

W powojennym Lublinie powstał teatrzyk lalkowy „Bi-Ba-Bo” Stanisławy-Sznaper Zakrzewskiej. Do powstania teatru walczyli przyczynił się Jan Izidor Sztaudynger, a poparł pomysł zachętą i pieniędzmi sam minister Rzymowski. Kierownikiem artystycznym teatru była Stanisława Zakrzewska, kierownikiem zespołu jej mąż Stefan. To wszystko było w roku 1944, w którym odbył się jeszcze w Lublinie, zaraz po wyzwoleniu, pierwszy zjazd polskich lalkarzy. W roku 1945 marionetkowy teatr „Bemol” zakładają Stanisława Szeligowska z Jarosławem Łukawskim. I to już ostatnia lalkarska inicjatywa podjęta w „stołecznym Lublinie”. Później działały już tylko zespoły ochotnicze.

MARYLA KĘDRA — żona pianisty Władysława, matka dwu jego córeczek, absolwentka lalkarskiego studium Janiny Kilian-Stanisławskiej zjechała do Lublina z odległego Wałbrzycha. Zjechała i w mieście zaczęła mówić: „Gdzie diabeł nie może, tam Kędrzynę pośle”.

Na początek, w 1953 roku, Maryla Kędra zorganizowała I Wojewódzki Przegląd Teatrów Lalkowych. W rok później doprowadziła do powstania stowarzyszenia kulturalnego pod nazwą „Kolektyw teatrów lalkowych województwa lubelskiego”, którego jedną z form organizacyjnych stał się Teatr Lalki i Aktora. Na dyrektora i reżysera tej placówki Centralny Zarząd Teatrów, Oper i Filharmonii „desygnował ob. Marylę Kędrę”. Siedzibę dla nowego teatru wyznaczono przy ulicy Klonowica 1.

Pod tym adresem — na południowym skraju staromiejskiego wzgórza, na skarpie górującej nad wąwozem Królewskiej i Podwala — znajduje się romantyczny zakątek. Stare mury, cisza, zieleń i bajeczna panorama. Prowadząca tu droga wiedzie przez dawną furtę Gnojną w murach obronnych. Teren już tu zakonny, dominikański.

Na dominikańskim dziedzińcu, obok zabudowań klasztornych, w których miał znaleźć miejsce teatr, stał drewniany barak. Wszystko mogło się w nim mieścić i wszystko się mieściło. Sala widowiskowa, pracownie, magazyny, biura teatru i mieszkanie Pani Dyrektor.

Teatr z prawdziwego zdarzenia miał być urządzony w pomieszczeniach parterowych na końcu prawego skrzydła klasztornej zabudowy. Wpisano ją do rejestrów zabytków województwa lubelskiego jako „bardzo cenny przykład zespołu architektonicznego reprezentującego cechy architektury gotyckiej, barokowej i eklektycznej”. W przestrzeni tej architektury lubelskim lalkom wskazano miejsce na przytulisko. Zadomowią się w nim na dobre. Tymczasem jednak trzeba było jakoś zacząć.

1954

9 października

Pomiędzy teatrem a Konwentem oo. Dominikanów zawarta zostaje umowa najmu. Do dziś chyba się nie zachowała. Obecnie teatr w klasztorze działa na mocy aneksu do umowy najmu zawartej 1 stycznia 1967 roku, spisanego 14 kwietnia 1992 roku. Paragraf 7 dokumentu podstawowego głosi: „Wynajmujący zastrzega sobie, że

Najemca nie może bez zgody Wynajmującego oddać pomieszczeń pod wynajem dla uprawiania działalności mogącej obniżyć powagę, jaka powinna być zachowana w pomieszczeniach związanych z kultem wyznania katolickiego. Zastrzeżenie niniejsze nie dotyczy wystawiania sztuk scenicznych oraz działalności artystycznej dozwolonej przez właściwe władze". Zaufanie okazywane władzom i cenzurze było w roku 1967 zaiste imponujące.

6 grudnia

Na świętego Mikołaja, obcesowo wypieranego przez Dziadka Mroza, w prowizorycznym baraku na dominikańskim podwórku - premiera otwarcia Teatru Lalki i Aktora: *Złota Kula* Andrzeja Ejsmunda w scenografii autora i reżyserii Maryli Kędry. Radość że poszło i świadomość niewypału. W „Życiu Lubelskim”: napisali „(...) widowisko działa jedynie na wyobraźnię młodego widza. Treść sztuki natomiast jest dla najmłodszych niezupełnie zrozumiała. Starszych widzów (...) razi duża rozbieżność między baśniową atmosferą sztuki, a realizmem dnia codziennego. Dzieje się to na skutek przeładowania widowiska treścią fantastyczno-baśniową, przesłaniającą realne sprawy ludzkie. Pozytywni bohaterowie zbyt szybko uciekają z krainy rzeczywistości do sfery ułudy w pogoni za łatwą życiową, którą zwykle gardzi prawdziwy bohater kochający pracę i nie lękający się trudu oraz niebezpieczeństw.” [1955, nr 19] Wydaje się, że spektakl był rzeczywiście nienajlepszy, nie tylko w oczach wyraźnie zorientowanego na socrealizm recenzenta.

1955

5 lutego

Kruczek, Mruczek i wnuczek. Autorzy: S. Dolin i M. Szyfman. Reżyseria: Maryla Kędra. Lalki Andrzeja Ejsmunda. Druga premiera. „Lalki z małymi wyjątkami bardzo ładnie i żywo oddziaływały na wyobraźnię małego widza. Nie udały się jedynie lalki kota Mruczka i Koziołka. Mruczek w żadnym wypadku nie przypomina kota, a Koziołek prawdziwego kozła. (...) Większość dialogów jest niezrozumiała. Szczególnie w ostatnich rzędach, zamiast głosów słychać tylko bełkot. (...) W każdym akcie od czasu do czasu ukazywały się włosy lalkarzy lub widać było rękę prowadzącą lalkę.” [„Życie Lubelskie”, 1955, nr 48]

List czytelnika - Józefa Kryśia z Lublina - dotyczący Kruczka, Mruczka i wnuczka zamieścił „Sztandar Ludu”. „Dekoracje w teatrze lubelskim jeszcze są zbyt prymitywne. W szczególności drzewo, na którym siedzi dzięcioł. (...) Co można powiedzieć o aktorach? Ogólnie - za dużo głosów niewieścich i tembrze sopranowym, za mało natomiast głosów niskich o brzmieniu altowym (kobiety) i barytonowym (tylko jeden mężczyzna w ogóle). sama sztuka osiąga stojące przed nią zadanie: dzieci, które obejrzą przedstawienie, na pewno nie będą dokuczały swoim mruczkom (kotkom), kruczkom (pieskom) i innym zwierzętom.” [1995, nr 43]

18 marca

„Z godną przykładu i naśladowania inicjatywą wystąpił ostatnio zespół Teatru Lalki i Aktora. Młody ten zespół, który ma jeszcze wiele trudności, postanowił w związku ze zbliżającą się akcją siewną wyjechać na wieś z przedstawieniami. Przed każdym widowiskiem zamiast referatu lub pogadanki chłopcy zobaczą i usłyszą aktualny skecz napisany przez Marię Bechcycz-Rudnicką. (...) Na pierwszy ogień pójdzie powiat bialski, a po nim sąsiednie. Wyjazd planowany jest po 20 marca. [„Życie Lubelskie”,

1955, nr 65]

czerwiec

W związku z remontem przyszłej stałej siedziby, występy Teatru Lalki i Aktora zostały przeniesione do sali Klubu „Gegorek” przy ulicy Pstrowskiego 12. Remont planowano zakończyć w pierwszym kwartale 1956 roku.

wrzesień

Na plac budowy zaszedł reporter „Życia Lubelskiego”. Zanotował: „Obszerna widownia zarzucona jest różnymi materiałami budowlanymi, pełno cegieł i desek, a wśród nich wyłaniające się okno sceny, którego kształtów, jak już teraz widać, utrzymany będzie w stylu sali o pięknym łukowym sklepieniu. Patrzę na elektrotechników zakładających instalację, kamieniarzy rekonstruujących dawne wejście i klucząc między rusztowaniami idę w kierunku zascenia, które wydaje mi się trochę za małe.”

Dziennikarz spotkał wreszcie Marylę Kędrę. Usłyszał o przyszłości: „(...) tu będzie szatnia i bufet, a tu proscenium dla żywego aktora, a tu... - pokazuje ręką na teren przed teatrem - w najbliższej przyszłości zakwitną kwiaty. Będą tu skwery i tarasy, a co najważniejsze, kolejka linowa, którą będą jeździli i obsługiwali młodociani widzowie.”

Na siedzibę dla teatru adaptowano pomieszczenie zajmowane przed wojną przez stolarnię. Solidną, wieloasortymentową. Dostarczającą nawet trumny. W pomieszczeniach piwnicznych pod teatrem była natomiast niegdyś siedziba rzeźnika. Rzeźnika - nie masarza. Dzierżawił lochy tak głębokie, że gromadzony przez niego lód ponoć nigdy nie tajał. Mimo tak różnorodnych i bogatych tradycji miejsca, nie wszystkie marzenia Pani Dyrektor Kędry zostały spełnione. 11 września

W gościnnym „Gęgoroku” premiera *Smoka w Nieswarowie* - przygotowana przez przybyłą z Warszawy ekipę realizatorów. „Godny podkreślenia jest fakt, iż *Smoka* reżyserowała Janina Kilian-Stanisławska - obecnie reżyserka Państwowego Teatru „Lalka” w Warszawie, założycielka tego teatru, uczennica Obrazcowa.” „(...) młodemu lubelskiemu zespołowi narzuciła swój styl. (...) Lalki i dekoracje w wykonaniu Jana (sic!, powinno być Adama) Kiliana z Warszawy są ładne i bardzo barwne. Zastrzeżenia mamy tylko do efektów świetlnych, przy których góra nie jest wcale plastyczna, a niebo ma kolor czerwony. Ponadto smoka publiczność siedząca w dalszych rzędach prawie nie widzi. Po prostu pułap sceny jest za niski.”

listopad

Lalki poszły do reklamy!

„W sklepie „Raj dziecka” przy ulicy Krakowskie Przedmieście 78 odbywa się „tydzień niemowlęcia”. Organizatorzy zastosowali ciekawy pomysł reklamowy. Ustawiono w oknie małą scenkę, na której lalki (poruszane rękami znanego lubelskiego lalkarza B. Kleniewskiego) zachwalają posiadane przez „Raj” towary. Kukiełki i nadawane z płyt melodie sprawiają, że przed oknem wystawowym

zatrzymują się stale przechodnie.” [„Sztandar Ludu”, 1955, nr 282]

1956

Rok październikowej „odwilży” przyniósł w Teatrze Lalki i Aktora cztery premiery. Wszystkie w reżyserii dyrektor Kędry, wszystkie w scenografii aktora Freda Kosmali, którego predyspozycje plastyczne zostały dostrzeżone i wykorzystane. Teatr lubelski stawał się programowo samowystarczalny. Gościnny występ państwa Kilianów okazywał się ewenementem.

1957

27 lutego

O.O. Dominikanie wypowiedzieli umowę najmu pomieszczenia adaptowanego dla potrzeb teatru, argumentując, iż budynek jest „niezbędnie potrzebny jako Dom Modlitwy oraz dla prowadzenia nauki, pracy pobożnej i dla zachowania reguły zakonnej”. Termin opuszczenia klasztoru przez lalkarzy wyznaczono do 1 kwietnia 1957 roku. Sprawa rozeszła się po kościach.

16 marca

Być może mimowolnie, ale dokładnie w pięćdziesiątą szóstą rocznicę prapremiery *Wesela*, czyli w wieczór najbardziej magiczny i osobliwym jaki w polskim teatrze być może, otwarto własną salę widowiskową lubelskiego Teatru Lalki i Aktora, pod zakonnym dachem, na Klonowica (dawniej i dziś znów Dominikańska) nr 1. Wystawiono *Baśń o szklarzu i cesarzu Z. Nawrockiej*, w reżyserii M. Kędry, w scenografii F. Kosmali. Sala widowiskowa, licząca dziś 197 miejsc, podobała się bardzo, tak samo foyer; gorzej było ze sceną. Otóż zabytkowe, niskie, łukowe sklepienie sali uniemożliwiało zainstalowanie sznurowani. W sytuacjach koniecznych, za pomocą specjalnie montowanych urządzeń można było wciągać i opuszczać rekwizyty nie przekraczające 50 cm wysokości. Istnienie stałej zapadni powodowało, że do widowisk granych w żywym planie należało układać specjalną podłogę. Brak kieszeni scenicznej uniemożliwiało z kolei częste zmiany dekoracji. Wreszcie paludamenty, zasłaniające rampę górną, wydatnie zmniejszyły okno sceny, a rampy dolnej nie było i zastępowały ją dodatkowo instalowane reflektory.

1958

1 października

Maryla Kędra przekazała dyrekcję Teatru Lalki i Aktora, działającego ciągle na prawach stowarzyszenia, STANISŁAWOWI OCHMAŃSKIEMU. W życiu teatru kończył się okres pionierski. Czas heroiczno-romantyczny skażony nieśmiałością i ksenofobią. Rychło stanie się przedmiotem legendy, tematem baśni o początku teatru.

Ochmański - aktor lalkarz i początkujący wówczas reżyser przeszedł do Lublina z Łódzkiego teatru „Arlekin”, wprost „spod ręki” wielkiego Henryka Ryla. Przyszedł robić teatr profesjonalny. Taki teatr lalkowy, który wobec kultury narodowej ma identyczne obowiązki, jak każdy inny rodzaj sztuki teatralnej. W Lublinie Ochmański nie zastał ani jednego lalkarza z dyplomem. Po czterech latach jego pracy dziewięć osób z zespołu uzyskało patent artysty lalkarza.

W Lublinie nowy dyrektor zadebiutował *Złotą rybką* E. Tarachowskiej, sztuką, którą przed siedmiu laty debiutował w Łodzi jako aktor. Muzykę do inscenizacji skomponował Stefan Kisielewski.

1959

Dla Stanisława Ochmańskiego teatru otwartego komponują: Krzysztof Penderecki, Jerzy Katlewicz i Zbigniew Jeżewski, a projekty scenograficzne sporządza Henri Poulain.

1960

1 stycznia

Uchwałą Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Lublinie Teatr Lalki i Aktora został upaństwowiony.

