł na scenografię odgrywał rolę zasadniczą, ale to nie były przedstawienia Wojtko. W jego spektaklach to on jest guru, on rozdał karty. Wojtek lubi mieć kogoś do pomocy, nawet powinien ponieść nie ma zbyt do brego gustu. Jemu pomoc scenograf, plastyka – doradcy jest niezbędna. Wojtek przekonał się o tym wielokrotnie, bowiem tam gdzie to on proponował jakieś rozwiązanie plastyczne, zawsze później sam je odrzucił. Wchodził w moją działkę i musiał się wycofywać.

A.D.: Współpraca z Wojtkiem była i jest współpracą bardzo trudną, a jednocześnie ciekawą. To co ja proponowałem zawsze było akceptowane, a później w trakcie prac nad spektaklem następowato eliminowanie poszczególnych elementów. Czasami to kłopotliwe, bo trzeba było powiedzieć: - Wojtku, my w w pracowni już to robimy. Odpowiadam za scenografię na scenie, ale i za ludzi w pracowniach, za to co ja ludziom daję do roboty. Czasami potrzebna jest żelazna konsekwencja. Zdara się oczywiście zmienić to czy owo, ale zawsze trzeba pamiętać, że cały sztab ludzi w pracowniach nad tymi projektami siedzi. I tu na tej linii dochodzi do zgrzytów. Dochodzi do trudnych dyskusji. Jestem człowiekiem odpowie-dzialnym i wiem, że robota musi być skonczona. Trzeba było umieć się dogadać choćby po to, żeby ludzie w pracowniach nie mieli wrażeń, a Wojtek widział się jako reżyser, który na koniec chce gdy przystępuje do jakiegoś projektu, a Wojtek widział się jako muzyka, ani dla ak-wszystko reperuje. To nie daje komfortu ani dla scenografa, ani dla muzyka, ani dla ak-torów. Więc było ciężko, ale jak już to przejdiesz raz, to rozumiesz, że jest to metoda ciężka w produkcji, ale efekt tej pracy w stresie, w mekach jest dobry. To jest ogromna praca bar-dzo wielu ludzi, nie tylko reżysera. Zwrot uwagi na jeszcze jedną rzecz, niezwykły zespół BTL. Niezwykli aktorzy, którzy i w typach, i w chęci pracy, w takim twórczym udziale, nie mają sobie równych. Aktorzy zrobili bardzo wiele dla przedstawień Wojtko. Podziwiałem ich i podziwiałem Wojtko. Szanowałem Wojtko kobrzyńskiego, który jako dyrektor akceptował i tolerował metody pracy czasami odbiegające od obowiązujących w teatrze higieny. T.D.: Krzysztof Dziera podobnie to wspomina. Zastanawia mnie to, że bądź co bądź, nie musieliscie tego razem robić, a jednak wspólnie realizowaliście kolejne projekty.

A.D.: Gdybyśmy Wojtkowi nie ufali, to pewnie byśmy się rozstali. Chociaż, rozstawaliśmy się i wracaliśmy do siebie stale. Efekt jaki wszyscy na koniec osiągnaliśmy był super. Ja na pre-mierach Wojtko zawsze miałem dreszcz. Miałem tży w oczach, brzuch mnie ze śmiechu bolał. Te emocje w finale były nieprawdopodobne. W czasie pracy to były nerwy, stres, a później efekt końcowy to wszystko niwelował. Zawsze miałem szacunek do takich realizacji. T.D.: Wybac, nie mogę uciec od takiego skrótu myślowego, że artysta godny to artysta płodny. Metoda może uciążliwa, może nieładzka, ale może właśnie dzięki niej wasze spek-takle odnosiły takie sukcesy. A.D.: Ta praca była ciekawa. Była ciekawa, bo ciągle była inna. Podejmowaliśmy mnośćwo decyzji, a ja starałem się zabezpieczyć pracownie przed nagłymi zmianami.... Wiesz co mnie w teatrze wciąga, co uwielbiam w teatrze? Co dla mnie najistotniejsze? T.D.: Proszę.

A.D.: Jak siedzę w domu, w pracowni, robię rysunek! robię rysunek! do przedstawienia, jakas konstrukcja, coś tam.... Przychodzę z tym do teatru i pracownie: technicy, stolarnia, ślusarnia nagle mój ptaski rysunek zamieniają w coś przedstawnego. Wiem, że bez tych ludzi nie jestem w sta-nie tego zrobić. To ich umiejętnośći zamieniają mój rysunek w teatr. To jest fajne. Nagle coś się materializuje dzięki tym ludziom. Czasami doradzali, modyfikowali idee, srowadzali fantasmagorie do poziomu rzeczywistości możliwej do osiągnięcia. Proponowali coś czego ja nie przewidziałem. Było mństwo takich rzeczy. Mówię tu o Jurku Szostaku, czy Jurku Bakalu. Często nie potrafiłem wymyślić urzędzenia, które coś mi tam uruchomi. Jurek Bakal siedział w nocy i rozrysowywał na rano jakieś rozwiązania.

T.D.: Wspólnotwość... A.D.: Oczywiście, każdy coś dokłada, tak się robi teatr. Kiedyś pracowałem w Teatrze Drama-A.D.: I Wiesiek Jurkowski i Rysiek Kuzyszyn obserwowali moją pracę. Myśle, że oni też tę robotę Wojtko Szelachowskiego doceniali. Rozmawiałem o tym, że ten efekt finalny za-wsze był zadawalający. Wiedzieli jakim dzieje się to kosztem. No i inne sygnały z ewnątrz. Doskonałe recenzje. Poza tym spiewanie w teatrze... jest coś takiego, że muzyka niesie przed-stawienie. Była w tym jakaś radość. Być może spektakle muzyczne mają lepszy rezonans, kolejna sprawa, że teksty Wojtko są po prostu mądre. Wojtek bardzo poważnie traktował widza. Robił spektakle poważnie myśląc o dzieciach. Szanował dziecięcą inteligencję i wrzliwosc. Umieszczał swe spektakle w znanych nam z dzieciństwa realiach, tam w wszyst-ko było uczciwe, korystaliśmy z moich zdjęć ze szkół. Te mundurki, tarce szkolne, portrety pierwszych sekretarzy na ścianach, tylko że dzieciom już nic nie mów! nazwisko Cyrankie-wicz, więc te portrety odwróciłem tyłem. T.D.: Jak odbicia w twoich rysunkach... A.D.: Przed studiami nie miałem możliwości chodzenia do teatru. Wszystko zaczęło się na studiach. Mnie kształtował teatr Józefa Szajny. Chodziłiśmy na wszystkie przedstawienia. Tam znajdowałem bliskie mojemu myśleniu o formie. Ta plastyka, ten sposób patrzenia, taki teatr kochałem.

T.D.: Andrzej Koziera widział nawiązania w twoich rysunkach do teatru Szajny właśnie. A.D.: Myśle, że istnieje analogie. W dramaturgii tych rysunków, w pewnym ich wyrazie. Ta niemoc, niewolenie. Opowieści o świecie, który jest niedobry, z którym się nie zgadzamy. Już nie oglądałem takich widowisk w teatrze. T.D.: Jak zareagowałś na propozycję fetowania waszej trzyczestoletniej współpracy? A.D.: Chciałbym, żebyśmy przedstawieniem, które teraz realizujemy, mogli spojrzeć do tyłu, skomentować to co robiliśmy. Chciałbym zrobić coś nowego, czym podsumowalibyśmy naszą dotychczasową pracę. Nie lubię odświeżanych kotletów. Musimy pamiętać, że świat się zmienia, zmieniają się warunki. Nie chcę dokonywać liftingu na starym ramolu. To nie powinno być rozstanie z nami. Myśle nad nową scenografią, nad rozwiązaniami do tego spektaklu, chciałbym żebyśmy we trojkę zrobili jeszcze coś wartościowego.

