

KAMIL KOPANIA

# FORMA BARWA FAKTURA

---

O SCENOGRAFIACH TEATRU LALKI I AKTORA „KUBUŚ”  
W KIELCACH I ICH RELACJACH Z INNYMI GAŁĘZIAMI  
SZTUK PLASTYCZNYCH



© Copyright by Teatr Lalki i Aktora „Kubuś” w Kielcach

Tekst:

Kamil Kopania

Opracowanie dokumentacji i korekta:

Jolanta Świstak

Projekt graficzny:

Michał Matoszko

Zdjęcia:

P. Grześczyk, J. Kamoda, B. Krężel, M. Malesza, M. Pawlik, P. Pierściński, J. Siudowski, B. Warzecha  
oraz archiwum teatru

Okładka:

II i III – fragmenty projektu do spektaklu *Szopka krakowska* - S. i T. Estreicherowie,  
reż. B. Radkowski, scen. A. Kilian, 1982

IV – fragmenty projektów do spektakli:

*Szopka krakowska* – S. i T. Estreicherowie, reż. B. Radkowski, scen. A. Kilian, 1982

*Malutka Czarownica* – O. Preussler, reż. I. Dragan, scen. U. Kubicz-Fik, 2001

*Pinokio* – C. Collodi, reż. I. Dragan, scen. U. Kubicz-Fik, 1991

Druk:

Oficyna Poligraficzna APLA

25-324 Kielce, ul. Sandomierska 89

[www.apla.net.pl](http://www.apla.net.pl)

Wydawca:

Teatr Lalki i Aktora „Kubuś”

25-304 Kielce, ul. Duża 9

tel./fax 41 344-58-36, 41 368-02-93

[www.teatrklubus.pl](http://www.teatrklubus.pl)

Dyrektor – Robert Drobnich

Znajdź nas na Facebooku



ISBN 978-83-944494-0-7

60  lat

Teatru Lalki i Aktora  
„Kubuś” w Kielcach

Kielce 2016





NA WOREE  
PATYAU  
DEGIN

W/9  
REYERA  
PATYA  
2 GACAKI (STRUGAM)

2 PATYU

SYDEKLO

DZUAD

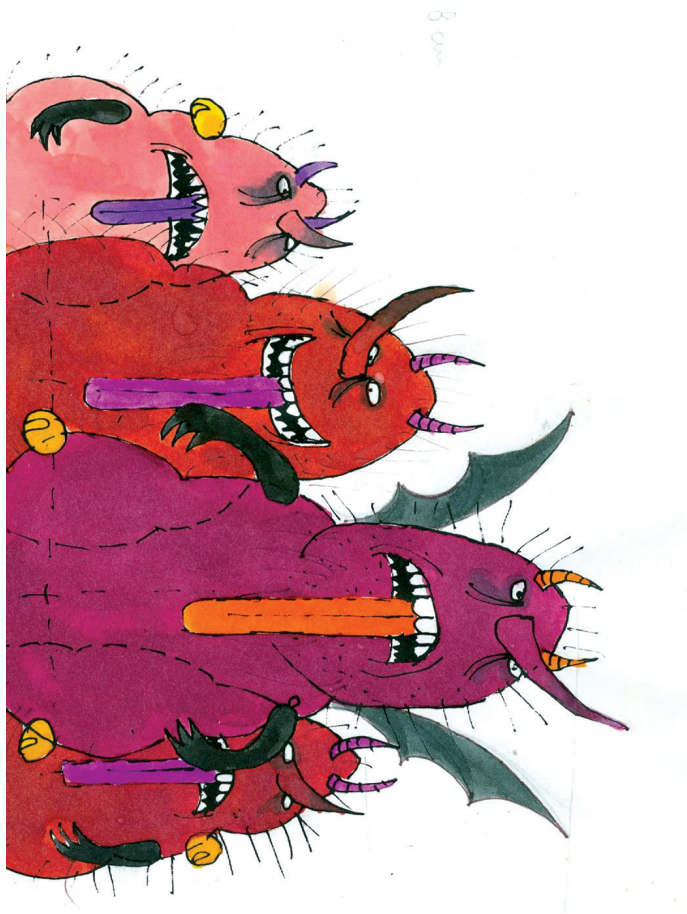
M. Lin

*Szopka krakowska* –  
S. i T. Estreicherowie,  
reż. B. Radkowski,  
scen. A. Kilian, 1982,  
projekt lalki

---

Autor pragnie złożyć serdeczne podziękowania Pani Jolancie Świstak, której uwagi i sugestie pozwoliły mu uniknąć wielu błędów, jak też wzbogaciły tekst pod względem merytorycznym, a życzliwość i zaangażowanie w udostępnianiu materiałów archiwalnych bardzo ułatwiły mu pracę.