14 lutego

Dziadek zmrzł oczko Janiny Morawskiej. Reżyseria Ochmańskiego, scenografia Wacława Kondka. „(...) klimat sztuki, poetycki i lekki, kolorowy i delikatny jakby naprawdę za mgiełką fantastycznego snu” - zanotował Janusz Galewicz. [„Teatr Lalek”, 1960, nr 10]

26 marca

Ballada o paryskim lalkarzu i francuskich marionetkach, słowem *Guignol w tarapatach* Leona Moszczyńskiego i Jana Wilkowskiego. Reżyseria Ochmański, scenografia Poulain. Wypożyczony z Teatru im. J. Osterwy Jan Machulski wędrował po

scenie z koszem i parawanem. Z kosza wyjmował lalki. Pozornie identyczne. Wszystkie głowy bohaterów budowane były „na bazie” takiej samej kuli. Różniły się tylko oczami, krojem ust, kolorem włosów i kształtem nosa. Miały też rozmaite kostiumy. Na scenie Teatru Lalki i Aktora lalkarz Jean Jana Machulskiego budował swój teatr marionetek. Warsztat i trybunę lalkarza wędrownego, ludowego buntownika, romantycznego artysty.

6 grudnia

Dając wszystkim i każdemu z osobna dobry przykład, dyrektor Stanisław Ochmański zdał przed Państwową Komisją Egzaminacyjną egzamin eksternistyczny dla reżyserów teatru lalek.

1961

Dla teatru w Lublinie pisał Jan Wilkowski, dekoracje projektował Bohdan Butelko, a komponował, nie pierwszy raz, Krzysztof Penderecki.

1962

8 czerwca

W *Tygrysiątku* Hanny Januszewskiej - Adam Kilian „na małej scenie nie miał możliwości budowania wielkich machin. Dzięki temu zaczął bawić się jak dziecko. Stąd uroczę jego i prześmieszne tygrysy w cylindrach, stąd piękna, prosta stylizacja drzew, nawiązująca do naszych polskich wycinanek - ten wycinankowy styl współstanowił o jedności koncepcji całego przedstawienia.” [J. Puget: „Teatr Lalek”, 1963, nr 25-26]

O tytułowym bohaterze *Tygrysiątko* pamiętano jeszcze długo, długo po premierze. 21 marca 1965 roku „Kurier Lubelski” donosił: „Lalka lubelskiego TYGRYSKA, granego przed paru laty z olbrzymim powodzeniem w Teatrze Lalki i Aktora trafiła do Moskwy. Dyrekcję naszego teatru powiadomiono, że została ona przekazana do muzeum przy Centralnym Teatrze Lalek kierowanym przez słynnego reżysera S. W. OBRAZCOWA.”

1963

13 maja

Data historyczna. Pierwszy bezapelacyjnie wielki spektakl Teatru Lalki i Aktora. O Zwyrtałe Muzykancie, czyli jak się góral dostał do nieba Jana Wilkowskiego wg Kazimierza Przerwy Tetmajera. Reżyseria Stanisław Ochmański, scenografia Wacław Rondek, muzyka Krzysztof Penderecki. Przystawienie, zdaniem wielu, bijące na głowę genialną warszawską prapremierę zrealizowaną w „Lalce” przez samego Wilkowskiego w Kilianowskiej scenerii (1958).

Zwyrtała lubelski rozgrywa się w architekturze podhalańskiej. Scena jesy zabudowana domem góralskim, którego ściana podzielona pionowo i poziomo może się otwierać jak podwójne okiennice. Prócz tego w każdej z ośmiu kwater tych okiennic znajdują się rozety, również dające się odsłaniać. (...) Lalki wywodzą się z ludowości lekko pocharakteryzowane, wyraziste, dobrze zróżnicowane między sobą.” [Z. Strzelecki: „Teatr Lalek”, 1964, nr 29]

W Warszawie, u Kiliana, była fascynacja malarstwem na szkle, barwami szopki, rysunkiem zabawek, różnorodnością faktur. „scena pierwsza, śmierć Zwyrtały - jest niemal pastiszem malarstwa na szkle, rozgrywa się w drewnianej ramie, tworząc jakby powiększony obrazek ożywiony płaskimi figurami górali na tle równie dużych, jak oni kwiatów. Gdy Zwyrtała zostaje przez świętego Piotra przyjęty do nieba, zjeżdżają z góry sceny wielkie dzwony płasko malowane i kolorowe, zdobione ornamentem linii, krętek i wężyków, jak wielkanocne jajka, kołyszają się, dzwonią. Wtedy przed góralem przechodzi procesja świętych i aniołów, figur jakby toczonych z drzewa, puciołowatych na twarzach, z namalowanymi kółkami rumieńców, mieniących się kolorami i blaskiem cynfolii, jak figury szopkowe, jak sama szopka”. [Z. Strzelecki: „Kierunki scenografii współczesnej”, Warszawa 1970, s. 181]

„ (...) Ochmański zrezygnował z monumentalności przedstawienia, z mnożenia elementów i konwencji konstrukcyjnych. (...) Gdzie można zawierzo samemu tekstowi i słowu. Ta prostota i logika (...) była wielką zaletą lubelskiego przedstawienia”. [J. Puget: „Teatr Lalek”, 1963, nr 25-26]

1964

Osiągnąwszy niekwestionowany sukces Teatr Lalki i Aktora zaczął się kłopotać tym... że jest bezimienny, że nazwę ma przydługą i że o innych teatrach mówi się zwięźle i serdecznie: Lalka, Guliwer, Arlekin, Pinokio. Postanowiono więc zaradzić temu złu.

24 listopada

„Kurier Lubelski” wraz z dyrekcją Teatru Lalki i Aktora - z okazji zbliżającego się dziesięciolecia sceny - ogłosił konkurs na nazwę dla teatru, oczywiście „bardziej bezpośrednią”. Dano tydzień na nadsyłanie propozycji. W nagrodę dla zwycięzców i uczestników konkursu obiecywano: narty, sanki, łyżwy, inny sprzęt sportowy oraz książki.

Wyniki plebiscytu przeszły najśmielsze pewnie oczekiwania organizatorów. „Kurier Lubelski” w tekście pod tytułem „Konkurs rozstrzygnięty. Teatr Lalki i Aktora przyjął imię Andersena” informował: „Ogłoszony konkurs, chociaż przyniósł 305 odpowiedzi, a w tym 302 odrębne projekty nazw, nie dał pożądaných rezultatów. Wyłoniona na podstawie konkursu nazwa „Radość” wzbudziła sprzeciw dzieci i samych aktorów. Okazało się, że nazwanie teatru lalkowego wcale nie jest sprawą błahą. Dyrekcja teatru zorganizowała więc na przedstawieniu bezpłatnym Profesor i pchły (prem. 5 grudnia 1964) dodatkowe głosowanie. W jego wyniku ustalono, że lubelski Teatr Lalki i Aktora będzie nosił imię wielkiego duńskiego pisarza, poety, przyjaciela dzieci, Jana Chrystiana Andersena. [„Kurier Lubelski” 5.I.1965]

A swoją drogą, konia z rzędem temu, kto by odnalazł listę owych co najmniej 303 różnych nazw dla teatru - pamiątkę jakiejś kosmicznej eksplozji talentu onomastycznego młodych lublinian! Fakt, że nazwa teatru wymieniająca patrona dwojga imion jest dopiero monstrualnie długaśna, ale to już tak zwana inna historia.

1965

13 lutego

Teatr Lalki i Aktora lalkowym monopolistą lubelskim.

„Kurier Lubelski” informował, że nadchodzi kres korsarskiej działalności „dzikich” zespołów marionetkowych, bowiem w piśmie okólnym Wojewódzkiego Zarządu Gminnych Spółdzielni jednoznacznie stwierdzono, że jedynym teatrem lalkowym upoważnionym do popularyzowania sztuki w województwie Lubelskim jest Teatr im. Andersena. W konsekwencji monopolista ruszył w podróż artystyczną z *Pinokiem* aż przez siedem powiatów.

22 marca

250. przedstawienie *Pinokia* w reżyserii Ochamńskiego i scenografii Jerzego Koleckiego (prem. 30 grudnia 1963).

6 marca

Pierwsza premiera dla dorosłych. *Gogolowski Płaszcz* w adaptacji i reżyserii Zbigniewa Poprawskiego. Ambicje scenicznego studium fenomenologii systemu. Zazwyczaj dobrotliwy Jan Puget sarknął: „(...) jest to rzecz nie tyle o Akakiju, co o Rosji carskiej, i w dalszym ciągu krytyka caratu przytłacza wątek Akakija, podobnie jak sam tekst przysłania lalkę”. [„Teatr Lalek”, 1966, nr 35]

17 czerwca

Mały książę Saint-Exupery’ego w opracowaniu i reżyserii Ochmańskiego. Dytyramb na cześć wyobraźni. Zenobiusz Strzelecki zagospodarował scenę ażurowymi tkaninami, barwą i światłem. Teatralny horyzont był niebem, parawany — planetami.

Aktorzy grali niewidzialnych.

29 sierpnia

Dyrektor Ochmański dla „Sztandaru Ludu”, o tym „Co może lalka”: „Lalki mogą prezentować bardzo zróżnicowany rejestr różnych uczuć. Mogą budzić śmiech, współczucie, nienawiść i grozę. Mogą być liryczne, łagodne, dramatyczne i tragiczne. Zjednywać sympatię lub odrazę. Lalka nie naśladowuje żywego człowieka, lecz wydobywa charakterystyczne jego cechy, przez co staje się (jak określił Obrazcow) metaforą człowieka, która ma zadziwiającą siłę uogólnienia. Właśnie ta cecha czyni z tego teatru sztukę. I dodajmy tło tego - sztukę zupełnie odrębną, operującą środkami jej tylko właściwymi”. [1965, nr 204]

22 września

Fred Kosmata - najstarszy aktor zespołu Teatru Andersena, niezapomniany Zwyrtala, aktor i scenograf w jednej osobie, dla „Kuriera Lubelskiego”: „W ciągu 10 lat zrobiłem około 170 postaci. Ta liczba trochę zaskakuje, ale jest wynikiem specyfiki naszego teatru. Często w jednym spektaklu gram dwie, a nawet cztery postacie”. [1965, nr 222]

13 grudnia

„Kulturalne problemy Lublina” widziane z samej Warszawy. „Państwowy Teatr Lalki i Aktora świeci swe triumfy na Starym Mieście. W średniowiecznej budowli o renesansowym wystroju architektonicznym wygospodarowano sale na 183 miejsca. Natomiast pracownie i magazyny urządzono w baraku, który już wielokrotnie przeznaczony był do rozbiórki. Nie ma gdzie przekwaterować kłopotliwego lokatora. Najbardziej rzucającym się w oczy nieporozumieniem jeśli to, że w całym zespole obiektów, posiadających wysokie walory architektoniczne zgrupowano kilka instytucji o zupełnie różnym charakterze działania. Obok teatryku Państwowy Dom Dziecka oraz Klub Sportowy. Poza względami natury konserwatorskiej obecność młodzieży jako stałego użytkownika obiektu stanowi potencjalną możliwość jego dewastacji. Zresztą względy sanitarne przemawiają za innym rozwiązaniem. Dom Dziecka nie może mieścić się w zagrzybionych pomieszczeniach sprzyjających powstawaniu schorzeń stawowych i układu oddechowego. A już paradoksem jest, by obok teatryku i Domu Dziecka utrzymywać klub sportowy, który z racji prowadzonych zajęć powinien mieć bardziej odosobniony lokal. Zespół aktorski teatryku wiele na tym traci. Z braku zaplecza dla sceny nie może wystawiać wielu sztuk”. [J. Siek: „Słowo Powszechne”, 1965, nr 295]

1966

26 marca

Baśń o rycerzu Gotfrydzie wg Haliny Górskiej w reżyserii Ochmańskiego. Scenografia Stanisław Fijałkowski, Muzyka Stanisław Radwan. „Sceniczna wersja *Baśni* utrzymana jest w charakterze rycerskiej ballady, której pewne wątki mieszczą się w trubadurskiej narracji, inne zaś są ilustrowane akcją. Do warstwy narracyjnej należy oprócz ekspozycji i zakończenia także wtrącany od czasu do czasu komentarz do zdarzeń aktualnych. (...) Umieszczona w żywym planie narracja spełnia tu nie tylko swą informacyjno-komentatorską funkcję, ale utrzymuje przedstawienie w nobliwym balladowym stylu. (...) Trubadurzy recytują przy dźwiękach muzyki pieśni o Gotfrydzie-zwycięzcy ustępując często miejsca lalkom, które podejmują przerwany wątek, rozwijając go już na oczach widowni. (...) Lalki dobrze utrafiłone: trochę tu z bajki, trochę z historycznego kostiumu”. [Wiera Korneluk: „Sztandar Ludu”, 1966, nr 89]

„Widowisko w nobliwym stylu balladowym” przydatne do wyrobienia w młodocianych widzach zmysłu estetycznego i moralnego. [„Kamena”, 30.IV.1966]

Rodziła się w *Gotfrydzie* fascynacja reżysera osobliwą odmianą teatru narracyjnego, rapsodycznego, wyrastającego z symbiozy człowieka, słowa i kunsztownego „przedmiotu”. Formą tajemniczą, w której aktor ożywia dwa żywioły zaklęte: słowo i kształt. Ów świat pojęty jako niekończąca się opowieść objawił chyba najsugestywniej w rabczańskim *Żywocie Wowry wśród Żywotów świętych* zainscenizowanym całkiem niedawno przez Stanisława Ochmańskiego.

13 czerwca

Teatr Andersena podliczony!

„Powstały w roku 1954 Państwowy Teatr Lalki i Aktora im. H. Ch. Andersena w Lublinie podsumował ostatnio swą 12-letnią działalność. Teatr ten w okresie 12 lat wystawił 51 premier oraz dał 3360 przedstawień dla 700 tysięcy widzów”. [„Kurier Lubelski”, 1966, nr 137]

9 lipca

Don Kichote wg Cervantesa w inscenizacji i scenografii Jana Dormana. „Wątek „szaleństwa bez przyczyny” Rycerza Smętnego Oblicza ukazuje w swoim spektaklu Jan Dorman. Ale jak ukazuje! (...) Dorman do swojej sztuki wprowadza atmosferę szesnastowiecza, Służą temu nie tylko stanowiące ramę spektaklu zapalone Świece, które uwypuklają dystans czasu, ale też sposób w jaki aktorzy mówią tekst. (...) Aktorzy są przebrani w stroje przypominające kostiumy kłownów, ponadto mają do dyspozycji różne maski, które osadzają na włóczniach w zależności od sytuacji. (...) cieszy, że najciekawsze impulsy kulturalne można znaleźć w Lublinie w teatrze lalkowym”, [Al. L. Gzella]

1967

Po *Dzikich łabędziach* Andersena i *Porwaniu w Tiutiurlistanie* Żukrowskiego, Lublin, i to po raz pierwszy zobaczył tańczące lalki. Edward Dobraczyński zrealizował *Kopciuszkę* Sergiusza Prokofiewa w scenografii Ali Bunscha (22.XI). Libretto łączyło klasyczną wersję bajki pióra Charlesa Perraulta z jej romantycznym wyobrażeniem autorstwa Jakuba Grimma.