Świat układa w miarę dobrze, mam wrzenie, że życie swoje trochę uczucie. Jestem osobą, która wierzy, że coś poza mną istnieje.

T.D.: Jest jakaś praprzyczyna...

A.D.: Nie umiem sobie wytłumaczyć, jak to się mogło wszystko poskładać do kupy. Wierzę, że coś musiało to spowodować, nie wiem co. Ten świat jest uporządkowany. Symbol oka spotykamy w kościele, nad ołtarzem. W wiązku z tym, to oko towarzyszyło mi w obracach, w mojej obecności w kościele, przy modlitwie. Wierzę w opatrność. Nie wiem, czy to jest mój znak rozpoznawczy, ponieważ alfabet moich znaków jest dużo szerszy. To są flady, chorałgiewki, stoly, krzesła, potamane były, to są rzeczy rozpięzione, rozwalone, cytry, cała masa różnych elementów, a wśród nich oko, które zawsze gdzieś na górze czuwa. Przyzwyczajam się do tego. To element bardzo graficzny. Zawsze wprowadza tajemnicę.

T.D.: Powiedziatesz na dzień dobry, że nie masz planu artystycznego. Oczywiście przyjmuję to do wiadomości, a jednocześnie trudno mi się z tym zgodzić, bo przyglądając się twojej aktywności w sztuce, widzę niesamowitą konsekwencję. Tej kreski nie da się pomylić z żadną inną.

A.D.: Nie mam planu, bo jestem facetem pokolenia lat osiemdziesiątych. Robiłem dyplom w 1980 roku. Sytuacja totalnej ruiny i degregacji w tym państwie osiągnęła punkt kul-minacyjny. Mieszkałem z takimi ludźmi w pokoiu, że na temat polityki, sytuacji w kraju dużo dyskutowaliśmy. Staliśmy się przeciwko temu wszystkim jakoś buntować. Na tyle na ile to było możliwe. Z Andrzejem Kaliną i Markiem Jaromskim tworzyliśmy grupę Warsztat i pracowaliśmy robić coś poza akademią. Wychodziliśmy w przestronną miastą, pracowaliśmy robić niezależne wystawy. To co się działo dookoła nas, przekadało się na nasze działania. W tych rysunkach była niezgoda. Także nasze prace dyplomowe, miały charakter buntowniczy. Słowo, trochę brata górę nad formą, bo trzeba było coś powiedzieć. Dzisiaj działam inaczej. Nie jestem facetem, który idzie do pracowni dlatego, że jest artystą i wypada tam siedzieć, i malować. Idę wtedy, kiedy czuję taką potrzebę, czuję, że jest coś do powiedzenia. Nie rysuję codziennie. Planu nie mam, bo życie cały czas by moje prace były przemyślane. Nie rysuję codziennie. Planu nie mam, bo życie cały czas się zmienia. Sporo czasu spędzam przed telewizorem, komentuję to co widzę w świecie, w polityce. Czasami to rozmowy z moim synem Konradem, czy z żoną. Zdarza się, że to mi nie wystarcza i chcę powiedzieć coś więcej.

T.D.: Bardzo mnie ujął tekst konrada opublikowany w twoim albumie Miejsce. To piękna sytuacja kiedy ojciec z synem rozmawiają szczerze i rozumieją się nawzajem. Zmiany pokoleńowe, różnice w patrzeniu na świat to zawsze trudne zagadnienia. Młodość musi odciągnąć swój znak, więc burzy zastany porządek.

A.D.: Różnica pokoleń jest, natomiast świat zewnętrzny dotyczy tak samo syna jak i ojca. Rzeczywiście ten teks jakoś się na moje obrazy nakłada. Pewnie to też wynika z tego, że moje dzieci biorą czynny udział w życiu domu. Są cały czas obecne. Kiedyś fizycznie, a teraz bardziej intelektualnie, może trochę. Zawsze, które uprawiamy dają nam sporo wolności, nie wiążą nas zbyt. Mnie się zawsze wydawało, że chciałem być muzykiem. To najciekawszy zawód na świecie. Wychodzisz na scenę, grasz. Dysponujesz umiejętnościami, które niewiele posiada. Zawsze chciałem mieć zespół rockowy. Ten kontakt z publicznością to najlepszy sposób na sprawdzenie, czy robisz to dobrze czy źle. I to mi się nie udało. Na szczęście moje dzieci otarły się o szkołę muzyczną i rozumieją muzykę.

T.D.: Świętujemy trzydziści lat waszej współpracy. Wojciech Szlachowski, Krzysztof Dzierma, Andrzej Dworakowski – trio odpowiedzialne za wielki sukcesy naszego teatru. Każdy z was jest inny. Każdy z was widzi ten świat inaczej, macie też różne spojrzenie na tę współpracę. Jedno wydaje się pewne, to już nie jest ten sam dom, to nie ten sam kraj.

A.D.: Gdy patrzę na naszą sytuację zewnętrzną, na nasz los, to zmieniło się bardzo dużo. Żyjemy zasnobnie, jeżdżymy samochodami, możemy swobodnie wyjechać za granicę. W 1989 roku

Świat został wywrócony na drugą stronę. Cieszę się, że to za mego życia się wydarzyło. Myślę, że ci którzy tę ideę wolnościową wspierali teraz widzą efekty swoich działań. Myślę, że w Warszawie swoją sztuką wspieraliśmy pozytywne, naszemu zdaniem, zmiany. Na wystawie w 1989 roku komentowaliśmy zachodzące dookoła mnie zjawiska i nadal to robię. Natomiast nasze spotkanie z Wojtkiem i Krzyszkiem było sytuacją bardzo przygodkową. Myśmmy z Krzyszkiem brali udział w teatralnym ruchu amatorskim. Wspomagałm panią Antoninę Sokotowską, która prowadziła zespół klaps. Krzyszek był akompaniatorem, a ja pomagałem im ogarnąć przedstawienia od strony plastycznej. Później praprowadziłem krzyśka do Wojtka Szlachowskiego. Dostałem od Wojtka propozycję zrobienia scenografii do dyplomu krzesło. Już wcześniej chciałem go poznać, bo byłem na jego przedstawieniu Pan Fajnacik. Cały czas docierały do mnie jakieś informacje o Wojtku, że to fajny facet, że robi coś ciekawego w teatrze, ale spektakl mnie nie ujął. Forma jakiejś dziwnej estrady mnie nie wciągnęła.

T.D.: Nie skreślasz cztowiewika po jednym razie...

A.D.: Potem niespodziewanie dostalem zaproszenie na próbę. Przyszędłem, pogadałmmy. Wojtek spytał, czy znam kogoś, kto pomógłby nam muzycznie. Okazało się, że Wojtek i Krzyszek byli sąsiadami, o czym nie wiedzieli, szybko się znalazł kontakt i się zaczęło.

T.D.: Czy dobrze rozumiałem, że uczyłeś się scenografi teatralnej u Antoniny Sokotowskiej?