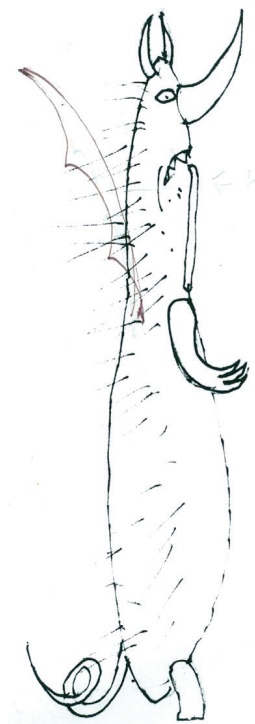
*Przyjaciel wesołego diabła –*  
K. Makuszyński,  
reż. I. Dragan, scen. A. A. Łabiniec, 1997,  
projekt lalek





KAMIL KOPANIA

# **FORMA – BARWA – FAKTURA O SCENOGRAFIACH TEATRU LALKI I AKTORA „KUBUŚ” W KIELCACH I ICH RELACJACH Z INNYMI GAŁĘZIAMI SZTUK PLASTYCZNYCH**



*Przyjaciel wesółego diabła –  
K. Makuszyński,  
reż. I. Dragan,  
scen. A. A. Łabiniec, 1997,  
projekt lalki*

**12** grudnia 2014 roku, na facebookowej stronie Cyfrowej Biblioteki Narodowej Polona, udostępniającej zbiory Biblioteki Narodowej, pojawił się wpis następującej treści, wraz z odsyłaczem do jednego z utworów Ludwika Anczyca:

„Dzisiaj urodziny Władysława Ludwika Anczyca (1823–1883), z jego obfitej twórczości proponujemy ‘Gorzałkę’, czyli ‘próbkę teatralnego przedstawienia dla włościan’. Jednoaktówka ukazuje klasyczny motyw wyniszczającego wpływu alkoholu na organizm, umysł i wydajność chłopca. Mamy też finałową przyśpiewkę z puczającymi kupletami (‘opuchnie mu gęba, straci chęć do pracy, / miłszy wieprzek w chlewie, niżeli pijacy’) oraz jedną z najsroźszych pogroźek w polskiej literaturze: ‘Słuchajno ty awanturniku bądźże cicho! I nie rób gwałtów, bo cię do Kielc wyślemy...’<sup>1</sup>

Utwór Anczyca nie jest jedynym, w którym Kielce funkcjonują jako przykład miasta – delikatnie rzecz ujmując – problematycznego.

1 • [https://www.facebook.com/bnpolona/photos/.345169308946279.1073741830.289732767823267/603973169732557/?type=1&\\_\\_mref=message\\_bubble](https://www.facebook.com/bnpolona/photos/.345169308946279.1073741830.289732767823267/603973169732557/?type=1&__mref=message_bubble) [dostęp: 24 V 2015].

Podobnych utworów można wymienić więcej, na czele z najśłynniejszym chyba, rozstawionym dzięki Piwnicy pod Baranami, *Do przyjaciół gówniarzy* Witkacego.

Co wspólnego mają literackie przytyki do Kielc z działającym w tym mieście od dziesięcioleci Teatrem Lalki i Aktora „Kubuś”? Niestety, wiele. Analizując sześćdziesięcioletnią historię tej sceny, przeglądając kolejne poświęcone jej rocznicowe publikacje<sup>2</sup>, odnosi się wrażenie, iż przez kolejne dekady była ona lokalnym decydetem nieszczęśliwie bliska, stanowiła nieprzyjemne, niepotrzebne obciążenie. A nawet jeśli starali się działać na jej rzecz, to czynili to nad wyraz niemrawo. Powołany do życia 2 października 1955 roku teatr, początkowo funkcjonujący pod nazwą Objazdowy Teatr Lalki i Aktora „Kubuś”, miał trudne koleje losów. Obiektywnie trudne, biorąc pod uwagę, jak rozwijały się inne lalkowe sceny w Polsce, nie tylko w miastach dużo większych od Kielc, o znaczącym potencjale gospodarczym, historycznym, kulturalnym czy naukowym, takich jak Warszawa, Kraków bądź Poznań, ale i podobnych skalą, takich jak np. Białystok, Olsztyn czy Toruń. Wszystkie sceny inaugurujące działalność w latach 40. i 50. nie miały łatwych warunków do działania. W kraju zniszczonym wojną, w dodatku znajdującym się pod rządami komunistów instalujących w Polsce stalinizm, pierwsze sceny dla dzieci borykały się z ogromnymi problemami finansowymi, lokalowymi, osobowymi. Brakowało sprzętu niezbędnego do organizowania przedstawień, materiałów potrzebnych do tworzenia lalek i scenografii, nie wspominając już o odpowiednich samochodach pozwalających na prezentowanie sztuk w terenie. Do tego dodać należy szereg trwających przez lata nacisków natury ideologicznej. W przypadku większości scen lalkowych w Polsce możemy jednak mówić o trudnych początkach, następnie zaś o stabilizacji oraz – mniej lub bardziej dynamicznym – rozwoju. Teatry otrzymywały własne siedziby, niekiedy tymczasowe, może nie za bardzo dostosowane do ich potrzeb, ale jednak pozwalające na

