

TEATR LALEK

nr 2/128/2017 cena 12 zł (w tym VAT 5%)





→ ESEJE ESSAYS

- 2 | 10 *Japońska lalka animacyjna* | *Japanese Animated Puppet*
Estera Żeromska

→ FESTIWALE FESTIVALS

- 18 | 21 *Materia i forma* | *Matter and Form*
Tadeusz Kornaś
- 24 | 28 *Lalkarskie Opole* | *Puppetry Opole*
Halina Waszkiel
- 32 | 34 *Maskarada*
Marek Waszkiel
- 36 | 38 *Jubileuszowa Walizka* | *A Jubilee Valise*
Henryk Izydor Rogacki

→ ROZMOWY TALKS

- 40 | 43 *Teatr w Polsce zmienia świat* | *The Theatre in Poland Changes the World*
Z Jakubem Kroftą rozmawia Karolina Obszyńska |
Karolina Obszyńska talks to Jakub Krofta

→ NAGRODA POLUNIMA POLUNIMA PRIZE

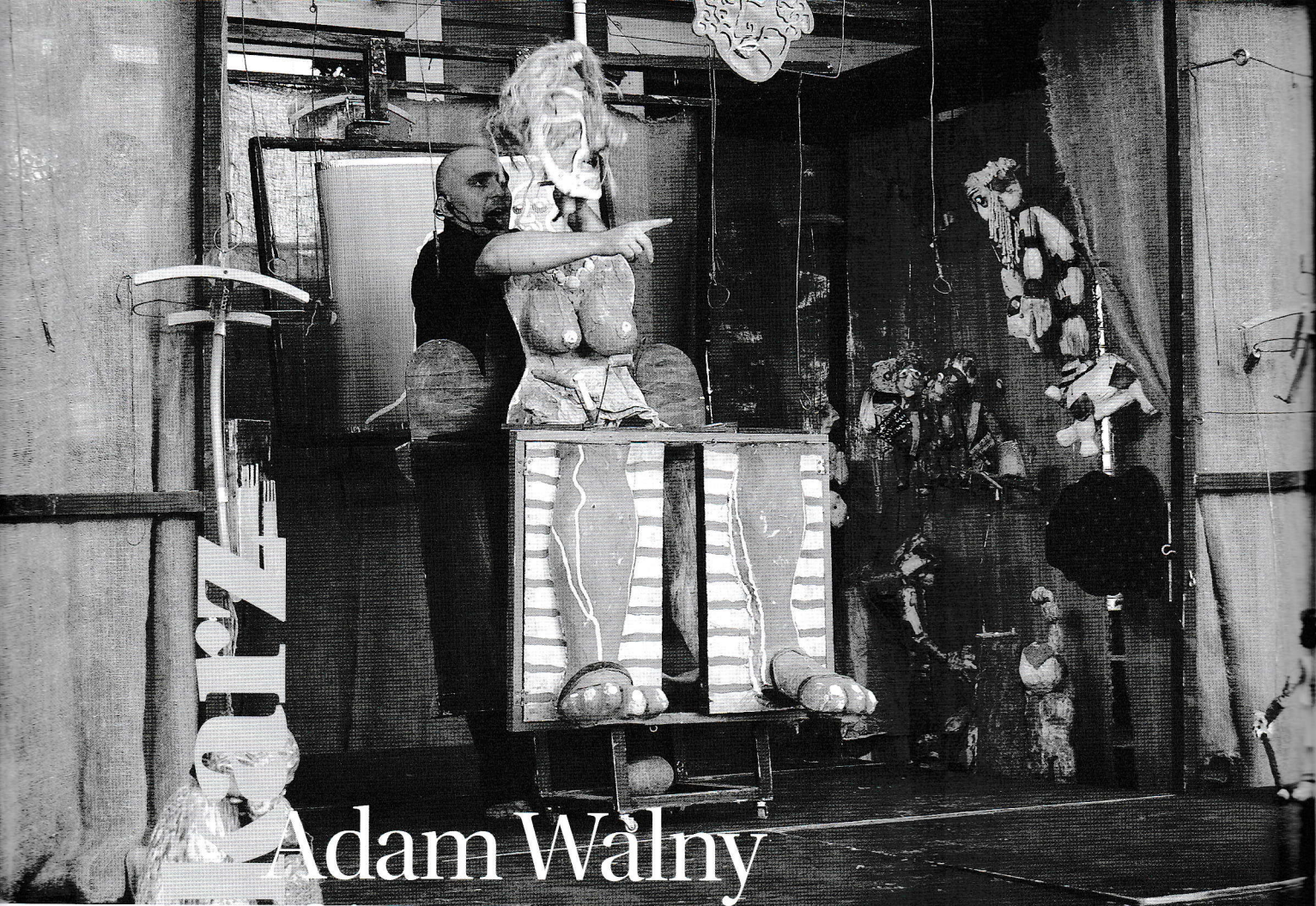
- 46 | 48 *Zagrać Piotrusia Pana* | *To Play Peter Pan*
Z Dagmarą Włoszek rozmawia Monika Jędrzejewska |
Monika Jędrzejewska talks to Dagmara Włoszek

→ TEATR NIEZALEŻNY INDEPENDENT THEATER

- 50 | 54 *Off-lalkarz Adam Walny* | *Off-puppeteer Adam Walny*
Marzenna Wiśniewska
- 59 | 62 *LALE.Teatr*
Katarzyna Krajewska