A.D.: Moje działania poza akademią, poza rysunkiem, dotyczyły czegoś, co wtedy nazywano akcją plastyczną. Potem ktoś to nazwał happeningiem, ktoś performancem, jako grupa Warsztat robiliśmy takie rzeczy na akademii. To była taka twórcza aktywność. Wychodziliśmy w przestronną miastą, czasami to była rzeczka, czasami doł, czasami jakas in-stalacja. Niedaleko stąd na wzgórz, gdzie teraz jest budynek opery, zorganizowaliśmy happening, który wynikał znowu z konieczności komentowania sytuacji w naszym kraju. Culiśmy, że ówczesna władza z opozycją muszę usiąść i się dogadać. To było jeszcze przed Okrągłym Stołem. Baliliśmy się, że to się może nigdy nie stać. I zilustrowaliśmy nasze obawy. Wykopaliśmy ogromny doł, wokół stały krzesła. Łamałmmy te krzesła, wrzucaliśmy do dołu, zaspypywaliśmy wapnem, na zakończenie wręczaliśmy wszystkim gromnicę tylko bez knotów. Totalny marazm.

T.D.: Przecież Andrzej nie jesteś pesymistą.

A.D.: Nie jestem pesymistą, ale używam takich znaków. To co robię może sprawić wrzenie, że jest pesymistyczne, tragiczne, że wciąż w jakiś mrok. Robię to tylko po to, by się odbić, by patrzeć w przyszłość. Tak jakbym zostawił zło za sobą i zmierzal ku czemuś dobremu. Przecież nie ma świata jaki rysuję. Ludzie pytają gdzie ten Dworakowski to widzi? Tego nie ma. Jest świat symboli, pewnej stylizyki, którą sobie przez lata wypracowuję. Opowiadam o tym świecie za pomocą znaków, moich śladów.

T.D.: O świecie odditym w dziwnym lustrze?

A.D.: Grafika powstaje z odbicia na matrycy. Postanowiłem ze swego podpisu uczynić taką czytelną sygnaturę. Te podpisy na obrazach mają swoją wielkość nie dlatego, że jestem bufonem i megalomanem, tylko dlatego, że mój podpis traktuję jako kolejny znak z mojego alfabetu. To jest części element kompozycji, powtórzony, powielony podpis jako znak graficzny, lustrzane odbicie świata.

T.D.: Trzydziści lat temu zaczęliście współpracę od przedstawienia krzesło, spotkaliście się przez przypadek...

A.D.: Wszędłem w tę współpracę z myślą o tym, że ktoś potrzebuje plastyka, wtedy jeszcze po Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, mam za sobą jakies próby w teatrze amator-

ANDRZEJ DWORAKOWSKI

25.03.2019 r.

z Andrzejem Dworakowskim rozmawiał Tomasz Damięłowicz

Tomasz Damięłowicz: Zaczęną od refleksji! Bardzo osobistej, twoja sztuka Andrzej, twoja specyficzna, chropowata kreska towarzyszy mi od dzieciństwa. Czuję się jakos osobiscie związany z grafikami, których nie chcę ustawić się nie da. Nie chcę ustawić się w roli krytyka sztuki, nie chcę pytać o twój artystyczny plan, czy manifest.

Andrzej Dworakowski: Ja planu artystycznego nie mam.

T.D.: Uwazam, że to kwestia czucia, przebywania wśród tak charakterystycznych dla Ciebie wilków, proporców, koślawych stów...

A.D.: Stów się pojawił w jednej, konkretnej sytuacji! W 1989 roku na łali budowania nowego swata, już jakos po Okrągłym Stole, Monika Szweczyk robiła w Arsenalu wystawę pt. Dom. Postanowilem, że opowie o domu przez przemat mebla. To oczywiste, że kolacje spozywamy w domu. Nasze, nazwijmy to dyskretnie, biesiady zawsze odbywały się w kuchni. W kuchni toczyło się całe życie, wieczorne, poranne. W naszym rodzinnym domu kolacja zawsze była czasem spotkania. Przy stole dzieci odrabiali lekcje. Ja w nocy przy tym stole pracowalem. Postanowilem opowiedziec o domu poprzez przemat stów, ale opowiedziec w sposob troszczekę szerszy. Wtedy toczyło się na swiecie parę konfliktów. Czas wojny w Jugosławii, konflikt między Azerbejdżanem a Armenią, przemiany w Polsce, czas rozpadu Związku Sowietckiego. Chcialem opowiedziec o tych miejscach poprzez przemat stów. Na bazie tych wydarzeń zbudowalem wystawę. Chcialem też opowiedziec o Polsce. Chcialem to zrobic już nie rysunkiem ale instalacją. To był stów zawierający bandażami, jakiś materiał, na której posiałem trawę, rzęzcuchę, żeby ten stów po prostu ożył. Tworzyło się cos nowego. W galerii była wysypiana ziemia, na niej stów porosniety trawą swiat. Inny swiat, a żeby bylo uroczystej instalcja otoczona była fladrami, tak jak przy okazji swiat czy procesji oz-dabiała się oltarze, miejsca uswiecone. To były te trzy elementy: ziemia, rosnący stów czyli Polska i swięto. Natomiast na szcianach były rysunki, które przedstawiały, nazwijmy to, pewną historie. To bylo chyba osiem rysunków i do kazdego szukalem odpowiedniego ustawienia, znaku, żeby o tym krąju, miejscu jakos opowiedziec. Jeden stów był klezcący, drugi potamany, trzeci był spalony, kazdy miał swój inny wyraz. I to wszystko składalo się na jakiś obraz swata, który znalem z mediów, z relacji, z naciskiem na sytuację w Polsce.

T.D.: Myslisz w kategoriach sacrum i profanum. Wykorzystujesz na przklad oko wpisane w trójkąt. Nie da się tu chyba uciec od historii sztuki?

A.D.: Jestem osobą wierzącą, to po pierwsze. Wierzę w opatrność, wierzę, że mostwo rzeczy nie zależy ode mnie. Mysię, że mi się jakos

T.D. You said it many times, that there is a hidden melody in Wojtek's texts and you only discover it. It recalls Michelangelo's method – he claimed that he only takes his sculptures out of the stone.

K.D. Wojtek is a musical man, he is very rhythmic. He has a great phrase. He often writes melodies that he has in mind, in himself. And it is absolutely not the point to have the exact number of syllables, there is rhythm, length of sound. It gives me the opportunity to fit. I can change the notes but it will agree in the whole phrase. Now, such anti-talents create music... it is not worth even to mention it...Deaf, rhythmless, I was once more understand-ing, now I treat it as a waste of time...

T.D. Let us return to Wojtek. Do you have his famous octameter in mind?

K.D. Not only, but it is very clear, precise...

T.D. If I say simple – will I exaggerate?

K.D. Genius things are always simple. It is not that it is all the time the same, oh no. If you listen to his song, you will see how many sound spheres there are, rhythmic spheres and all that in one song! These are complicated structures. It always felt comfortable while writing music to his texts. Wojtek knows what I think. You have to be patient with him, I was working with him because I knew that something interesting will come out of this. I like him because he does not write shallow, empty songs. There is a lot of truth in them, a lot of knowledge.

T.D. Did you trust Wojtek?

K.D. Yes. Your work creates you. Somebody said that a man who makes beautiful things does not have to be good. I am not a crystal one either, but I always tried not to make people cry because of me. Times are changing. An old man recalls his youth with tenderness.

T.D. You have done many things in your life... Your education is a rare mixture. And it is a common thing that your talks with Wojtek end with a list of professions you dealt with, that gave you income. The last such list was created ten years ago. It can be found in our anniversary publication. OUR BTL. Would you add something to it now?

