



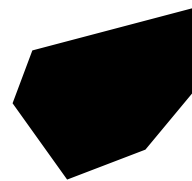
**nasz  
BTL**

**nasz  
WILKOWSKI**

BIAŁOSTOCKI TEATR LALEK



BIAŁOSTOCKI TEATR LALEK  
2021



koncepcja | concept:  
dr hab. Jacek Malinowski

tekst | text:  
dr Kamil Kopania

fotografie lalek | photos of puppets:  
Jan Szewczyk

fotografie archiwalne ze zbiorów Białostockiego Teatru Lalek |  
archival photos from Białystok Puppet Theatre Collection

projekt graficzny | graphic design:  
Giedrė Brazytė

tłumaczenie | translation:  
dr Katarzyna Siergiej

koordynacja i korekta tekstu | coordination and text edition:  
Irena Doroszkiewicz, Eliza Dubrowska, Julita Stepaniuk

dyrektor | director:  
dr hab. Jacek Malinowski

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



Ministerstwo  
**Kultury**  
Dziedzictwa  
Narodowego  
**i Sportu.**

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury,  
Dziedzictwa Narodowego i Sportu



Zrealizowano ze środków  
z budżetu Miasta Białegostoku

Książkę „Nasz BTL. Nasz Wilkowski” wydano w ramach wystawy „Nasz BTL. Nasz Wilkowski” prezentowanej podczas Międzynarodowego Festiwalu Teatrów Lalek dla Dorosłych METAMORFOZY LALEK – 4 edycja. | The book entitled "Our BTL. Our Wilkowski" was published as a part of exhibition "Our BTL. Our Wilkowski" presented during 4<sup>th</sup> edition of "Puppets' Metamorphoses" International Festival of Puppet Theatres for Adults.

ISBN 978-83-949201-3-5



9 788394 920135



druk | print:  
Alter Studio

© Białostocki Teatr Lalek, 2021

© Białystok Puppet Theatre, 2021





**BIAŁOSTOCKI TEATR LALEK**

**BTL**

festiwal

festiwal metamorfozy LALEK





## BIAŁOSTOCKI TEATR LALEK

Białostocki Teatr Lalek to ultranowoczesna instytucja, jedno z najbardziej prestiżowych miejsc na mapie kulturalnej Polski oraz jedna z najlepszych scen lalkowych w kraju. Nieprzerwana od 1953 roku działalność zawodowa sceny lalkowej to potencjał Białegostoku trudny do precyzyjnego skatalogowania. Z BTL współpracowali najlepsi. W Białostockim Teatrze Lalek realizowali swoje przedstawienia m.in. Jan Wilkowski i Adam Kilian, Jan Dorman, Leokadia Serafinowicz i Wojciech Wieczorkiewicz, Andrzej Dziędziul, Piotr Tomaszuk i Tadeusz Słobodzianek. Miano Białegostoku podróżuje z Teatrem Lalek po niemal wszystkich zakątkach świata. Przekonanie o znaczeniu kultury w rozwoju miasta i wartości, jaką niesie ze sobą zakorzeniona w nim sztuka lalkarska, zaowocowało w 2010 roku członkostwem Białegostoku w Międzynarodowym Stowarzyszeniu Miast Przyjaznych Lalkarstwu AVIAMA (Association Internationale des Villes Amies de la Marionnette). Nie bez powodu zatem Polski Ośrodek Lalkarski POLUNIMA obrał za swoją siedzibę właśnie Białystok i Białostocki Teatr Lalek. W 2019 roku BTL stał się centrum działań najstarszej, bo istniejącej od 1961 roku, organizacji zrzeszającej środowisko lalkarskie w Polsce.

Dumni ze swej historii i świadomi ciężaru tradycji bez lęku patrzymy w przyszłość. Niemal każda premiera w BTL jest produkcją międzynarodową. Nie rezygnując z wykorzystywania klasycznych technik lalkowych, teatr białostocki



nieustannie eksperymentuje i poszukuje nowych środków wyrazu na styku form i konwencji. Oprócz kukieł, pacynek, jawajek czy marionetek nasi widzowie mogą doświadczyć teatru nasyconego najnowocześniejszymi zdobyczami techniki – hologramy, lasery, projekcje wideo to środki, za pomocą których poszukujemy nowych rozwiązań w sztuce scenicznej.

BTL to już doskonale rozpoznawalna marka. Teatr, który we współpracy i twórczym współistnieniu z białostocką filią warszawskiej Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza sprawia, że w Białymstoku wyraźnie pulsuje tętno sztuki teatralnej najwyższej próby. BTL to nie tylko teatr dla dzieci, to także jedna z najstarszych lalkowych scen dla dorosłych. Od 1972 roku regularnie wystawiane są u nas dzieła z wielkiego repertuaru światowego: Boccaccia, Calderona, Rostanda, Gogoła, Różewicza, Szukszyna, Mrożka czy Gałczyńskiego.

Dziś Białostocki Teatr Lalek to teatr totalny – posiadając trzy sceny, doskonałe zaplecze techniczne i organizacyjne – prowadzi szeroko zakrojoną działalność związaną nie tylko z produkcją kolejnych spektakli, ale również popularyzacją kultury teatralnej i edukacją teatralną. Na przestrzeni ostatnich dziesięcioleci teatr w Białymstoku był organizatorem wielu krajowych i międzynarodowych festiwali lalkowych m.in. Festiwalu Solistów Lalkarzy, Ogólnopolskich Spotkań Teatrów Lalek, czy jedyne tego typu festiwalu w Polsce – Festiwalu Teatrów Lalek dla Dorosłych „Metamorfozy Lalek”. Od 2012 roku Dyrektorem Naczelnym i Artystycznym BTL jest dr hab. Jacek Malinowski – reżyser, scenarzysta, profesor Akademii Teatralnej w Warszawie Filii w Białymstoku.

Białostocki Teatr Lalek jest otwarty na współpracę międzynarodową, staże teatralne dla młodych artystów, projekty studyjne i spotkania warsztatowe – z tym wiąże plany na najbliższą przyszłość. W 2020 roku BTL rozpoczął działania w ramach dwóch międzynarodowych inicjatyw. Jest jednym z czterech partnerów realizujących wspólnie projekt ConnectUP. Innowacyjny koncept przeciwdziałania podziałom społecznym w Europie poprzez pracę z młodymi widzami, zdobył dofinansowanie Unii Europejskiej w ramach programu Kreatywna Europa. Kolejne działanie to projekt pod nazwą „Let’s learn more about scenography!” – pilotażowy program edukacyjny skierowany do młodych adeptów sztuk pięknych, którego tematem jest scenografia i jej funkcjonalność w teatrze. BTL zrealizuje go wraz z partnerami ze Słowacji, Czech i Węgier, dzięki środkom z Funduszu Wyszehradzkiego.



## BIAŁYSTOK PUPPET THEATRE

Białystok Puppet Theatre is an ultramodern institution, one of the most prestigious places on the cultural map of Poland and one of the best puppet scenes in the country. 65 years of continuous professional activity as puppet theatre (since 1953) gives a potential that is difficult to defy. The best artists have worked here and created performances here – among them Jan Wilkowski and Adam Kilian, Jan Dorman, Leokadia Serafinowicz and Wojciech Wieczorkiewicz, Andrzej Dziędziul, Piotr Tomaszuk and Tadeusz Słobodzianek. The word Białystok has been travelling with the theatre throughout the whole world. Our conviction concerning importance of Białystok's culture development and high value of puppetry art having its roots here resulted in Białystok's membership in the AVI-AMA International Association of Puppet Friendly Cities (Association Internationale des Villes Amies de la Marionnette). That is why, it was not without reason that POLUN-IMA Polish Puppetry Centre made Białystok and Białystok Puppet Theatre its headquarters. In 2019, BTL became the centre of the oldest organization (working since 1961) gathering the puppetry society in Poland.

We are proud of our history and conscious of our tradition, and we firmly look up into the future. Almost every

BTL's premiere is an international production. We do not resign from classical puppet techniques, but we most of all experiment in search of new means of expression somewhere on the verge of form and convention. Next to stick puppets, hand puppets, rod puppets and marionettes our spectators can experience theatre filled with the latest achievements of technology – we use holograms, lasers, video projections in order to discover new solutions on stage.

BTL is a recognizable brand. The theatre, which in co-operation with Theatre Academy in Warsaw, Branch Campus in Białystok, makes our town a place, where a top-notch puppetry art pulses loud and clear. BTL is not only theatre directed at children, it is also one of the oldest puppet scenes for adults. Since 1979, premieres based on world greatest authors, such as Boccaccio, Calderone, Rostand, Gogol, Różewicz, Szukszyn, Mroźek or Gałczyński has been given here.

Today, Białystok Puppet Theatre can be called a total theatre. With three scenes and excellent technical and organizational facilities – it not only produces performances, but is also active in the field of theatre culture popularization as well as theatre education. Throughout recent decades, the Theatre has organized many national and international puppet festivals, among them Solo Puppeteers Festival, Puppet Theatre Meetings, and one of a kind – Festival of Puppet Theatres for Adults "Puppet's Metamorphoses". Since 2012, Jacek Malinowski – director, dramatist, professor of Theatre Academy in Warsaw, Branch Campus in Białystok, is Theatre's General and Artistic Director.

Białystok Puppet Theatre is open towards international co-operation, theatre residencies for young artists, study projects and workshop meetings – and it links its foreseeable future with such activities. In 2020, BTL began work within the frames of two international initiatives. It has become one of the 14 partners jointly realizing the ConnectUP project. This innovative concept fighting against social divisions in Europe through co-operation with young spectators received subsidy from the European Union within Creative Europe programme. The other project entitled "Let's learn more about scenography!" – an introductory educational program – is directed at young adepts of visual arts. Its main focus is scenography and its functionality in theatre. BTL realizes it with partners from Slovakia, Czech Republic and Hungary, with financial help of Visegrad Fund.



dr Kamil Kopania

## ARTYSTA – KREATOR – MISTRZ

*„Od pewnego czasu przestałem jeździć po Polsce i świecie po to, aby oglądać to, co tworzą inni. W festiwalach biorę udział tylko wtedy, kiedy pokazuję swój spektakl, a potem zaraz zrykam do domu. Mój teatr istnieje w Białymstoku i tam rodzą się moje pomysły. Takie konfrontacje jak Międzynarodowy Festiwal Teatrów Lalkowych w Bielsku-Białej, to świetna okazja do porównań dla krytyków i publiczności. Lalkarzom z takiego nagromadzenia pomysłów pozostanie tylko chaos. Uważam, że sztuki trzeba szukać w sobie. Tak zwana wzajemna inspiracja, to tylko ściąganie pomysłów – powiedział po spektaklu 'Dekameron' w wykonaniu Białostockiego Teatru Lalek Jan Wilkowski, jeden z lalkarskich mistrzów, dziekan Wydziału Lalkarskiego białostockiej filii PWST oraz reżyser tego znakomitego przedstawienia”<sup>1</sup>.*

Powyższa wypowiedź Jana Wilkowskiego (15 VI 1921–21 XII 1997) to wypowiedź artysty świadomego i pewnego siebie, swoich racji oraz własnej wizji świata. Artysty dojrzałego, który w momencie tworzenia w Białostockim

Teatrze Lalek spektaklu *Dekameron* 8.5, a więc na przełomie 1985 i 1986 roku, był klasą sam dla siebie. Od wielu już lat mając status legendy polskiego, a w znacznej mierze i światowego lalkarstwa, nie stracił nic z artystycznej czujności, nie osiadł na laurach, ani też nie obniżył artystycznego poziomu<sup>2</sup>. W pewnym momencie swojego życia zdecydował się tylko na zejście z pierwszego



<sup>1</sup> E. Maciejewska, *Teatr bez granic*, „Kultura”, nr 27, 1986.