1968

2 maja

Konik Garbusek wg Jerszowa w reżyserii Ochmańskiego, scenografii Kiliana. „Doskonałym pomysłem jest umieszczona na scenie (...) księga z obrazkami, których odwracanie powoduje zmianę dekoracji. Malunki i rysunki tchną zgrabnie spolonizowanym folklorem rosyjskim, podobnie do muzyki, która ma folklorystyczną swadę krakowsko-rosyjską w passusach groteskowych, a w lirycznych - bajkowo-nastrojową Rimskiego-Korsakowa. Lalki są wręcz fenomenalnie dowcipne. Nic sposób zapomnieć okrągłej gęby pozytywnego bohatera, śmiałka Wani niegdysiejszego chłopskiego ideału urody! Albo ten car, którego oblicze ginie pod kopulastą czapą!” [M. Bechczyc-Rudnicka]

Autorem muzyki był Adam Natanek. „Najciekawszą kreację stworzył Kazimierz Lutomski, który odtwarza Wanię. Wania jest głupawy, ciężko stąpa, ale ma duszę (...)”. [Al. L. Gzalla]

8 sierpnia

Czeska Bajka o dobrym smoku w adaptacji i z piosenkami Jana Pugeta, Reżyserował Kazimierz Lutomski, w scenografii Gizelli Bachtin-Karłowskiej. Tytułowy bohater dosłownie urzekł Marie Bechczyc-Rudnicką. „(...) fantastyczne bajkowe życie wtargnęło triumfalnie na scenę. Przyfruńmy ptaszęta leciutkie jak ważki, przybył na rączym koniu Królewicz i w końcu wtoczył się na podium - On, Ciuńcio smok poczciwy, nie tylko nie pożerający ludzi, bo wegetarianin, a nawet współpracujący z dobrymi gwoli zwycięstwa sprawiedliwości. Ów Ciuńcio, który się skraca samorzutnie do rozsądnych rozmiarów, jest po prostu kochany, bawi dzieciarnię na potęgę pocieszoną, okrągłą gębą i „smoczymi” ruchami, zwłaszcza kiedy merda ogonem zdobnym w różowe kwiatki”. [„Kamena”]

31 grudnia

Sylwestrowe, dwuczęściowe popołudnie teatralne, *Bamba w oazie Tongo* Jana Ośnicy i *Ja chcę być duży* Sapgira i Cyfierowa. Reżyseria Stanisława Ochmańskiego, scenografia Zofii Gutkowskiej-Nowosielskiej.

Cześć pierwsza. „Jest to zdaje się typowe przedstawienie „usługowe” nadające się do wykonania planu widzów i wpływów zarówno tu na miejscu, jak też w objeździe,

bo można je grać w każdych warunkach. Jest mało-obsadowe, kameralne, a więc kilkuosobowa grupa aktorów wraz z całym „zapleczem technicznym” mieści się w ciasnej „nysce” z przyczepą. Bo teatr lalkowy nie nią, jak z tego wynika, dotąd obszerniejszego, od owej „nysy”, środka transportu! Można więc właściwie mówić, że ten wysłużony wehikuł ma na repertuar teatru wpływ decydujący”. [W. K.] „ (...) sam Bamba, jedyny przedstawiciel rodzaju ludzkiego (z „trzeciego świata”) jest odrobinę schematyczny za to przepyszne są zwierzęta: rzeczowy Pelikan, czarny charakter Lampart, Rekin - w tarapatkach, Foka — magazynier, jakby wzięta ze społeczności ludzkiej, a już Marabut wręcz zdumiewa precyzją parodiowania starczego chodu”. [M. Bechczyc-Rudnicka: „Kamena”] Część druga. „Morał wyjawiający się w finale brzmi: niech każdy stara się wykorzystać swój stan na najlepsze, trzeba zwyczajnie... być dobrym. (...) Lalki przeurocze. Lew -- trochę safandula, frywolny Kotek, zatroskana Mama — kotka, Żyrafa - społeczniczka, dziecinne Słoniątko, zwinny biały Motyl, żwawe Zajączki. Zarówno faktura lalek jak ich ruchy celnie charakteryzują postacie. Przy tej inscenizacji dobitnie ujawnia się fakt doprowadzenia techniki animatorskiej aktorów Teatru im. Andersena nieomal do perfekcji. Muzyka Krzysztofa Sz wajgiera, instrumentalna i wokalna (teksty lubelskiego poety Jerzego Księskiego), odpowiada w pełni wymaganiom nowoczesnego słuchacza, którego smak kształcony jest od najmłodszych lat na big-beacie radiowym i telewizyjnym”. [M. Bechczyc-Rudnicka: „Kamena”]

1969

1 lutego

Ludowa szopka polska z tekstów zebranych i opracowanych przez Henryka Jurkowskiego, Reżyseria dyrektora Ochrafiskiego, Scenografia Wacława Kondka. Muzyka Bogumiła Pasternaka. Jedno z tych przedstawień, co tworzą legendę teatru. Nieśmiertelność najulotniejszej ze sztuk.

Szopka była krakowska, wykonana z jasnego drzewa, pokryta równo przyciętą strzechą. Nad strzechą kopuła z gwiazdą i sygnaturką. Na słomianym dachu biało-czerwone chorągiewki, niczym husarskie proporce. Trochę sielski kościółek, trochę zaimprovizowane miejsce kultu, trochę rycerska stacja. Wnętrze szopki podzielone trójdzielnie. Na środku Święta Rodzina - nieruchoma, wokół niej, na pierścieniu obrotowym, lalki nawiedzające szopkę. Kolędnicy byli tutejsi, lubelscy. W szafirowych pumpach, kamizelach, białych koszulach, butach z cholewami i słomianych kapeluszach przepasanych wstążkami. Szli z gwiazdą uczynioną z przetaka osłoniętego pergaminem pokrytym wycinankowymi sylwetkami zwierzątek. Ramiona gwiazdy tworzyły patyki owinięte kolorową bibułą. Wewnątrz tego wirującego cuda jarzyło się światelko.

„Aktorzy odtwarzają szopkarzy, którzy już trochę czują się Profesjonalistami w swoim zawodzie. Zgrywiają się, posługują się prymitywnymi środkami wyrazu. Prawie cały zespół bardzo trafnie utrzymuje się w tej konwencji. Dzięki temu też udało się uzyskać specyficzną atmosferę związaną tak nieodzownie z przyjściem kolędników, którzy przyprowadzają ze sobą misia, ciągną śmierć z kosą, a chętnie by i Cygana przywlekli, ale to już niemodne”. [Al. L. Gzella]

Irena Żarowcewa — przedstawicielka radzieckiej UNIMA - tak pisała o *Ludowej szopce polskiej*: „Stanisław Ochmański zrealizował „pełnometrażową” rekonstrukcję ludowego, lalkowego przedstawienia, z wszystkimi jego tradycyjnymi elementami. (...) Aktorzy wicherem wtargnęli na salę, jako grupa kolędników z muzykantami, Cyganem, niedźwiedziem i turoniem i prostą drewnianą szopką pokrytą słomianym dachem. Ustawili szopkę na scenie i zaczął się wesoły korowód kolęd ze zbieraniem darów, występami niedźwiedzia i dialogami lalek. (...) Ta bezpośrednia, pomysłowa, pełna temperamentu rekonstrukcja wchodzi do stałej tradycji polskiej. Szopka żyje w niej w najprzeróżniejszych wariantach i dobrze ją znają dorośli i dzieci”. Lubelska szopka, w której była postać Cygana, bo któż by niedźwiedzia wodził, zrobi istną furorę na festiwalu w Jugosławii latem 1970 roku.

20 lipca

Na jubileusz PRL widowisko *To jest Polska* zrealizowane przez Leokadię Serafinowicz i Wojciecha Wieczorkiewicza przy współpracy Stanisława Ochmartskiego, Obowiązek ale i eksperyment. „Przedstawienie powstało z autentycznych wypracowań szkolnych. Z województwa lubelskiego uczestniczyli w jego tworzeniu uczniowie szkół podstawowych w Babinie, Markuszowie i Szkoły nr 10 w Lublinie. Wypracowania posłużyły jako tekst, ponadto nagrano na taśmę magnetofonową wypowiedzi dzieci i sfilmowano bohaterów. Materia ten posłużył do inscenizacji teatralnej”. [Al. L. Gzella: „Kurier Lubelski”, 1969, nr 237] Jak widać z okazji święta ludowej ojczyzny wypowiedzieli się nawet mali obywatele Rzeczypospolitej Babińskiej.

6 grudnia

Obchody piętnastolecia Teatru Lalki i Aktora. Henryk Jurkowski zauważył: „Gdyby tak ulegając fantastyczności teatru lalek wyobrazić sobie widza, którego ukształtowały wszystkie przedstawienia teatru lubelskiego, pojawiłby się osobnik o bogatej wyobraźni uczestniczący w codziennych problemach życia, któremu jednak nieobce są filozoficzne uogólnienia. Osobnik Dający na wylot baśń klasyczną i współczesną, zaprzyjaźniony z folklorem, świadomy związków naszej kultury z kulturą innych krajów, choć pozbawiony emocji science fiction i bardziej nowoczesnej przygody, powiedzmy kryminalnej”. Z pism Marii Behczyk-Rudnickiej mowa na jubileusz: „Państwowy Teatr Lalki i Aktora im. J. Ch. Andersena wystawi! ponad sześćdziesiąt sztuk pięćdziesięciu autorów, klasyków i współczesnych, z przewagą pisarzy polskich. (...) Znaczenie pedagogiki teatralnej, uprawianej przez Teatr im. J. Ch. Andersena w zakresie kształtowania smaku artystycznego i pojęć o życiu, ocenimy w pełni, gdy weźmiemy pod uwagę, że teatr ten daje rocznie ponad 150 spektakli w siedzibie oraz 200 w terenie, osiągając liczbę 70 tysięcy widzów. (...) pragnę zaznaczyć, iż wysoką rangę placówki kulturalnej, której jubileusz obchodzimy, zawdzięcza się w dużej mierze zapałowi Stanisława Ochmańskiego (...) Jedną z głównych zasług S. Ochmańskiego było dobranie odpowiednich współpracowników. (...) Wszyscy oni są entuzjastami. (...) Nie szafuje słowem entuzjasta w euforii jubileuszowej. Człowiek z dyspozycjami do sztuki scenicznej musi być istotnie zapalonym wyznawcą tej specyficznej myśli teatralnej, jaką reprezentują teatry

lalkowe, by pogodzić się z koniecznością występowania w ukryciu, pod sceną ukazując się na końcowe oklaski w nieefektywnym roboczym ubraniu, z „bezpośrednim” bohaterem granej sztuki — lalką w ręku. (...) A któż pamięta nazwiska plastyków, krawców, mechanizatora lalek, stolarza, elektryków, maszynistów teatralnych, pracowników administracyjnych i pracowników obsługi - tych wszystkich, których dobra robota składa się na sukces przedstawienia? (...) Gdybym była lubelskim neurologiem, przepisywałabym swoim pacjentom obejrzenie spektaklu przy ul. Klonowica przynajmniej raz na miesiąc. Wszystko tu działa kojąco, zaczynając od estetycznego urządzenia lokalu. Gmach zabytkowy poddominikański, bodaj z XIII wieku, a przecie nie tchnie bynajmniej zmurszałą starzyzną. Przeszłość łączy się z nowoczesnością w powabnej harmonii. Przykładem choćby pomysłowe rozwiązanie problemu światła z zastosowaniem pod pułapem sali widowiskowej ornamentyki kowalskiej, w której kształty archaiczne Przeszły przez pryzmat stylistyki nowoczesnej. Publiczność — dzieci „jeszcze takie niewinne”, w asyście ugrzeczniczonych rodziców - jest wyjątkowo miła. Siedzi w czasie akcji jak Czarowana. Trochę zwischenrufów i umiarkowana gonitwa dokoła sali na przerwach sprawiają raczej dodatnie wrażenie, świadcząc o zadomowieniu się i zaangażowaniu stałych bywalców, przyszłych niezawodnych konsumentów sztuki teatralnej. (...) Scenka mała, pożytek wielki”. [„Kamena”]

O jubileuszu w prasie stołecznej: „Teatr lubelski w czasie swej działalności dał 113 premier. Jego przedstawienia obejrzało 848 tys. widzów. Teatr obsługuje poza siedzibą 19 powiatów dojeżdżając do 350 miejscowości. W większości są to małe miasteczka i wsie, gdzie teatr grywa i stale przyjeżdża do miejscowości, w której zaledwie 80 dzieci chodzi do szkoły i w takiej liczbie odwiedzają teatr. (...) Lubelski Teatr Lalki (...) w roku 1963 brał udział w festiwalu w Brnie w Czechosłowacji, w roku 1966 w festiwalu w Bekescsaba na Węgrzech, w roku 1966 odbył tournée artystyczne po Jugosławii, dając kilka spektakli w Rijece, Opatija i Lublanie. Występował również na terenie ZSRR w Wołgogradzie, a ostatnio, w grudniu 1969 był na występach w Mediolanie”. [„Tygodnik Kulturalny”, 1970, nr 4] „Warto podkreślić, że z 4,5 tys. spektakli, które obejrzało 900 tys. widzów, aż 3 tys. odbyło się w terenie”. [„Zielony Sztandar”, 1970, nr 2]

1970

30 maja

Świniopas Jadwigi Żylińskiej wg Andersena. Reżyseria Janina Kilian-Stanisławska. Scenografia Zofia Stanisławska-Howurkowa i Adam Kilian, Pisala Wiera Korneluk: „Zostaje nam nadzieja, że po drodze do Ubogiego Księstwa piękna królewna zmądrzeje po prostu życiowym doświadczeniem, którego jej dotąd brakło. Bo nie ceni się szczęścia, gdy samo nachalnie pcha się do ręki. Dopiero, gdy go dobrze poszukamy, natrudzimy się- i nacierpimy, wzrasta w swojej cenie, I o tym m.in. mówi ta mądra bajka, opowiedziana językiem prościutkim i poetyckim, nie pozbawionym swoistego humoru z pogranicza ludowej przypowieści i świata dzisiejszych pojęć”. [„Sztandar Ludu”, 1970, nr 67]