K.D. As I mentioned, I spent most of my time in my village. This is my work. Garden, man-ufacturing things. Peace. A few years ago, when Peter Nosalak died, I decided not to go angry so much, to cool my nerves because the nerves can shorten your life. And despite the fat diet, cigarettes and alcohol, my health results are better. I am angry less. I worry less, I do not have to...



to stay in Warsaw, and so we parted in the railway station, and suddenly two students of Theatre Academy came up to us and asked if I realized a diploma performance with them. We arranged a meeting in the evening. And they were three then, and with Wojtek Szela-chowski. I knew Wojtek at that time.

T.D. At that point, you were able to leave the frames of theatre that were in force. You broke conventions, you did a completely different theatre. Was it stubbornness or naivety? K.D. No, not stubbornness. Wojtek was never fond of puppet theatre, or to be more precise, he did not feel comfortable in the puppet theatre, he wanted something different.

T.D. Those are nuances, old times. You flee towards historic narration, and I want to ask about more important issues. Krzysztof, what do you think about the play being born out of coincidence?

K.D. It depends how you understand it. I looked at the girls, at Wojtek, I knew that Andrzej will be there with us. We started to meet. Wojtek was writing slowly, it did not matter then, the irritation came up later. He brought a text for the evening rehearsal, and I brought a ready song in the morning – in order to move forward, to mobilize Wojtek. Later, he started to make advantage out of it, he always knew that if something is for the last minute, I will manage to do it, I will mobilize myself, and a ready song will be on time. It was a hard work, today are no such people. At that time, the whole ensemble wanted to work. We stayed late after the working hours and nobody was irritated by that. Today, everything has to be as regular as clockwork. Then, we had to finish the performance and nobody was thinking that it was our free time, because it is Christmas time. The theatre did not work, and the ensemble and us came and polished, what the director left us with. T.D. These are hard conditions to create art.

K.D. I have never thought of myself as an artist, this is my job, by coincidence. The carpenter, who makes you a fine, comfortable stool is an artist, isn't he?

T.D. What is art? It is still an open question
K.D. When you do something and it makes you satisfied, and it also satisfies someone else. This is art.

T.D. So, you claim that it is all about satisfying people?

K.D. Of course, you create for others, not for yourself.

T.D. And what about the tears?

K.D. That too. It is all about emotions. It depends on what you want to achieve, because that carpenter... if he does not hammer the nail properly and you will sit, then you will howl out of pain – the art is badly done, unless it is a stool for a fakir...
T.D. It is the problem of the contemporary art, working completely away from the context, away from the receiver.

K.D. Exactly, it depends on what you consider art. It is important not to repeat oneself, it is important to be honest with your work.
T.D. I have just remembered Cage's 4'33.
K.D. It is pure psychology. Performance art.

T.D. Not possible in the theatre.

K.D. And what about Dada Cabaret? There is a huge scene, lasting more than twenty minutes. The characters appear, they are sitting on the chairs, there is no word, all based on emotions between the actors and the audience. And again a reference towards Wojtek. It is not the point to create two hundred performances, but like him to create ten, but amazing ones. I do not have any expectations that I have to leave something to the ancestors, to create a masterpiece and leave it to the ones who come after. I have a great respect for those great people and their achievements and I know my place.

T.D. I was asking about art created out of coincidence, and coincidences in art...

K.D. We played A Cram Course in Dramatic Singing, do you know how this performance was created? Theatre academy's exam was the inspiration. Later, of course, changes were introduced, something was added. But the exam was the core of the performance, written and created till the last moment, like always with Wojtek. I wrote songs on everything, on the snippets of paper, only to catch the ideas. There is this song Belcanto, which was created in the way that Wojtek took a music dictionary from me and started to list entries and meanings of different items. The student received a song a day before the exam and he sung it, having the words written on the paper – and it had to be explained on stage. The exam was led, and after the exam I took all those papers and I threw it into the rubbish bin. And then, one of the students took it out from the rubbish bin...

T.D. And so, the material was saved.

K.D. Two or three years passed, I found out that the exam was recorded. I watched it and I saw that it was quite a material.
T.D. Art out of coincidence.

K.D. It was similar with The Live Class. There was an exam first, and then a performance.

T.D. I see how different it was with your working model at that point. It is not complaining, it is a remark. Nobody works like that anymore. It seems that you have to like each other with Wojtek... you communicate on the levels that are given especially for both of you. You complain about each other, and at the same time you are not able to imagine the work in a different way.

K.D. Of course. I remembered... Somebody says: - It is the third day and I am not able to do anything - What is it? - Wednesday!
T.D. Krzyś, ad rem.

K.D. Wojtek may not say it loud but he is in love with The Elderly Gentleman's Cabaret. They had a kind of own communication, and Wojtek likes the poetics and I do not hide that it is close to me. Those songs that we are writing now, they are also filled with a kind of form... T.D. You often refer to the history of music, history of literature, you take from the past a lot...

K.D. Yes. Actually, all our performances make such references.

T.D. You often use the same formal solutions. And Wojtek often used not only your musical talent. You regularly played in his performances.
K.D. It also begun with The Chair. To be honest, I played in Jacek Bromski's film because of that joke.

T.D. How do you recall that work by the film?

K.D. I was against, I did not want to take part in that. I had difficulties in learning the lines, I started to speak from myself. The realization was great. We had time. Nobody was rushing, it was more an adventure, and ten years later, by the last part, everything was different. Money, time, everything by the job.

T.D. The working ethos returns in our conversation. I observe you during the rehearsals and I see how you work with the actresses, you are focused and demanding.

K.D. I do it for their comfort. I work with them sound by sound, to be sure that the craft was done. These are my students, fantastic actresses today, and with the actor's voice... it is like with an axe. If you want to cut a tree, you have to first sharpen the axe, because if you try to cut a tree with a blunt axe, it will bounce and hit you. You have to bounce with your voice towards the audience as the sharp axe enters the tree. Wojtek and me – we are absolutely different in our ways of working and perhaps this is the reason why we work so well together. I like order, I have to have my things in place as I have it in my village, everything

nice if you talk to people who have at least some background knowledge, from my perspective of course, if they understand the matter, then the conversation looks quite differently, few names are mentioned, few styles and we know which way we should take...

T.D. Is it important to know which way to go?

K.D. But I also teach them to talk in a simple way, to avoid wise words, because then it is sometimes hard to communicate. Anyway, the history of music is not about the dates, when the composer was born and when he died, it is not of importance, what is important is for them to know, what style he represented. What he composed. Music forms are more important for music understanding.

T.D. You, Andrzej Dworakowski and Wojtek Szlachowski began rehearsing to the performance, which should be a kind of a summary, a capstone of your co-operation... a reference to that famous exam created 30 years ago.

K.D. To be honest, I am not at all interested in all those anniversaries...there was a time that I had much more work outside Białystok than here.

T.D. I am trying to understand, how it was possible that you started to create together? How was it possible that you made it with Andrzej and Wojtek?

K.D. And I will tell you in a minute why we are doing this... Wojtek has a lot passion for work, but to start ...it is hard for him, and it is even harder to finish. Marek Waszkiel told Wojtek once: Wojtus, do what you want, but bring me the script and tell me when you start and when you finish rehearsals... and he was not able, so to speak, to fulfill those two conditions, he has been always fighting with that theatre logistics. Such way of work... he often begun few things at one time, and then it was hard to finish all of them. Now, Jacek – the director tries to think it up, to choose best songs, I brought him the materials from The Chair that we once realized but it was under one condition – Jacek, you are the projects' director. And Wojtek looks after it from the perspective. And so we started to work on it... And those thirty years is... a kind of a pretext.