<sup>2</sup> Na temat życia i twórczości Jana Wilkowskiego patrz przede wszystkim: H. Jurkowski, *Moje pokolenie. Twórcy polskiego teatru lalek drugiej połowy XX wieku*, Łódź 2006, s. 117–137; idem, *Dzieje teatru lalek. Od modernizmu do współczesności*, Lublin 2014, passim; H. Waszkiel (wybór i wstęp), *Jan Wilkowski. Spowiedź w drewnie. Dramaty*, Warszawa 2020; M. Waszkiel (oprac.), *Jan Wilkowski. Dokumentacja działalności*, Łódź 1995; idem, *Dzieje teatru lalek w Polsce 1944–2000*, Warszawa 2012, passim.





dr Kamil Kopania

## ARTIST – MASTER – CREATOR

*"For some time now, I have stopped travelling around Poland and around the world to watch what others are creating. I only take part in festivals when I show my performance, and then I go home right away. My theatre exists in Białystok and my ideas are born there. Such confrontations as the International Festival of Puppetry Art in Bielsko-Biala are a great opportunity for comparisons for critics and for the audience. Puppeteers will only be left with chaos from such an accumulation of ideas. I believe that art must be sought in oneself. The so-called mutual inspiration is only drawing ideas – said Jan Wilkowski after the presentation of the performance entitled "Decameron" by the ensemble of Białystok Puppet Theatre. The artist is one of the puppetry masters of the Białystok Puppet Theatre, dean of the Puppetry Department of the Białystok branch of the National Higher School of Theatre (PWST) and the director of this excellent performance"<sup>1</sup>.*



The above statement by Jan Wilkowski (June 15, 1921–21 December 1997) is a statement made by an artist who is aware and confident of himself, his reasons and his own vision of the world. A mature artist, who – when he created *Decameron 8.5* in Białystok Puppet Theatre, that is at the turn of 1985 and 1986 – was in a class of his own. For many years, having the status of a legend of Polish, and to a large extent, world puppetry, he did not lose any of his

---

<sup>1</sup> E. Maciejewska, *Teatr bez granic [Theatre without Boundaries]*, "Kultura", no. 27, 1986.



planu, usunięcie się w cień. W latach 70., po owocnym i naznaczonym pasmem sukcesów okresie, związanym z pracą w Teatrze Lalka w Warszawie, w którym stworzył niezapomniane sztuki, wyznaczające nowe tendencje w lalkarstwie polskim, ograniczył aktywność twórczą. A może lepiej byłoby powiedzieć – inaczej rozłożył jej akcenty. Pozbawiony, w dalece nieprzyjemnych i wciąż nie do końca wyjaśnionych okolicznościach, funkcji kierownika artystycznego teatru (1969 r.), nie mogąc realizować się na scenie, którą współtworzył, skupił się z jednej strony na współpracy z telewizją, dla której już wcześniej tworzył doskonale przyjmowane cykle programów dla dzieci, zawierające elementy lalkowe (m.in. *Ula z I b*, *Ula z II b*, *Ula i świat*, 1965–1968, czy *Przygody skrzata Dzięcielinka*, 1969–1972), z drugiej zaś wybranymi scenami lalkowymi. Dla tych ostatnich wyreżyserował kilka przedstawień – jak ujął to Marek Waszkiel – „w zasadzie użytkowych, te-

atrom potrzebnych z racji repertuarowych powinności, jemu samemu – z powodów życiowych”<sup>3</sup>.

Śledząc biografię Wilkowskiego można odnieść wrażenie, że, niejako ze względów taktycznych, po wyrzuceniu go z Teatru Lalka w Warszawie, artysta dał sobie czas, ograniczył i przeformułował dotychczasową działalność. Decyzja taka pozwoliła mu w niedalekiej przyszłości osiągnąć szczególnego rodzaju sukces. Przeczekawszy trudniejsze lata, znalazłszy odpowiednie miejsce, w którym na nowo i w pełni mógł realizować się twórczo, wykreował wyjątkowej klasy spektakle, przy okazji potwierdzając wszem i wobec swoją niezaprzeczną teatralną wielkość.

Miejscem tym stał się Białystok. *Mój teatr istnieje w Białymstoku i tam rodzą się moje pomysły* – jak ujął to sam Wilkowski w zacytowanej na początku niniejszego tekstu wypowiedzi. Przy czym zaznaczyć należy, że w tym przypadku Białystok rozumieć trzeba na dwa sposoby. Swoje teatralne wizje realizował bowiem w dwóch instytucjach – powołanym w 1974 roku zamiejscowym Wydziale Lalkarskim warszawskiej Państwowej Wyższej Szkoły

<sup>3</sup> M. Waszkiel, *Dzieje teatru...*, s. 207.

artistic vigilance, did not rest on his laurels, nor did he lower his artistic level<sup>2</sup>. At one point in his life, he only chose to step into the shadows. In the 1970s, after a fruitful and successful period related to his work in Lalka Theatre in Warsaw, in which he created unforgettable performances that set new trends in Polish puppetry, he limited his creative activity. Or maybe it would be better to say – he put the accents differently. Deprived of the function of theatre's artistic director (1969) in highly unpleasant and still not fully explained circumstances, he was unable to fulfill himself on stage he co-created. So, on one hand, he focused on the co-operation with television, for which he had already created well-received series of programs for children, prepared with use of puppets (*Ula z Ib [Ula from Ib]*, *Ula z II b [Ula from II b]*, *Ula i świat [Ula and the World]*, 1965–1968, and *Przygody skrzata Dzięcielinka [The Adventures of Dzięcielinek]*, 1969–1972), and on the other hand he worked in selected puppet theatres. For those latter ones, he directed several productions – as Marek Waszkiel put it – “basically of utility value, while theatres needed specific performances due to their repertoire obligations, and he needed them out of life reasons”<sup>3</sup>.

Following Wilkowski's biography, one gets the impression that, for tactical reasons, after he was thrown out of Lalka Theatre in Warsaw, the artist gave himself time. He limited and reformulated his activity. This decision allowed him to achieve a new kind of success in the near future. Having waited out those more difficult years, he was looking for the right place where he could fully realize himself artistically again and where he could again create exceptional class performances, confirming his undeniable theatrical greatness.

Białystok became this place. *My theatre exists in Białystok and my ideas are born there* – as Wilkowski himself put it in the statement quoted at the beginning of this text. It should be emphasized that in this case Białystok should be understood in two ways. Wilkowski realized his theatrical visions in two institutions – the non-local Puppetry Department of the National Higher School of Theatre in Warsaw (now the Aleksander Zelwerowicz National Academy of Dramatic Art in Warsaw – Branch Campus in Białystok), established in 1974,

---

2 The life and creative work of Jan Wilkowski are described mostly in: H. Jurkowski, *Moje pokolenie. Twórcy polskiego teatru lalek drugiej połowy XX wieku [My Generation. Polish Puppet Theatre Artists of the second Half of the XX Century]*, Łódź 2006, p. 117–137; idem, *Dzieje teatru lalek. Od modernizmu do współczesności [History of Puppet Theatre. From Modernism to Contemporaneity]*, Lublin 2014, passim; H. Waszkiel (choice and introduction), *Jan Wilkowski. Spowiedź w drewnie. Dramaty [Jan Wilkowski. Confession in Wood. Dramas]*, Warszawa 2020; M. Waszkiel (ed.), *Jan Wilkowski. Dokumentacja działalności [Jan Wilkowski. Documentation of Activity]*, Łódź 1995; idem, *Dzieje teatru lalek w Polsce 1944–2000 [History of Puppet Theatre in Poland 1944-2000]*, Warsaw 2012, passim.

3 M. Waszkiel, *History of Puppet Theatre...*, p. 207.

Teatralnej (obecnie Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie – Filia w Białymstoku) oraz w Białostockim Teatrze Lalek. Oba podmioty były zresztą ze sobą ściśle powiązane, już choćby przez osobę Krzysztofa Raua. To on, objąwszy w 1969 roku posadę dyrektora białostockiej sceny, podjął szeroko zakrojone działania mające za cel przekształcenie jej w wiodącą scenę lalkową w Polsce. Drogą do tego – oprócz pełnego profesjonalizowania zespołu aktorskiego, zmiany nazwy teatru, zatrudnienia stałego scenografa pracującego na jego potrzeby, w końcu zaś podjęcia trudu wzniesienia nowoczesnego, dedykowanego teatrowi lalek budynku, spełniającego wszelkie wymogi tego rodzaju sceny – było właśnie utworzenie wspomnianego już Wydziału Lalkarskiego warszawskiej PWST<sup>4</sup>. W swoich planach, realizowanych z dużym zacięciem i żelazną konsekwencją, Krzysztof Rau miał również podjęcie wieloaspektowej współpracy z różnymi przedstawicielami polskiego środowiska lalkarskiego, przede wszystkim zaś – z Janem Wilkowskim.

Propozycja współpracy została przez Wilkowskiego przyjęta. W latach 1975–1981 pełnił on funkcję dziekana Wydziału Lalkarskiego, zaś w okresie 1981–1990 był profesorem nowopowołanego Wydziału Reżyserii Teatru Lalek. Jednak to nie sprawowane funkcje oraz zajmowane posady świadczą o ważności tego etapu w życiu artysty. Wraz z rozpoczęciem w Białymstoku działalności w pełnej skali Wilkowski, dzięki stworzonym przez Raua warunkom pracy oraz atmosferze, jaka panowała na Wydziale Lalkarskim oraz w Białostockim Teatrze Lalek, odzyskał wienę twórczą, powrócił do reżyserowania, tworzenia prawdziwie nowych spektakli. Szczególnie owocny okazał się kontakt ze studentami, dyskusje, jakie z nimi prowadził, wzajemne inspiracje. Z pewną dozą emfazy można powiedzieć, że Rau stał się dla Wilkowskiego swoistym dobrym duchem, który przywrócił mu chęć do działania, odnowił jego wiarę w moc teatru, przekonanie, że w tej materii artystycznej ma istotne rzeczy do przekazania. Przekonująco pisał o tym Henryk Jurkowski w książce *Moje pokolenie*: „Praca w białostockiej szkole przywróciła Wilkowskiemu ochotę do pracy reżyserskiej. Nie znaczy to, że ją kiedykolwiek porzucił. Rzecz w tym, że prace, które realizował, były już to roboczym zamówieniem teatru, już to powtórzeniem jakiejś jego wcześniejszej inscenizacji. Teraz dzięki pracy ze studentami odrodziła się w nim dawna energia kreatywna, pojawiły się nowe pomysły. Entuzjazm studentów ogarniał go coraz bardziej i zachęcał