10 września

Nieśmiałe, jubileuszowe postulały Henryka Jurkowskiego spełnione! Planeta Eden Stanisława Lema w adaptacji i reżyserii Andrzeja Rozhina, scenografii Barańskich. „Szczęśliwy pomysł miał Andrzej Rozhin, adaptując dla potrzeb sceny dziecięcej jedną z „fantazji kosmicznych” Stanisława Lema. (...) Wciąż jeszcze prawdziwe Baby Jagi na miotle wydają się dorosłym układaczom lektur (i repertuarów) bardzo atrakcyjne, choć już coraz rzadziej można spotkać polskie dziecię z dużego i średniego miasta, które wie na pewno, jak wygląda miotła. Natomiast jak wygląda rakiet kosmiczna wie każdy rozgarnięty kilkunastolatek. (...) po piętnastu latach działalności teatru lalkowego, po raz pierwszy mamy do czynienia z baśnią nie tylko na wskroś' współczesną, ale dostarczającą też intensywnych podniet dla wyobraźni, przy równoczesnym respektowaniu pewnych prawideł naukowych. (...) dramatyzm sytuacji wydobywa Rozhin nie przez ilustrację okropieństw oglądanych oczyma ziemskich rozbitków, lecz spotęgowaniem atmosfery osamotnienia i strachu ludzi rzuconych w bezkres kosmosu; ich bezradności w oderwaniu od swojej cywilizacji i techniki, od sprawnie działających aparatów, które stanowią zaplecze ich bezpieczeństwa, równowagi psychicznej i poczucia siły. Te zależności losu i roli człowieka w kosmosie od śrubki w komputerze podkreśla w spektaklu Rozhina także rozłożenie akcji na dwa plany. W pierwszym - rozgrywającym się na pokładzie uszkodzonej rakiety biorą udział żywi aktorzy, ich zaś wypadki w „teren” planety dla poznania kolie przymusowego lądowania ilustrowane są za pomocą lalek.) Przedstawienie stało się bestsellerem tegorocznego repertuaru naszego teatru lalkowego. Pchają się na widownię nie tylko ci „od lat 8”, jak przewiduje kierownictwo, ale i całkowite omalże niemowlaki. (...) Bardzo podnosi atmosfery zagrożenia, strachu i niesamowitości oprawa muzyczna spektaklu (S. Pawluk), zaś solidna, pełna różnych lampek, sprężynek i ekranów dekoracja budzi zaufanie, wykluczając wszelkie podejrzenie o prowizorkę i brakoróbstwo w budowie rakiety”. [W. Korneluk: „Sztandar Ludu”, 25.IX.1970] **1971**

21 maja

„Kurier Lubelski” informował: „Wczoraj rozpoczęty się w Lublinie VI Spotkania Teatrów Lalek Polski Wschodniej, Było już sześć festiwali teatrów lalkowych Polski Wschodniej: dwa pierwsze w Lublinie, trzeci w Przemyślu, czwarty w Białymstoku, piąty w Kielcach, a szósty wróci) znów do miejsca swoich narodzin — do Lublina. Tu bowiem, z inicjatywy Teatru Lalki i Aktora zorganizowano przed ośmiu laty pierwszy festiwal z myślą ożywienia kontaktów między ziemiami złączonymi unią kulturalną - tzn. województwami: białostockim, kieleckim, rzeszowskim i lubelskim”. [1971, nr 119]

Na festiwalu ujawniła się gorąca tęsknota lalkarzy za żywym planem. Spotkała się z surową repliką, „(...) aktor teatru lalkowego nie jest tym, który nam zaimponuje estradową sprawnością, więc czy warto tak na sile, tak można powiedzieć masowo, wyciągać go z za parawanu? Szkoda bezbronnego aktora, I wreszcie — szkoda lalki. Szkoda możliwości, jakimi potencjalnie rozporządza teatr lalki i aktora, (...) niedługo w ogóle w teatrze lalkowym kukły nie upatrzysz”. [W. Korneluk: „Sztandar Ludu”, 1971, nr 132]

Dużo łagodniej podchodziła do sprawy Maria Bechczyc-Rudnicka, mimo że swemu szkicowi nadała groźny tytuł „Nie robić z lalki rekwizytu”. Pisarka konstatowała „kryzys sztuki lalkowej” pogłębiony „bez wątpienia przez szerzącą się epidemicznie tendencje do wyprowadzania animatorów przed parawan”. Jej zdaniem, na festiwalu najmniej nagrzeszył teatr lubelski, bowiem „pokazywane przez niego *Misie Ptysie* (prem. 7 listopada 1970) zamieniają zwyczajnie całą sale, ze sceną włącznie, na wielki plac zabaw, dzięki czemu bezpośredni kontakt aktora z widzami staje się do pewnego stopnia uzasadniony, [„Kamena”, 1971, nr 14]

20 czerwca

„Po cyklu fotografii lubelskiego teatru studenckiego „Gong-2” Andrzej Polakowski, jeden z najciekawszych twórców Lublina, skierował swój obiektyw w stronę Teatru Lalki i Aktora im. Andersena. W rezultacie otrzymaliśmy zestaw sugestywnych portretów. (...) są to portrety szczególne, albowiem w metaforycznym skrócie zbliżają do widza ten specyficzny, poetycki świat teatralny, o fikcji dwupoziomowej, w którym nie istnieje granica między rekwizytem a aktorem, ruch dłoni aktorskiej kształtuje charaktery i reakcje młodych bohaterów z drewna, gałganków czy plastiku. Kolorowe portrety autorstwa Polakowskiego złożyły się na wystawę czynną w czasie VI Spotkań Teatrów Lalek Polski Wschodniej w Lublinie. Obecnie w ramach stałej ekspozycji, znajdują się w Teatrze Andersena”. [„Kamena”, 1971, nr 1]

12 grudnia

Kornela Makuszyńskiego *Szewc Kopytko i kaczor Kwak*. Reżyseria Wilkowskiego. Scenografia Kiliana. Adaptacja też Wilkowskiego. „Przedstawienie wyreżyserował autor scenariusza, stawiając przed zdolnym zespołem Teatru Lalki i Aktora całkiem nowe zadania. Aktorzy grają w maskach, lub bez masek, ale cały czas w żywym planie. (...) Zasada jest więc tu gra aktora twarzą w twarz (lub maską) z widownią. (...) Pomysł jest efektowny a realizacja bez zarzutu. Aktorzy - ci w baniastych maskach i ci bez masek - poruszają się w żywym planie z taką pewnością, jakby nigdy nie tkwili za parawanem. (...) deformacji poprzez maskę poddani są bohaterowie świata baśniowego, inni zaś zachowują swoją normalną ludzką twarz. Ale rzecz cała dzieje się przecież w bajce, więc nie tak znów łatwo rozstrzygnąć, gdzie przeprowadzić te *linię podziału*”. [W. Komeluk: „Sztandar Ludu”, 1972, nr 18]

Szczegół do portretu Stanisława Ochmańskiego: „(...) dyrektor Ochmański posiada oprócz talentu reżyserskiego - jeszcze rzadszy talent planowania repertuaru. I chyba dlatego też ma tyle sukcesów, że myśli serdecznie o ludziach, którzy przyjdą do jego teatru - o tak różnych ludziach: i tych zupełnie malutkich i o całkiem już dorosłych”. [M. Bechczyc-Rudnicka: „Kamena”, 1972, nr 3]

1972

27 lutego

Tryptyk staropolski Henryka Jurkowskiego złożony z „Judyty i Holofernesa”, „Syna marnotrawnego” i „Ścięcia panny Doroty”. W dorobku lubelskiego teatru nie perła, ale perła kałakucka o nieprzycmionym dotąd blasku. Scenografia Zenobiusza Strzeleckiego, opracowanie muzyczne Stefana Sutkowskiego. Reżyseria Stanisława Ochmańskiego. Praca nad słowem Krystyna Mazur. Z listu autora scenariusza do reżysera: „Zamiarem autora jest rekonstrukcja dawnych utworów dramatycznych, wystawianych w teatrze lalek. Teksty ich nie zostały zachowane. To co pozostało to okruchy przedstawień przechowanych w tradycji ludowej. Dziś nie można ustalić, czy wywodzą się one bezpośrednio z tradycji lalkowej, czy tradycji żywego aktora. Najpewniej z obu, ponieważ w wieku XVII była to tradycja wspólna”.

Strzelecki ustawił na scenie dwupoziomowy szkielet drewnianej konstrukcji uczynionej ciesielskim kunsztem z grubych surowych bierwion sapatynowanych niebiesko-zieloną farbą. Poziom parteru i poziom pierwszego pietra podzielono każdy z osobna na, piętrzące się prostopadle, trzy mansjony. Powstała w ten sposób sześciocelkową scenkę symultaniczną wykorzystywało w pełni tylko „Ścięcie panny Doroty”. „Judyta i Holofernes” oraz „Syn marnotrawny” sytuowały się w trzech mansjonach pierwszego piętra. Parter przesłaniały wówczas kłocę podłogi wyznaczającej poziom gry. Widowisko rozpoczynał stukot kołatki. Potem towarzyszyły mu dźwięki fletu prostego, wiolonczeli, skrzypiec i gitary. Wykorzystywano motywy muzyki średniowiecznej. Mowa sceniczna była solenna, drapieżnie wypieszczona, podniosła. Opisująca nie interpretacyjna.

W każdej części tryptyku grały inne, specjalnie wyspekulowane lalki. „Marionety sycylijskie zastosowane w opowieści o „Judycie i Holofernesie” nic były animowane w sposób właściwy tej technice lalki. Tylko lalki Judyty, Holofernesa i Moaba miały gabity usprawniające ich ruchy rąk i głowy, zaś pozostałe marionety posiadały tylko jedną z tych dwóch możliwości. Dolne kończyny wszystkich marionet puszczane były luźno. Tłum mieszczan i żołnierzy prowadzony był w „pęku” przez jednego aktora. Ważność postaci podkreślano dodatkowo wielkością marionety. Rzeźby lalek pokrywał kostium z juty, który zawierał charakterystyczne dla danej postaci elementy garderoby. Wyraz twarzy i zewnętrzny wygląd marionet wzorowany był na sztuce bizantyjskiej”.

„W „Synu marnotrawnym” zastosowano proste kukły prowadzone na kiju. Korpus lalki stanowił wypchany trocinami worek, do którego doszywano kończyny wykonane tym samym sposobem. Głowy, dłonie i stopy tworzone przez ściąganie w danym miejscu wypchanego worka. Podobnie zostały zrobione lalki przedstawiające zwierzęta: konie i świnki. Na tułów kukły nakładano kostium albo naszywano jego elementy bezpośrednio na lalce. Kostium lalki stanowiła płócienna koszula przepasana sznurkiem i filcowy kapelusz. Bogaty ubiór miał tylko Syn, któremu dodatkowo nałożono futrzaną kamizelkę i ozdobny pas”.

„Lalki w „Ścięciu panny Doroty” poruszane były na wózkach jak figury zegarowe. Rzeźby lalek osadzone na wózkach były prawie statyczne. Tylko w przypadku Doroty, Kata i Rycerza zastosowano pojedynczy gabit, który zezwalał na jakiś określony ruch lalki. Zamocowany wewnątrz lalki Doroty gabit pozwalał jej na automatyczny skręt głowy, natomiast w przypadku Rycerza j Kata powodował ruch miecza i topora”. [A. Rutkowska: „Szkic monograficzny Państwowego Teatru Lalki i Aktora im. J. Ch. Andersena w Lublinie”, Praca magisterska na KUL, 1980, Maszynopis]

O czym było to przedstawienie, w którym drewniane figury po swojemu przedstawiały bohaterów świętych historii? Przede wszystkim o tym jak lalkarze, przed trzystu laty, z pomocą owej sztuki usiłowali zmienić człowieka i świat. A także o aktualności albo anachroniczności takiej właśnie misji teatru. Nie mówiąc już o tym, że spektakl choćby siłą rzeczy zapytywał; czy człowiek i świat w wieku dwudziestym dopuszczają jeszcze możliwość uszlachetnienia?

23 czerwca

Od *sacrum* do *profanum* czyli awantura w teatralnej POP. 4 marca odbywały się w Lublinie podniosłe uroczystości kościelne. Na towarzyszącej mi procesji dali się zauważyć członkowie PZPR. Wyprowadzony z równowagi Komitet Miejski podjął decyzję o wykluczeniu wzmiankowanych z szeregów partii. Dla formalnego załatwienia poszczególne sprawy pchnięto niżej, do podstawowych organizacji obwinionych i usadzanych. Jeden z partyjnych pracowników Teatru Andersena też był na procesji, w dodatku w udekorowanym samochodzie. Towarzyszom z POP tłumaczył swoje postępowanie „dużym naciskiem ze strony żony, która jest praktykująca i prosiła, aby ją zawiózł na w/w uroczystość”. Pouczony, iż „członkowie partii nic mogą być praktykujący”, hardo obstawał przy tym, „że był tylko kierowcą na w/w uroczystości, ale stwierdził jednocześnie, że samochód jest wspólną własnością i że w dalszym ciągu będzie woził żonę do kościoła, jeżeli żona będzie tego chciała”. W tej sytuacji, mimo przypomnienia, iż nieposłuszny towarzysz „uczęszczał wprawdzie na szkolenie partyjne ale może sprawy stosunku członków partii do spraw wyznaniowych nie były tam dostatecznie wyjaśnione”, posłusznego małżonka wykluczono z PZPR głosa ni i sześciu towarzyszy, przy dwu głosach wstrzymujących się. W sali zebrań partyjnych Teatru Lalki i Aktora padły straszne słowa: „ (...) zostaliście wykluczeni z partii, proszę o oddanie legitymacji partyjnej i opuszczenie zebrania”.

28 grudnia

Jeszcze o prozie życia. Nie tak dramatycznej jak czerwcowa, ale jak codzienność monotonnej. Oto, *in extenso*, zachowany w archiwum teatru urzędowy kwit:

Państwowy Teatr Lalki i Aktora

Lublin, ul. Klonowicza 1

/pieczęć podłużna/

Lublin, dnia 28.XII 72

Protokół konieczności

na okoliczność zniszczenia 12 szt. butelek z lemoniadą, na skutek działań atmosferycznych

Komisja w składzie:

1. A. Bruszevska — kier. adm. gosp.

2. A. Siroń — przedstaw. Rady Zakład.

3. J. Reszka — prac. gosp.

Stwierdza co następuje:

W okresie od 22 XII 26 XII 72 r. butelki z lemoniadą przeznaczone do sprzedaży w bufecie dla dzieci przechowywane były na widowni w pomieszczeniu, w którym znajduje się wentylacja. Z uwagi na zmiany atmosferyczne, które spowodowały minusowe temperatury, butelki napelniane lemoniadą uległy rozsadzeniu.

W związku z tym nastąpiła szkoda na sumę 51,60 słownie zł. pięćdziesiąt jeden 60/100.

W związku z powyższym, że szkoda powstała z przyczyn obiektywnych, komisja stawia wniosek o pokrycie w/w sumy z funduszy teatru.

- 1. Podpisy członków*
- 2. komisji*
- 3. /nieczytelne/*

Wyliczenie:

12 butelek a 3 zł — 36.