T.D. Good pretext. Because it is not the point, how many performances you realized with Wojtek, but it is all about its "power of artistic radiance". The things that happened with our courses promoted Białystok Puppet Theatre.

K.D. I have over two hundred theatre titles on my list of achievements, not to mention all those TV jobs... Once somebody made a list, more than 60 directors to be found there.

T.D. Did you know that you want to work in the theatre from your studies? K.D. I wanted to be a conductor and I was studying it. But a moment I realized that I will be seen only till the trumpets row, I decided to resign.

T.D.a branch joke.

K.D. But I began my theatre adventure with Tosia Sokotowska in Klaps Theatre, as a student, I had to work somewhere... she did not have a music instructor, I did not have a choice, it was my first school of theatre. I learnt a lot there. I learnt theatre music – it is a completely different cup of tea. You know... Sokotowska's school was amazing. She did not have a clue about music, but she was able to suggest something, make comments, improve... and the effect was great.

T.D. All right... so what is so different in that matter of theatre music?

K.D. From what?

T.D. From any other kind of music?

K.D. It has a special function and is not at any point random. Of course. There are performances with random music, created by random people. But look – Szlachowski – literature, Dworakowski – graphics, me – music, it is the point of theatre, polyphony, all those layers

that intertwine with each other, they determine one another. Sometimes scenography is more important, sometimes literature, and sometimes music. You see, a good director is able to control it. The music has its meaning, has its function during the whole performance. It has to fulfil its role. It cannot be random. It happens differently for example in the series ... it is needed but does not serve. Today many crafty fellows create music for theatre, not even knowing the notes. They have self-reliant equipment that does not have any idea on harmony, music rules. It is enough to ask such composer, to write the main melody line with text... it has to be a house built on a solid foundation. Once, there was music paper and a pencil, machines did not do the work. And self-reliant machines are good for disco-polo music. They resemble blocks, which are put together out of ready-made programmed elements. Theatre music should be different. The performance does not exist without a concrete music – putting different music is a complete disaster.

T.D. Your co-operation deserves a feast, from BTL's perspective. We have a lot to feast about. K.D. You know, it was not thirty years of an easy work... quite to the contrary. Sometimes, it was Gehenna, but it resulted in good things. Wojtek says that I do best things under stress, that is why everything is in the last moment.

T.D. So, misery...

K.D. You ask how we met with Wojtek?

T.D. I know you worked together on The Chair, but I do not know the details.

K.D. Details were simple. I am here, in the theatre because of Tadeusz Stobodzianek. Tadzio came here and started to create performances... He did Osmędzęze, something else and he was looking for a musician in Białystok who would work with him on the performances. And he met Tosia Sokotowska.

T.D. Music is the whole space, not many know it well.

K.D. You have to have knowledge on music... whether you like it or not.

T.D. When we talk about listening for pleasure... but while creating theatre music you have to know something,

K.D. It is a different matter. It is better to listen to music if you have the knowledge. It is the same with painting, of course, about contemporary painting that nobody understands. When you do not understand the use of symbols, meanings, hints, specific information, you only look. It is the same with music, if you are aware of music forms, you know how they are constructed, what they result from, it is a different thing. Sokotowska perhaps did not know all that, but she was consequent and she perfectly understood what she wanted to achieve. It was a good school. There was no money to hire professional musicians, to make recordings, so the music was live or was created from what we had at hand. We made performances with music created out of human voices, howls, murmuring, whispers. And at different work, you take what children have at hand, in the sandbox, tones, rattles, whistles... and you cook a soup...

T.D. out of nothing. Let us get back to Tadeusz Stobodzianek...

K.D. We did A History of a Poor Man and a Donkey with Stobodzianek. I played live music, on a piano. I played not only on the keys, a bit on the strings, I used metal, batons etc. Andrzej Butkiewicz – the acoustician who helped us with the performance had this equipment, with a kind of echo machine with special effects. There was no electronics. We did a beautiful aura in that performance. And then The Great Theatre of the World with Tadzio Stobodzianek. The organ music was recorded in the church. In 1989, I realized The Fox Hunt with Piotr Tomaszuk. This whole artistic world is often a bundle of coincidences that you are not able to foresee and they often have not much to do with art... once we were driving with few friends from Warsaw to Gdansk and we argued greatly. I do not remember much but, it was an important situation a propos Wojtek, because some of us were supposed

Ja pewne wartości mogę rozdrobnić i wszystko we frazach się zepnie. Teraz piszą takie antytalenty, że szkoda gadać. Cłuche to, bez rytmu, kiedys to jeszcze spolegliwy byłem, a teraz to już mi się nie chce.

T.D.: Wróćmy do frazy Wojtka. To o ten jego słynny ośmiozłotkowy chodzik?

K.D.: Nie tyłko, ale ośmiozłotkowy jest klarowny, przejrzysty.

T.D.: Czy jak powiem że prosty to nie przesadzę?

K.D.: Rzeczy genialne zazwyczaj są proste. To nie jest tak, że to jest cały czas to samo, o nie.

Jak przestuchasz jego piosenki, to zobaczysz, ile tam jest planów dźwiękowych, planów

rytmicznych i to w obrębie jednego utworu! To są skomplikowane struktury. Zawsze bar-

czo dobrego mi się pisało do jego tekstów. Wojtek wie, co ja myślę. Do niego trzeba mieć

cierpliwość, a ja byłem cierpliwy. Pracowałem z nim, bo wiedziałem, że coś ciekawego z tego

będzie. Lubię go za to, że nie pisze pustych piosenek. Tam jest dużo prawdy, dużo wiedzy.

T.D.: Ufałeś Wojtkowi?

K.D.: Tak. O człowieku świadczy jego praca. Ktoś powiedział, że nie zawsze człowiek, który

robi rzeczy piękne sam musi być piękny. Ja też nie jestem kryształowy, zawsze starałem się,

żeby nikt przeze mnie nie pisał. Czasy się zmieniają. Stary człowiek zawsze z rozrzewnie-

niam wspomina swoje młode lata.

T.D.: Robiłeś w życiu niezwykle dużo różnych rzeczy... już samo twoje wykształcenie to

nieczęsto spotykana mieszanka. Zwycająowo rozmowy między tobą a Wojtkiem kończą się

listą zawodów, które uprawialiście, profesji, za które brałiście pieniądze. Ostatnia taka lista

powstała dziesięć lat temu. Można ją znaleźć w jubileuszowym wydawnictwie Nasz BTL. Czy

coś byś dzisiaj dopisał do tej listy?

K.D.: Jak już wspominałem, większość czasu spędzam na wiosce. To moja praca. Ogrodnic-

two, majsterkowanie, przetwórstwo. Spokój. Parę lat temu postanowiłem, jakoś po śmierci

Petra Nosalka, że się będę mnie) denerwował, bo nerwy bardzo potrafią skrócić życie i mimo

tego, że nadał dieta tusta, że po papierosy sięgam, i od alkoholu nie stronię, to wyniki mam

lepsze. Mnie) się denerwuję. Nie przejmuję się już, bo nie muszę...

KRYSZTOF DZIERMA

14th March 2019

Tomasz Damulewicz interviews Krzysztof Dzierma

The interview with Krzysztof Dzierma resembled a meeting of two

Peripatetics. We began in the theatre's smoking room, where Krysz-

tof had a little chat with our technicians and made a few juicy com-

ments concerning cigarettes - - "slim and fat" ones. Then, we went to a

fast food bar not far from the theatre, we ate lunch and we talked all

the time. We came back to the theatre. A smoking room again. After

receiving a concrete amount of nicotine we went to the aquarium to

finish our talk - - this is how we call BTL's rehearsing space.