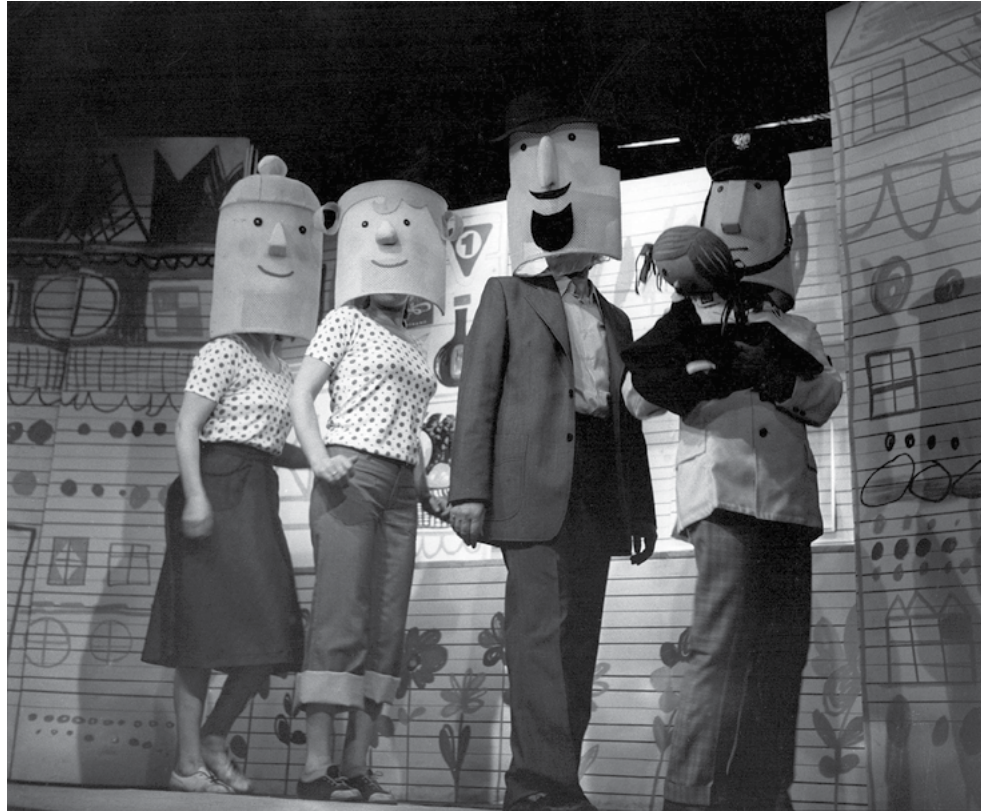
---

4 W tym kontekście zob. wspomnienia Krzysztofa Raua: K. Rau, *Autolustracja*, Łomża 2009, oraz: L. Kozień (oprac.), *Krzysztof Rau: dokumentacja działalności*, Łódź 1999. Patrz też: K. Kopania, *Wiesław Jurkowski. Malarz, grafik, scenograf*, Białystok 2009.

» ULA Z IB | ULA FROM IB, reż. | dir. Jan Wilkowski, na zdjęciu od lewej | in the picture from the left: Tomasz Brzeziński, Alicja Butkiewicz, fot. | photo by Zbigniew Wdowiński







do nowych przedsięwzięć. Niezwykłą rolę w reżyserskim *come back'u* Wilkowskiego odegrał Krzysztof Rau. Twórca Wydziału Lalkarskiego i dyrektor Białostockiego Teatru Lalek potrafił przekonać Wilkowskiego do szerokiej współpracy na różnych polach. Pracowali w tandemie, a Wilkowski oddychał w atmosferze dobrze zorganizowanej pracy i wzajemnego zaufania. Rau stał się dlań nowym, cennym partnerem, urzekął go swoją wiarą w sprawy teatru i swoją filozofią, opartą na przekonaniu o wartości ludzkich działań jako rzeczy 'samej w sobie'<sup>5</sup>.

---

5 H. Jurkowski, *Moje pokolenie*, Łódź 2006, s. 130. Por. fragment odnoszący się do pracy pedagogicznej Wilkowskiego: „Fascynująca była przede wszystkim młodzież. Wilkowski oddał jej całą swą energię twórczą, swój czas i swoje uczucia. Zapewne w wielu z nich odnalazł samego siebie z czasów, gdy będąc na rozdrożu szukał dla siebie miejsca w świecie”; ibidem, s. 128.

and in Białystok Puppet Theatre. Both institutions were closely related to each other, especially due to the person of Krzysztof Rau. It was he who, after taking the position of the director of Białystok theatre in 1969, undertook wide-ranging activities aimed at transforming it into a leading puppet scene in Poland. The way to achieve this – apart from fully professionalizing the acting ensemble, changing the name of the theatre, employing a permanent set designer working for its needs, and finally making the trouble of erecting a modern building dedicated to the puppet theatre, which would meet all the requirements of this type of stage – was the creation of the already mentioned Puppetry Department of Warsaw Theatre School<sup>4</sup>. In his plans, realized with great verve and iron consistency, Krzysztof Rau also had to undertake multifaceted co-operation with various representatives of the Polish puppetry milieu, above all – with Jan Wilkowski.

The offer of co-operation was accepted by Wilkowski. In the years 1975–1981, he fulfilled the function of the dean of Puppetry Department, and in the period 1981–1990 he was a professor in the newly established Department of Puppet Theatre Directing. However, it was not due to held functions and positions that proved the importance of this stage in the artist's life. From the beginning of Wilkowski's full-scale activity in Białystok and thanks to the working conditions created by Rau as well as the atmosphere in the Puppetry Department and Białystok Puppet Theatre, he regained his creative spirit, returned to directing and creating truly new performances. The contact with students, discussions he had with them, and mutual inspirations turned out to be particularly fruitful. It can be said with a certain amount of emphasis that Rau became a kind of good spirit for Wilkowski, who restored his willingness to act, renewed his faith in the power of theatre and conviction that he has important things to convey in this artistic matter. Henryk Jurkowski wrote about it convincingly in his book entitled *Moje pokolenie [My Generation]*: "The work in the Białystok school restored Wilkowski's willingness to work as a director. It doesn't mean he had abandoned it earlier. The thing is that the works he realized were mostly theatres' fixed order, or repetitions of some of his earlier stagings. Now, thanks to the work with students, the old creative energy has been reborn in him, new ideas have appeared. The enthusiasm of the students engulfed him more and more and encouraged him to under-

---

<sup>4</sup> See: Krzysztof Rau's memories in this context: K. Rau, *Autolustracja [Auto-Inspection]*, Łomża 2009, and: L. Kozień (ed.), *Krzysztof Rau: dokumentacja działalności [Krzysztof Rau: Documentation of Activity]*, Łódź 1999. See also: K. Kopania, *Wiesław Jurkowski. Malarz, grafik, scenograf [Wiesław Jurkowski. Painter. Graphic. Stage Designer]*, Białystok 2009.



W Białymstoku, pod koniec lat 70., ogrom talentu Jana Wilkowskiego z całą mocą ujawnił się na nowo, czego wymownym przykładem pamiętne przedstawienia, takie jak *Wielki Iwan*, *Pastorałka*, a w szczególności *Zielona Gęś* oraz wspomniany już *Dekameron 8.5*, zrealizowane między 1977 a 1986 rokiem. Nie będzie przesadą stwierdzenie, że wszystkie one zostały zauważone przez środowisko lalkarskie oraz miłośników teatru, stały się głośne, jak też odcisnęły wyraźne piętno na historii polskiego teatru lalek II połowy XX wieku. Wilkowski pokazał w nich swoje niezaprzeczalne atuty – wszechstronność i swobodę myślenia, połączone z intelektualną oraz formalną dyscypliną. Będąc nie tylko reżyserem, ale i dramaturgiem, aktorem, po części też plastykiem, potrafił pracować – i pracował – totalnie, jawiąc się innym jako artysta kompletny,

szczerze wyrażający siebie, a przy tym obdarzony charyzmą<sup>6</sup>. Miał przy tym szczęście do najbliższych współpracowników, z którymi łączyły go silne więzy przyjaźni. Mowa o jednym z najwybitniejszych scenografów działających po II wojnie światowej, Adamie Kilianie<sup>7</sup>, oraz Jerzym Dobrzańskim<sup>8</sup>, kompozytorze, z którymi przez lata współtworzył najważniejsze swe dzieła. W Białymstoku do tego grona dołączył Jerzy Derfel<sup>9</sup>, autor muzyki do wielu

6 Siłą sztuki Wilkowskiego był również szacunek dla tekstu, dla warstwy literackiej przedstawienia. Nie odrzucając nowości, przyglądając im się bacznie, będąc artystą kreatywnym, zwracał jednak uwagę na czystość przekazu, na komunikatywność rozwiązań scenicznych. Posiłkując się raz jeszcze słowami Henryka Jurkowskiego: „Wilkowski przekształcił całkowicie estetykę teatru lalek, ale obce mu były te idee awangardy historycznej, które naruszały jasność scenicznego komunikatu. Demonstrował w tym względzie ogromną dyscyplinę, i choć nigdy nie narzucał swoich poglądów, czytelność i logika wypowiedzi była dla niego ważnym kryterium zawodowym”; ibidem, s. 127.

7 Patrz przede wszystkim: A. Rembowska (oprac.), *Adam Kilian. Fascynacje*, Warszawa 2015; J. Rogacka (oprac.), *Adam Kilian: dokumentacja działalności*, Łódź 1995.

8 Zob. szczegółowy biogram artysty: <http://www.encyklopediateatru.pl/osoby/2543/jerzy-dobrzanski> [dostęp: 26 V 2021].

9 Zob. szczegółowy biogram artysty: <https://www.encyklopediateatru.pl/autorzy/2798/jerzy-derfel> [dostęp: 26 V 2021].

« » ULA Z IB | ULA FROM IB, reż. | dir. Jan Wilkowski, fot. | photo by Zbigniew Wdowiński



take new ventures. Krzysztof Rau played an extraordinary role in Wilkowski's directorial *comeback*. The founder of Puppetry Department and the director of Białystok Puppet Theatre was able to convince Wilkowski to co-operate widely in various fields. They worked in tandem, and Wilkowski breathed in an atmosphere of well-organized work and mutual trust. Rau became a new, valuable partner for him. He captivated him with his faith in theatre and his philosophy based on the conviction of the value of human actions as a thing "in itself"<sup>5</sup>.

In Białystok, at the end of the 1970s, the greatness of Wilkowski's talent was revealed again with full force, which is evidently exemplified by memorable performances such as *Wielki Iwan* [*The Great Ivan*], *Pastorałka* [*Pastorale*], and in particular *Zielona Gęś* [*The Green Goose*] and the already mentioned *Decameron 8.5*, all realized between 1977 and 1986. It would not be an exaggeration to say that all of them were noticed by puppetry community and theatre enthusiasts. They became loud and left a clear mark on the history of Polish puppet theatre in the second half of the 20th century. Wilkowski showed his undeniable strengths – versatility and freedom of thought combined with intellectual and formal discipline. Being not only a director, but also a dramatist, actor, and partly a visual artist, he was able to work – and worked – totally, appearing to others as a complete artist, sincerely expressing himself, and at the same time presenting

---

5 H. Jurkowski, *Moje pokolenie* [*My Generation*], Łódź 2006, p. 130. Compare fragment referring to Wilkowski's pedagogical activity: "The youth was mostly fascinating. Wilkowski gave them all his creative energy, his time and his feelings. Probably, in many of them he found himself from the times when, at a crossroads, he was looking for his own place in the world"; *ibidem*, p. 128.





spektakli Białostockiego Teatru Lalek, przede wszystkim tych reżyserowanych przez Krzysztofa Raua (dla Wilkowskiego stworzył muzykę do *Zielonej Gęsi* oraz *Dekameron 8.5*).

Pierwsze dwa spektakle zrealizowane w latach 70. w Białostockim Teatrze Lalek należy jeszcze zaliczyć do dzieł o bardziej użytkowym niż prawdziwie artystycznym, przełomowym charakterze. *Cybernetyczny pies* miał premierę 1 maja 1975 roku i był drugą inscenizacją tego utworu, napisanego przez Wilkowskiego wspólnie z Elżbietą Burakowską, wystawionego pierwotnie w warszawskim Teatrze Guliwer pod innym tytułem – *Niełatwo być psem*<sup>10</sup>. W przeciwieństwie do stołecznego przedstawienia, do którego scenografię

---

<sup>10</sup> H. Waszkiel, *Jan Wilkowski. Spowiedź...*, s. 493.