12 oranżada 1,30 - 15,6

Razem: 51,60

Zatwierdzam

Dyrektor

Stanisław Ochmański 30.XII.72

/pieczęć podłużna

podpis nieczytelny/

18 sierpnia

Tymoteusz wśród ptaków Jana Wilkowskiego w scenografii Andrzeja Ejsmunda, z muzyką Jerzego Dobrzańskiego. Ostatnia Praca reżyserska Stanisława Ochmańskiego jako dyrektora i kierownika artystycznego Teatru Lalki i Aktora w Lublinie. Maria Bethcycz-Rudnicka kontemplowała szczegóły: „Lis był szczególnie atrakcyjny. Bravo leż dla reżysera za wyposażenie Lisa w „żywe” ręce. Skłonna, jestem uważać białe rękawiczki intrygujące rudasa za metaforę”. [„Kamena”, 1972, nr 3]

31 grudnia

Ochmański po piętnastu latach powraca do Łodzi na stanowisko dyrektora i kierownika artystycznego swego macierzystego „Arlekina”. Teatr Łódzki prowadził będzie do 1991 roku. O jego kadencji lubelskiej tak napisał historyk teatru: „Gdy na scenach polskich na początku lat sześćdziesiątych wszechwładnie panowały wielkie ensemblowe widowiska, teatr lubelski pierwszy zaproponował kameralne formy lalkarskie, wysuwając na plan pierwszy aktorskie działania lalką. (...) Później teatr lubelski wzbogacił i zróżnicował środki wyrazowe (...), Ważnym nurtem pracy artystycznej był repertuar ludowy i staropolski”. [H. Jurkowski: „Dzieje teatru lalek. Od wielkiej reformy do współczesności”. Warszawa 1984, s. 187]

1974

1 lutego

Dyrektorem Teatru Lalki i Aktora został MIECZYŚLAW CIESIELSKI — pedagog z wykształcenia. Wcześniej pracował w Wydziale Kultury Prezydium Miejskiej Rady Narodowej, dyktował też w Młodzieżowym Domu Kultury. Do teatru przyszedł wprost z Komitetu Wojewódzkiego PZPR. Był oddanym teatrowi „cywilem”, świetnie za to zorientowanym w miejscowych układach i hierarchiach.

27 lutego

Ojczyzna Krystyny Miłobędzkiej w scenografii Leokadii Serafinowicz i reżyserii Wojciecha Wieczorkiewicza. Z ulotki informacyjnej: *Ojczyzna* wprowadza dzieci w świat zjawisk, sytuacji i pojęć związanych z procesem rozwoju społeczeństwa i jednostki. Schematy konstrukcyjne i reguły dziecięcych zabaw służą jako podstawa do budowy akcji. To pozwala nadać sytuacjom tworzonym przez osoby występujące na scenie charakter zabawy. Imiona tych osób: Droga, Dom, Mowa, Pan Wojsko. Klocek — w znacznym stopniu określają ich charakter i rolę w zabawie (...). Uczestnicy mają do dyspozycji klocki”.

1 września

Kierownictwo Artystyczne teatru objął WŁODZIMIERZ FEŁENCZAK - reżyser, absolwent Akademii Sztuk Pięknych w Pradze. „W spektaklach które reżyseruję - powiedział w wywiadzie — chcę mówić przede wszystkim o człowieku, zaglądać w jego wnętrze, poszukiwać tej istoty większej od niego samego, uświadamiać go o zagrożeniach jego wolności, mówić mu, że jest śmiertelny”. [Materiały z międzynarodowych spotkań, VIII Międzynarodowy Festiwal Teatrów Lalek w Bielsku-Białej, 1978]

1975

15 marca

Akademia Pana Kleksa Jana Brzechwy w adaptacji i reżyserii Włodzimierza Fełenczaka. Spektakl o dzieciństwie i wolności. Napis, który miał być na wejście, w foyer, głoszący - „Zabrania się zabraniać” - kazała ponoć usunąć cenzura.

„(...) przyjdźcie do Akademii -- nawoływał w „Scenie” Bogusław Kierc. Niech i wam przyprawią oranżowy albo niebieski nos, i wy poszukajcie Bąbla, rysujcie z dziećmi wedle rysopisu, pobiegajcie po teatrze (...). Znajdziecie, prócz największych mitów (tak!); faustycznego, narcystycznego, hamletycznego i jeszcze innych — dzikie (nie tresowane, nie osławiane) dziecko waszego człowieczego sumienia (...). (...) pozwólcie mówić do siebie po imieniu i nie zapominajcie, że radość — i to, co w człowieku objawia się najskańniej: miłość, to nawet w miłości, czego nie pozwala się oglądać dzieciom - to jest w gruncie rzeczy szczerze dziecięce (...).”

„Przedstawienie odbywa się na co najmniej dwu planach - na scenie, gdzie aktorzy uczestniczą w akcji oraz w holu teatru, który w czasie przerwy służy za olbrzymią pracownię malarską dzieci. W czasie każdego spektaklu powstaje kilkadziesiąt prac na temat Alojzego Babia, którego poszukują aktorzy. (...) Trzeba go odszukać, ale jak on wygląda? Właśnie I u jest popis na fantazjowanie uczestników widowiska. Rysują więc dzieciaki rozmaite dziwolągi, ludki, bąbelki itp. postacie. A im większe

możliwości fantazjowania tym wspanialsze rysunki”. [Gal.]

Kleks jest niepokojący, niecierpliwy, nerwowy, obnażający podświadomość i zafascynowany nią”. [Hanna P.: „Kamena”, 1975, nr 18]

4 maja

Dixi Agnieszki Osieckiej i Bogusława Kierca, Reżyseria i scenografia Kierca, muzyka Mariana Jastrzębskiego.

Dixi to kabaret dla dzieci. Powstało widowisko, którego właściwą treścią jest... forma, w którym miejsce Pani Fabuły zajmują pomysły i rozwiązania sceniczne, w którym brak fabuły pozwala na swobodną grę wyobraźni. *Dixi* zapoznaje dzieci z tak bliskim ich światu teatrem absurdu, groteski, operetki; z kabaretem, collagem, happeningiem; z parodią, metaforą, aluzją”. [Hanna P.: „Kamena”, 1975, nr 18]

31 sierpnia

Stefanii Beylin i Włodzimierza Fełenczaka *Teatr Christiana Andersena*. Reżyseria Fełenczaka, scenografia Teresy Targońskiej, „(...) lalka sprowadzona jest do roli rekwizytu i to rekwizytu można powiedzieć topornego, nieporadnego i w gruncie rzeczy mało ważnego. (...) Głównymi postaciami są Aktor (Kazimierz Lutomski) i Aktorka (Anna Pater). Oni prowadząc między sobą dialog, zaludniają scenę postaciami z opowiadań Hansa Christiana. Lalka traktowana jest na równi z takimi rekwizytami, jak rękawiczka, surdut, but, stara fajka bez cybucha”. [W. Korneluk]

30 listopada

Królowa śniegu Stefanii Beylin wg Andersena, Reżyseria Fełenczak, scenografia A. Szulc, muzyka Mieczysław Mazurek. Spektakl oniryczny, gwałtowny jak krzyk rozpaczny za utraconymi złudzeniami ale i wyciszony, jak zwierzenie o szarej godzinie. Chyba po raz pierwszy w Polsce aktorzy — umieszczeni na zwrotnych wózkach — byli animowani niczym lalki.

Na pierwszym planie sceny znajdowała się rzeczywistość, na drugim — za tiulowym ekranem, woalem wspomnień — kraina racjonalnej niepamięci. Plastikzne znaki teatralne stawały się osobami dramatu uruchamianymi magiczną siłą nostalgii.

„ (...) lalka z drugorzędnego rekwizytu - konstatawała Wiera Korneluk awansuje na postać centralną, aktorowi przypada tu rola prawie wyłącznie animatora lalki. Użycie żywego planu jest sporadyczne, przy czym aktorzy są tak usytuowani, że robią wrażenie postaci odrealnionych, nie-! rzeczywistych, jak wszystko, co się tu dzieje”. Premiera *Królowej śniegu* dana była na wety kilkudniowej imprezy zatytułowanej „Spotkania z Andersenem”, zorganizowanej w setną rocznicę śmierci patrona lubelskiego teatru.

Przyjechały teatry lalkowe z Warszawy i Krakowa. Przybyli goście z Danii i Rumunii. Były projekcje filmów o wielkim pisarzu, a dla dzieci ogłoszono konkurs na plakat do którejś z baśni Andersena.

1976

2 września

Pisała sama „Trybuna Ludu”: „*Tryptyk staropolski* w Zakyntos: Z Grecji powrócił Teatr Lalki i Aktora im. H. Ch. Andersena w Lublinie, który uczestniczył w III Międzynarodowym Kongresie Teatru Ludowego i Średniowiecznego jaki odbył się w Zakyntos. Lubelski zespół przedstawił *Tryptyk staropolski* Henryka Jurkowskiego, uznany przez uczestniczących w tym kongresie artystów 7 Anglii, Francji, Wioch i Grecji oraz publiczność za najlepszą imprezę w programie festiwalu. Podczas seminarium towarzyszącemu kongresowi poświęconemu teatrowi ludowemu w okresie średniowiecza, wykład o polskiej scenografii wygłosił prof. warszawskiej ASP, Zenobiusz Strzelecki — twórca scenografii do *Tryptyku staropolskiego*.” [1976, nr 219]

29 listopada

Družek, Rózek i Teresica J. Mokoša w reżyserii Kazimierza Lutomskiego. W felietonie Halifaxa w „Sztandarze Ludu”, tekście noszącym znamiona uświadczenia o występku, spektakl został określony jako „vademecum ciosów i kopniaków dla dzieci i młodzieży”. [1976, nr 337]

12 grudnia

Johanes Doktor Faust wg anonimowych tekstów starych czeskich lalkarzy w reżyserii Włodzimierza Fełenczaka, scenografii Jerzego Michalaka, z muzyką Mieczysława Mazurka. Przedstawienie wyrosło z fascynacji istnieniem wielkiego mitu kultury europejskiej na poziomie sztuki popularnej. Bardziej wywołanie zjawy dawnego przedstawienia niżli opowieści o nim.

Na scenie teatru w sklepionej sali dominikańskiego klasztoru stanął przenośny teatr dawnych czeskich lalkarzy, z drewnianą ramą i jaskrawoczerwoną aksamitną kurtynką. Góra była wstęga budującego napisu, dołem rampa z rzędu lamp naftowych. Rzecz otwierała mowa Pryncypała wzorowana na tekstach opisowych dziewiętnastowiecznych afiszów teatrów lalek. Aktorzy występowali w skórzanych fartuchach ochronnych. Dominantą akustyczną spektaklu był stukot wielkich drewnianych marionet przybranych w kostiumy jakby wyimprowizowane z kawałków koronek, aksamitów, futer, atłasów i płótna. Tylko diabły były nagie. Monstrualnie „wysokie” i barokowo szpetne. Wykwintne pańskie futro otulało jedynie rogatego Mefista.

Na nitkach, nie na drutach prowadzono jedną z lalek — Kasz-parka. Marionetkowe wyobrażenie Faustowego sługi starało się być syntezą plastycznego myślenia o zwycięskim prostaczku. Cuda dalekich światów wystawiały zamykające perspektywę prospekty imitujące obrazy Breugla. Obficie korzystano też z symboliki ikonograficznej.

„Dobro i zło, pojęcie nieraz względne przy drobiazgowym roztrząsaniu teoretycznym, zostaną pokazane za pomocą scenicznego dziania się wiodącego niezawodnie do elementarnych, spektakularnych skutków zła, przy czym kłęby dymu i obfite gromobicie okażą się wielce pomocnym argumentem. (...) Od strony formalnej biorąc, jest *Johanes Doktor Faust* baśnią moralitetową, z pewnymi elementami teatru misteryjnego”. [M. Bechczyc-Rudnicka: „Kamena”, 15.V.1977]

2 maja

Mały Książę Włodzimierza Fełenczaka wg Saint-Exupery'ego. Reżyseria K. Makonj, scenografia A. Szulc, muzyka Czesław Niemen. Spektakl jakby wyrastający z „pamięci” o „Nocnym locie” Exupery'ego oparty o scenariusz wzbogacony fragmentami Sofoklesowej „Antygony” i historią Ikarą.

Widowisko, ujęte w ironiczną ramówkę cyrkowego festynu, dziejące się w bezmiarze „pustyni świata”, tonęło w bieli poszarzanej grafitem. Jego pojemna symbolika zdawała się pouczać o relatywizmie zmysłowego poznania. Oto koło okazywało się tarczą strzelniczą, kulą ziemską i samolotem a spadochron — płaszczem królewskim, kostiumem róży, morzem, górą i obszarem piasku.

Lalka *Małego Księcia* była istotką frasobliwą, bardziej skarłałym, zmitrężonym przez życie człowiekiem niżli porzuconą zabawką. Lis obszarpaniec nosił maskę przedpotopowego gada, Żmija zaś przybrała postać podawanej z rąk do rąk liny.

2 czerwca

W Lublinie - Niedziela Teatralna. Na Starym Mieście, przed kamienicą Sobieskich, lalkarze grają *Johanesa Doktora Fausta* i widowisko *O Paluszku* (prem. 11.VI.1977)

1978

14 maja

Dokąd pędzisz koniku Rady Moskowej w reżyserii Włodzimierza Fełenczaka, scenografii Leszka Mądzika, z muzyką Mieczysława Mazurka, *Drugie*, obok *Królowej śniegu*, przedstawienie Fełenczaka mieszczące się na liście największych dokonali lubelskiego teatru lalek.

O „Zaproszeniu do świata wyobraźni” pisał w „Kamienie” Mirosław Derecki: „Dramat Konika, Chłopca, Jarmarcznej Szkapę i innych ma się toczyć w naszym najbliższym zasięgu, jakby wokół nas. Leszek Mądzik wyszedł ze sceny na widownię długim pomostem, obwiesił ściany sali białymi kotarami na kształt namiotu cyrkowego, wprowadził migające kolorowe „psychodeliczne” girlandy lampek. Karuzela na scenie już to wiruje, już to zmienia płaszczyznę obrotu lub też łamie się w namiastkę cyrkowego wozu ciągniętego z głuchym hurkotem przez dychawiczną konającą z wysiłku Jarmarczną Szkapę. Przedstawienie rozgrywa się w różnych planach fizycznych i czasowych, z różnych miejsc i perspektyw angażując widza, każąc mu odczuwać, reagować, myśleć na zasadzie współuczestnictwa”, [12.XI.1978]

„Przestrzeń sceniczna, ogarniająca także widownię, została podzielona na dwa obszary: niewoli i wolności. Drogę do wolności symbolizował poprowadzony przez środek widowni pomost, zakończony niewielkim podestem. (...) Pokryte pochylonym do wewnątrz płótnem ściany widowni nadawały jej kształt cyrkowego namiotu. (...) Podświetlane z zewnątrz płótno, na które padał cień animowanych koni, wzmagало poczucie bezmiaru. Ten efekt uzyskiwano przez delikatne przybliżanie i oddalanie koni, powodując tym samym ostrość i rozmycie powstającego obrazu.