Krzysztof Dzierma: You know, if I do not have to sit here, I sit in my

village, I have been sitting there for thirty years and I come here from

time to time. There was a time that we worked all the time, Friday,

Sunday. Two months of vacation only - - so is there a chance to deal

with the village things? How much can you do in two months? And

now I am dealing with manufacturing. I have a garden and a green-

house... I am now dealing with beetroot acids....

Tomasz Damulewicz: ???

K.D. Horseadish, garlic, beetroot - - it needs time and then it works, you

know... for diabetes, for blood pressure, for your stomach - - perfect. I

add black currant, smorodina. I fetch my family. Once I travelled to

the countryside to relax, and now it is the other way round - - I come

to the city to relax. There is all the time something to do there. I have

cleaned ovens lately. I am free there, I got used to some things... I am

deaf now I like to watch TV loud ...

T.D. Does it calm you down?

K.D. No. Sometimes I wake up at night and then I turn on TV an turn on

the speakers. One time, Iwona (the wife - - added by Tomasz Damule-

wicz) arrived... and I forgot that she was at home. Something came up

to my mind and I had to listen through Shostakovich's symphonies...

they are quite loud, and I turned on the speakers - - without thinking.

And when it started to thump, and suddenly I saw my wife at the door

- - I thought I died!

T.D. Are you a music lover?

K.D. No. I teach the history of music, I think I know music literature,

but there is no chance to know it all.

T.D. And how do young people acquire the history of music?

K.D. We talk about students of directors, who should have some knowl-

edge about music. They will have to co-operate with a composer. It is

T.D.: Potrafiliscie wyjść z ram teatru, które wtedy obowiązywały. Przetamaliście konwencje, robiliście zupełnie inny teatr. Czy to był upór czy naiwność?

K.D.: Nie, żaden upór. Wojtek nigdy nie przepadał za teatrem lałkowym, albo może inaczej, jemu nie leżał teatr lałkowy, on chciał inaczej.

T.D.: To niuanse, dawne dzieje. Trochę mi uciekasz w narrację historyczną, gdy tymczasem chceś pisać o rzeczy trudniejsze. Co sądzisz kryzysowe o sztuce zrodzonej z przypadku?

K.D.: No zależy jak to rozumieć. Popatrzyłem na te dziewczyny, na Wojtka, wiedziałem, że An-drzej będzie z nami. Zaczęliśmy się spytkać. Wojtek pisał pomatu, ja się wtedy tym jeszcze nie przejmowałem, intrycja przysza później. Przyznosil jakis tekst na wieczorną próbę, a ja na rano następnego dnia kładłem przed nim gotową piosenkę – tak by nadać tempo naszej pracy, by go cały czas mobilizować. Później to zaczął wykorzystywać, jakos zawsze wiedział, że nawet jak cos jest na ostatnią chwilę, to ja to ogarnę, zbiorę się i piosenka będzie. To była trudna praca, dzis juz się tak nie da. Juz nie ma takich ludzi. Wtedy cały zespół chciał robić. Zostało się po godzinach i nikt nie miał pretensji. Dzis wszystko musi być jak w zegarku. Trzeba było skonczyć spektakl i nikt nie myślał o tym, że mamy wolne, bo jest okres na przykład świąteczny. Teatr nie pracował, a my z zespołem się zbieraliśmy i szlifowaliśmy to, co reżyser zostawił.

T.D.: To chyba trudne warunki do tworzenia.

K.D.: Nigdy się nie uważałem za twórcę, uprawiałem taki zawód jak uprawiałem, przypadek rządzil. Stolarz, który zrobi ci fajny, wygodny taboret nie jest twórcą?

T.D.: To ciągle otwarte pytanie o to, czym jest sztuka.

K.D.: Sztuką jest zrobić cos, z czego ty jesteś zadowolony i jeszcze ktos jest zadowolony.

T.D.: Czyli to kwestia sprawiania ludziom przyjemności?

K.D.: Oczywiście, no bo przecież tworzysz dla innych nie dla siebie.

T.D.: A co ze tżami?

K.D.: To też, chodzi o wszystkie emocje. Zależy co chcesz osiągnąć, bo ten stolarz jak gwoźdźca w taborecie nie dognie to ty usiądziesz i zawyjesz z bólu – sztuka zle zrobiona, no chyba, że chodzi o stółek dla fakira...

T.D.: To problem sztuki! Współczesnej, całkowiec odewanej od kontekstu, od odbiorcy.

K.D.: No właśnie, zależy co się komu podoba.

Ważne żeby nie być wtórnym, ważne żeby robić uczucie swoje.

T.D.: Przypomniał mi się utwór 4'33 Cage'a.

K.D.: To czysta psychologia. Performance.

T.D.: Ale w teatrze cos takiego by nie przesto.

K.D.: A kabaret Dada pamiętasz? Jest tam cała scena trwa pewnie ze dwadzieścia minut. Postaci się schodzą, siadają na krzesłach, nie pada żadne słowo, wszystko na emo-cjach między aktorami a publicznością. I to znowu w nawiązaniu do pracy z Wojtkiem. Nie chodzi o to, żeby wyprodukować dwieście przedstawień, tylko żeby tak jak on, zrobić dziesięć ale fantastyicznych. Nie miałem żadnego postanowienia, że ja muszę cos potomyć, jakies wielkie arcydzieła zostawić. Mam ogromny szacunek dla tych wielkich ludzi i wielkich dokonań, i wiem jakie jest moje miejsce.

T.D.: Ja cie o sztuke z przypadku i o przypadku w sztuce pytałem.

K.D.: Gramy krótki kurs piosenki aktorskiej, wiesz jak powstał ten spektakl? Też początkiem był egzamin w szkole teatralnej. Potem tam oczywiście zaszły pewne zmiany, cos się tam dokomponowało. Trzon stanowił egzamin, jak zwykłe u Wojtka, pisany na ostatnią chwilę i w ostatniej chwili. Ja zapisywałem piosenki na czym się dało, na jakis skrawkach papieru, byle uchwyć pomysł. Jest piosenka Belcanto, która powstała w ten sposób, że Wojtek

wzięła ode mnie słowniczek muzyczny i zaczęła wypisywać hasła i znaczenia różnych termi-nów. Student dostał piosenkę na dobę przed pioseniną i spiewał ją z kartki – trzeba to było jakos scenicznie wytmaczyć. Egzamin się odbył, a ja po egzaminie całym ten plik nut i wrucilem do kosza. Tylko, że jedna ze studentek to z kosza wyjęła...

T.D.: I tak się materiał do spektaklu zachował.

K.D.: Minęły dwa albo trzy lata, dowiedziałem się, że cały ten egzamin jest nagrany na VHS. Przejrzałem to sobie i zobaczyłem, że to niezły materiał jest.

T.D.: Sztuka z przypadku.

K.D.: Z żywą klasą podobnie. Najpierw był egzamin, potem spektakl.

T.D.: Widzę jak bardzo inny model pracy mieliście wtedy. To nie narzekanie to sprostowanie. Dzisiaj juz się tak nie pracuje. Wygląda to trochę tak, że wy się z Wojtkiem bardzo musicie lubić... porozumiewacie się na poziomach które niejako tylko wam są dane. Narzekacie na siebie, a jednoznacznie nie wyobrażacie sobie, by tę pracę można było wykonać inaczej.