→ KU PAMIĘCI IN MEMORIAM

- 65 *Tomasz Brzeziński*
Jacek Malinowski, Jarosław Antoniuk



Adam Walny

Rok 1995. Pod szyldem Teatr Bezradny im. Gordona Craiga rodzi się pierwsza inicjatywa firmowana nazwiskami studentów białostockiej PWST: Adama Walnego, Krzysztofa Zemły, Krzysztofa Falkowskiego i Grzegorza Pańkowskiego. Tworzą *Siódmą pieczęć* inspirowaną słynnym scenariuszem filmowym Ingmara Bergmana. Wspólny spektakl okazuje się efemerycznym zdarzeniem (choć odżyje w indywidualnej realizacji Walnego), ale impuls do offowej działalności pozostaje w młodych lalkarzach, wpisując ich w ruch niezależnych zespołów, ożywiających pejzaż polskiego teatru lalek w latach 90. XX w. (by wspomnieć choćby Teatr Wierszalin, Teatr ¾-Zusno). W 1997 r. Adam Walny już samodzielnie zakłada Wielki Teatrzyk Świata i wraca do Bergmana, przygotowując *Taniec śmierci*, potem przekształcony w *Kuglarza i Śmierć*. Kilkumetrowe pałuby z papieru, drewna i sznurka, z niepokojącymi wnękami, skrytkami, szufladami, dziwnymi proporcjami kończyn, ciężące ku ziemi i zarazem wyrywające się sile ciężenia staną się odtąd jego znakiem rozpoznawczym tak w spektaklach solowych, jak i projektach scenograficznych dla teatrów repertuarowych. Śmierć przewrotnie łącząca się z kuglarstwem wejdzie do stałych motywów przedstawień Walnego, on sam zaś będzie w nich wcielał się w figurę błazna, żonglera opowieściami, w których karnawałowa uciecha przenika się z *memento mori*, sacrum przejawia się w profanum, żywioł groteski rozsadza utarte wyobrażenia, a ludyczna igraszka nabrzmiewa odślonami groźnych postępku człowieka i niepokojących meandrów historii.

Gdy w 1999 r. kolejny raz Adam Walny zmienia teatralny szyld i zaczyna działać jako Walny-Teatr, wiadomo już, że najbliższa jest mu tradycja wędrownych solistów lalkarzy, rzemieślników, reżyserów, animatorów i organizatorów w jednej osobie. Jako lalkarz z profesji i wyboru, artysta-autentyk, jak pisze o nim Jadwiga Opalińska¹, niespokojny i niepokorny duch, performer w świecie lalek i przedmiotów, jest off-lalkarzem

przynależącym do nielicznej gromady polskich twórców osobnych wytyczających autorskie ścieżki na polu sztuki lalkarskiej. Po obejrzeniu jego *Misterium Narodzenia* (2007) Hanna Baltyn z właściwą sobie recenzentką pasją zanotowała, że Walny *wyказuje ogromne poczucie humoru, komunikatywność, wszechstronność, doskonały warsztat animacyjny (niech ktoś spróbuje przez godzinę opowiedzieć o apostołach i młodych latach Jezusa, grając kilkadziesiąt postaci ludzi i zwierząt!). Dla mnie bomba. Wróżę mu karierę i życzę licznych nagród. (...) teatr Walnego to otwartość, przestrzeń, rozbuchanie i witalność*². Baltyn świetnie uchwyciła cechy teatru Adama Walnego, choć przeczucie dotyczące jego kariery nie spełniło się, przynajmniej w potocznym rozumieniu tego słowa. W działalności tak Walnego, jak i innych niezależnych lalkarzy cały czas aktualna jest bowiem obserwacja poczyniona przez Marka Waszkiela w *Dziejach teatru lalek 1944-2000*³, że choć ich eksperymentalne środki wyrazu budzą uznanie, są nagradzane i chętnie pokazywane na zagranicznych festiwalach, to niestety mają niewielki wpływ na kształt polskiego lalkarstwa. Przestrzenie ich realnego oddziaływania znajdują się poza głównym nurtem życia teatralnego, w miejscach, do których rzadko docierają instytucje i krytycy, przede wszystkim zaś w widzach – nie tyle jednak teatromanach, co raczej zwyczajnych małych i dorosłych uczestnikach zdarzeń wywoływanych przez wędrownych lalkarzy. Ci widzowie są niejednokrotnie osobnymi performerami w sytuacjach, które wytwarzają off-lalkarze, nie tylko wtedy, gdy biorą udział w warsztatach, ale choćby w trakcie przygotowań do przedstawienia. Podczas objazdu po wsiach Białostoczczyzny Walny i Zemło zaobserwowali takie oto zdarzenie: *W niedzielę w Turośni największą frajdę miały dzieci. Rozstawialiśmy się z lalkami rano, a przedstawienie było wieczorem. Przez cały dzień dzieciaki bawiły się lalkami. Nasz wieczorny spektakl był tym właściwym, ale nie pierwszym – wcześniej odbyło się kilka, może kilkanaście „spektakli”, które zagrały sobie w ciągu dnia dzieciaki*⁴.

które nie mijają z wiekiem, a wręcz podsycane są uwarunkowaniami współczesnego rynku teatralnego.

W wywiadzie dla Karoliny Mścichowskiej na łamach czasopisma „Teatr” Walny mówił:

Żaden z profesorów Akademii nie wspominał o miłości do lalki. Mowa była o animacji, jakby ważny był tylko seks – a od seksu do nudy jedna przecznica. Po paru przecznicach bierzesz taksówkę i jedziesz do dramatu. Jeśli lalkę rozumie się infantylnie, jako kartowatego aktora, to się nie dziwię, że nie używają. System – szkoła teatralna, teatr lalek – skonstruowany jest przeciwko



Arch. Motyl. Inspiracje biblijne | The Butterfly. Biblical Inspirations

Buntownik z wyboru

Walny w wielu miejscach wyznaje: *Ojcu dziękuję – nie prowadził mnie do teatrów lalek. Mogło skończyć się urazem*⁵. Odkrywanie lalkarstwa rozpoczęło się u niego od snycerstwa i przebiegało pomiędzy fascynacją artystycznymi indywidualnościami lalkarskimi, jak Albrecht Roser, Massimo Schuster, Anton Anderle, Henk Boerwinkel, a rozczarowaniem codziennością studiów teatralnych i praktyką repertuarowych scen lalkowych. Z tego napięcia rodzi się w nim bunt i ostra krytyka zinstytucjonalizowanego lalkarstwa polskiego,

*lalce. Jest fraucymer administracji, a lalkarzy brak. Ostatni raz widziałem ich w Mogadysz*⁶.