« PASTORAŁKA | PASTORALE, reż. | dir. Jan Wilkowski, na zdjęciu od lewej | in the picture from the left: Janusz Walesiak, Piotr Damulewicz, fot. | photo by Roman Sierko

great charisma<sup>6</sup>. He was also very lucky as far as the choice of his closest co-workers was concerned, with whom he made friends. These were – Adam Kilian – one of the most outstanding stage designer working after the II World War<sup>7</sup>, and Jerzy Dobrzański<sup>8</sup> – composer, with whom he co-created his most important works throughout many years. In Białystok, Jerzy Derfel<sup>9</sup> joined them, who was the author of music to many performances of Białystok Puppet Theatre, mostly directed by Krzysztof Rau (Derfel composed music to Wilkowski's performances *The Green Goose* and *Decameron* 8.5).

The first two performances staged in the 1970s in Białystok Puppet Theatre should still be classified as works of a more utilitarian than truly artistic, groundbreaking character. *Cybernetyczny Pies* [*The Cybernetic Dog*] premiered on May 1, 1975 was the second staging of this work, written by Wilkowski together with Elżbieta Burakowska, originally staged in Guliwer Theatre in Warsaw under a different title – *Nie łatwo być psem* [*Not Easy to Be a Dog*]<sup>10</sup>. The Warsaw performance was designed by Ali Bunsch. In Białystok, Adam Kilian was responsible for decorations and puppets. The performance was not widely echoed<sup>11</sup>, and its documentation is also very modest. Wilkowski himself did not return to it any more, and other directors did not undertake its staging. The puppets used in the performance have also not survived, not to mention other elements of stage design. In Białystok Puppet Theatre archives, however, there is a complete set of photos that allow to form an opinion about the nature of the performance. There is no doubt that it

---

6 The strength of Wilkowski's art could be noticed in his respect for the written text, for the literary layer of the performance. While not rejecting novelties, but rather observing them closely while being a creative artist, he nevertheless drew attention to the purity of the message, to the communicativeness of stage solutions. Using once again the words of Henryk Jurkowski: "Wilkowski completely transformed the aesthetics of puppet theatre, but he was unfamiliar with the ideas of the historical avant-garde that disturbed the clarity of the on-stage message. He demonstrated great discipline in this respect, and although he never imposed his views, the legibility and logic of his statements were important professional criteria for him"; *ibidem*, p. 127.

7 See in particular: A. Rembowska (ed.), *Adam Kilian. Fascynacje* [*Adam Kilian. Fascinations*], Warszawa 2015; J. Rogacka (ed.), *Adam Kilian: dokumentacja działalności* [*Adam Kilian: Documentation of Activity*], Łódź 1995.

8 See the detailed biographical note of the artist: <http://www.encyklopediateatru.pl/osoby/2543/jerzy-dobrzanski> [access: 26 V 2021].

9 See the detailed biographical note of the artist: <https://www.encyklopediateatru.pl/autorzy/2798/jerzy-derfel> [access: 26 V 2021].

10 H. Waszkiel, *Jan Wilkowski. Confession...*, p. 493.

11 Although it should be noted that the performance was presented during the National Festival of Puppet Theatres in Opole, where it was awarded by the Association of Polish Artists and Designers, and three actors – Halina Kołpak, Marek Kotkowski and Eliza Piechowska were awarded with acting awards. See: (jar), "Cybernetyczny pies" in Opole [*The Cybernetic Dog* in Opole], "Gazeta Współczesna", 1-2 XI 1975.

stworzył Ali Bunsch, w Białymstoku za dekoracje i lalki odpowiadał Adam Kilian. Przedstawienie nie odbiło się szerszym echem<sup>11</sup>, a jego dokumentacja jest uboga. Sam Wilkowski więcej do *Cybernetycznego psa* nie wracał, jego wystawienia nie podjęli się też inni reżyserzy. Nie zachowały się również wykorzystywane w przedstawieniu lalki, nie mówiąc już o pozostałych elementach scenografii. W archiwum Białostockiego Teatru Lalek dostępny jest jednak komplet zdjęć, pozwalających wyrobić sobie opinię o charakterze przedstawienia. Nie ulega wątpliwości, że było ono dynamiczne, odnoszące się do współczesności, ze szczególnym uwzględnieniem modnych w latach 70. zagadnień z pogranicza techniki i biologii, futurystycznych wizji niedalekiej przyszłości, w której ludzie i zwierzęta, jak też otaczający świat zmieniają się istotnie, stając się mocno stechnicyzowanymi. Atutem spektaklu były niewątpliwie lalki psów, ciepłe w odbiorze, budzące sympatię, oparte na kontraście między organizmem technicznym a organizmem żywym.

Kolejny spektakl wystawiony na deskach Białostockiego Teatru Lalek, *Ula z Ib* (premiera: 4 IX 1976), to z kolei swoisty samograj Wilkowskiego. Popularna historia, od dawna znana dzieciom i rodzicom dzięki telewizji, jak i licznym realizacjom teatralnym<sup>12</sup>, stanowiła punkt wyjścia do stworzenia przedstawienia *par excellence* użytkowego, zapewniającego białostockiej scenie wysoką frekwencję, a przy tym doskonale spełniającego wymogi edukacyjne, uczącego dzieci otaczającego świata, zaspokajającego jego ciekawość, odpowiadającego na ich różnorakie problemy dnia codziennego. Atrakcyjna oprawa plastyczna, na którą składały się noszone przez aktorów ponadnaturalnych rozmiarów maski, z przekonująco zaznaczoną, uproszczoną mimiką twarzy, główna bohaterka – marionetka w formie prostej lalki-zabawki – jak też elementy sceny składające się ze swego rodzaju paneli stylizowanych na wypełnione dziecięcymi rysunkami kartki z zeszytu, kształtowała świat bliski dzieciom wchodzącym w wiek szkolny.

Inny charakter miały dwie kolejne wyreżyserowane przez Wilkowskiego sztuki, będące pierwszymi artystycznymi owocami działalności białostockiego Wydziału Lalkarskiego warszawskiej PWST. 25 listopada 1977 roku na scenie Białostockiego Teatru Lalek miała miejsce premiera przedstawienia dyplomowego studentów IV roku. Był nim *Wielki Iwan* Sergiusza Obraczowa

11 Choć zaznaczyć należy, że spektakl został zaprezentowany na Ogólnopolskim Festiwalu Teatrów Lalek w Opolu, gdzie przyznano mu nagrodę Związku Polskich Artystów Plastyków, a trójkę aktorów – Halinę Kołpak, Marka Kotkowskiego oraz Elżę Piechowską wyróżniono nagrodami aktorskimi. Zob.: (jar), „Cybernetyczny pies” w Opolu, „Gazeta Współczesna”, 1-2 XI 1975.

12 Zob. H. Waszkiel, *Jan Wilkowski. Spowiedź...*, s. 501-502.

» PASTORAŁKA | PASTORALE, reż. | dir. Jan Wilkowski, na zdjęciu od lewej | in the picture from the left: Janusz Słomiński, Maria Sosnowska, Jan Grzesiak, Janusz Walesiak, Mieczysław Fiodorow, Andrzej Zaborski, na górze | on the top: Piotr Damulewicz, fot. | photo by Roman Sierńko







i Sergiusza Preobrażeńskiego, jeden z najważniejszych tekstów stworzonych dla teatrów lalek, wielokrotnie wystawiany na polskich scenach. Z kolei 19 grudnia 1978 roku<sup>13</sup> na BTL-owej Scenie dla Dorosłych zaprezentowano *Pastorałkę* Leona Schillera, klasyczny i ważny dla polskiego teatru dramat, zagrany przez świeżo upieczonych magistrów aktorstwa, pracujących wcześniej nad nim w Szkole, pod opieką dziekana Wydziału. Oba spektakle, wystawione poza murami uczelni, wprowadzone na scenę Białostockiego Teatru Lalek celem bieżącej teatralnej eksploatacji, uznać można za wyraz prawdziwie twórczego fermentu panującego w kierowanej przez Wilkowskiego jednostce. Fermentu przynoszącego ciekawe

i przekonujące efekty artystyczne, potwierdzające zarazem duży talent pedagogiczny Wilkowskiego, który potrafił w swoich studentach wzbudzić pasję twórczą i stworzyć z nich zgrany zespół.

Pierwsze z przedstawień sumiennie przeanalizowała Bożena Frankowska, która recenzji prasowej swojego autorstwa nadała znamieny tytuł: „Ważny Iwan”<sup>14</sup>. Podchodząc do niego życzliwie, nie omieszkała jednak skrytykować niektórych z zaproponowanych rozwiązań. Pisząc o studenckim przedstawieniu, oceniała je wychodząc z założenia, że powinno oddawać charakter Szkoły, charakter Wydziału Lalkarskiego, ukierunkowanego na kształcenie lalkarzy i doskonalenie klasycznych technik lalkarskich. Z tej racji z entuzjazmem podeszła do obecnych w spektaklu form lalkowych, jak też środków

<sup>13</sup> W niektórych źródłach pojawia się inna data premiery: 12 I 1979.

<sup>14</sup> B. Frankowska, *Ważny Iwan*, „Gazeta Współczesna”, 12 II 1978.

was dynamic, relating to the present day, with particular emphasis on the issues on the border of technology and biology fashionable in the 1970s, futuristic visions of the near future in which people and animals as well as the surrounding world become highly technical. The puppets of dogs constituted the advantage of the performance. They were warm in reception, sympathetic, based on the contrast between a technical and a living organism.

Another performance staged in Białystok Puppet Theatre, *Ula from Ib* (premiere: September 4, 1976), is another Wilkowski's play. A popular story, known to children and parents thanks to television and numerous theatre productions<sup>12</sup>, was the starting point for creation of a functional performance *par excellence*, ensuring high attendance in Białystok theatre, and at the same time perfectly meeting the educational requirements, teaching children the surrounding world, satisfying their curiosity, responding to their various problems of everyday life. Attractive artistic stage design, which consisted of supernatural masks worn by actors, with a convincingly marked, simplified facial expressions, the main character – a puppet in the form of a simple toy – as well as elements of the design consisting of panels resembling cards filled with children's drawings from their notebooks, shaped the world close to children entering school age.

The next two plays directed by Wilkowski, which were first artistic works of the activity of Białystok Puppetry Department of the National Higher School of Theatre in Warsaw, were of different nature. On November 25, 1977, on stage of Białystok Puppet Theatre, the fourth-year students graduation performance took place. It was entitled *The Great Ivan* and was written by Sergey Obratsov and Sergey Preobrazhensky – one of the most important texts written for puppet theatres, repeatedly staged on Polish stages. In turn, on December 19, 1978<sup>13</sup> in BTL Stage for Adults, Leon Schiller's *Pastorale* was presented – a classic and important drama for Polish theatre, played by fresh graduates, previously working on it in the School-under the supervision of the Dean of the Department. Both performances, staged outside the walls of the School, put on stage of Białystok Puppet Theatre for the purpose of ongoing theatrical exploitation, can be considered an expression of a truly creative ferment in the Department managed by Wilkowski. A ferment that brought interesting and convincing artistic effects, at the same time confirming Wilkowski's great pedagogical talent, who was able to arouse creative

---

12 See: H. Waszkiel, *Jan Wilkowski. Confession...*, p. 501–502.

13 In some sources, there appears a different date of the premiere: 12 I 1979.

wyrazu, które pozwalały widzom śledzić animacyjną „kuchnię”<sup>15</sup>, za to dosadnie skarciła młodych adeptów sztuki, jak też Wilkowskiego, za wprowadzenie w obręb przedstawienia żywego planu<sup>16</sup>. Z wyraźną niechęcią podeszła też do zabiegów uwspółcześniających sztukę, podkreślając „zbędność i nieprzystawalność do tkanki utworu filmowych doczepek przedstawienia”, dalej zaś twierdząc, że zamazują one „granice gatunku, czego należy [...] unikać”. Frankowska argumentowała w tym przypadku, że „jeśli dla wyrażenia myśli i treści nie wystarczają środki teatralne i musimy odwoływać się do takich, które nie mają z dramatem, teatrem i aktorstwem nic wspólnego – nie tworzymy już teatru, tylko coś, co jest na jego i innych sztuk widowiskowych pograniczu”<sup>17</sup>.