.....  
2 • *50 lat Teatru Lalki i Aktora „Kubuś” w Kielcach*, Kielce b.d. [2005]; S. Mijas (red.), *Teatr Lalki i Aktora „Kubuś” w latach 1955-1995*, Kielce b.d. [1995]; J. Miśkiewicz (red.), *25-lecie Państwowego Teatru Lalek „Kubuś” w Kielcach 1955-1980*, Kielce 1980; *Państwowy Teatr Lalki i Aktora w Kielcach 1955-1985*, b.d. i m.;

prowadzenie sensownej działalności. Z czasem część teatrów przeniosła się do specjalnie dla nich wybudowanych gmachów. Lepsze warunki, stabilizacja, pozwalały na prowadzenie artystycznych poszukiwań, tworzenie silnego środowiska, wychodzenie naprzeciw nowym wymogom i tendencjom w świecie kultury, sztuki, edukacji<sup>3</sup>.

Jak na tym tle przedstawia się historia „Kubusia”? Społecznicy, pasjonaci teatru dla dzieci, którzy zakładali „Kubusia” w połowie lat 50., przez bez mała ćwierćwiecze działali w warunkach urągających przyzwoitości. Bez własnej siedziby, z marnym zapleczem technicznym, jako teatr objazdowy. Kielecki, miejski teatr „Kubus” przez dziesięciolecie rzadko prezentował spektakle w samych Kielcach. Nie sposób wytłumaczyć trwania tej sceny inaczej, jak tylko ogromną pasją i poświęceniem osób, które były zaangażowane w jej funkcjonowanie. Kiedy już udało się „Kubusiowi” znaleźć siedzibę (po 25 latach od rozpoczęcia działalności!), to na tle innych teatrów już wtedy, u progu lat 80., prezentowała się ona raczej marnie. Jej remont, prowadzony w iście socjalistycznym tempie, zakończony w 1992 roku, a więc już po transformacji ustrojowej, zapewnił zespołowi przyzwoite warunki działania, choć zachwyty lokalnej prasy nad „chyba najładniejszym teatrem dla dzieci w Polsce” oraz „placówką kultury na poziomie europejskim” wydają się przesadzone<sup>4</sup>. Mając na względzie współczesne realia – „Kubusiowa” siedziba nijak się ma do siedzib świetnie wyposażonych teatrów lalek takich miast, jak choćby Białystok. Nawet niektóre domy kultury mogą poszczycić się lepszą infrastrukturą. Niesprzyjające warunki nie pozostały bez wpływu na profil artystyczny „Kubusia”. Do dziś traktowany jest on jako scena przeznaczona wyłącznie dla

3 • Patrz np. wybrane opracowania poświęcone historii teatrów lalek: R. Cieślak, E. Stelmaszczykowska, *Pół wieku teatru lalek w Szczecinie. „Rusałka” – „Pleciuga” 1953-2003*, Szczecin 2004; E. Łagunionek (red.), *Białostocki Teatr Lalek, Białystok 1985*, M. Pietrzak (koordynator wydania, opracowanie merytoryczne i dobór ilustracji), *Piękna była to przygoda. Olsztyński Teatr Lalek 1953-2013*, Olsztyn 2014; M. Waszkiel (konceptcja, opracowanie, redakcja), *Nasz BTL*, Białystok 2013; idem (konceptcja i red., przy współudziale A. Kaszuby), *Baj wśród dzieci. 85 lat najstarszego teatru lalek w Polsce*, Warszawa 2014; M. Wiśniewska (red.), *60 lat Teatru „Baj Pomorski” w Toruniu, 1945-2005*, Toruń 2005.

4 • T. Wiącek, *Nowy „Kubus”*, „Słowo Ludu”, 19 X 1992. Por.: M. Iskra, *„Kubus” ma wreszcie dom*, „Gazeta Kielecka”, 19 X 1992.