K.D.: Oczywiście. Tak mi się przypomniało... ktoś mówi: - juz trzeci dzien nic mi się nie chce robić, co to może być? - jak to co? Sroda!

T.D.: Krzysiu ad rem.

K.D.: Wojtek może tego głośno nie mówi, ale on jest zakochany w kabarecie Starszych Pa-nów. Oni mieli takie swoje porozumienie, a Wojtek lubi tę poetykę, a i ja nie ukrywam, że jest mi to bliskie. Te piosenki, które piszemy teraz, one też trącą jakąś klasyką.

T.D.: Często nawiązujecie do historii muzyki, historii literatury, czerpicie z przeszłości pełnymi garściami.

K.D.: No tak. Właściwie wszystkie nasze spektakle nawiązują.

T.D.: Często też wykorzystujecie te same rozwiązania formalne. Wojtek bardzo często korzystał nie tylko z twojego talentu muzycznego. Byłeś regularnie obsadzany w roli aktora – naturalnie.

K.D.: Zaczęło się przy okazji krzesła. Szczerze mówiąc przez ten żart Wojtka wyjątkowo u Jacka Bromskiego.

T.D.: Jak wspominaś pracę na planie filmowym?

K.D.: Ja byłem bardzo przeciwny, nie chciałem w ogóle brać w tym udziału. Nie mogłem nauczyć się tekstu, po swojemu zacząłem gadać. Ta pierwsza realizacja była fajna. Nikt tam się z czasem nie spieszył, bardzo! jak przygode to się traktowało, ale dziesięć lat później, przy ostatniej części, to juz było inaczej. Fleniądze, czas, wszystko na akord.

T.D.: W naszej rozmowie powraca temat etosu pracy. Obserwuję was podczas prób do spek-taklu i widzę, jak ćwiczyśz z aktorami, jesteś skupiony i wymagający.

K.D.: Robię to po to, by one miały komfort. Katuję z dziewczynami dźwięk po dźwięku, żeby ten warsztat był bez zasterżeń. To są moje studentki, dzisia! wspaniata aktorki, a z głosem aktora jest tak jak z siekiera. Jak chcesz ścigać drzewo, to siekierę musisz najpierw naostrzyć, bo jak uderzysz tępą to ona odbije i ciebie trafi. W publiczności głosem trzeba wejść jak ostrą siekierą w drzewo. Ja i Wojtek jesteśmy skrajnie inni w podjeściu do pracy i może dlatego tak nam dobrze razem. Ja lubię porządek, u mnie musi być poukładane, tak jak na mojej wiosce, wszystko ma swoje miejsce. Jestem majsterkowiczem, duzo rzeczy robię sam.

T.D.: Wielokrotnie powtarzaś, że w tekstach Wojtka ukrta jest melodia, że ty ją tylko wydobywasz. To przypominam metodę Michata Aniota – on też podobno twierdził, że swoje rzeczy jedynie wydobywa z kamienia.

K.D.: Wojtek jest bardzo muzyczny, bardzo rytmiczny. Ma świetną frazę. Często pisze pod jakies melodie, które mu się przypominają, które nosi w sobie. I to wcale nie chodzi o to, że ilosc sylab się zgadza, tam jest rytm, iloczas. To mi daje możliwość dopasowania się.

T.D.: To chyba ważne, wiedzieć, w którą stronę się idzie?

K.D.: Chociaż też ich uczę, żeby rozmawiać jak najprościej, unikać sformułowań za mądrych, bo nierzad dogadać się ciężko wtedy. Poza tym historia muzyki nie polega na tym, żeby powiedzieć kiedy kompozytor urodził się i zmarł, bo to jest mało istotne, ważne co robił, w jakim nurcie pozostaje jego twórczość. Większe znaczenie mają formy muzyczne dla zro-

T.D.: Z Andrzejem Dworakowskim i Wojtkiem Szlachowskim rozporóżliście próby do spektaklu, który ma być ukoronowaniem waszej wieloletniej współpracy... nawiązaniem do tego słynnego już dziesiąt egzaminu sprzed trzydziestu lat.

K.D.: Między bogiem a prawdą, to ja mam w dupie te wszystkie rocznice i tak dalej... był czas, że miałem dużo więcej roboty poza Biąłymstokiem niż tu na miejscu.

T.D.: Próbuję zrozumieć jak wy się w ogóle dogadaliście? Jak to się stało, że się wam udało z Wojtkiem i Andrzejem.

K.D.: A to zaraz ci opowiem, powiem ci, dlaczego my to teraz robimy... Wojtek ma wiele chęci i zapatu do pracy, tylko bardzo trudno jest coś zacząć, a jeszcze trudniej skończyć. Marek Waszkiel kiedyś powiedział Wojtkowi: – Wojtuniu rob co chcesz, tylko przynieś mi scenariusz i powiedz kiedy zaczynasz, i konczyzś próby... on tych dwóch warunków, że tak powiem, nie był w stanie spełnić, zawsze walczył z teatralną gospodarką planową. To taka metoda pracy... on często zaczyna parę rzeczy na raz, potem trudno jest wszystko podopinać. Teraz dyrektor Jack kombinuje, żeby wybrać najlepsze piosenki. Przyjmosłem mu ten materiał z Krzesia, które ześmy kiedyś tam robili, ale warunek jest jeden – ty Jacku to rezyserujesz. Wojtek natomiast sprawuje nad nami pieczę. No i tak robimy. A pretekst do tego robienia... no jest te trzydziści lat.

T.D.: Pretekst jest dobry. Bo chyba nie chodzi o to, ile spektakli zrobiłeś z Wojtkiem, ale o „moc ich artystycznego rażenia”. To co się działo przy okazji tych kursów bardzo mocno wypromowało Białostocki Teatr Lalek.

K.D.: W swym dorobku mam ponad dwieście tytułów teatralnych, nie licząc tych pierdół telewizyjnych... Kiedyś ktoś zrobił mi wykaz, to w sumie przewinęło mi się jakos sześćdziesięciu reżyserów.

T.D.: Czy podczas studiów myślałeś już o tym by związać się z teatrem?

K.D.: Chciałem zostać dyrygentem i w tym kierunku się kształciłem. Tylko jak sobie uświado- miłem, że jak stanę przed orkiestrą to trąbki mnie nie będą widzieć, to zrezygnowałem.

T.D.: ... dowcip branzowy.

K.D.: Ale swoją teatralną robotę zaczynałem z Tosią Sokotowską w klapsie, jeszcze jako student, po prostu trzeba było gdzieś pracować... ona nie miała instruktora od muzyki, ja nie miałem wyjścia. To była moja pierwsza szkoła teatru. Ja się naprawdę dużo przy Sokotowskiej nauczyłem. Nauczyłem się tam muzyki teatralnej – to jest zupełnie inna bajka. Wiesz... szkoła Sokotowskiej była znakomita. O muzyce nie miała zielonego pojęcia, ale umiała tak ci zasugerować, tak cię poprowadzić, że wychodziło super.

T.D.: No dobrze... to czym ta muzyka teatralna się różni?

K.D.: Od każdej innej?