Czytając recenzję Bożeny Frankowskiej nie sposób nie odnieść wrażenia, że była ona pisana z założeniem, iż sztuka dyplomowa studentów IV roku Wydziału Lalkarskiego powinna być nie tyle dziełem charakteryzującym się wysokimi walorami artystycznymi, samodzielnością jej twórców, co wyłącznie wysokimi walorami warsztatowymi, ograniczonymi sztywnie zarysowanymi konwencjami gatunkowymi. Bożena Frankowska do *Wielkiego Iwana* podeszła jako do dzieła teatralnego kończącego proces dydaktyczny, a nie potwierdzającego, że młodzi adepci lalkarstwa są już artystami, którzy mogą zaproponować coś od siebie, wchodzić w partnerski dialog z reżyserem, zaś ten ostatni jest kimś więcej, niż tylko pedagogiem, ograniczonym w działaniu minimum programowym<sup>18</sup>.

---

15 „Przedstawienie grane jest w Rotundzie. Zbudowano tu dwupoziomową scenę. Górny plan przeznaczony jest dla bohaterów utworu, dolny – zazwyczaj skryty za parawanem – został odsłonięty i pozwala wejść w zakulisie lalkowej sceny, zobaczyć urządzenia lalkowego teatru, śledzić animację lalek. Ten ciekawy pomysł okazał się trafny, zwłaszcza przy warsztatowym charakterze przedstawienia, które ma pokazać umiejętności wychowanków i sukcesy pedagogiczne nauczycieli. Można przekonać się, jak ciężka i niewdzięczna, bo niemal anonimowa jest praca aktora-lalkarza, zobaczyć, czego nauczyli się białostoccy studenci, jak zdają egzamin w pracy zespołowej. Prześledzenie naszych wrażeń na przedstawieniu najlepiej świadczy o poziomie wykonawczym: mimo ochoty, by rozpatrzyć się w tajnikach sztuki lalkarzy, raz po raz zafascynowani akcją i bohaterami – przestajemy podglądać *jak to się robi*”; ibidem.

16 „Wybranie na warsztat studentów Wydziału Lalkarskiego sztuki, która usprawiedliwia wprowadzenie żywego planu i uczy tego, czego w polskim teatrze – w imię czystości teatru lalek jako gatunku – należałoby unikać, jest mankamentem przedstawienia. Zwłaszcza gdy się zważy, że jest ono dokumentem procesu dydaktycznego. Żywy plan aktorski w teatrze lalek, nie kontrolowany, a wyróżniający najbardziej intymne pragnienia lalkarzy – wcześniej czy później prowadzą do lekceważenia rzemiosła animacyjnego. Szkoła nie powinna dawać tu przykładu”; ibidem.

17 Ibidem.

18 Warto w tym miejscu wspomnieć o całkowicie pominiętym przez recenzentkę elemencie przedstawienia – efektownych, starannie wykonanych lalkach projektu Zofii Stanisławskiej-Howurkowej (w *Wielkim Iwanie* Adam Kilian odpowiedzialny był jedynie za stworzenie opisywanej przez Frankowską przestrzeni scenicznej).





passion in his students and create a harmonious ensemble out of them.

The first of the performances was thoroughly analyzed by Bożena Frankowska, who gave her review a meaningful title: "Important Ivan"<sup>14</sup>. Approaching it kindly, she did not fail to criticize some of the proposed solutions. Writing about the student performance, she assessed it on the assumption that it should reflect the character of the School, the character of the Puppetry Department, aimed at educating puppeteers and improving classical puppetry techniques. For this reason, she enthusiastically approached puppet

---

14 B. Frankowska, *Ważny Iwan [Important Ivan]*, "Gazeta Współczesna", 12 II 1978.



« Plakat spektaklu ZIELONA GEŚ | Poster of the performance entitled THE GREEN GOOSE  
reż. | dir. Jan Wilkowski

forms present in the performance as well as means of expression that allowed the audience to follow the animated “kitchen”<sup>15</sup>, and at the same time she scorned young adepts of puppetry art and Wilkowski himself for introducing drama acting into the performance<sup>16</sup>. She also clearly reluctantly approached the idea of modernizing the performance, emphasizing “the redundancy and incompatibility of the film’s attachments to theatrical work”, and further claiming that they blur “the boundaries of the genre, which should be [...] avoided”. Frankowska argued in this case that “if theatrical means are not enough to express thoughts and content, and we must refer to those that have nothing to do with drama, theatre and acting – we do not create theatre anymore, but something that lies on its border”<sup>17</sup>.

While reading Bożena Frankowska’s review, it is impossible not to get the impression that it was written with the assumption that the diploma performance of Puppetry Department graduates should be not so much a work characterized by high artistic quality and independence of its authors, but rather by high technical skills, limited by rigidly outlined conventions. Bożena Frankowska treated *The Great Ivan* as a theatrical work ending the didactic process, and not confirming that young puppet students are already artists who can propose something of themselves, enter into a partner dialogue with the director, and the latter is more than just an educator, limited by the School curriculum<sup>18</sup>.

Taking into account the nature of the next performance, *Pastorale*, we can

---

15 The performance is staged in the Rotunda. A two-layer stage was built here. The upper plan is intended for the characters of the play, the lower plan – usually hidden behind a screen – has been unveiled and allows to see behind the scenes of the puppet stage, to see the devices of the puppet theatre, to observe puppet manipulation. This interesting idea turned out to be well-chosen, especially taking into consideration the workshop nature of the performance, which aims to show students’ gained skills and pedagogical success of teachers. One can see how hard and ungrateful the work of an actor-puppeteer is because it is almost completely anonymous. One can also see what the students of Białystok School learned and how they passed the exam working in the ensemble. Following our impressions during the performance is the best evidence of its quality: despite the desire to look at the secrets of the art of puppetry, over and over again fascinated by the action and characters – we stop watching *how it’s actually done*”; *ibidem*.

16 “Choosing the drama for the students of Puppetry Department that justifies the introduction of the actors’ plan is a great flaw of the performance. Such decisions should be avoided in the name of protection of the purity of puppet theatre as a genre. Especially when it is considered a document of the didactic process in place, where puppetry is taught. An actors’ plan in a puppet theatre, uncontrolled, but distinguishing the most intimate desires of puppeteers – sooner or later leads to disregard for the manipulation craft. The school should not set an example here.”; *ibidem*.

17 *Ibidem*.

18 At this point, it is worth mentioning an element of the performance completely omitted by the reviewer – the impressive, carefully made puppets designed by Zofia Stanisławska-Howurkowa (in *The Great Ivan*, Adam Kilian was only responsible for creating the stage design described by Frankowska).





Mając na względzie charakter kolejnego przedstawienia, czyli *Pastorałki*, możemy śmiało stwierdzić, iż zastosowane w *Wielkim Iwanie* środki artystyczne po prostu wpisywały się w filozofię twórczą i pedagogiczną Jana Wilkowskiego. Dziekan Wydziału Lalkarskiego z jednej bowiem strony pragnął z całą mocą aktywizować studentów, rozwijać i wspierać ich twórcze marzenia, nawet jeśli nie wpisywały się w nurt ortodoksyjnie pojmowanego lalkarstwa, z drugiej zaś, nie będąc przecież twórcą radykalnie awangardowym, widział potrzebę aktualizacji, uwspółcześniania napisanych dziesięciolecia czy stulecia wcześniej dzieł.

W ciekawy sposób o *Pastorałce* wypowiadał się, po latach od premiery, Henryk Jurkowski. Choć sam przekonany o potrzebie pielęgnowania specyfiki teatru lalek, co wielokrotnie, przez dziesięciolecia, podkreślał w różnych swoich publikacjach, zalet omawianego przedstawienia dopatrywał się właśnie w tych rejestrach, których wartość, w odniesieniu do *Wielkiego Iwana*, negowała Bożena Frankowska. Jurkowski zwrócił uwagę na fakt, iż w przy-

« » ZIELONA GĘŚ | THE GREEN GOOSE, reż. | dir. Jan Wilkowski, fot. | photo by Roman Sierko



confidently say that the artistic means used in *The Great Ivan* simply matched Wilkowski's creative and pedagogical philosophy. The Puppetry Department's Dean, on one hand, wanted – with all his might – to activate students, develop and support their creative dreams, even if they did not fit into the orthodox trend of puppetry, and on the other hand, not being a radically avant-garde creator, he saw the need to update and modernize texts written decades or centuries ago.

Years after the premiere, Henryk Jurkowski spoke about *Pastorale* in an interesting way. Although he himself was convinced of the need to nurture the specificity of puppet theatre, which he emphasized many times over the decades in his various publications, he saw the advantages of the performance in these registers, the value of which, in relation to *The Great Ivan*, was denied by Bożena Frankowska. Jurkowski drew attention to the fact that in that performance, Wilkowski managed to completely subordinate the incredibly strong personality of Adam Kilian, the set designer of the performance. His inclinations towards folk motifs and folklore were toned down in the stag-

padku *Pastorałki* Wilkowski zdołał sobie podporządkować całkowicie niebywale przecież silną osobowość Adama Kiliana, scenografa przedstawienia. Jego skłonności do ludowych motywów, folkloru, zostały w inscenizacji sztuki Schillera stonowane, a może lepiej byłoby powiedzieć – po prostu zastąpione wyraźną dążnością do aktualizacji, wchodzącą w dialog z tradycyjnym spojrzeniem na szopkę. Przedstawienie ocenił jako „znakomite, prawdziwie ‘studenckie’, z elementami tekstowej i plastycznej improwizacji (szopka jako kompozycja z drabin), na którą przystał Kilian, przyczyniając się do ogólnego sukcesu”<sup>19</sup>.

W podobnym tonie na temat sztuki wypowiadała się również jedna z jej recenzentek, Anna Nike Mineyko. „Świat przedstawiony w białostockim spektaklu wiruje, tańczy, śpiewa, płacze. Jest pełen różnorodnych napięć. Raz cichy i łagodny, jak w scenie prania i rozwieszania pieluszek, to znów rozdygotany historyczną kłótnią Herodowej z jej mężem” – pisała<sup>20</sup>, podkreślając zarazem

19 H. Jurkowski, *Moje...*, s. 125.

20 A. N. Mineyko, *Bez kokieterii*, „Białostocki Informator Kulturalny”, nr 2, 1979, s. 12.



« ZIELONA GĘŚ | THE GREEN GOOSE, reż. | dir. Jan Wilkowski, fot. | photo by Roman Sierko

ing of Schiller's play, or perhaps it would be better to say – they were simply replaced with a clear tendency to update the whole performance, which entered into dialogue with the traditional view of szopka. He described the performance as "excellent, and truly student", with elements of textual and visual improvisation (szopka as a composition made of ladders), which Kilian agreed to, contributing to the overall success"<sup>19</sup>.

A different reviewer, Anna Nike Mineyko, also spoke about the play in a similar tone. "The world presented in the Białystok performance spins, dances, sings and cries. It is full of various tensions. Once it is quiet and gentle, as in the scene of washing and hanging diapers, then again shivering due to Herod's wife hysterical quarrel with her husband" – she wrote<sup>20</sup>, emphasizing also Wilkowski's respect towards the tradition<sup>21</sup>. Although it should be mentioned that also her, like Bożena Frankowska in relation to *The Great Ivan*, found some updating elements related to the everyday life of a country, in which shortages of goods were already on the agenda at that time, too far-reaching. We are talking about a kilogram of sugar, "straight from our modern stores", given to Mary and Józef on the occasion of the birth of the Saviour, as well as half a liter of vodka, also given to Jesus' parents. The reviewer treated such elements as trivial and compared them to a cheap joke "which has not made anyone laugh for quite a long time"<sup>22</sup>.