*Szopka krakowska – S. i T. Estreicherowie, reż. B. Radkowski, scen. A. Kilian, 1982, fragment projektu lalki*

najmłodszych widzów. Kielce w zasadzie ominęła tendencja rozszerzania profilu artystycznego o spektakle dla młodzieży i dorosłych. Przede wszystkim zaś „Kubuś” przez lata pozostawał w cieniu innych scen lalkowych w Polsce. Próżno szukać kieleckich spektakli pośród tych, które kształtowały oblicze polskiego teatru lalek. Nie znajdziemy do nich odniesień ani w publikacji „100 najważniejszych przedstawień teatru lalek w Polsce”<sup>5</sup>, ani w „Dziejach teatru lalek w Polsce 1944–2000” Marka Waszkiela<sup>6</sup>. Nie ma co czarować rzeczywistości – „Kubusiowi” przez dziesięciolecia nie dawano rozwinać skrzydeł, przez co znajdował się raczej na uboczu lalkarskiego świata.

Jak zostało już zasugerowane: taka sytuacja w niezbyt dobrym świetle ukazuje pokolenia lokalnych decydentów i ich dokonania w zakresie kultury. Czy jednak rzuca także złe światło na samą kielecką scenę? Odpowiedź jest prosta: nie. Mając na względzie, że „Kubuś” przez dziesięciolecia działał bez mała wbrew wszystkiemu i wszystkim, jego osiągnięcia są znaczne, a dorobek ważny. „Kubuś” od początku miał to, co stanowi punkt wyjścia do długofalowego rozwoju, tworzenia wartościowych przedstawień, ciekawych pod względem artystycznym – oddany teatralnej misji zespół. Nikt nie wątpi chyba w jego ogromne zasługi na polu rozwijania świadomości artystycznej oraz edukacji dzieci, dla których „Kubuś” dał tysiące przedstawień. Zespół teatru wytrwale, przez lata starał się wyjść naprzeciw dziecięcemu widzowi, tłumacząc mu prawidła rządzące światem. I czynił to z sukcesem. Był i jest potrzebny, o czym świadczą setki tysięcy małych widzów, którzy przez lata przekroczyli jego gościnne progi.

Z okazji sześćdziesięciolecia teatru warto jednak poświęcić większą uwagę projektom scenograficznym, przede wszystkim lalkom, oraz twórcom odpowiedzialnym za ich powstanie. W dotychczasowych publikacjach jubileuszowych wątki te były traktowane pobieżnie, a przecież, podkreślmy to wyraźnie, są naprawdę warte

5 • M. Waszkiel, L. Kozień (red.), *100 przedstawień teatru lalek. Antologia recenzji, 1945-1996*, Łódź 1996.

6 • M. Waszkiel, *Dzieje teatru lalek w Polsce 1944-2000*, Warszawa 2012.

uwagi. W końcu to właśnie lalki stanowią o istocie teatru lalek. Ich kształty, użyte do ich wykończenia materiały, kolorystyka, faktura są doskonałym tematem do refleksji nad sposobami przekazywania w teatrze określonych treści i emocji, nad plastyczną wizją, bazującą na doświadczeniach scenografa, operującego różnego rodzaju środkami wyrazu, łączącego w swej pracy niekiedy kilka rodzajów sztuk, wychodzącego od języka malarskiego, rysunkowego czy rzeźbiarskiego, inspirującego się różnorodnymi przejawami świata kultury. Wart podkreślenia jest również fakt, iż sztuka teatru jest sztuką ulotną. Po spektaklach zostają nam co prawda opisy, recenzje, wspomnienia, czasami zdjęcia, ostatnimi laty zaś także dokumentacja wideo, pozwalające szczegółowo zrekonstruować cechy danej sztuki. Często dysponujemy też projektami scenograficznymi czy np. kostiumami. Ale tylko po sztukach lalkowych zostają główni bohaterowie przedstawień, martwi co prawda, domagający się animatora, zdolnego ich ożywić, ale istniejący materialnie, w niezmiennionej formie. Lalki, choć są zaledwie jednym z elementów całego przedstawienia, to przecież są elementem szczególnie ważnym, konstytutywnym dla gatunku. W końcu są też samodzielnymi wytworami artystycznymi, swoistymi – podporządkowanymi teatralnym celom – mobilnymi rzeźbami, które można postrzegać przez pryzmat ich walorów formalnych. W Teatrze Lalki i Aktora „Kubuś” znajdziemy setki lalek pozostałych po spektaklach granych w ostatnich kilkudziesięciu latach. Ci niemi bohaterowie kieleckiej sceny, razem z ich twórcami, domagają się większej uwagi, szczególnie że wiele nam mogą o niej, jak też o lalkarstwie jako takim, powiedzieć.