Wrażliwość teatralną Walnego kształtują spotkania z zapomnianymi postaciami polskiego lalkarstwa, jak Ewa Totwen, wywodząca się z ducha *commedii dell'arte* dramaturgia i postawa artystyczna Daria Fo; jak tylko może, terminuje u mistrzów, między innymi u Joana Baixasa, taką samą żarliwość wywołują w nim zarówno tradycyjny *wayang kulit*, jak i odważne koncepty Hansa Bellmera. Marzy mu się teatr, do którego

nie zagarnia się widzów, ale który przychodzi do widza, stąd pasja do wędrownego lalkarstwa. Walny utwierdza się w przekonaniu, że tożsamość lalkarza zasadza się na łączeniu roli rzemieślnika i performera, i nie ma nic wspólnego z teatrem jako instytucją. Zmieniające się warunki społeczno-kulturalne końca XX w. wraz z rozwojem kultury projektowej stwarzają



szanse na niezależność. Tak rodzą się autorskie premiery, ale równolegle z nimi liczne warsztaty, programy edukacyjne i terapeutyczne, Instytut Sztuki Lalkarskiej i Teatru Przedmiotu w Ryglicach, Lalkobus, czyli obwoźny teatr tworzony z Krzysztofem Zemlą, Pracownia Teatru Przedmiotu i Święto Głupców przy

Staromiejskim Domu Kultury w Warszawie czy projekt Kaskaderzy Teatru.

Co jakiś czas lalkarz buntownik z wyboru decyduje się na artystyczny romans z instytucjami, głównie w roli scenografa, rzadziej reżysera. Solowa działalność Walnego jest z natury rzeczy bardziej laboratoryjna, ale ograniczona możliwościami finansowymi oraz zmieniającymi się warunkami miejsc działalności. W instytucjach Walny lubi realizować scenografię z rozmachem, odważnie wykorzystuje maszynę teatralną, jeszcze bardziej powiększa rozmiary konstrukcji animowanych obiektów i lalek, eksperymentuje z rozwiązaniami wymagającymi zaangażowania większego zespołu. Tak powstają lalki-żaglowce w rock operze *Jesus Christ Super Star* (reż. Maciej Korwin, Teatr Muzyczny w Gdyni, 1998), marionety animujące lalkarzy w *Prometeuszu* (reż. Agata Biziuk, Teatr Muzyczny w Gliwicach, 2008), maszyny poruszane trybami-aktarami w *Przygodach Barona Münchhausena* (Teatr Nowy w Łodzi), drewniane figury i konstrukcje igrające znaczeniami rozpiętymi między tradycją religijną a popkulturowymi wzorcami w *Janosiku. Naprawdę prawdziwej historii* (reż. Łukasz Kos, Teatr Lalka w Warszawie, 2010) czy liczne stworzenia owadziego mikrokosmosu kreowane z różnych wielkością i kształtem metalowych rurek (*Mikrokosmos. Kompozycje*, reż. Robert Drobniuch, Białostocki Teatr Lalek, 2011). Niedawno odbyła się premiera *Don Kichota* w jego reżyserii na deskach warszawskiego Teatru Lalka. W solowej realizacji dziejów hiszpańskiego rycerza marzyciela wykorzystał kino manualne, a sam wszedł w rolę Sancho Pansy, którego uczynił kreatorem szkicowanych piórkiem przygód Don Kichota.

Interesuje mnie lalka

Po premierze *Motyła. Inspiracji biblijnych* (2000) Monika Żmijewska pisała: *Z ciemności wylania się monstrialna kukła. Wpatruje się w publiczność pustymi oczodołami, wolno porusza olbrzymią ręką. Za chwilę z rozkawałkowanego ciała zostanie tylko krzyż. A nam towarzyszy świadomość teatru*⁷. Ta teatralność nie polega na animacyjnej wirtuozerii, którą można wykazać się przy tradycyjnych lalkach trikowych – bardzo zresztą lubianych przez Walnego. Doświadczenie teatralności rodzi się raczej z tego, że ciała lalek traktuje on jako samoistne sceny, którymi władają siły wynikające tak z ich materialnej struktury, jak i koncepcji konstrukcyjnej. Walny z reguły działa jako performer, który wzbudza prosty ruch lalek i uczestniczy w tym, jak zmienia się rytm tego ruchu w wyniku ciężaru samej lalki, jej balansu, układu sił jej grawitacji, współzależności tworzących ją elementów. Lalki są w jego władaniu, wystawia na pokaz rządzący nimi animacyjny mechanizm, zarazem szukając momentów ich nieważkości, niezależności od lalkarza, jak w marionetkach wodnych w *Hamlecie* (2010).

Pierwsze lalki Walnego powstawały w budynku Teatru Wierszalin w Supraślu, gdzie miał do dyspozycji