Bearing in mind the above reflections, it will not come as a surprise to hear the tone of Bożena Frankowska's review. She considered *Pastorale* to be a complete artistic failure, a performance that is almost distasteful in expression, manifesting lack of artistic humility and respect for tradition. The negative opinion concerning the performance resulted from her approach to puppet theatre as such. As in the case of *The Great Ivan*, her critical tone was a result of Wilkowski's refusal to deviate from certain stage

---

19 H. Jurkowski, *My...*, p. 125.

20 A. N. Mineyko, *Bez kokieterii [No Coquetry]*, "Białostocki Informator Kulturalny", no. 2, 1979, p. 12.

21 *Pastorale* staged by Jan Wilkowski in Białystok Puppet Theatre seems to be in line with this classic, Schillerian model of performance. Most of the scenes are funny, often mocking, and sometimes even express euphoric collective joy, so close to all folk rituals. [...] All the characters are generally constructed in accordance with the folk, and therefore the simplest, prototype of the performance. If God – it is huge, covering the whole stage (not separated from the audience in principle, and therefore also including the audience), supernatural with its greatness and blue colour. If Death – in white, elusive, constantly changing its shape – once seen as a slender, tall figure, then again as a white spot crawling on the ground. If Devil, then – of course – with horns and a tail, in red and black. Angels – in white albs, a bit as if taken from children's imaginations, playing like children, contradictory, noisy and sympathetic"; *ibidem*, p. 11–12.

22 *Ibidem*, p. 12.

cechujący Wilkowskiego szacunek do tradycji<sup>21</sup>. Choć wspomnieć trzeba, że i jej, podobnie jak wcześniej Bożenie Frankowskiej w odniesieniu do *Wielkiego Iwana*, pewne zabiegi aktualizacyjne, odnoszące się do codzienności kraju, w którym niedobory towarów były już w tamtym okresie na porządku dziennym, wydawały się za dalece posunięte. Mowa tu o kilogramie cukru, „prosto z naszych współczesnych sklepów”, дарowanym Marii i Józefowi z okazji narodzin Zbawiciela, a także pół litrze wódki, również wręczonym rodzicom Jezusa. Recenzentka określiła tego rodzaju zabiegi mianem trywialnych, sytuując je w ramach taniego żartu, „który od dość dawna nikogo już nie śmieszy”<sup>22</sup>.

Mając na względzie powyższe refleksje nie będzie zaskoczeniem ton recenzji Bożeny Frankowskiej. Uznała ona *Pastorałkę* za całkowitą porażkę artystyczną, za przedstawienie bez mała niesmaczne w wyrazie, będące przejawem braku artystycznej pokory i szacunku wobec tradycji. Negatywna opinia o przedstawieniu wynikała z jej podejścia do teatru lalek jako takiego. Podobnie jak w przypadku *Wielkiego Iwana* krytyczne stanowisko było wynikiem niezgody na odejście przez Wilkowskiego od określonych konwencji scenicznych. Frankowska twierdziła, iż „białostoccy lalkarze z Schillerowskiej ‘Pastorałki’ zachowali jedynie tytuł i szkielet. Ciało – i co ważniejsze – duch tego widowiska zapodziali się gdzieś zupełnie”<sup>23</sup>. Głównych przyczyn porażki artystycznej upatrywała w:

1. nieudanych efektach scenograficznych, a więc maskach noszonych przez aktorów, w szczegółach odnoszących się do realiów współczesnych;
2. „niezręcznych wygłupach słownych inkrustujących scenariusz Schillera w nadmiarze”, całkowicie pozbawionych dowcipu i lekkości;

---

21 „*Pastorałka* zrealizowana przez Jana Wilkowskiego na scenie Białostockiego Teatru Lalek wydaje się pozostawać w zgodzie z tym klasycznym, Schillerowskim modelem przedstawienia. Większość scen nosi charakter wesołej zabawy, często prześmiewek, a niekiedy nawet – euforycznej zbiorowej radości, tak bliskiej wszelkim obrzędom ludowym. [...] Wszystkie postacie spektaklu skonstruowane zostały na ogół zgodnie z ludowym, z zatem najprostszym, pierwowzorem przedstawienia. Jeśli Bóg – to ogromny, na całą scenę (nie oddzieloną w zasadzie od widowni, a więc – obejmujący także i publiczność), nadprzyrodzony swoją wielkością i błękitem. Jeśli Śmierć, to w powłóczystej bieli, nieuchwytna, wciąż zmieniająca swe kształty – raz smukła, wysoka postać, to znów pełzająca po ziemi biała plama. Jeśli Diabeł, to – oczywiście – z rogami i ogonem, w kolorach: czerwonym i czarnym. Aniołki – w białych komżach, trochę jakby z dziecięcych wyobrażeń wzięte, bawiące się jak dzieci, przekorne, hałaśliwe i budzące sympatię”; ibidem, s. 11–12.

22 Ibidem, s. 12.

23 B. Frankowska, *Pastorałka albo podwieczorek przy mikrofonie*, „Gazeta Współczesna”, 10–11 II 1979.

» ZIELONA GĘŚ | THE GREEN GOOSE, reż. | dir. Jan Wilkowski, na zdjęciu od lewej | in the picture from the left: Danuta Rej, Zdzisław Rej, Elżbieta Kłosowicz, Ryszard Doliński, Alicja Skiepmo-Gielniewska, Barbara Puzan, fot. | photo by Roman Sierko





conventions. Frankowska claimed that “Białystok puppeteers kept only the title and the root from Schiller’s *Pastorale*. The body – and more importantly – the spirit of this performance disappeared completely”<sup>23</sup>. She saw the main causes of artistic failure in:

1. unsuccessful stage design effects, that is masks worn by actors and details relating to contemporary realities;
2. “awkward verbal jokes encrusting Schiller’s script in excess”, completely devoid of wit and lightness;
3. over-expression of actors, clumsily trying to diversify Schiller’s gesture and movement score;
4. poor-quality acting<sup>24</sup>.

In her opinion, many scenes were exaggerated, performed “in a miserable

---

23 B. Frankowska, *Pastorałka albo podwieczorek przy mikrofonie [Pastorale, or a tea-afternoon with a microphone]*, “Gazeta Współczesna”, 10–11 II 1979.

24 Ibidem.

3. nadmiernej ekspresji aktorów, niezdarnie próbujących urozmaicić partyturę gestyczno-ruchową Schillera;
4. słabej jakości aktorstwie<sup>24</sup>.

W jej opinii wiele scen było przerysowanych, wykonanych „w mizernej konwencji ni to złego kabaretu, ni podwieczorku przed mikrofonem”<sup>25</sup>. Przechodząc do konkluzji stwierdziła: „Myślę, że twórcy w swej pracy zbyt mało zaufali Schillerowi, a zbyt wiele zawierzyli własnym wyobrażeniom o starym teatrze i własnym gustom do aktualizacji i nowoczesności. Naśladowanie zaś zeszłorocznej ‘Pastorałki’ [...], w której niepewność aktorów niezbyt jeszcze ufających własnym możliwościom nadała umiar, usprawiedliwiając przełożenie ludowego humoru na dowcip studencki – w teatrze zawodowym stało się dodatkową przyczyną porażki. Porażki, która w mniejszym stopniu wzięła się z trudnego nad wyraz zadania, a w większym z pychy, z zadufania we własne teatrotwórcze możliwości. O ileż rozsądniej czyni teatr dramatyczny, wykonujący wiernie i ściśle partyturę Schillera, a pełną pasję i ambicję wkładający w cyzelatorstwo i szlachetność jej odtworzenia”<sup>26</sup>.

Upłynęło blisko pięć lat, nim Jan Wilkowski ponownie podjął się aktywności reżyserskiej w Białymstoku. W 1984 roku powrócił do Białostockiego Teatru Lalek z przedstawieniem *Zielona gęś*, będącym wyborem tekstów satyrycznych Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego (premiera: 23 III 1984). Co istotne – spektakl ten nie tylko wyreżyserował, ale też stworzył do niego scenografię. Z kolei w początkach 1986 roku zaproponował białostockiej publiczności spektakl *Dekameron 8.5* (premiera: 27 II 1986), w tym wypadku powracając do współpracy z Adamem Kilianem. Obie wystawione na scenie Białostockiego Teatru Lalek sztuki przeszły do historii polskiego teatru lalek jako jedne z najciekawszych propozycji ostatnich dziesięcioleci. Niepomny

---

24 Ibidem.

25 Ibidem.

26 Ibidem. Przeciwnego zdania był Franciszek Piątkowski, podkreślający, iż Wilkowski dokonał udanej aktualizacji tekstu, której służyły również nowoczesne w wyrazie maski, stworzone przez Adama Kiliana: „‘Pastorałka’ białostockich magistrantów była przykładem, jak zapis misteryjnych tekstów i tradycją usankcjonowane misteryjne sytuacje można odczytać w sposób laicki, trafnie zracjonalizowany. Właściwie każda ‘sprawa’, poczynając od sceny Raju, poprzez Wypędzenie z rajskiego ogrodu, Zwiastowanie, Narodzenie, aż do finału, skrzy się precyzyjnie zakomponowanym ruchem, celnie i trafnie podawanym tekstem, umiejętnie winkrustowanym współczesnym wtrętem bądź nowoczesnie zinterpretowaną sytuacją. Tej nowoczesności najwięcej chyba w kostiumach i maskach, zaprojektowanych przez Adama Kiliana. Przepyszna galanteria typów, ukazana przez Kiliana, dzięki odpowiednio ucharakteryzowanym i ukształtowanym wiklinowym maskom, można by opisywać długo, aż do wyczerpania wszystkich około trzydziestu ról”; F. Piątkowski, *Białostoccy magistranci grają ‘Pastorałkę’*, „Kontrasty”, nr 9, 1978, s. 62.







krytyki Bożeny Frankowskiej, Wilkowski stworzył przedstawienia pełne dynamiki, różnorodne w wyrazie, operujące szeroką paletą środków formalnych, nie zawsze bynajmniej mieszczących się w granicach klasycznego, tradycyjnego teatru lalek. Co więcej – wychodząc od klasycznych tekstów kultury, bazując na utworach o bogatej historii, niekiedy, jak w przypadku *Dekameron*, kilkusetletniej – nie wahał się ich uwspółcześnić.

Dwa wspomniane spektakle były w istocie refleksją Wilkowskiego o latach 80. XX wieku, refleksją o bieżącym życiu Polaków. Jak wspominał Henryk Jurkowski: „Oczywiście, jesteśmy gotowi bronić wartości, uznanych przez nas za najwyższe, w każdym kontekście kulturowym, ale nie oznacza to, że tracimy z oczu rzeczywistość. Ten porządek rzeczy potwierdził także Wilkowski, który w swym następnym przedstawieniu sięgnął po wybór satyrycznych tekstów Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, zatytułowany nieco myląco

« DEKAMERON 8.5, reż. | dir. Jan Wilkowski, na zdjęciu od lewej | in the picture from the left: Wiesław Czołpiński, Barbara Muszyńska, Ryszard Doliński, Jan Wilkowski, fot. | photo by Roman Sieńko

convention of a kind of poor cabaret or a tea-afternoon with a microphone"<sup>25</sup>.