K.D.: Tym, że ona ma swoją specyficzną funkcję i nie jest przypadkowa. Oczywiście bywają spektakle z przypadkową muzyką, robioną przez przypadkowych ludzi. Ale popatr Szela-Chowski – literatura, Dworakowski – grafika, ja – muzyka, to jest sens teatru, to jest po- lifonia, to są wszystkie te warstwy, które się w jakiś sposób uzupełniają, albo nakręcają. Czasem ważniejsza jest scenografia, czasem literatura, a czasem muzyka. Wiesz, do- reżyser jest w stanie to wyważyć. Ta muzyka ma swoje znaczenie, ma swoją funkcję dla

T.D.: Z punktu widzenia BTL wasza współpraca zasługuje na fetowanie, jest co świętować. K.D.: Wiesz, to nie było trzydziści lat lekkiej roboty... to jest wręcz przeciwnie. To była czasami gehenna, ale fajne rzeczy wychodziły. Wojtek to tłumaczył tym, że ja najlepsze rzeczy w stresie robię, dlatego wszystko jest na ostatnią chwilę.

T.D.: Czyli cierpienie...

K.D.: Pytasz jak ześmy się z Wojtkiem spotkali?

T.D.: Wiem, że przy Krzesie, ale niuanasów nie znam.

K.D.: Niuanse były proste. Trafiłem tutaj, do teatru, za sprawą Tadeusza Słobodzianka. Tadzio przyjechał tutaj i zaczął robić przedstawienia... Osmędeusze zrobił, coś tam jeszcze, no i szukał w Biąłymstoku jakiegoś muzykanta, który by z nim współpracował. I tak trafił do Tosi Sokotowskiej.

T.D.: Muzyka to cały wielki kosmos, na którym naprawdę niewieleu się zna.

K.D.: Bo na muzyce nie trzeba się znać... albo ci się podoba albo nie.

T.D.: Kiedy mówimy o słuchaniu dla przyjemności... ale gdy chodzi o pracę nad spektaklem to chyba trochę trzeba się znać.

K.D.: A to jest już inna kwestia. Lepiej się słucho muzyki, jeżeli masz o niej zielone pojęcie. To jest tak jak z malarsstwem, pomijam oczywiście współczesne malarsstwo, którego nikt nie ro- zumie. Kiedy nieznasz symboliki, aluzji, pewnych informacji to tylko patrzysz. Tak samo z muzyką, jeżeli ogarniesz formy, wiesz jak to jest zbudowane, z czego wynika, to jest zupełnie co innego. Sokotowska może do końca nie wiedziała, ale była konserwatywna i dos- konale rozumiała co chce osiągnąć. To była dobra szkoła. Nie było pięknieży, żeby zatrudnić muzyków do profesjonalnego nagrania, więc robili się na żywo, albo z tego co miałaś pod ręką. Robiliśmy przedstawienie z muzyką na samych głosach ludzi, typu jakieś tam wy- cią, mummuranda, poszepty. Przy innej robocie bierziesz to, co dzieci mają w piaskownicy, kamyki, grzechotki, gwizdek... i gotujesz po prostu zupę...

T.D.: Na gwóździu. Wróćmy do Tadeusza Słobodzianka...

K.D.: Ze Słobodziankiem robiłśmy historię o biedaku i osiołku. Ja robiłem muzykę na żywo, a paninie. Grałem nie tylko na klawiszach, ale na strunach, patkami, metalem itd. Akustyk Andrzej Bukiewicz, który nagłaśniał, miał jakiś taki sprzęt, taką niby sprzętnę pogłosową z efektami. Nie było elektroniki. Myśmy tam zrobili piępiękną aurę w tym przedstawie- niu. Potem Wielki Teatr Świata z Tadzziem Słobodziankiem. Muzykę organową w katedrze nagrywałem. W 1989 z Piotrem Tomaszukiem robilem Polowanie na lisa. Cały ten artystycz- wspólnego ze sztuką... trochęś razu jechałśmy z paroma kolegami z Gdańska do Warszawy i pokłóciłśmy się siarczystcie. Ja niewiele pamiećtam, ale to ważna sytuacja a propos Wojtka, do czegoś kolegów miała zostać w Warszawie, więc zegnaliśmy się na Dworcu Centralnym, a ty podchodzą dwie studentki szkoly teatralnej, i pytają czy bym nie zrobił z nimi dyplomu. Umówiliśmy się na wieczór. I one już przysły we trzy i z Wojtkiem Szlachowskim. Ja Wojt- ka wtedy już znałem.

KRYSZTOF DZIERMA

14.03.2019 r.

z Krzysztofem Dziermą rozmawiał Tomasz Damulewicz

Rozmowa z Krzysztofem Dziermą przypominała spotkanie perypa-
tetyków. Zaczęliśmy w teatralnej palarni gdzie Krzysztof wymienił
z naszymi technicznymi parę soczystych uwag na temat papierosów
„grubych i cienkich”. Później przeszliśmy do baru szybkiej obsługi nie-
daleko teatru, zjedliśmy obiad, cały czas rozmawiając. Wróciliśmy do
teatru, znówu palarnia. Po przyjęciu odpowiedniej dawki nikotyny uda-
jemy się na dalszą część pogawędki do akwarium – tak pieśczośliwie
nazywamy salę prób w BTL.

Krzysztof Dzierma: Wiesz, ja nie muszę tutaj siedzieć, to siedzę
na wiosce, od trzydziestu lat tam siedzę i od czasu do czasu tutaj
przejeżdżam. Kiedyś człowiek pracował światłem i w niedzielę,
zostawały najwyżej dwa miesiące wakacji – to ile tam, na wiosce pod-
robisz? A teraz przetwórstwem się zajmuję. Ogród mam i szklarnię...
kwasy buraczane robię.

Tomasz Damulewicz: ???

K.D.: Chizan, czosnek, burak – to musi postać i wiesz... na cukrzycę, na
cishienie, na złądek idealne. Smrodiny do tego trochę dają. Rodzinę
zaopatruję. Kiedyś się jeździło na działkę na wypoczynek, a teraz
odwrótnie – do miasta przyjeżdżam na wypoczynek. Na wsi cały czas
jest coś do zrobienia. Ostatnio piece czyszciliśmy. Ja tam mam swobodę,
takie mam swoje przyzwyczajenia... już głuchych jestem to lubię głośno
telewizję...

T.D.: Uspokaja cię to?

K.D.: Nie. Czasem jak się w nocy obudzę to lubię telewizję głośno
nastawić. Któregoś razu lwona (żona przyp. Tomasz Damulewicz)
przyszechała... ja zapomniałem, że ona w domu. Coś mi do łba strzeliło, a
miałem do przesłuchania symfonie Szostakowicza... one są mijskami
nawet bardzo głośne, więc bez ceregiełi nastawiłem. Jak zaczął to
tomotać, a tu nagle drzwi się otwiera i żonę widzę – to się przecież
można przekręcić!

T.D.: Jesteś melomanem?

K.D.: Nie. Historii muzyki uczyć, literaturę muzyczną wydaje się, że znam,
ale nie sposób jest wszystko to ogarnąć.

T.D.: A jak młodzi przyswajają historię muzyki?

K.D.: Mówimy o studentach na reżyserii, którzy już jakies pojęcie o
muzyce mieć powinni. Będą musieli współpracować z kompozytorem.
Fajnie się rozmawia z ludźmi, przynajmniej z punktu widzenia mego,
jeżeli się w tej materii trochę orientują, to jest zupełnie inna rozmowa,
bo pada parę nazwisk, parę nazw stylów i wiemy, w którą stronę
idziemy...



2019

BIAŁOSTOCKI TEATR LALEK

BIAŁOSTOCKI TEATR LALEK

30 LAT

Dzierma
Dworakowski!
Szelachowski!

**nasz
BTL**