„Kubuś”, choć przez dziesięciolecia nie oferował dobrych warunków artystom, przyciągał wielu uznanych twórców. Na zaproszenie kolejnych dyrektorów oraz dyrektorek kierujących kielecką sceną scenografie do przedstawień tworzyli uznani artyści o wyjątkowym



dorobku, w tym Adam Kilian<sup>7</sup> czy Alexander Andrzej Łabiniec<sup>8</sup>. W pierwszej kolejności to nie o nich i ich pracach należy jednak pisać. Pierwszeństwo należy się komu innemu. 5 listopada 2013 roku zmarła, w wieku 89 lat, Helena Naksianowicz, osoba dla historii teatru w Kielcach wyjątkowa. Przez dwadzieścia cztery lata, bez mała od początku działalności sceny, związana z „Kubusiem”. Scenograf, malarka, autorka ciekawych kolaży, poetka. Postać praktycznie nieobecna w refleksji nad teatrem lalek w Polsce po 1945 roku. Jak napisano we wspomnieniowym tekście opublikowanym krótko po jej śmierci:

„Pani Helena zaczęła pracować w Teatrze w pierwszym, bardzo trudnym okresie jego powstawania, bo zaledwie cztery lata wcześniej założył go ówczesny jego dyrektor Stefan Karski. Początkowo była zatrudniona na stanowisku plastyka. Przez jakiś czas udostępniała nawet Teatrowi, zmagającemu się wtedy z ogromnymi problemami lokalowymi, własne mieszkanie, w którym urządzono tymczasową pracownię plastyczną. W 1963 roku, po ukończeniu studiów eksternistycznych w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie na Wydziale Scenografii, u prof. Andrzeja Stopki, przeszła na etat scenografa.

Helena Naksianowicz zapisała się na kartach historii teatru ‘Kubus’ w sposób szczególny. W okresie wieloletniej pracy w Teatrze zaprojektowała 61 scenografii do sztuk lalkowych, w tym do 37

7 • H. Jurkowski, *Moje pokolenie. Twórcy polskiego teatru lalek drugiej połowy XX wieku*, Łódź 2006, s. 138-151; J. Rogacka, *Adam Kilian. Dokumentacja działalności*, Łódź 1995; H. Sych, *Tajemnice teatru lalek*, Łódź 2010, s. 141-145.

8 • Aleksander Andrzej Łabiniec, kat. wyst., Biuro Wystaw Artystycznych w Bielsku-Białej, Bielsko-Biała 1992; A. J. Dudek, *Aleksander Andrzej Łabiniec. Informel – psychologia koloru*, kat. wyst., Galeria Sztuki ATTIS – Ryszard Lachman, Kraków, 4-16 XI 2010, Kraków 2010 (katalog w wersji elektronicznej: [http://issuu.com/galeria\\_attis/docs/katalog\\_wystawy\\_aleksander\\_andrzej\\_abiniec\\_inform/21?e=4247313/14754628](http://issuu.com/galeria_attis/docs/katalog_wystawy_aleksander_andrzej_abiniec_inform/21?e=4247313/14754628); dostęp: 13 VIII 2015); H. Jurkowski, op. cit., s. 305-310; L. Kozień, *Andrzej Łabiniec. Dokumentacja działalności*, Łódź 1994; eadem (red.), *Teatr Lalek Banialuka, 1947-1997*, Bielsko-Biała 1997, passim; eadem (red. współpraca red. M. Słonka), *Teatr Lalek Banialuka, 1997-2007*, Bielsko-Biała 2007, passim; L. Kozień (red.), *Magia lalki: wystawa lalek i scenografii Teatru Lalek Banialuka*, kat. wyst., Biuro Wystaw Artystycznych, Bielsko-Biała, 17 V – 15 VI 2014, Bielsko-Biała 2014; H. Sych, op. cit., s. 168-173; *Teatr mój widzę... I see my theatre.... Alexander Andrzej Łabiniec 1930-2010*, Bielsko-Biała 2012.

w reżyserii Stefana Karskiego. Współpracowała również z innymi reżyserami, m.in. z Joanną Piekarską, Leszkiem Śmigiełskim, Tomaszem Stecewiczem, Melanią Karwat-Barzykowską, Bohdanem Radkowskim, Ireną Dragan<sup>9</sup>.

Już ta krótka, wspomnieniowa charakterystyka pozwala uświadomić sobie, jak ważną postacią dla historii kieleckiej sceny lalkowej była Helena Naksianowicz, autorka zdecydowanej większości projektów lalek i scenografii do „Kubusiowych” przedstawień aż po koniec lat 70. W opracowaniach poświęconych historii teatru lalek w Polsce wydaje się niesłusznie pomijana. W cieniu pozosta-  
je zapewne dlatego, że jej działalność skupiona była na tworzeniu warstwy wizualnej przedstawień wpisujących się w tradycyjny nurt lalkarstwa, pod względem dramaturgicznym bazujących na utworach w konwencji bajek i baśni, wizualnie ujmowanych w szeroko pojętej realistycznej manierze<sup>10</sup>. Próżno w Kielcach doszukiwać się poszukiwań twórczych spod znaku np. krakowskiej Groteski, w której najpierw Władysław Jarema, następnie zaś przede wszystkim Zofia Jaremowa i Kazimierz Mikulski proponowali intrygujące formalnie, nowatorskie przedstawienia zarówno dla dzieci, jak i dorosłych, w tym adaptacje utworów Andrzeja Bursy, Sławomira Mrożka czy Tadeusza Różewicza<sup>11</sup>. Nie znalazło się też miejsce dla poszukiwań w rodzaju tych prowadzonych przez Jana Berdyszaka, który, we współpracy z Leokadią Serafinowicz oraz Wojciechem Wieczorkiewiczem, na scenie poznańskiego Teatru Lalki i Aktora „Marcinek” tworzył ambitny, eksperymentujący teatr dla dzieci