In conclusion, she stated: "I think that the creators trusted Schiller too little in their work and put too much trust in their own ideas about the old theatre and their own tastes for renovation and modernity. The imitation of last year's 'Pastorale' [...], in which the uncertainty of actors who did not yet trust their own abilities, justified the translation of folk humor into student joke. But in professional theatre it became an additional cause of failure. Failure, which resulted to a lesser extent from an extremely difficult task, and more from pride and self-righteousness in one's own theatrical possibilities. How much more sensible drama theatre does when it faithfully and strictly performs Schiller's score and puts full passion and ambition into the process of recreating it"<sup>26</sup>.

Nearly five years passed before Jan Wilkowski returned to his directing activity in Białystok. In 1984, he returned to Białystok Puppet Theatre with the performance *The Green Goose*, which is a selection of satirical texts written by Konstanty Ildefons Gałczyński (premiere: March 23, 1984). Importantly, he not only directed it, but also created a stage design for it. At the beginning of 1986, he presented performance *Decameron 8.5* to the Białystok audience (premiere: 27 February 1986), in this case returning to co-operation with Adam Kilian. Both performances, staged in Białystok Puppet Theatre, have gone down in the history of Polish puppet theatre as most interesting proposals of the last decades. Irrespective of Bożena Frankowska's criticism, Wilkowski created performances full of dynamics, diverse in expression, using a wide range of formal means of expression, not always within the limits of classical, traditional puppet theatre. What is more – starting from classical texts of culture and basing on works with a rich history, sometimes, as in the case of *Decameron* – he did not hesitate to update them.

The two aforementioned performances were in fact Wilkowski's reflection

---

25 Ibidem.

26 Ibidem. Franciszek Piątkowski was of contrary opinion, stressing that Wilkowski had successfully updated the text, which was also intensified by modern masks created by Adam Kilian: "'Pastorale' of Białystok graduate students was an example of how mystery texts and traditionally sanctioned mystery situations can be read in a secular way and be logically rationalized. Every 'case', starting from the scene of Paradise, through Expulsion from the Garden of Eden, Annunciation, Nativity, up to the finale, sparkles with precisely composed movements and accurate text, skillfully incrustated with contemporary interjections or a modernly interpreted situation. This modernity is most likely to be found in costumes and masks designed by Adam Kilian. The delicious gallantry of types shown by Kilian, thanks to appropriately characterized and shaped wicker masks, could be described long, until all thirty roles are exhausted"; F. Piątkowski, *Białystok graduate students play 'Pastorale'*, "Kontrasty", no. 9, 1978, p. 62.



*Zielona gęś* [...]. Jakże to charakterystyczne stanowisko: bronimy naszych polskich wartości z najwyższym zacięciem, ale od uwielbienia tych wartości z łatwością przechodzimy do krytyki tych, którzy nie potrafią im sprostać. *Zielona gęś* opowiadała o naszych wadach. I to środkami nowej konwencji, czyli tak zwanego 'teatru przedmiotów'. [...] Rzecz jasna, w innych scenach – inne środki wyrazowe. I także bałałajka wędrująca nocą do księżycy. Melanz poezji i satyry, jak zwykle u Gałczyńskiego. U Wilkowskiego – z przewagą satyry. Więc te wszystkie ostre słowa należało zrekompensować jakąś tezą o ogólnej sytuacji Polaków. Posłużył temu *Dekameron 8.5* według Giovanniego Boccaccia w opracowaniu Wilkowskiego, ze scenografią Kiliiana (1986). Zamierzając pokazać kilka scenek erotycznych, Wilkowski stworzył legendę do swego przedstawienia – punkt wyjścia, który miał podtekst polityczny, choć nie zawsze uchwytne dla widzów. Otóż, przypominał nam wszystkim, że *Dekameron* powstał z opowiadań, które przekazywali sobie uciekinierzy z Florencji, ogarniętej zarazą. Sugerował nam, że my również żyjemy w sytuacji zarazy (stan wojenny) i że jedyną radą na zarazę jest ucieczka w stan fikcji, choćby i erotycznej<sup>27</sup>.

Nie powstała chyba recenzja, w której wytknięto jakiegokolwiek mankamenty obu przedstawień. Krytycy zgodnym chórem podkreślali wyjątkowość *Zielonej Gęsi*<sup>28</sup> oraz *Dekameron 8.5*<sup>29</sup>, chwając zarówno koncepcję reżyserską, scenografię, muzykę, grę aktorską, jak też umiejętności animacyjne zespołu Białostockiego Teatru Lalek. Piszący podkreślali błyskotliwość scenicznych obrazów, frapujące metafory oraz inteligentne porównania. Aż prosi się kolejny raz przytoczyć słowa Henryka Jurkowskiego, odnoszące się do spektaklu *Dekameron 8.5*, które mogą być pointą recenzenckich zachwytów: „[...] talent Wilkowskiego z łatwością przekraczał wszelkie granice czasu i konwencji, jakby one dla niego nie istniały. Zachowywał świeżość spojrzenia na świat i łatwość stosowania wszystkich możliwych środków wyrazowych. Każdy przedmiot gotów był dla niego przemówić (wbrew Gałczyńskiemu, nawet ogórek dla niego śpiewał), na wezwanie odpowiadał każdy rekwi-

---

27 H. Jurkowski, *Moje...*, s. 131. W dalszej części wspomnień Jurkowski chwali doskonałą grę aktorów oraz animację lalek, rekwizytów i przedmiotów. Podkreśla też przemyślaną, zaskakującą, świetnie nadającą się do tworzenia erotycznych obrazów scenografię Kiliiana.

28 Patrz przede wszystkim: A. Koziara, *Co mamy z gęsi? Gałczyński w Białostockim Teatrze Lalek*, „Kurier Podlaski”, 6-8 IV 1984; H. I. Rogacki, *Wilkowskiego teatr cudów*, „Teatr Lalek”, nr 6, 1984, s. 11-13.

29 Patrz przede wszystkim: L. Chalecka-Połocka, *Dekameron contra Szczęki*, „Gazeta Współczesna”, 28 XII 1987; A. Koziara, *Amor? A taki amoralny*, „Kurier Podlaski”, 8 III 1986; M. Nowak, *Teatr Jana Wilkowskiego*, „Teatr”, nr 11, 1986; H. I. Rogacki, *W co się bawić podczas Dżumy?*, „Teatr Lalek”, nr 1, 1986, s. 8-10; M. Waszkiel, *Gdyby Boccaccio był lalkarzem*, „Gazeta Współczesna”, 7 III 1986.

» DEKAMERON 8.5, reż. | dir. Jan Wilkowski, na zdjęciu od lewej | in the picture from the left: Barbara Muszyńska, Ryszard Doliński, fot. | photo by Roman Sierko



on the 1980s. A reflection on the current life of Poles. As Henryk Jurkowski recalled: "Of course, we are ready to defend the values we consider the highest in every cultural context, but this does not mean that we are losing sight of reality. This order of things was also confirmed by Wilkowski, who in his next production used a selection of satirical texts by Konstanty Ildefons Gałczyński, slightly misleadingly entitled *The Green Goose* [...]. How characteristic is this position: we defend our Polish values with the utmost verve, but from adoring these values we easily pass to criticizing those who cannot live up to them. *The Green Goose* talked about our flaws. And this was done by means of new convention, the so-called 'theatre of objects'. [...] Of course, in other scenes – there were different means of expression. And there was also the balalaika that travelled to the moon at night. A mixture of poetry and satire, so typical for Gałczyński. In Wilkowski's interpretation – with predominance of satire. So all those harsh words had to be compensated with a thesis about the general situation of Poles. This was achieved in *Decameron 8.5*



zyt, podporządkowywała mu się każda maska i każdy człowiek, który choć w małym stopniu odczuwał uroki teatru nieosobowego<sup>30</sup>.

*Dekameron 8.5* okazał się pożegnaniem Jana Wilkowskiego z teatrem. Po 1986 roku w istocie przestał być czynnym reżyserem<sup>31</sup>. Ze sceną rozstał się w sposób godny, przedstawieniem nietuzinkowym, a może po prostu – wybitnym. W kolejnych latach konsekwentnie ograniczał również swoją działalność dydaktyczną. Niezmiennie jednak interesował się losem swoich byłych studentów i studentek, czego poruszającym dowodem list, przesłany krótko przed śmiercią jednemu z pierwszych swoich uczniów – obecnie ak-

30 H. Jurkowski, *Moje...*, s. 132.

31 Wyjątkiem potwierdzającym regułę było w tym względzie przypomnienie przez Wilkowskiego, z okazji pięćdziesięciolecia Teatru Lalka w Warszawie, przypadającego na 1995 rok, zrealizowanej kilka lat wcześniej, w Szczecinie, *Spowiedzi w drewnie*, a także realizacja dwóch spektakli w Vancouver w Kanadzie, na początku lat 90. Zob.: M. Waszkiel, *Dzieje teatru lalk...*, s. 211, przyp. 166.

« DEKAMERON 8.5, reż. | dir. Jan Wilkowski, na zdjęciu od lewej | in the picture from the left: Maria Jolanta Rogowska, Wiesław Czołpiński, Krystyna Matuszewska, Barbara Muszyńska, Wojciech Grzechowiak, Amor | Cupid: Beata Miastkowska, fot. | photo by Roman Sieńko

by Giovanni Boccaccio prepared by Wilkowski and with Kilian's stage design (1986). With intention to show a few erotic scenes, Wilkowski created a legend for his performance – a starting point that had a political overtone, though not always tangible to viewers. He reminded us all that *Decameron* was made up of stories told by refugees from a plague-stricken Florence. He suggested to us that we too live in a pandemic situation (martial law) and that the only advice against it is to escape into a fictional, even erotic state<sup>27</sup>.

There is probably no review, which criticized both performances. Critics unanimously emphasized the uniqueness of *The Green Goose*<sup>28</sup> and *Decameron 8.5*<sup>29</sup>, praising both the director's concept, stage design, music, acting as well as the manipulation skills of Białystok Puppet Theatre ensemble. The writers emphasized the brilliance of stage images, intriguing metaphors and intelligent comparisons. Once again, one should quote the words of Henryk Jurkowski, referring to *Decameron 8.5*, which may serve as a summary of reviewer's admiration: "[...] Wilkowski's talent easily crossed all limits of time and convention, as if they did not exist for him. He maintained a fresh look at the world and the ease of using all possible means of expression. Every object was ready to speak for him (against Gałczyński, even a cucumber sang for him), every prop responded when summoned as well as every mask and every person who, at least to a small extent, felt the charms of the impersonal theatre"<sup>30</sup>.

*Decameron 8.5* turned out to be Jan Wilkowski's farewell to the theatre. After 1986, he actually ceased to be an active director<sup>31</sup>. He parted with the stage in a dignified manner, with an extraordinary, or perhaps simply – outstanding per-

---

27 H. Jurkowski, *My...*, p. 131. Later in his memoirs, Jurkowski praises excellent acting of the actors as well as puppet, props and objects manipulation. He also emphasizes Kilian's well-thought, surprising stage design, perfectly suitable for creating erotic images.

28 See mostly: A. Kozłara, *Co mamy z gęsi? Gałczyński w Białostockim Teatrze Lalek [What do we have out of Geese? Gałczyński in Białystok Puppet Theatre]*, "Kurier Podlaski", 6-8 IV 1984; H. I. Rogacki, *Wilkowskiego teatr cudów [Wilkowski's Theatre of Miracles]*, "Teatr Lalek", no. 6, 1984, p. 11–13.

29 See mostly: L. Chalecka-Położka, *Dekameron kontra Szczęki [Decameron versus Jaws]*, "Gazeta Współczesna", 28 XII 1987; A. Kozłara, *Amor? A taki amoralny [Amor? But an immoral one]*, "Kurier Podlaski", 8 III 1986; M. Nowak, *Teatr Jana Wilkowskiego [Theatre of Jan Wilkowski]*, "Teatr", no. 11, 1986; H. I. Rogacki, *W co się bawić podczas Dżumy? [What should we play during Plague?]*, "Teatr Lalek", no. 1, 1986, p. 8–10; M. Waszkiel, *Gdyby Boccaccio był lalkarzem [If only Boccaccio was a Puppeteer]*, "Gazeta Współczesna", 7 III 1986.