sześćset metrów kwadratowych powierzchni. Jak sam przyznał, gdyby nie ta przestrzeń nie robiłby tego, co robi⁸ – kilkumetrowych lalek, skomplikowanych połączeń materiałów, mobilnych konstrukcji sceny objazdowej dla lalkarza solisty. Drewno to jego ulubiony materiał teatralny. Walny wykorzystuje jego chropowatość, ciężar, surowość, naturalny kolor. Mocnymi ciosami dłuta i cięciami piły pozostawia wyraziste obrysy kształtów, dynamiczne linie, kanciaste struktury, niczym w rzeźbach ludowych. Dokłada do drewna metal, materiał, papier. Kalekie, powykrecane, nieforemne ciała lalek zaskakują konfrontacją kształtów, wyobrażeń i trikowych przekształceń. W *Misterium Narodzenia* drewniano-blaszana maskara rozpada się na części, a „pokawałkowane ciało zmienia się w wiadro, żurawia, studnię”⁹, zaś oczy wielkiej kukły pijaka przekształcają się w parę kochanków śpiewających *Pieśń nad pieśniami*, by już po chwili przypominać raczej robaki toczące martwe ciało. Postaci z *Dyktatora* (2012) zrastają się z wiadrami, balią, szufladami, przedmioty codzienne niosące pamięć pojedynczego ludzkiego losu łączą się w konstrukcji scenicznego wehikułu, który zawiesza na chwilę prawa śmierci i powołuje do życia Dziadka (*Dziadek*, 2009), z piersi Hamleta wyłania się ryba. Lalki Walnego bywają trójwymiarowe i płaskie, zdolne do ewolucji lub toporne, ciężkie. To isticie Boschowskie figury, w których spotyka się to, co ludzkie i nie-ludzkie, piękno i brzydota tworzą groteskową całość. Są areną *misterium tremendum* i *misterium fascinatum*. Wynika to z jego autorskiej mitologii lalki. W *Teatrze przedmiotu* tak ją sformułował: *Lalka wyraża tęsknoty, wątpliwości, lęki człowieka wygnanego z Edenu. I w tym portrecie nie odwołuje się do kanonów piękna. Podkreśla sprzeczności, nie dowierza idealizowanym wyobrażeniom. Sięga po groteskowe wizje. Ekspresję instynktu i żywiołu wyznosi nad konwencję i ład*¹⁰.

Epicki teatr lalek

Claudia Orenstein w książce *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance* (London 2014) postawiła tezę, że – przynajmniej w kontekście kultury angloamerykańskiej – mamy do czynienia ze swoistym *a puppet moment*, „czasem lalki”¹¹, który wpisuje się w ożywienie zainteresowania performansami materii, performującymi przedmiotami. Adam Walny podpisałby się pod jej zdaniem, jest bowiem przekonany, że „dopóki istnieją namacalne przedmioty, a dłonie ludzkie są jeszcze w miarę sprawne”, lalka ma przyszłość, ponieważ to cały czas „świetne medium do opowiadania historii nie z tej ziemi”¹². Swoim teatrem wędrownym przynosi widzom opowieści-mity, których uniwersalne, rozpoznawalne części wypełnia własnymi, osobnymi historiami. Tropem średniowiecznych artystów tworzy teatralne apokryfy. Już w *Kuglarzu i Śmierci* zastosował schemat konstrukcyjny zbliżony do gatunków teatru ludycznego, czyli powtarzający się układ akcji mówionej



opowiadacza i scen lalkowych, czasami jeszcze pieśni. Dziewięć obrazów rozgrywanych na czarnaście lalek to zarówno rodzaj średniowiecznego misterium, jak i rewiowy popis małych i wielkich tego świata. Feeria fantastycznych obrazów objawia się w *Motylu* (2000), który rodzi się z autorskiego odczytania dramatu biblijnego o początku świata jako czasu nieustannej transformacji, metamorfozy bytów. Do mitu początków sięga Walny również w *Genesis* (2001). Jest w tym przedstawieniu superlalkarzem, performerem, który nie tylko rękoma, ale ustami, stopami odtwarza/spełnia na nowo historię stworzenia świata przy pomocy lalek cieniowych i witrażowych na ruchomych ekranach wodnych. Jego *Hamlet* Szekspira sygnowany jest rozpoznawalnymi punktami akcji dramatu, zaledwie zasygnalizowanymi przez krótkie frazy tekstu kuglarza i Ducha Ojca w jednej osobie. Komponując spektakl w szereg scen-etiud, Walny uzyskuje efekt błażńskiego rytuału śmierci. Dramat spełnia się w bogatej plastyce, geście, balansie wodnych marionetek zamkniętych w akwariach i w pauzach, które zatrzymują wzrok widzów na trwaniu lalkowych bohaterów. Jeszcze inaczej plastycznie, poprzez antropomorficzne figury-instrumenty opowiada *Hamleta* wraz z Larsem Kynde (*Opus. Hamlet*), radykalnie rezygnując ze słowa na rzecz opowieści dźwiękiem i gry z pamięcią oraz wyobraźnią uruchamianą przez dramat Szekspira. Przez te wszystkie historie Walny przygląda się różnym ludzkim próbom zapanowania nad wymykającym się światem.

W Teatrze przedmiotu Walny zanotował: *Off-lalkarz – okaz rzadki, spotykany głównie poza teatrem*¹³. Co go wyróżnia? – praca z materiałami szczególnie opornymi (*kamień, drewno, metal, katapulta, żuraw, gilotyna – Poe, Swedenborg, Rilke*), a poza tym odwaga, upór, determinacja, gotowość do ryzyka i porażki w imię odpierania pokusy podążania wydeptanymi ścieżkami. Walny konsekwentnie trzyma się dróg off-lalkarzy. ◉

¹ J. Opalińska, *Zamiast wstępu*, [w:] A. Walny, *Teatr przedmiotu. Kulisy warsztatu. Arkana rzemiosła*, Warszawa 2007.

² H. Bałtyn, *Lalka też człowiek*, „Teatr Lalek” 2007, nr 4.

³ M. Waszkiel, *Dzieje teatru lalek 1944–2000*, Warszawa 2012, s. 240.

⁴ J. Szerszunowicz, *Ze sztuką na wieś*, „Kurier Poranny. Białystok” nr 201 z 29.08.2001.

⁵ A. Walny, *Walny-Teatr*, Wydawnictwo Ruthenus, [b.m.w.], 2014, s. 75.

⁶ K. Mścichowska, *Zawód: lalkarz*, „Teatr” 2008, nr 2.

⁷ M. Żmijewska, *Pasja według kukiel*, „Gazeta Wyborcza. Białystok” nr 9 z 12.01.2000.

⁸ *Siódma pieczęć i czternaście lalek. Rozmowa z reżyserem przedstawienia „Kuglarz i Śmierć”*, „Gazeta Wyborcza”. Dodatek „Gazeta Morska” nr 12 z 15.01.1999.