.....  
9 • Dyrekcja wraz z zespołem Teatru Lalki i Aktora „Kubuś” w Kielcach, „Uśmiech, którym skradła nasze serca”. *Wspomnienie Heleny Naksianowicz*, „Gazeta Wyborcza. Kielce”, 9 XI 2013 [zob.: [http://kielce.gazeta.pl/kielce/1,47262,14918284,\\_Usmiech\\_\\_ktorym\\_skradla\\_nasze\\_serca\\_\\_\\_Wspomnienie.html#ixzz2IK0wtiW](http://kielce.gazeta.pl/kielce/1,47262,14918284,_Usmiech__ktorym_skradla_nasze_serca___Wspomnienie.html#ixzz2IK0wtiW); dostęp: 25 V 2015].

10 • Szeroko na temat tekstów dramatycznych dla polskiego teatru lalek, w tym większości wystawianych w „Kubusiu”, patrz: H. Waszkiel, *Dramaturgia polskiego teatru lalek*, Warszawa 2013; J. E. Wiśniewska, *W poszukiwaniu „złotego klucza”*. *Polska twórczość dramatyczna dla teatru lalek (1945-1970)*, Łódź 1999.

11 • Na temat artystów i ich działalności patrz: H. Jurkowski, op. cit., s. 68-75; K. Kopania, *‘Kartoteka’ Tadeusza Różewicza na scenach teatrów lalek*, „Pamiętnik Teatralny”, nr 3-4, 2013, s. 79-104; A. Stafiej (oprac.), H. Jurkowski (sylwetki twórców), *Zofia i Władysław Jaremowie. Dokumentacja działalności*, Łódź 2001; H. Sych, *Kazimierz Mikulski. Dokumentacja działalności*, Łódź 1995.

*Szopka krakowska* –  
S. i T. Estreicherowie,  
reż. B. Radkowski,  
scen. A. Kilian, 1982,  
fragment projektu lalki



i młodzieży, poszerzony o pozateatralną refleksję teoretyczną skupioną na młodym odbiorcy sztuki, prowadzoną w ramach Biennale Sztuki dla Dziecka<sup>12</sup>. „Kubuś” nie wypracował też charakterystycznej dla siebie i promieniującej na inne teatry, wyraźnie rozpoznawalnej poetyki, takiej, jaką można było przez lata obserwować w gdańskiej Miniaturze, gdzie, dzięki działalności m.in. Alego Bunsch i Natalii Gołębskiej prezentowano przez lata sztuki silnie akcentujące przywiązanie do tradycji, uwypuklające wątki i motywy folklorystyczne<sup>13</sup>.

W ramach statecznego „Kubusiowego” repertuaru Helena Naksianowicz potrafiła stworzyć sugestywne, ujmujące szlachetną prostotą oraz wyrafinowaniem lalki i scenografie. Choć może swoimi realizacjami nie wdarta się przebojem na lalkarski parnas, jednak z perspektywy czasu, przede wszystkim zaś po uważnej analizie całego jej dorobku plastycznego, z całą wyrazistością dostrzega się ich wyjątkowość. Spuścizna po artystce nie jest ani scalona, ani też dobrze udokumentowana<sup>14</sup>, co nie ułatwia analizy jej twórczości. Jednak na podstawie dostępnych w archiwum „Kubusia” materiałów archiwalnych, kilku katalogów wystaw indywidualnych

---

12 • Zob. m.in.: R. Fizek, L. Mrowińska, W. Tyszka (red.), *Teatr lalek Leokadii Serafinowicz*, Poznań 1986; H. Gajewska (red.), *Jan Berdyszak. Prace 1960-2006*, Poznań 2006; A. Koecher-Hensel, *Wojciech Wieczorkiewicz. Dokumentacja działalności*, Łódź 1997; V. Sajkiewicz, *Przestrzeń animowana*, Katowice 2000; H. Sych, *Leokadia Serafinowicz. Dokumentacja działalności*, Łódź 1996; H. Sych, *Tajemnice...*, s. 86-98; M. Waszkiel (koncepcja i red.), K. Grajewska (współpraca), *Teatr Animacji – 70 lat lalki w Poznaniu*, Poznań 2015.