30 H. Jurkowski, *My...*, op. 132.

31 The exception that confirmed the rule in this respect was Wilkowski's repeated performance on the occasion of the 50th anniversary of Lalka Theatre in Warsaw in 1995, staged a few years earlier in Szczecin and entitled *Confessions in Wood*, as well as the staging of two performances in Vancouver, Canada, in the early 1990s. See: M. Waszkiel, *History of Puppet Theatre...*, p. 211, note 166.

torowi Białostockiego Teatru Lalek oraz profesorowi Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, Filii w Białymstoku – Piotrowi Damulewiczowi. Wilkowski napisał w nim: „Otóż stało się tak, że wielu z was z pierwszych roczników wydziału towarzyszy mi dziś w myślach niemal nieprzerwanie, ogniskuje moją uwagę w tym samym stopniu co los własnej córki i wnuka; że każdy wasz sukces uważam za własny, a każde niepowodzenie przeżywam jak bym to ja właśnie był jego przyczyną. Byliście przecież ostatnim etapem mojej wędrówki przez sztukę, zwielokrotnieniem moich twórczych ambicji, projekcją własnych niewykorzystanych możliwości w daleką przyszłość. Krótko mówiąc – istnieję dziś w was i dzięki wam [...]”<sup>32</sup>.

Jan Wilkowski zmarł dwadzieścia cztery lata temu. Wciąż jednak pozostaje w pamięci swoich uczniów, jak też dzięki nim funkcjonuje w świadomości osób zainteresowanych teatrem lalek. Jego imieniem nazwany został Teatr Szkolny białostockiej uczelni artystycznej. Jego obecność jest wyczuwalna w murach szkoły, on sam zaś spogląda z rozwieszonych na ścianach zdjęć na pedagogów i kolejne roczniki studentów i studentek. Młodzi adepci sztuki, co naturalne, nie mogą mieć już tak emocjonalnego stosunku do Wilkowskiego jak ci wszyscy, którzy studiowali w Białymstoku w latach 70. i 80. Mistrz ich obecnych profesorów jest dla nich już tylko postacią historyczną, którą znają z, nie zawsze przecież sumiennie czytanych, opracowań dotyczących dziejów sceny lalkowej w Polsce. Teatr jest sztuką ulotną. Trudno wymagać, aby twórca, który ostatni swój spektakl zrealizował trzydzieści pięć lat temu, był źródłem bezpośrednich inspiracji artystycznych dla przedstawicieli najmłodszego pokolenia. Możliwe nawet, iż mając na względzie szybkość zmian zachodzących w świecie, także w świecie sztuki, jego teatralne dzieła, oglądane dzisiaj, trąciłyby dla nich myszka. Ale legenda oraz świadomość osiągnięć wybitnego twórcy pozostaje nienaruszona, trwa i jest stałym punktem odniesień dla kolejnych pokoleń twórców teatru.

O Janie Wilkowskim przypominają też lalki oraz maski, które były wykorzystywane w jego spektaklach. O nich chyba, w kontekście dorobku Wilkowskiego, mówi się najrzadziej. A te przecież, znajdujące się w zbiorach Białostockiego Teatru Lalek oraz Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza, Filii w Białymstoku, są jedynym materialnym świadectwem omawianych w niniejszym tekście spektakli. Ulotna sztuka teatru dzięki nim jednak trwa. Zaprojektowane przez Adama Kiliana, Zofię Stanisławską-Howurkową

---

32 List Jana Wilkowskiego do Piotra Damulewicza, datowany 15 I 1997, opublikowany w: P. Damulewicz, *Spowiedź w drewnie czyli rzecz o Janie Wilkowskim*, Białystok 2002, s. 99.

» DEKAMERON 8.5, reż. | dir. Jan Wilkowski, na zdjęciu od lewej | in the picture from the left: Wojciech Grzechowiak, Krystyna Matuszewska, Wiesław Czołpiński, fot. | photo by Roman Sierko



formance. In the following years, he also consistently limited his teaching activities. However, he was invariably interested in the fate of his former students, as proved by a moving letter sent shortly before his death to one of his first students – now an actor of Białystok Puppet Theatre and a professor at the Aleksander Zelwerowicz Academy of Dramatic Art in Warsaw, Branch Campus in Białystok – Piotr Damulewicz. Wilkowski wrote in it: “Well, it happened that



many of you from the first years of the school accompany me in my thoughts almost continuously, focusing my attention to the same extent as the fate of my own daughter and grandson; I consider each of your successes as my own, and I experience each failure as if I was the cause of it. After all, you were the last stage of my journey through art, a multiplication of my creative ambitions, a projection of my own unused possibilities into the distant future. In short – I exist today in you and thanks to you [...]”<sup>32</sup>.

Jan Wilkowski died twenty-four years ago. However, he still remains in the memory of his students, and thanks to them, he functions in the minds of people interested in puppet theatre. The School Theatre of Białystok Academy was named after him. His presence can be felt within the walls of the school, while he himself looks from the photos on the walls at the teachers and successive generations of students. Naturally, young adepts of puppetry

---

32 Jan Wilkowski's letter to Piotr Damulewicz dated to 15 I 1997, published in: P. Damulewicz, *Spowiedź w drewnie czyli rzecz o Janie Wilkowskim [Confession in Wood, that is a Thing on Jan Wilkowski]*, Białystok 2002, p. 99.



i samego Wilkowskiego pozwalają choć w części uzmysłwić sobie atmosferę przedstawień, ich dynamikę, sposób budowania narracji, kształtowania emocji. Same w sobie są też dziełami sztuki, z oglądu których czerpać można estetyczną radość. Należało je tylko odpowiednio pokazać, wyprowadzić, po latach, na pierwszy plan. Udało się to dzięki czułemu oku Jana Szewczyka, który za pomocą aparatu fotograficznego potrafił uchwycić tkwiące w nich piękno, a przede wszystkim ducha teatru Jana Wilkowskiego, twórcy, któremu Białystok zawdzięcza naprawdę wiele.

« DEKAMERON 8.5, reż. | dir. Jan Wilkowski, na zdjęciu od lewej | in the picture from the left: Barbara Muszyńska, Maria Jolanta Rogowska, Krystyna Matuszewska, fot. | photo by Roman Sierko

art cannot have such an emotional attitude towards Wilkowski as all those who studied in Białystok in the 1970s and 1980s. For them, the master of their current professors is only a historical figure they know from not always carefully read studies on the history of the puppet theatre in Poland. Theatre is an ephemeral art. It is difficult to expect that the artist who made his last production thirty-five years ago will still be a source of direct artistic inspiration for the representatives of the youngest generation. It is even possible that, taking into account the speed of changes taking place in the world, also in the world of art, his theatrical works, watched today, would seem slightly out of date. But the legend and awareness of the achievements of the outstanding artist remain intact. They last and remain a constant point of reference for subsequent generations of theatre creators.

The puppets and masks used in his performances also remind us of Jan Wilkowski. They are still rarely mentioned in context of Wilkowski's achievements. And the ones from the collections of Białystok Puppet Theatre and Białystok Branch Campus of the Aleksander Zelwerowicz National Academy of Dramatic Art are the only material testimony of the performances discussed in this text. Thanks to them, however, the ephemeral art of theatre still lasts. Designed by Adam Kilian, Zofia Stanisławska-Howurkowa and Wilkowski himself, they allow, at least in part, to visualize the atmosphere of the performances, their dynamics, the way of building a narrative and shaping emotions. They are also sole works of art. One can derive aesthetic joy just from admiring them. It was only necessary to properly show them, to bring them to the foreground after years. It was possible thanks to the sensitive eye of Jan Szewczyk, who, using a camera, was able to capture their inherent beauty, and above all, the spirit of Wilkowski's theatre – an artist to whom Białystok owes a lot.













































































CYBERNETYCZNY PIES | THE CYBERNETIC DOG

reżyseria | direction: Jan Wilkowski  
scenografia | stage design: Adam Kilian  
muzyka | music: Jerzy Dobrzański  
premiera | premiere: 01-05-1975

ULA Z IB | ULA FROM IB

autor | written by Jan Wilkowski  
reżyseria | direction: Jan Wilkowski  
scenografia | stage design: Adam Kilian  
premiera | premiere: 04-09-1976  
fotografie lalek na stronach | photos of puppets on pages: 60-61

WIELKI IWAN | THE GREAT IVAN

autorzy | written by Sergiusz Obrazcow, Sergiusz Preobrażenski  
przekład | translation: Władysław Jarema  
reżyseria | direction: Jan Wilkowski  
lalki | puppets: Zofia Stanisławska-Howurkowa  
scenografia | stage design: Adam Kilian  
muzyka | music: Jerzy Dobrzański  
premiera | premiere: 25-11-1977  
fotografie lalek na stronach | photos of puppets on pages: 62-69

PASTORAŁKA | PASTORALE

autor | written by Leon Schiller  
reżyseria | direction: Jan Wilkowski  
scenografia | stage design: Adam Kilian  
muzyka | music: Leon Schiller, Jan Maklakiewicz  
w opracowaniu | edited by: Jana Bondara  
premiera | premiere: 19-12-1978  
fotografie lalek na stronach | photos of puppets on pages: 48, 50

ZIELONA GĘŚ | THE GREEN GOOSE

autor | written by Konstanty Ildefons Gałczyński

reżyseria i scenografia | direction and stage design: Jan Wilkowski

muzyka | music: Jerzy Derfel

asystenci reżysera | assistants director: Alicja Giżewska (PWST), Zdzisław Rej

premiera | premiere: 23-03-1984

fotografie lalek na stronach | photos of puppets on pages: 54, 58-59, 70-73

DEKAMERON 8.5 | DECAMERON 8.5

wg Giovanniego Boccaccia | by Giovanni Boccaccio

adaptacja i transkrypcja językowa w przekładzie Edwarda Boyé | adaptation  
and language transcription in translation of Edward Boyé: Gianni Lupino

autor | written by Jan Wilkowski

scenografia | stage design: Adam Kilian

muzyka | music: Jerzy Derfel

premiera | premiere: 27-02-1986

fotografie lalek na stronach | photos of puppets on pages: 49, 51-53, 55-57



# metamorfozy LALEK



4 międzynarodowy  
festiwal  
teatrów  
lalek  
dla dorosłych

BTL

białostocki teatr lalek

18 czerwca-  
19 września  
2021



ORGANIZATOR | ORGANISER:

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



Dyrektor Festiwalu | Festival Director  
dr hab. Jacek Malinowski

Festival Coordinators | Koordynatorzy Festiwalu  
Julita Stepaniuk / Eliza Dubrowska / Irena Doroszkiewicz

Technical Supervisors | Kierownicy Techniczni  
Magdalena Malinowska / Bogusław Kasperuk

MECENAT | FINANCED BY



Dofinansowano ze środków Ministra Kultury,  
Dziedzictwa Narodowego i Sportu



Zrealizowano ze środków  
z budżetu Miasta Białegostoku

PATRONAT | PATRONAGE



Honorowy Patronat  
Prezydenta Miasta  
Białegostoku

Honorowy Patronat  
Prezydenta  
Miasta Białegostoku



PATRONAT MEDIALNY | MEDIA PATRONAGE



Kurier Poranny

WSPÓŁCZESNA

Białystok ONLINE  
www.BialystokOnline.pl

TEATR LALEK

e-teatr.pl

PARTNERZY | PARTNERS