Wielofunkcyjne koło (...) symbolizowało ziemię, karuzele, arenę i wóz właściciela wesołego miasteczka. (...) ważnym elementem dekoracji były również koniki, których form; wydobyto z ludowych zabawek dziecięcych. Ich imitujące drewno rzeźby wykonano ze styropianu oklejonego szarym papierem. Odmienny wygląd miał duży koń, wykonany ze szklanego włókna nasyconego żywicą epoksydową. (...) Duży kort zawieszony nad widownią, będący przewodnikiem stada, był jak gdyby symbolem opatrności dla zniewolonego konika. On wiedział, dlaczego należy omijać „wesołe miasteczka”, ale „konik” wiedzę tę zdobywał dopiero na drodze własnych doświadczeń. Przeciwnieństwem „konika” była „szkapa”, która mając zapewnione minimum egzystencji, nie myślała o wolności. Szkapa była przykładem smutnej rezygnacji.” [A. Rutkowska: „Szkic monograficzny Państwowego Teatru Lalki i Aktora im. H. Ch. Andersena w Lublinie”. Praca magisterska na KUL, 1980, maszynopis]

„Dokąd pędzisz koniku? bułgarskiej pisarki Rady Moskowej w interpretacji Włodzimierza Fełenczaka jest sztuką o Doświadczeniu i Przyjaźni (...).” [T. Ogrodzińska: „Scena”, 1978, nr 12]. „Fełenczak przesunął akcenty sztuki Rady Moskowej, a także zasięg jej metafory. Nie konik, lecz człowiek jest tematem jego inscenizacji.” [H. Jurkowski: „Teatr”, 1978, nr 21]

26 października

Andersenowska *Calineczka* w reżyserii Stefana. Pułtoraka, scenografii Joanny Jaworskiej i Jerzego Rudzkiego, z muzyką Sławomira Czarneckiego, „(...) ta baśń doskonale nadaje się do uprawianej przez Włodzimierza Fełenczaka teatru poetyckiej metafory. (...) Reżyser doskonale radził sobie z częstymi „plastycznymi intermediami” popisami ryb czy ptaków, napowietrznymi baletami elfów (...)”. [md: „Kamena”, 26.XI.1978]

1979

1 kwietnia

Farfurka królowej Bony Anny Świrszczyńskiej. Reżyseria Fełenczaka, scenografia Kiliana, muzyka Mieczysława Mazurka. „(...) uformowana jest na kształt teatru w teatrze. Oprawę tej „szkatułkowej” kompozycji stanowią barwne postacie aktorów, przedstawiciele społeczności renesansowego Krakowa. Oni to na rynku zaczynają grad marionetkami historie o miłości garncarza Szymona i dworki Agatki.” [„Sztandar Ludu”]

28 kwietnia

Scena z życia przedsiębiorstwa teatralnego. Otóż tajemniczy ktoś przygotował sobie do wyniesienia z teatru 12 m.b. czarnego pluszu. Pakunek ukrył wśród starych narzędzi i szmat w magazynie teatralnym w Rynku, Niepokojący plusz wykryli czujni pracownicy i zawiadomili starszyznę. Plusz zmierzono. Była sobota. Na przynęty postanowiono więc pozostawić trefny towar w tym samym miejscu, do poniedziałku. W poniedziałek okazało się, że materiału nikt nie ruszył. Zdeponowano go więc ceremonialnie w dyrektorskim gabinecie. Sporządzono stosowną notatkę. Świadczy dziś o łotrostwie unieszkodliwionym w porę.

15 września

Premierą *Alarmu* Krzysztofa Choińskiego inaugurowała swoją działalność przy Państwowym Teatrze Lalki i Aktora, przeznaczona dla widzów dorosłych, „Scena Foyer”. Miała upowszechnić współczesną dramaturgię polską i obcą.

listopad

W witrynie sklepu „Plastyka” przy Krakowskim Przedmieściu prezentowały się marionety sycylijskie Adama Kiliana z *Farfurki królowej Bony*.

1980

1 stycznia

Włodzimierz Fełenczak odszedł do Opola. Objął kierownictwo Sceny Lalkowej Teatru im. Jana Kochanowskiego. Charakterystykę lubelskiego dorobku Fełenczaka, Henryk Jurkowski ujął następująco: „Teatr lalek rozumiał on jako teatr różnych środków wyrazu, których kompozycja prowadzi ku metaforze, będącej głównym, poetyckim nośnikiem treści przedstawienia,” [„Dzieje teatru lalek. Od wielkiej reformy do współczesności”, Warszawa 1984, s. 187]

6 maja

Setna premiera Teatru Andersena — *Cud krasawica* Jurija Sperańskiego w reżyserii Kazimierza Lutomskiego i scenografii Jerzego Michalaka.

Premiera *Cud krasawicy* otwierała trzydniowe obchody dwudziestopięciolecia teatru. Podczas uroczystego przeglądu pokazano jeszcze: Johanesa *Doktora Fausta*, *Konika i Farfurkę królowej Bony*, Otwarto trzy wystawy: „Teatr radością dziecka”, „Twarze teatru” oraz ekspozycje jubileuszową.

Ze statystyki ćwierćwiecza. Spektakli — 8200, widzów - 1600 tys., wyjazdów zagranicznych - 14, publiczności zagranicznej - 33 tys.

10 lipca

Dwa wydziały Fabryki Samochodów Ciężarowych w Lublinie rozpoczęły strajk. Nazajutrz zostanie powołany komitet strajkowy.

14 lipca

Zapowiedź strajku powszechnego w całym mieście.

15 lipca

Strajk w lokomotywowni PKP w Lublinie. Nazajutrz strajk całego węzła kolejowego.

18 lipca

W Lublinie stanęła komunikacja miejska. Rozpoczął się też strajk w pobliskim Świdniku.

19 lipca

„Po raz pierwszy władze zmuszone były do publicznej informacji o strajku. Do Lublina zjechali przedstawiciele władz centralnych (...), Z reguły władze szły na

ustępstwa płacowe, gwarantowały bezpieczeństwo strajkujących oraz zgadzały się na rozwiązanie rad zakładowych i przeprowadzenie nowych wyborów.” [J. Holzer: „Solidarność 1980-1981. Geneza i historia”. Warszawa 1989, s. 60]

Tymczasem w Gdańsku, wg Anny Walentynowicz, nie było „możliwości zorganizowania strajku i dołączenia do Lublina -stoczniovcy byli na ogół jeszcze tak wystraszeni, że nie można było nawet o tym myśleć”. [„Gdańsk -- Sierpień 1980”. Warszawa 1981, s. 5]

15 sierpnia

Kierownictwo artystyczne Teatru Lalki i Aktora obejmuje TOMASZ JAWORSKI - polonista, aktor lalkarz, wykształcony w Leningradzie reżyser teatru lalek, wykładowca białostockiej uczelni lalkarskiej. W Lublinie studiował u prof. Ireny Słowińskiej, tyle że z listem polecającym od Pani Profesor poszedł do poznańskiego „Marcinka”. Na adepta aktorskiej profesji. W Lublinie, w latach 1963-67, a więc przed Leszkiem Mądzikiem, Tomasz Jaworski kierował Teatrem Akademickim KUL.

Nowy szef artystyczny Teatru Andersena rozpoczynał prace w Lublinie w momencie historycznym. Przecież tego samego dnia, 15 sierpnia 1980, „strajk ogarnia również Stocznie im. Komuny Paryskiej w Gdyni (...). Stoją w Trójmieście stocznie, porty, komunikacja miejska, zakłady przemysłowe kooperujące ze stoczną. O godzinie 12 zostaje zablokowana łączność Gdańska, Gdyni i Sopotu z resztą kraju. PAP po raz pierwszy informuje o „przerwach w pracy”. Gierek powraca z urlopu na Krymie.” [J, J. Lipski: „KOR”, t. II. Warszawa 1983, s. 359]

W teatrze też nie było lekko. „Początki były trudne — wspominał Jaworski - w teatrze panowało artystyczne bezkrólestwo od grudnia do sierpnia. Na dodatek Włodzimierz Fełenczak (...) do swojego nowego teatru w Opolu zabrał część zespołu. Tak więc nowy sezon rozpocząłem z niepełnym zespołem i co za tym idzie z ograniczonym repertuarem.” [„Teatr Lalek”, 1983, nr 4]

koniec września

Przekonany o tym, że Tomasz Jaworski świetnie sobie poradzi także jako dyrektor naczelny teatru, Mieczysław Ciesielski składa rezygnację z zajmowanego stanowiska.

1 listopada

Tomasz Jaworski Dyrektorem Naczelnym i Artystycznym Teatru Andersena. „Teatr powinien odpowiadać wymaganiom środowiska i powinien atakować możliwie szeroki krąg odbiorców. (...) Uznaję pewną świadomość pojedynczego artysty z jednej strony i z drugiej kształtowanie teatru poprzez jego funkcje, tzn. przez widza. (...) Teatr jednego artysty w środowisku jednoteatralnym jest wręcz szkodliwy. (...) Widzowi może bardzo się podobać to, czego ja nie akceptuję”. [T. Jaworski: „Teatr Lalek”, 1983, nr 4]

1981

31 stycznia

W „Kurierze Lubelskim” credo artystyczne dyrektora Teatru Andersena wyłożone na planie repertuaru. Jaworski obiecywał wystawiać w Lublinie:

1. bajki dla najmłodszych, krótkie, możliwe iż z elementami zabawy i teatru uczestnictwa;

2. baśnie klasyczne z żelaznego repertuaru typu „Lampy Aladyna” czy „Kopciuszka”;
3. nowości, albo repertuarowe, albo rezultaty poszukiwań w plastycznej koncepcji przestrzeni;
4. lektury, propozycje dla młodzieży z kanonu literatury polskiej i światowej, nie wystawiane w dramacie a nadające się do teatru lalek.

Pytany o marzenia najzuchwalsze, Jaworski przyznał, że śmie myśleć o nowym autokarze. „ (...) autokary teatr zawsze otrzymywał po kimś. Obecny, przeznaczony już do kasacji, otrzymaliśmy po zespole „Mazowsze”. Służył nam 11 lat, a kierowcy przechodzili istną gehennę przy jego eksploatacji.” [1981, nr 2]

7 lutego

Dziewczynka z ryżowych pól Anny Świrszczyńskiej. Reżyseria Tomasz Jaworski. Scenografia Teresa Targońska. „(...) to przedstawienie z rodzaju jakich dawno nie było. Rezygnuje z metafor na rzecz dosłowności, apeluje nie tyle do wyobraźni, której wymagały spektakle Fełenczaka, co do wrażliwości dziecka na aspekty moralne postępowania bohaterów, I jeszcze coś: jest miniaturą kultury i obyczaju Wschodu, za komponowaną ze smakiem na użytek małego odbiorcy. Łykem egzotyki, może nie tak oszałamiającym jak podróżniczy film albo barwna kreskówka, ale dającym styczność ze światem, który jest szeroki, ciekawy i wart poznania.” [MAK: „Kurier Lubelski”]

Bohaterką tytułową zachwycił się Franciszek Piątkowski: „Najdzielniejszą dziewczyną jaką widziałem w życiu jest Oba. Ponieważ jest dzielna przez cały spektakl. (...) Czy można się dziwić, że Oba jest czasem bliska załamania? Oczywiście nie można, bo przecież Oba

- o czym dokładnie wiedzą dzieci w teatrze lalek - nie jest automatem, kukłą, ale małym człowiekiem, który ma prawo do zmęczenia i wątpliwości, które jednak pokonuje w końcu, bo po to właśnie weszła do tej bajki.”

Smokiem z *Dziewczynki i ryżowych pól* - stworem stanowiącym w teatrze lalkowym istny sprawdzian umiejętności i wyobraźni — zachwycał się Marek Waszkiel. Miał nawet pretensje do teatru, że mu to urzeczenie zamać. „Smok wyłania się spod horyzontu, na którym światła rysują morze. Wyłania się zatem niemal z morza. I jest naprawdę wspaniały (aktor w masce). W chwilę później jednak reżyser każe mu przejść do rampy, by mógł stoczyć zwycięską walkę z Duchem Choroby. Walkę przeprowadzono nawet sprawnie, cóż stąd, skoro smok przestał fascynować. W jasnym świetle rampy widz odkrywa w nim przebranego człowieka”. [„Teatr”, 1981, nr 20]

1982

12 lutego

Pierwsza premiera stanu wojennego — *Amor Divinus* wg anonimowych tekstów staropolskich XVI i XVII wieku. Reżyseria Tomasz Jaworski, scenografia Wiesław Jurkowski, muzyka Sławomir Czarnecki. Ostatnia premierą „przedwojenną” była *Cudowna lampa Aladyna* (31.VIII.81)

„Literacka proweniencja tego spektaklu jest oczywista — staropolski tryptyk misteryjny opracował niegdyś Mieczysław Kotlarczyk na użytek krakowskiego Teatru Rapsodycznego. Z tego materiału Tomasz Jaworski wyłonił widowisko kulturalne i efektowne, które Wiesław Jurkowski opatrzył takąż scenografią. Spektakl rozgrywa się bowiem w elementach architektonicznych akcentujących kategorią „kościelności” czy też „religijności” (rozety i łuki gotyckie niby, ale też i stylizowane, tak aby nie przesadzić z eksponowaniem wiedzy historyka sztuki, ale raczej odwołać się do potocznych wyobrażeń o wymogach architektury kościelnej). Trzy tuki tworzą jakby układ mansjonowy, w którego centrum (mansjonie środkowym) znajduje się wielofunkcyjne tabernakulum, a w nim krąg hostii, wewnątrz której rodzi się pierwszy człowiek i która później pełni rolę koła obracającego grzesznika w potępieńczych wirach. Na tym tle rozgrywa się misterium narodzenia i misteria pasyjne - Męki i Zmartwychwstania. (...) sceną najbardziej wstrząsającą jest partia, w której Judasz rozważa swój upadek, miotając się między rozpaczą a gniewem, poczuciem osamotnienia a protestem przeciw porządkowi świata. To, co wygrywa i przyciąga uwagę widza jest zwycięstwem moralitetu nad misterium, zwycięstwem sprawy ludzkiej nad boską. Nawet partia końcowa z apoteozą *Amora Divinusa* brzmi wiec w tym spektaklu jak pochwała miłości i dobroci ziemskiej”. [A. Z. Makowiecki: „Teatr Lalek”, 1984, nr 5]

9 października

Król Roger Karola Szymanowskiego w inscenizacji Jana Dormana. Już na dwa miesiące przed premierą „Kurier Lubelski” anonsował wydarzenie. „Widz, który wejdzie do teatru wkroczy nie zwykłym wejściem, ale szeroko otwartym podwojem wprost z dziedzińca. Wchodząc dostanie do ręki brewiarz, a jednocześnie program. Znajdzie tam pewne teksty włączone do widowiska i brewiarz pozwoli mu dzięki zawartym tu instrukcjom brać udział w przedstawieniu. Odchodząc złoży brewiarz wraz z innymi na „ofiarny stos” wpisawszy w nim uprzednio swoje imię. (...) Każdy widz powinien zostawić po sobie siad, (...) Żadnej szatni — któż rozbiera się w kościele, żadnego sprawdzania biletów. To są bowiem drogi gościu strzępy rzeczywistości, którą porzucisz przed murem kościelnego dziedzińca wkraczając w świat *Króla Rogera*.” [1982, nr 125]

Miało być wydarzenie, ale nie było. Był spektakl „potrzaskany i kaleki”. „(...) złe jest to, że Damianowi zabrakło zdecydowania czy postawić na wewnętrzny dramat Rogera, czy fascynującego odmiennością Pasterza, a może na wahania Roksany”. Fascynujący okazywał się jedynie klimat „Sądu racji” i „klimat Wtajemniczenia”. [F. Piątkowski: „Sztandar Ludu”, 1982, nr 219]

A może Jan Dorman wystawiając *Króla Rogera* w Roku Szymanowskiego zwyczajnie rozminął się z czasem? No bo kogóż, tak na serio, w 1982 roku w Polsce, mogły obchodzić historie małżeńskiego trójkąta na dalekiej Sycylii w odległym średniowieczu?