13 • M. Chudzikowska (red.), *Ali Bunsch. Od szopki do horyzontu*, kat. wyst., Teatr Wielki – Opera Narodowa, Muzeum Teatralne, Warszawa 2013; H. Jurkowski, *Moje...*, s. 110-116; H. Sych, *Ali Bunsch. Dokumentacja działalności*, Łódź 2001; H. Sych, *Tajemnice...*, s. 107-112; J. E. Wiśniewska, *Natalia Gołębska. Dokumentacja działalności*, Łódź 1996.

14 • W archiwum „Kubusia” znajduje się zaskakująco mało materiałów dotyczących Heleny Naksianowicz. Należy jednak zdawać sobie sprawę, że spektakle „Kubusia” były sumiennie dokumentowane fotograficznie dopiero od II połowy lat 70. Trudno też wymagać, aby zachowało się do naszych czasów wiele lalek powstałych na podstawie projektów Naksianowicz – objazdowy charakter teatru, jak też brak porządných pomieszczeń technicznych nie sprzyjały ich magazynowaniu, nie mówiąc już o tym, iż przyczyniały się do ich szybkiego zużywania. Także liczba projektów scenograficznych Naksianowicz, przechowywanych w teatrze, nie jest imponująca. Należałoby przeprowadzić sumienne poszukiwania pozwalające na scalenie zachowanego dorobku scenograficznego artystki.

Naksianowicz<sup>15</sup>, jak też poświęconych jej artykułów prasowych<sup>16</sup> można trafnie ocenić rangę jej dorobku.

Helena Naksianowicz trudno uznać za scenografa eksperymentującego. W wypowiedziach dotyczących współczesnego jej teatru lalek raczej ambiwalentnie wypowiadała się na temat nowych

15 • Dobre rozeznanie w twórczości Heleny Naksianowicz dają katalogi jej wystaw indywidualnych. Zob.: K. Baniowska-Stąsiek (oprac.), *Helena Naksianowicz*, Biuro Wystaw Artystycznych, Tarnów, wrzesień 1981, Galeria BWA – Dębica, październik 1981, Tarnów 1981; BWA Kielce (red.), *Wystawa scenografii lalkowej Heleny Naksianowicz*, Dom Technika „NOT” Kielce, marzec 1967, Kielce [1967]; *Helena Naksianowicz*, Galeria Sztuki Muzeum Teatralnego, Kraków 1972, b. d. i m.; *Helena Naksianowicz. Collages*, Galeria „Rytm”, Zakładowy Dom Kultury HiL Kraków, październik 1974, b. m. [Kraków] 1974; *Helena Naksianowicz*, Salon wystawowy Klubu Międzynarodowej Prasy i Książki, Kielce [1975], Kielce b. d. [1975]; *Helena Naksianowicz*, Galeria DESA, Kraków, sierpień 1976, Kielce [1976]; *Helena Naksianowicz*, Klub MPiK w Bytomiu, październik 1977, b. d. i .m.; *Helena Naksianowicz*, Galeria BWA Lublin, sierpień 1980, Lublin 1980; *Helena Naksianowicz. Malarstwo*, Biuro Wystaw Artystycznych, Klub Międzynarodowej Prasy i Książki, Słupsk, sierpień 1984, Słupsk [1984]; *Katalog wystawy obrazów Heleny Naksianowicz*, Klub MPiK, Kielce, 15-30 czerwca 1969, b. d. i. m. [Kielce 1969]; A. Wróbel (red.), *Helena Naksianowicz. Malarstwo*, Biuro Wystaw Artystycznych – Galeria „Piwnice”, Kielce, październik 1979, Kielce 1979; *Wystawa malarstwa i scenografii Heleny Naksianowicz*, Galeria Sztuki Muzeum Świętokrzyskiego, maj-czerwiec 1973, Kielce 1973; *Wystawa malarstwa Heleny Naksianowicz*, Salon BWA, Wałbrzych, 1977, [Wałbrzych] 1977.