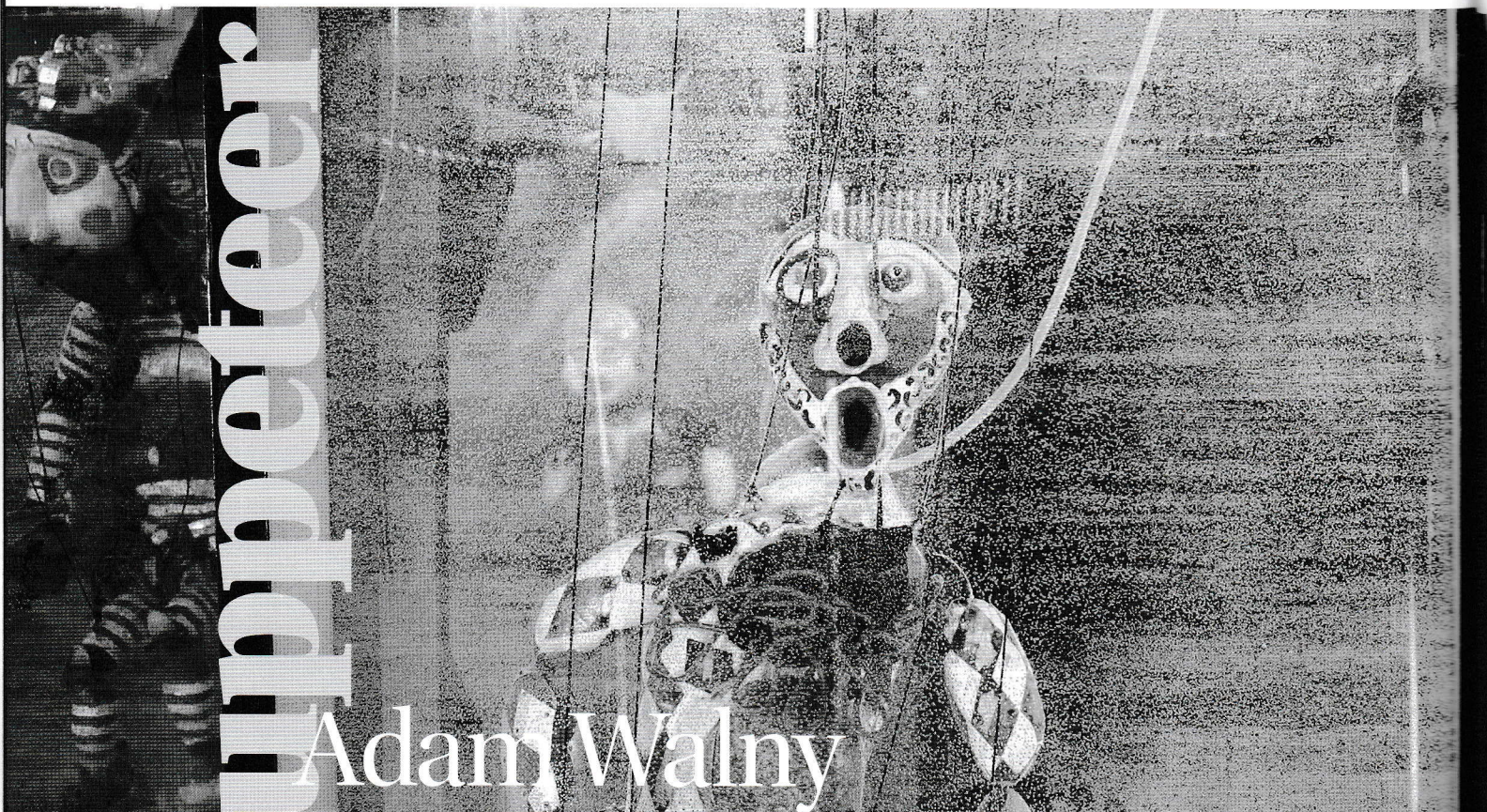
⁹ M. Żmijewska, *op.cit.*

¹⁰ A. Walny, *Teatr przedmiotu*, *op.cit.*, s. 16.

¹¹ *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, red. D.N. Posner, C. Orenstein, J. Bell, London 2014, s. 10-12.

¹² *Lalka ma przyszłość, więc oddycham spokojnie. Rozmowa z Adamem Walnym, lalkarzem. Rozmawiał Zbigniew Marecki*, „Głos Pomorza. Koszalin” nr 104 z 6.05.2011.

¹³ A. Walny, *Teatr przedmiotu*, *op.cit.*, s. 48.



Adam Walny

The year was 1995. The first initiative launched by students of the Białystok PWST: Adam Walny, Krzysztof Zemło, Krzysztof Falkowski, and Grzegorz Pańkowski, known as Teatr Bezradny im. Gordona Craiga, was a staging of *Siódma pieczęć* (The Seventh Seal), inspired by Ingmar Bergman's celebrated film scenario. The joint spectacle turned out to be an ephemeral undertaking (although it was to re-emerge as Walny's one-man venture) but the young puppeteers retained their impulse for off activity, which rendered them part of the movement of independent puppet companies revitalizing the Polish puppet theatre in the 1990s (to mention Teatr Wieliczka and Teatr 3/4-Zusno). In 1997 Adam Walny independently set up *Wielki Teatrzyk Świata* and returned to Bergman by preparing *Taniec śmierci* (The Dance of Death), subsequently transformed into *Kuglarz i Śmierć* (The Jester and Death).