1983

9 października

Jak zdobyć korzec złota czyli Bezeceństwa pana Klausa wg Andersena, Warsztat reżyserski białostockiego studenta Macieja Tondery. Scenografia Teresy Targońskiej, Muzyka Jana Kantego Pawluśkiewicza. Spektakl triumfalny lecz krótko grany. Dlaczego? Oto „Historia pewnej bajki” opowiedziana w „Sztandarze Ludu” w pięć lat po premierze: „W przedstawieniu używano lalkę z rozplataną głową, która była babką pana Klausa, zmarłą jednak zanim ponownie rąbnął ją w czaszkę karczmarz. Była to bardzo dowcipnie pomyślana sytuacja, oddająca intencje znanego psychoterapeuty B. Bettelheima, który w książce „O przyjemnym i pożytecznym znaczeniu baśni” udawał, że mądrze opowiedziane dziecku okrucieństwo oczyszcza jego podświadomość z urazów, zadanych na przykład przez nierozważnych rodziców. (...) Niestety nowinki w sprawach wychowania z trudem przyjmowały się na lubelskim gruncie. Choć dzieci podczas widowisk podpowiadały aktorom: „ty, teraz nic nie robisz, to zabij tego Klausa” - babcie wrywały je z foteli i wlokły złorzecząc do szatni. Dzieci wierzgały i wrywały się i powrotem na przedstawienie - babcie żądały zwrotu pieniędzy. Poniekąd był to dowód, że przedstawienie było trafione, co zresztą potwierdziła jego wysoka lokata na Ogólnopolskim Przeglądzie Teatrów Lalkowych w Białymstoku i występy w Austrii. Niemniej jednak babce głowę sklejono... a Klausy odsprzedano do Szczecina. Dziś w Ośrodku Edukacji Teatralnej na Czechowic, przy ul. Kiepur 5, można będzie obejrzeć przedstawienie znowu, gdyż lubelscy aktorzy odkupili je.” Na wszelki wypadek sporna głowę babci sklejono jeszcze mocniej”. [1988, nr 262]

1984

1 grudnia

Przyjaciół wesółego diabła wg Kornela Makuszyńskiego. Reżyseria Jan Uryga. Scenografia Ali Bunsch. Muzyka Jacek Szczygieł. „Ali Bunsch zaproponował (...) magiczny kalejdoskop. Zamknięty, wprowadzony w ruch sprawia, że mija czas i zmienia się przestrzeń. Otwierany, do rozegrania partii dramaturgicznych, za każdym razem ofiaruje widzowi obraz rodzajowo odmienny, wysmakowany, staranny. Bliski chłodnej, geometrycznej abstrakcji w państwie ludzi-kretów - po rozmalowany w pomarańczach, zieleniach, bielach i złocistościach sułtański dwór”.

„Niezależnie od formuły teatru, niezależnie od tego czy aktor gra w żywym pianie, czy za parawanem - bywają w teatrze role olśniewające. (...) Moment przejścia (...) do obszaru, który zwie się magią teatralną — można uchwycić w *Przygodach wesółego diabła* wówczas, kiedy nad parawanem pojawia się lalka Piszczalki, wesółego diabła o koźlątkowatym wyglądzie, a za parawanem Małgorzata Ejsmond-Lutorna, Można o tej roli napisać traktat: badać jak przekłada się na każde poruszenie lalki psychokinetyczny potencjał słowa i wszystkie inne rzeczy, które w słowie są. (...) Dzięki tej roli lubelskie przedstawienie jest nie tylko opowieścią o nawróconym diable, ale także opowieścią o możliwościach lalkowego aktorstwa” [F. Piątkowski: „Sztandar Ludu”, 11.1.1985]

„Do najciekawszych scen przedstawienia należą przygody bohaterów w Żelaznym Mieście i w podziemnym państwie Ludzi-Kretów. Sceneria i rekwizyty jakie pojawiają się w świecie baśni przypominają, nie tylko małym widzom, rzeczywistość z filmu science fiction albo okrutnej batalistyki. Jednocześnie odkrywają zadziwiającą

ponadczasowość utworu Makuszyńskiego”. [„Kurier Lubelski”]

1985

Księżę Portugalii Jonathana Knautha, w reżyserii Tomasza Jaworskiego, scenografii Teresy Targońskiej. Księża Portugalii Jaworski rozgrywa jako bajkę opowiadaną przez dwie poczciwe ciotce, które na naszych oczach zamieniają się w dobre wróżki i „wyczarowują” z przedmiotów znajdujących się w starym kredensie postaci ze sztuki Knautha”. [A. Multanowski: „Teatr Lalek”, 1987, nr 1-2]

„(...) jest taka właśnie szafa-kredens, nasycona przez Targońską wyobraźnią i dlatego co i raz wylatują z niej tajemnice, jak ptaszki z urządzenia, które robi zdjęcia. Do nieograniczonych możliwości kredensu dostrojone są (...) pomysły na zbudowanie lalek: księcia w stylu rzymskiej rzeźby portretowej umieszczonej w koronowanej podstawce pod jajo, króla w kształcie gruszki, królowej — z makówki, patyka, dyni i wiśni, a na przykład pustelnika z drewnianej chochli. Oczywiście wśród takich zaklęć -zaklęcie butelki w lunetę staje się drobiazgiem. (...) przedstawienie jest w stanie obsłużyć dziecięcą potrzebę fabuły i rzeczywistości, oraz właściwą niektórym dorosłym potrzebę sztuki. (...) Prawda i manipulacja - to jej (sztuki Knautha) sens. Zdarzenia dziwne i ciekawe, fantastyczne przygody i nieoczekiwane rozstrzygnięcia - to jej klimat”. [F. Piątkowski: „Sztandar Ludu”, 31.V.1985]

4 października

Fajtałek i jego przyjaciele Uspieńskiego i Kaczanowa w reżyserii Andrzeja Józwickiego. „Tak sobie myślałem na przedstawieniu w teatrze, że ten wrzask, jaki „wypycha” poza sale Szapokłaka, który jest jednym z wariantów Paskudnej Staruchy, Baby Jagi czy Baby Jędzy, to nie tyle udział w grze, ile udział w zwycięstwie nad złośliwością i gderliwością wszystkich paskudnych staruch. Których? A to już nie moja rzecz odpowiadać na tak łatwe pytanie”. [F. Piątkowski: „Sztandar Ludu”, 29.XI.1985]

1986

30 sierpnia

Eugeniusza Szwarca *Klonowi bracia* w reżyserii Jerzego Binkowskiego, scenografii Ireneusza Salwy. „W pierwszym akcie reżyser po mistrzowsku wydobywa z baśni Szwarca kapitalne przesianie, które można zapisać tak: jeśli chcesz walczyć ze złem, musisz wejść do świata, w którym zło się panoszy. Za cenę niebezpieczeństwa mówi w Klonowych braciach Szwarca. Za cenę zakazania — mówi w *Dzumie* Camus, [F. Piątkowski: „Sztandar Ludu”, 1986, nr 243]

„Przede wszystkim znacząca jest scenografia (...). Konstrukcja, która jednocześnie jest lasem, domem, w ogóle światem -monstrualna „lalka” w brunatno-zielonym kolorze (...). W tej totalnej lalce-lesie-świecie umieszczone zostały małe Salki — postaci zwierząt i ludzi, o kształtach jakby wyciosanych w drzewie albo wykorzystujących naturalne kształty pnia drzewnego (...), Fantastyczność i realność baśniowego świata Szwarca wyczuwa się także w kompozycji scen, w sposobie

scenicznego bytowania postaci, w doskonałym współistnieniu i przenikaniu się świata lalek i żywego planu. W żywym planie aktorzy grają tylko na pustej scenie, obok konstrukcji owej monstrualnej „lalki”. Natomiast w przestrzeni scenografii istnieją już tylko lalki. Te same postaci, animowane lalką i grane w żywym planie, doskonale właśnie mogą zacierać granice tego, co realne i surrealistyczne (...)”. [L. Wójcik: „Kamena”, 21.IX.1986]

11 stycznia

W krainie Muminków Tove Jansson, Reżyseria Seweryn Mastyna, scenografia Ireneusz Salwa, muzyka Tadeusz Woźniak. „Poważni krytycy narwaliby ląką konstrukcje teatrem w teatrze. A przecież jest tu bajka w bajce. Cała rodzina Muminków, pod kierunkiem Taty — reżysera przygotowuje przedstawienie *Śpiącej królowny*. Kłócą się przy tym bez przerwy, nie rozumieją swoich roi, sceny jakoś im nie wychodzą, bo mają ci śmieszni artyści większe aspiracje niż możliwości (...) kłopoty jak w prawdziwym teatrze”, [„Kurier Lubelski”, 1987, nr 69]

1987

28 lutego

Villion wg obu „Testamentów” genialnego szubienicznika. Reżyseria Jerzy Muszyński, scenografia Katarzyna Świecka. „Młodzieńcza „filmowa” wizja fresku o średniowieczu wagantów epoce szpetnej piękności i pięknej szpetoty. Spektakl o wielkiej chyba sile sugestii, bo po obejrzeniu samych tylko projektów nic można już „po swojemu” czytać Villona. Spektakl wzbudził u premierowej publiczności niemałe kontrowersje. Dla jednych był o krok za blisko od teatru poezji, czy wręcz recytacji, dla innych ocierał się zbyt mocno o zdobycze teatru plastycznego. Ktoś mówił o niedostatecznej statyczności, ktoś inny o zbyt małym „nasyceniu” poszczególnych scen. „Myślenie obrazami” stanowiło w jednych ustach zarzut w innych komplement, I to bardzo dobrze”. [„Kurier Lubelski”, 1987, nr 47]

30 maja

Utkane z limeryków i wierszydełek *Opowieści pana Leara* w reżyserii Zbigniewa Głowackiego, ze scenografią Andrzeja Dworakowskiego i muzyką Teresy Ostaszewskiej, „Dla kogo jest to przedstawienie? Dla dzieci, bo dzieci wyczułone są szczególnie na absurdalność świata i zamieszkujące ów świat absurdalne istoty. (...) Jest też ten teatr dla dzieci bardzo starszych: dla takich, które dociekają jak to się dzieje, że „przedmiot pobrany z rzeczywistości” może „przenieść się” w świat sztuki i tam znaczyć zupełnie co innego”. [F. Piątkowski: „Sztandar Ludu”, 1987, nr 248]

5 grudnia

Opatrzności Boskiej dzieło Franciszki Urszuli Radziwiłłowej. Inscenizacja „wypieszczona” przez rozkochanego w staropolszczyźnie Tomasza Jaworskiego. Scenografia Ireneusz Salwa. Muzyka Leszek Żuchowski. „Kurier Lubelski” zachęcał do obejrzenia spektaklu „miłośników pałacowych blasków, bywalców Desy, kolekcjonerów staroci, filologów — od literatury staropolskiej zwłaszcza”. „No dobrze, a

dzieci (...). Dzieci jednak przedstawienie „kupują”. Wszak jest to bajka”. [1987, nr 252]

1988

kwiecień

Z udanej artystycznie wyprawy z *Księżciem Portugalii* do Nancy Teatr Andersena przywiózł leki i odżywki dla niemowląt. Dla lubelskiego Szpitala Klinicznego przy ul. Staszica.

3 grudnia

Don Žon czeskiego anonima czyli *Dań Juan* w wersji starych czeskich marionetkarzy. Reżyseria Tomasz Jaworski. Scenografia Ireneusz Salwa. Dyrektor Jaworski powracał do tekstu, którym niegdyś w Białymstoku, jeszcze przed leningradzkimi stadiami, debiutował w reżyserskiej profesji. Na lubelskiej scenie zagościł, drugi po faustowskim, najpotężniejszy mit kultury dobrze zdomowiony w lalkowym repertuarze.

1989

20 marca

Po wznowieniu widowiska *Amor Divinus* napisał „Kurier Lubelski”: „Pomiędzy średniowieczem a czasem współczesnym przerzucony zostaj most, z którego bezpiecznie obserwować można bieg teatralnych zdarzeń i meandry tradycji kulturowej, nie wchodząc za głęboko w jej przepastny nurt”. [fi: 20.III.1989] Pochwała to czy przygana. Oto tajemnica redakcyjnej kuchni.

29 kwietnia

Baśń baszkirska *Gazima Szafikowa* pt. *Ural Batyr*, Reżyseria Włodzimierz Fełenczak, scenografia Tadeusz Hołówko. W prasie lubelskiej dobrze o byłym dyrektorz: „*Ural Batyr* to, rzecz można trywialnie, cały Fełenczak. Trochę hipnotyzer, trochę czarodziej. Nieuleczalny poeta, który (...) tka gobelin spektaklu”, [fi: „Kurier Lubelski” 10.V.1988]

1990

1 września

Funkcje Dyrektora Artystycznego Teatru Lalki i Aktora objął ZDZISŁAW REJ. Tomasz Jaworski pozostał na stanowisku Dyrektora Naczelnego. Rej - młody aktor i bardzo młody reżyser — studiował aktorstwo pod kierunkiem arcymistrza Jana Wilkowskiego, reżyserii przyuczał się praktycznie u Janusza Ryla-Krystianowskiego.

Opowiadając; „Teatrowi Lalek” o swoim *Koziołku Matołku* - somograzu i hicie nad hitami — Zdzisław Rej wyznawał: „Władysław Tatarkiewicz w liście z okazji jubileuszu Piwnicy pod Baranami napisał: „Wynajdujcie dla siebie rozrywki, a Wasze rozrywki będą nimi także dla filozofów, nawet dla nich”. I ja wynajdowałem sobie rozrywki i puszczałem wodze wyobraźni aż spotkałem Janusza Ryla-Krystianowskiego, który powiedział: „Ty nie bądź taki rozrywkowy, ty weź się do pracy”. [„Teatr Lalek”, 1987,

nr 3]

30 września

Kopciuszek Jana Brzechwy. Adaptacja i reżyseria Zdzisława Reja, scenografia Jana Zielińskiego. „ (...) chwale sobie schody ze zgubionym pantofelkiem wnoszone na scenę w miniaturze niczym tort, karoce ciągnięta na patyku, kolorowe parasolki, które robią za pajac królewski i splendory dworu. Ze zminiaturyzowanych zabaw pyszna wydała mi się też ta, gdzie aktorzy noszą przed sobą minisceny niczym kangury, czasem skrzyżowane z koala — bo kukiełki wyrastają im też z pleców”. [fi: „Kurier Lubelski”, 16.X.1990]

28 października

Jana Brzechwy *Jaś i Małgosia*. Inscenizacja Janusz Ryl-Krystianowski, reżyseria Lech Chojnacki, muzyka Krzysztof Arciszewski, scenografia Jan Zieliński.

„Najistotniejszym pomysłem jest chyba rozdzielenie scenicznego świata na dwa plany w dwu różnych wymiarach, co pozwoliło na mikroskale dla lalek symbolizujących dzieci i makroskalę dla aktorów, którym przypadły role dorosłych. Ileż egzystencjalnego wręcz sensu nabiera ten wizualny efekt, jakże autentyczne staje się zagubienie i przerażenie dwojga maleństw...” [M. Jankowska: „Tygodnik Współczesny”, 1990, nr 3]

31 grudnia

Tomasza Jaworskiego pożegnanie z Lublinem. Dyrektor Teatru odszedł w kierunku gdańskiej „Miniatury”.

W Lublinie, w poczcie wielkich przedstawień Teatru Lalki i Aktora, pozostał po nim przede wszystkim *Amor Divinus* — spektakl, który język dawnego misterium przekształcił na teatru mowę własną. Współczesną, jasną i klarowną, choć osobliwą. Jaworski robił z premedytacją spektakle mądre i profesjonalne. Rozmiałowany w teatrze staropolskim, udowodnił, iż grą konwencji, łamigłówką formy jest także każda baśń. Nawet banalna i najprostsza.

Za kadencji Tomasza Jaworskiego zdobyli w Lublinie reżyserskie ostrogi: Jerzy Muszyński, Jerzy Binkowski, Maciej Tondera, Zbigniew Głowacki. O tych doświadczeniach Dyrektor mówił z humorem: „Narodziły się nowe przedstawienia, narodzili się nowi reżyserzy. Wszystkie „porody” nastąpiły drogą naturalną, bez cesarskiego cięcia. Zrodzone w bólach i gorączce potomstwo jest nawet podobne do rodziców, gdy ci zaczynali”. [„Teatr Lalek”, 1989, nr 1]

„(...) zasługi w promowaniu młodych reżyserów ma lubelski teatr większe, niż wszystkie gremia, które podejmują w tej sprawie jedynie słuszne uchwały (...)” - zauważył Franciszek Piątkowski, [„Sztandar Ludu”, 18,1X,1987]. W dodatku działania Jaworskiego były czymś znacznie głębszym niż mechaniczne połączenie profesji dyrektora teatru z obowiązkami nauczyciela akademickiego.

1991

1 stycznia

Dyrektorem Naczelnym i Artystycznym Teatru Lalki i Aktora został Zdzisław Rej, „Moim marzeniem była rzeźba, kształciłem się jako aktor, teatr zrobił ze mnie reżysera”. [„Teatr Lalek”, 1994, nr 1]

Zdzisław Rej - na pierwszy rzut oka entuzjasta samograjów teatralnych — wydaje się „specjalistą” od konceptu teatralnego, zaskakującego niczym futurystyczna metafora. Jego pomysły reżyserskie rodzą się chyba z oczarowania światem i teatrem. Oczarowania poddawanego później ostrej kontroli racjonalnej.

maj

Żołnierz i czarownica Anny Bocian na motywach Hansa Christiana Andersena. Reżyseria Zdzisław Rej, scenografia Jan Zieliński, „Na duże brawa zasłużyły sobie psy. (...) Grać bez twarzy (i 10 psa!) grać to dobrze, oto sztuka!” [„Dziennik Lubelski”, 17-19.V. 1991]

1992

lut

Tymoteusz i psiucio Jana Wilkowskiego. Scenografia Jan Zieliński, reżyseria Zdzisław Rej, muzyka Krzysztof Arciszewski.

„Jest piękna scena w tym przedstawieniu, gdy pada pytanie skierowane do dziecięcych serduszek: „WPUŚCIĆ GO CZY NIE?” To pytanie zadane przez/ Misia, zawsze czystego, zadbanego, któremu brakuje u Taty tylko czułości, pytanie dotyczące samotnego, zabłąkanego obszarpanego psa, tęskniącego za odrobiną ciepła — wyzwala u małej widowni falę wzruszającej reakcji. Odpowiedź jest tylko jedna: Miś okrywa swojego bezdomnego przyjaciela czyściutką kołderką. Ta scena jest dla mnie próbowaniem dziecięcych duszyczek i dzieci wychodzą z tej próby zwycięsko. I może ich biedniejsi, gorzej ubrani koledzy, po wyjściu z teatru będą mniej samotni”. [W. Sulisz: „Gazeta Domowa. Magazyn Lubelski”, 1992, nr 10]

19 czerwca

Pinokio wg Collodiego w opracowaniu i reżyserii Andrzeja Józwickiego, w scenografii Teresy Targońskiej, z muzyką Roberta Bednarza, Spektakl z życia marionetek.

„Przede wszystkim pracownia teatru wyczarowała z drewna zupełnie wspaniałego Pinokia, od którego trudno oderwać oczy, a jego maszerowanie z lisem i kotem to zupełna fantazja. Bo tę marionetkę a jak trudno prowadzić marionetkę wiedzą tylko fachowcy - zupełnie wspaniale animuje Romana Drozdówna, nie gubi przy tym nic z aktorskich powinności i powstaje piękna, zupełnie kompletna kreacja Pinokia, (...) Pinokio tu najważniejszy (...)”. [A. Molik]

11 listopada

Koziołek Matołek wg Kornela Makuszyńskiego w adaptacji i reżyserii Zdzisława Reja. Scenografia Jan Zieliński. Premiera Światowa widowiska odbyła się w Pakistanie, na festiwalu teatralnym w Lahore.

„Pomysł sklecenia lalki Koziołka ze szczotki i łyżek można nazwać prostym, ale pokazanie dwóch zająców w ten sposób, że aktor wkłada raz na głowę jeden kapelusz a raz drugi, to już pomysł o cechach pysznego dowcipu no i propozycja konwencji. (...) Postać Czarownicy będzie zaznaczona gałązkami z podwórzowej miotły, Pana Twardowskiego „zagra” stołek z dziurką, przez którą wystaje czerwona

skarpeta, która może jawić się jako język nadmiernego gaduły, albo innym — jako nos pijaczka. (...) Starą papugę interpretował wspaniale (oko jedno przymknięte, skrzekliwy głos, ręce zaciśnięte na brzegu stoika) Zdzisław Rej, onże i reżyser przedstawienia”. [A. Molik: „Kurier Lubelski”, 2.XII.1992]

22 listopada

Włodzimierza Fełenczaka *Faust odmieniony. Johanes Doktor Faust* starych czeskich lalkarzy po raz drugi w Lublinie. Lalki Jerzego Michalaka i Romana Kahlana. Scenografia Krzysztof Kain May.

„Teatr groteski i poezji, baśni i mądrych aforyzmów, dosłowności i absurdu, jaki pokazał Włodzimierz Fełenczak, bawił wszystkich. Dorośli, podobnie jak dzieci, lubią poddawać się urokowi słodkich kłamstw i baśniowym obietnicom. (...) dzieci bardzo lubią w teatrze lalkowym -owo czynienie odkryć, konstatowanie, że między życiem lalki na scenie a rzeczywistością jawi się jeszcze ktoś”, kto jest sprawcą. To niezwykła radość uchylania tajemnicy. Ira częściej się to zdarza, tym lepiej świadczy o intrydze i czarowności akcji. A tych wspaniałych efektów nie brakowało. Oto — ku radości tatusiów -w stronę wahającego się Fausta nadpływa anioł w blond kędziorach, z biustem jak jabłuszka, ponętny i kuszący. Ku zachwytowi najmłodszych - coraz wybuchają piekielne ognie. Gdy już poważne i mądre kwestie zaczynają się dłużyć, wpadają diabły, albo Kaszparek i znów jest się czym zabawić”. [M. Dobosiewicz]

1993

18 kwietnia

Widowisko Czesława Sieńki w reżyserii i scenografii autora. Muzyka Mirosław Gordon. Choreografia Władysław Janicki. „Czesław Sieńko osiągnął sukces już u podstaw, gdy zrozumiał, że ułożenie wspaniałych Tuwimowskich strof w prezentacje niemal wielkospektaklową może się odbyć jedynie na zasadzie partnerstwa. Skoro tam, w „Lokomotywie”, „Ptasim radiu” i innych wierszach uroczych, autor traktuje słowo jak żywą materię, którą można plastycznie kształtować - trzeba chwytu podobnego i tej samej energii w łamaniu języka i szukaniu wszystkich możliwych znaczeń” słowa - od naukowo zdefiniowanych po kolokwializmy. Tak, to jest semantyka, powstał oto na oczach publiczności kabaret semantyczny (...)” [A. Molik: „Kurier Lubelski”, 21.IV.1993]

20 lipca

Tym razem na tokijskim festiwalu, aż w Japonii, światowa premiera *Teatru na kołach* z pomysłu Jana Wilkowskiego. Później spektakl był pokazywany we Włoszech. Na festiwalu w Cervii i Perugii.

Z tekstu informacyjnego: „*Teatr na kołach* to teatr wzorowany na dawnym teatrze wędrownym, jarmarcznym. Przedstawia on sztukę napisaną przez J. Wilkowskiego pt. „Pałka, zapalka, dwa kije”, opartą na fragmentach sztuk jarmarcznych anonimowych autorów rosyjskich i angielskich XIX w. Można więc tutaj spotkać przebiegłego Pietrzynekę kupującego konia u Cygana oraz walecznego angielskiego dżentelmena Puncha”.

7 listopada

Ludowa szopka polska, zebrana i opracowana przez Henryka Jurkowskiego, znów w Lublinie. Reżyseria Stanisław Ochmański. Współpraca reżyserska Liliana Ochmańska. Scenografia Rajmund Strzelecki. Muzyka Bogumił Pasternak.

„Spektakl rozpisano na szopką i popisy kolędników. W szopce zagrały lalki, a kolędowni zawodowi aktorzy i dzieci, wspomagające dorosłych dziecięcą rozchełstaniem, ale niezłym śpiewem oraz naturalnym wdziękiem i urodą. Kolędnicy z gwiazdą, bocianem, turoniem, akordeonem i śpiewem na ustach weszli na sale teatralną i ruszyli ku scenie. To oni odwiedzili widzów, a nie odwrotnie, (...) Przedstawienie nie wyzyskuje jednak szansy, która tkwi w jego konstrukcji. (...) kurczowo i strachliwie trzyma się sceny. (...) Można było nieco odważniej poigrać z dziećmi. (...) A tu dłużyło się im czasami trochę”. [M. Haponiuk: „Gazeta Wyborcza”, 8.XI. 1993]

„W zabudowie sceny wykładnią skrótu jest gwiazda betlejemska sklecona z trzech patyków i wsparta na drabinie. Chociaż nikt nie może powiedzieć, że jest złota czy srebrna, to przecież bije blaskiem najjaśniejszym. Na tym też polega teatr!”. „Rajmund Strzelecki, który jest cieślą tej szopki i lalek, wyrósł dziś na najlepszego scenografa w polskim teatrze kukieł. Specyficzna to scenografia. Nazwałbym ją myślącą rzeźbą. Ręce Rajmunda tworzą z drzewa, szmat i papieru nową formę istnienia materiału. Należy podziwiać u niego całkowite skupienie się na zasadniczym pomysłe (...). Jego wyzwolone rzeźby-kolaże, wspaniale służą narracji (...), to lalki przewrotne, pochodzenia ludowego”. [W. Fełenczak: „Kurier Lubelski”, 20.XII.1993]

1994

6 lutego

Po piętnastu latach powrót *Farfurki królowej Bony Anny Świrszczyńskiej* w reżyserii Włodzimierza Fełenczaka i scenografii Adama Kiliana, z muzyką Mieczysława Mazurka. Kolejne wznowienie, replika, przywrócenie do repertuaru. Czy ta polityka teatru bierze się z chęci ożywienia tradycji, czy też wynika ze zwykłej biedy, z którą, tak jak wszyscy inni, boryka się Teatr Lalki i Aktora? Lalki są gotowe, pozostały resztki scenografii... A może to świadomy zamysł z codzienną biedą ożeniony?

„Co zatem mamy w *Farfurce*? Misternie utkaną zabawę w teatr, w teatr w teatrze z odnośnikami do różnych jego (teatru lalkowego) konwencji i ukłonem w stronę musicalu. Rozśpiewany zespół aż niesie, aż porywa przez niekrótkie przedstawienie. (...) mamy oto prawdziwe wydarzenie i ostateczny dowód, że Teatr Lalki i Aktora to najciekawszy dziś zespół profesjonalny w Lublinie i najlepsza scena”, [A. Molik: „Kurier Lubelski”, 14.II.1994]

16 września

Jury I Toruńskich Spotkań Teatrów Lalek wyróżniło Zdzisława Keja za reżyserię *Koziółka Matołka Makuszyńskiego* w lubelskim Teatrze Andersena i Baśni o rycerzu *Gotfrydzie Haliny Górskiej* w toruńskim „Baju Pomorskim”.

23 października

W Lublinie „Asagao” w reżyserii Andrzeja Józwickiego. Ci, co nie widzieli, jak lalki bunraku powstawały w pracowni Teatru Lalki i Aktora nie od razu uwierzą w to, że wyszły z rąk lubelskich, a nie japońskich mistrzów.

Co o Teatrze Lalki i Aktora, przepowiedziawszy sobie jego dzieje, rzec by można w momencie gdy wkracza w dojrzały wiek męski? Przede wszystkim, iż należy do ścisłej czołówki teatrów polskich i jest znany, obecny w Świecie. Od Francji, przez Pakistan, po Japonię. Na miejscu, w Lublinie, zawsze był teatrem na serio. To znaczy traktowanym przez wszystkich bez taryfy ulgowej. Nigdy nie funkcjonował jako czyjkolwiek brat młodszy czy mniejszy. A przecież był w Lublinie Rozhinowy „Gong-2”, był teatr Kazimierza Brauna, jest „Scena Plastyczna” Leszka Mądzika, a całkiem niedaleko położone są Gardzienice. Na swoje czterdziestolecie Teatr Andersena wyrósł w górę. Dosłownie. Na pierwszym piętrze, gdzie niegdyś Klub Sportowy, znajduje się Sala Prób mieszcząca 150 miejsc dla widzów. Drugie piętro teatr bardzo chciałby wyremontować. W miejscu, w którym (i to stanowczo za długo!) kuliła się dziecięca niedola jest teatr. Teatr Andersena, o mało nie obdarzony przez dzieci, wiele lat temu, króciutką nazwą „Radość”.