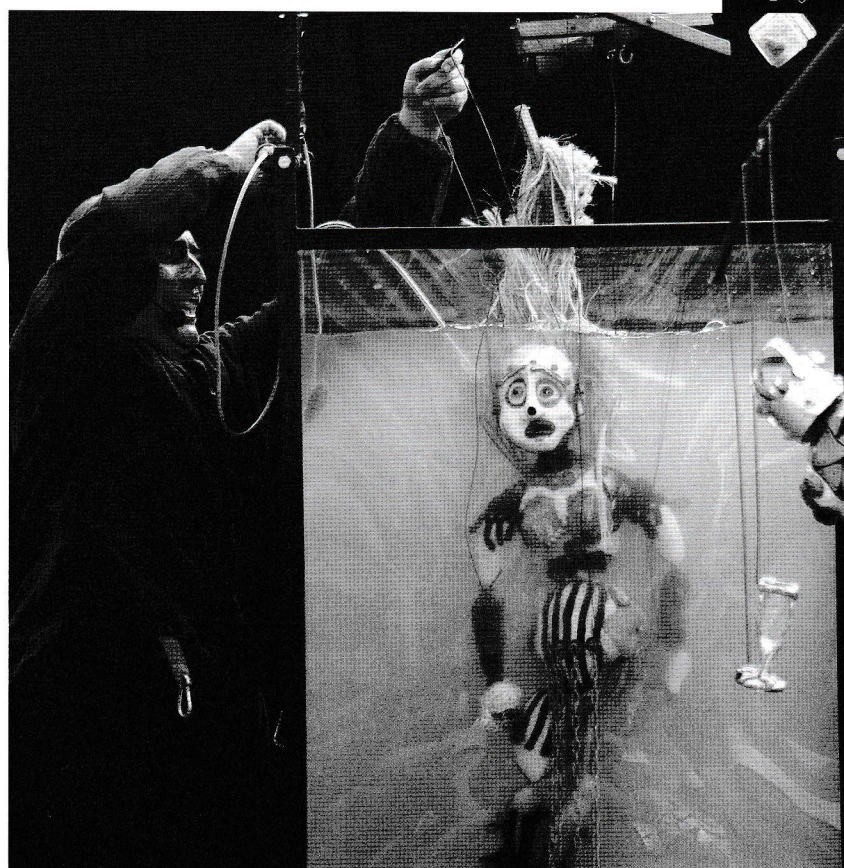
From that time on several-meters-tall *kuklas* made of paper, wood, and string and outfitted with perplexing drawers, niches, and hiding places, and with strangely proportioned limbs heavily bent and, simultaneously, escaping the force of gravity, turned into the author's distinctive mark both in solo spectacles and stage design projects intended for repertory theatres. An aberrant combination of death and deviousness became one of the steady motifs of Walny's productions, with the artist assuming the figure of a jester, a juggler, of stories in which carnival fun is permeated with *memento mori*, the *sacrum* is revealed in the *profanum*, and ludic fun discloses menacing misdeeds and the ominous meanders of history.

When in 1999 Adam Walny once again changed the name of his theatre, which started to appear as Walny-

-Teatr, it became obvious that the tradition closest to his heart was that of itinerant solo puppeteers – craftsmen, directors, animators, and organisers, all in one. As a puppeteer by profession and choice as well as an authentic artist, to cite the description coined by Jadwiga Opałińska¹, a restless and rebellious spirit, a performer in a world of puppets and objects, he is an off-puppeteer, a member of the small group of Polish artists delineating auteur paths within the domain of the art of puppetry. Having seen his *Misterium Narodzenia* (Nativity Mystery Play, 2007) Hanna Baltyn noted, with her characteristic passion as a reviewer, that Walny “reveals an enormous sense of humour, communicativeness, versatility, and excellent animation skills (just try spending an hour telling the story of the apostles and the young Jesus while playing several score parts of people and

animals!). Really cool. I predict a brilliant career and wish him numerous awards. (...) The Walny theatre is tantamount to openness, space, vitality, and verve”². Baltyn cleverly captured the prime features of the Walny theatre, but her premonition concerning his career did not come true, at least in the commonly accepted meaning of that word. In the case of Walny and other independent puppeteers the observation made by Marek Waszkiel in *Dzieje teatru lalek 1944–2000*³, namely, that although their experimental means of expression are recognised, awarded, and readily shown at international festivals they unfortunately exert little impact upon Polish puppetry, still

holds true. The space of their actual influence remains outside the main current of theatrical life, in recesses rarely reached by institutions and critics, and primarily within the audience, not so much theatre lovers but regular young and older participants of events evoked by itinerant puppeteers. Upon numerous occasions such spectators become performers in situations produced by off-puppeteers not only by taking part in assorted workshops, but even in the course of preparations for a spectacle. While touring the villages of the Białystok region Walny and Zemło observed the following incident: “On Sunday the greatest fun in Turośń was enjoyed by the children. We arranged the puppets in the morning and the spectacle took place in the evening. The kids spent the whole day playing with the puppets. The actual event was our evening



Hamlet Arch.

performance, but by no means was it the first one – it was preceded by several or even more than ten ‘spectacles’, which the children put on during the day”⁴.

Rebel by choice

Walny often confesses: “I am grateful to my father for not having taken me to puppet theatres. This could have ended with trauma”⁵. In his case the discovery of puppetry started with wood carving and ran a course spanning between fascination with such puppetry individualities as Albrecht Roser, Massimo Schuster, Anton Anderle, and Henk Boerwinkel, and disappointment in the mundane aspects of academic

theatre courses and the praxis of puppet theatres. This tension gave rise to revolt and acute criticism of institutionalised Polish puppetry, feelings that have not faded with time but are outright stoked up by the determinants of the contemporary theatre market. In an interview given to Karolina Mścichowska in the periodical "Teatr" Walny said:

"None of the academy professors mentioned love of the puppets. They spoke about animation, as if only sex was important, while a single turning separates sex from ennui. After several turnings you take a taxi and head for drama. If a puppet is comprehended in an infantile manner as a dwarfish actor then I am not surprised that they do not use it. The whole system – the theatre academy, the puppet theatre – is construed against the puppet. There exists a veritable gathering of the courtiers of administration, but puppeteers are absent. The last time I saw them was in Mogadishu"⁶.

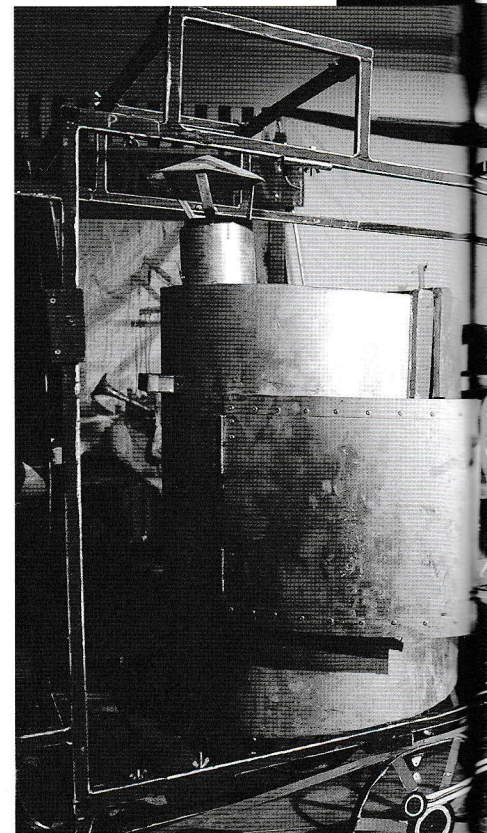
The theatrical sensitivity of Adam Walny is shaped by meetings with such forgotten representatives of Polish puppetry as Ewa Totwen and by the dramaturgy and artistic stand of Dario Fo, derived from *commedia dell'arte*. Walny learned his trade, as much as it was possible, as an apprentice to such masters as Joan Baixas, and reacts just as ardently to the traditional *wayang kulit* and the bold concepts launched by Hans Bellmer. He dreams of a theatre, which the spectators are not forced to attend, and longs for one that comes to the audience; hence his passion for itinerant puppetry. Walny becomes firmly convinced that the puppeteer's identity is based on combining the part played by an artisan and a performer and has nothing in common with the theatre envisaged as an institution. The changing socio-cultural conditions prevailing at the end of the twentieth century, together with the progress of project culture, created an opportunity for independence. This is the way in which auteur premieres come into being, as well as numerous parallel workshops, educational and therapeutic programs, the Institute of the Art of Puppetry and the Object Theatre in Ryglce, Lalkobus, i.e. a travelling theatre devised together with Krzysztof Zemło, the Object Theatre Workshop and Święto Głupców (Feast of Fools) festival at the Staromiejskie Centrum Kultury in Warsaw, or the Theatre Stuntmen Project.

From time to time the puppeteer-rebel by choice decides to embark upon an artistic love affair with assorted institutions, mainly as a stage designer and more rarely as a director. The solo activity pursued by Walny is, by the very nature of things, affiliated rather with a laboratory, but restricted by financial possibilities and changing work conditions. While engaged in institutions Walny is fond of realising stage design endowed with a certain impetus, makes bold use of the theatrical machine, increasingly expands the dimensions of the construction of animated objects and puppets, and experiments with solutions calling for the involvement of a larger company. This was the

origin of puppets-sailing ships in the rock opera *Jesus Christ Super Star* (director Maciej Korwin, Teatr Muzyczny in Gdynia, 1998), marionettes animating puppeteers in *Prometeusz* (Prometheus, director Agata Biziuk, Teatr Muzyczny in Gliwice, 2008), machines set into motion by actors-cogs in *Przygody Barona Münchhausena* (The Adventures of Baron Münchhausen, Teatr Nowy in Łódź), wooden figures and constructions playing with meanings spanning between religious tradition and pop culture models in *Janosik. Naprawdę prawdziwa historia* (Janosik: A True Story; director Łukasz Kos, Teatr Lalka in Warsaw, 2010), or numerous creatures from an insect microcosm and made out of metal pipes of different sizes and shapes (*Mikrokosmos. Kompozycje/Microcosm. Compositions*; director Robert Drobniuch, Białostocki Teatr Lalek, 2011). A première of *Don Kichot* (Don Quixote), directed by Walny, took place recently at Teatr Lalka (Warsaw). In this one-man realisation of the story of the Spanish knight errant Walny resorted to the manual cinema and plays the part of Sancho Panza, whom he rendered the author of the adventures of Don Quixote sketched with a stylus.

I am interested in the puppet

After the premiere of *Motyl. Inspiracje biblijne* (The Butterfly. Biblical Inspirations, 2000) Monika Żmijewska wrote: "A monstrous *kukla* emerges from the darkness. It peers at the audience with empty eye sockets and slowly moves a huge hand. In a moment only a cross remains of the fragmented body and we find ourselves in the company of an awareness of the theatre"⁷. This theatrical quality does not consist of animation virtuosity, which can be demonstrated by traditional trick puppets, notwithstanding Walny's predilection for the latter. The process of experiencing theatrical qualities is rather the result of the fact that Walny treats the bodies of puppets as independent stages governed by forces emerging both from their material structure and the construction conception. As a rule, Walny is a performer, who rouses the simple motion of the puppets and participates in the way in which the rhythm of that movement changes due to the weight of the puppet, its balance, the configuration of the forces of its gravity, and the co-dependence of the elements creating it. He directs the puppets and displays the animation



mechanism ruling them, while at the same time seeking moments of their weightlessness and independence *vis-à-vis* the puppeteer, as in the case of the water marionettes in *Hamlet* (2010).

Walny designed his first puppets in the building of Teatr Wierszalin in Supraśl, where he had at his disposal 600 sq. metres of space. He admitted that if it had not been for such conditions he would have not become involved in what he does now⁸ – several-metres-tall puppets, complicated joints of assorted material, and mobile constructions for a touring theatre intended for the solo-puppeteer. His favourite theatrical material is wood. Walny makes use of its uneven surface, weight, ruggedness, and natural colour. By means of powerful chiselling and cuts produced by a saw he preserves the distinctive outlines of shapes, dynamic lines, and a roughly hewn structure resembling folk sculptures to which he adds metal, various material, and paper. The deformed and misshapen bodies of the puppets feature an astonishing confrontation of shapes, imagery, and trick transformations. In *Misterium Narodzenia* a wooden-tin mascaron falls apart and “the disjointed body changes into a bucket, a crane, and a well”⁹, and the large eyes of a *kukla* playing the part of a drunkard become a pair of lovers singing the *Canticle of Canticles*, but straightaway resemble maggots devouring a cadaver. The characters in *Dyktator* (The Dictator, 2012) merge with pails, a washtub, drawers, and everyday objects carrying the memory of individual human plight and subsequently coming together to build a stage vehicle, which for a brief moment suspends the laws of death and brings Grandfather to life (*Dziadek*/The Grandfather, 2009), while a fish emerges from Hamlet’s breast. The Walny puppets are three-dimensional or flat, capable of evolving or coarse and heavy. In these figures, straight out of Bosch, we come across the human and the inhuman, while beauty and ugliness create a

grotesque whole. They comprise an arena for *misterium tremendum* and *misterium fascinosum*, the consequence of an auteur puppet mythology. This is the way Walny formulated it in *Teatr przedmiotu*: “The puppet expresses longings, doubts, the fears of man driven out from Paradise. In this portrait it does not refer to the canons of beauty but accentuates contradictions and does not trust idealised images. It reaches for grotesque visions and elevates the expression of instinct and the elements above convention and order”¹⁰.

Epic puppet theatre

In *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance* (London 2014) Claudia Orenstein proposed the thesis that we are dealing, at least within the context of Anglo-American culture, with a *sui generis* “puppet moment”¹¹, part of the invigoration of interest in material performance and preforming objects. Adam Walny would certainly support this view con-



Genesis Arch.

sidering that he is convinced that “as long as tangible objects exist and human hands remain relatively proficient” the puppet has a future, since it still remains an “excellent medium for telling an uncanny story”¹². His itinerant theatre offers the spectators tales-myths, whose universal, recognisable particles he fills with separate personal stories. By following the example of mediaeval artists Walny creates theatrical apocryphs. Already in *Kuglarz i Śmierć* he applied a construction scheme close to the genres of the ludic theatre, i.e. a repetitive configuration of a plot recounted by a storyteller and scenes involving puppets, and sometimes additionally by songs. Nine tableaux enacted by 14 puppets comprise both a mediaeval mystery play of sorts and a revue-like performance given by the powerful and the little people of this world. A *féerie* of fantastic imagery appears in *Motyl* (2000), the outcome of an auteur approach to the Biblical drama of the creation of the world conceived as a time



of incessant transformation and a metamorphosis of beings. Walny also resorts to the myth of the beginning in his *Genesis* (2001), in which he appears as a super-puppeteer, a performer who by using not only his hands but also his mouth and feet recreates/realises anew the story of the creation of the world with the assistance of shadow and "stained glass" puppets on moving water screens. His version of Shakespeare's *Hamlet* is marked with recognisable details of the drama's plot, barely singled out by brief phrases from the lines delivered by the Jester and the Ghost of the Hamlet's Father, merged into one. By composing the spectacle as a series of scenes-etudes Walny gained the effect of a ludicrous ritual of death. The drama is accomplished in lavish visual-arts effects, gesture, balancing water marionettes enclosed in fish tanks, and pauses drawing the spectator's gaze towards the lasting duration of the puppet protagonists. Together with Lars Kynde (*Opus. Hamlet*) Walny applied still different visual arts means, i.e. anthropomorphic figures-instruments, so as to more radically resign from the word for the sake of telling a story with sound and a game played with memory as well as with imagination set into motion by Shakespeare's drama. Through the prism of all those narratives Walny takes a close look at various human attempts at governing the world evading man.

In *Teatr przedmiotu* Walny noted: "The off-puppeteer – a rare specimen encountered chiefly outside the theatre"¹³. What is his distinguishing mark? – work with particularly resistant material ("stone, wood, metal, catapult, crane, guillotine – Poe, Swedenborg, Rilke")

together with courage, obstinacy, determination, and readiness to face risk and defeat in the name of resisting the temptation to follow well-trodden paths. Walny consistently pursues the trails traversed by off-puppeteers. ☉

- 1 J. Opalińska, *Zamiast wstępu* [in:] A. Walny, *Teatr przedmiotu. Kulisy warsztatu. Arkana rzemiosła*, Warszawa 2007.
- 2 H. Bałtyn, *Lalka też człowiek*, "Teatr Lalek" 2007, no. 4.
- 3 M. Waszkiel, *Dzieje teatru lalek 1944–2000*, Warszawa 2012, p. 240.
- 4 J. Szerszunowicz, *Ze sztuką na wieś*, "Kurier Poranny. Białystok", 29.08.2001, no. 201.
- 5 A. Walny, *Walny-Teatr*, Wydawnictwo Ruthenus, 2014, p. 75.
- 6 K. Mścichowska, *Zawód: lalkarz*, "Teatr" 2008, no. 2.
- 7 M. Żmijewska, *Pasja według kukieł*, "Gazeta Wyborcza. Białystok", 12.01.2000, no. 9.
- 8 *Siądła pieczęć i czarnaścienie lalek. Rozmowa z reżyserem przedstawienia "Kuglarz i Śmierć"*, "Gazeta Wyborcza". Supplement: "Gazeta Morska", 15.01.1999, no. 12.
- 9 M. Żmijewska, *op.cit.*
- 10 A. Walny, *Teatr przedmiotu, op.cit.*, p. 16.
- 11 *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, ed. D.N. Posner, C. Orenstein, J. Bell, London 2014, pp. 10-12.
- 12 *Lalka ma przyszłość, więc oddycham spokojnie. Rozmowa z Adamem Walnym, lalkarzem*. Interview conducted by Zbigniew Marecki, "Głos Pomorza. Koszalin", 6.05.2011, no. 104.
- 13 A. Walny, *Teatr przedmiotu, op.cit.*, p. 48.