16 • (bog), *Collage Heleny Naksianowicz*, „Echo Krakowa”, 10 VIII 1976; L. Cichocka, *W zgodzie z naturą*, „Gazeta Kielecka”, 28 II 1991; J. Daniel, *Piękne kruszyny. Z wizytą u artysty plastyka Heleny Naksianowicz*, „Słowo Ludu”, 25 IX 1994; (dj), *W „Desie” collage Heleny Naksianowicz*, „Dziennik Polski”, 10 VIII 1976; (DĄB), *Interesująca ekspozycja*, „Echo Dnia”, 25 V 1973; (f.c.), *Collages Heleny Naksianowicz*, „Gazeta Krakowska”, 14 XI 1974; M. Hussakowska, *Stary Kraków i dziwne pejzaże*, „Echo Krakowa”, 4 VII 1972; I. Jarosz, *Laureaci dorocznej nagrody „Przemian”*, „Przemiany”, 2, 1976, s. 4 (rozmowa z Heleną Naksianowicz); H. Maślankiewicz, *Słońce w herbie*, „Słowo Ludu”, 9-11 I 1976; J. Miśkiewicz, *Wystawa scenografii lalkowej Heleny Naksianowicz w Kielcach*, „Słowo Powszechne”, 11 IV 1967; nie sygn., bez tyt., „Życie Literackie”, 20 VIII 1972; nie sygn., *W sojuszu z przyrodą*, „Przemiany”, 7, 1973; nie sygn., *Organiczne kompozycje H. Naksianowicz*, „Wieczór Wybrzeża”, 11 X 1977; (nz), *Collages Heleny Naksianowicz*, „Dziennik Polski”, 9 XI 1974; J. Prandota-Trzczińska, *Mały felietonik plastyczno-wydawniczy*, „Słowo Ludu”, 9 VI 1973; S. Rodziński, *Twórczość plastyczna Heleny Naksianowicz*, „Tygodnik Powszechny. Katolickie pismo społeczno-kulturalne”, 5 IX 1976; M. Rumin, *Collage*, „Przemiany”, 9, 1986; T. Szyma, *Człowiek i przyroda*, „Przemiany”, 2, 1975, s. 24; (tw.), *Wystawa Heleny Naksianowicz w Krakowie*, „Słowo Ludu”, 24 XI 1974; B. Wtorkiewicz, *Tęsknota za słońcem*, „Echo Dnia”, 2 XII 1975; L. Zawistowska, *Kolaże Heleny Naksianowicz*, „Słowo Ludu”, 17 X 1979; A. Zych, *Wyrazić ruch, dążenie, bieg...* (Rozmowa z Heleną Naksianowicz), „Przemiany”, 9, 1977, s. 22; idem (oprac.), *Helena Naksianowicz. Monolog artysty*, „Przemiany”, 5, 1979, s. 23; idem, *Tworzywo*, „Przemiany”, 9, 1980, s. 28.

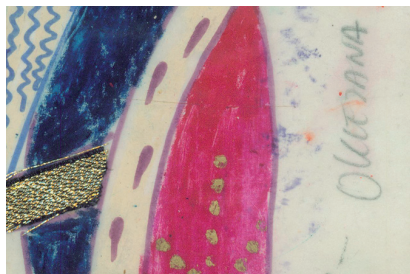
tendencji objawiających się m.in. na festiwalach teatralnych<sup>17</sup>. Bliższa była jej maniera realistyczna, jednakże nie tożsama z mimetycznym odwzorowaniem realiów otaczającego świata. Służąc swoją sztuką dzieciom, chciała im stworzyć czytelną, wyrazistą, atrakcyjną wizualnie wizję rzeczywistości: „Podoba mi się [...] odchodzenie od stuprocentowego realizmu, realizmu w dawnym stylu. Zawsze mnie zachwycają krótkie nawet spektakle, migawki podpatrzone w codziennym życiu i wyciągnięte na scenę w pewien bardzo finezyjny sposób. Sprawy najprostsze, ale ukazane w sposób interesujący i ciekawy, w taki sposób, że każdy ogląda i słucha z zapartym tchem. Najprostsze rzeczy, w których zawarto kunszt aktorski i plastyczny, a jednocześnie wielką wyobraźnię reżysera oraz sztukę obserwacji codziennego życia. Chodzi o to, aby wygrać treści osadzone w realiach codziennego życia, te prościutkie, zwykłe codzienne sprawy, ale wyciągnięte do ostatnich granic, pokazane w jakimś jaskrawym, wyrazistym świetle”<sup>18</sup>.

Naksianowicz ponad wszelką wątpliwość doskonale rozumiała i czuła lalki. Nie tylko te teatralne. Rozpoczynając współpracę z „Kubusiem”, miała za sobą kilka lat doświadczeń w Spółdzielni Pracy Przemysłu Zabawkarskiego „Gromada” w Kielcach, gdzie projektowała i wykonywała zabawki. Inklinacje do tworzenia lalek wykazywała zresztą i wcześniej, o czym wspominała Hanna

.....  
 17 • „Na pewno dużo rzeczy pięknych i wartościowych można zobaczyć w dzisiejszym teatrze lalkowym, i to, raczej bym powiedziała, że ten nurt nie za bardzo udziwniający, bo te jakieś niezwykłości, udziwnienia, które czasem widzi się na festiwalach, dochodzą do tego stopnia, że już właściwie dziecko się gubi i staje się to raczej manifestacją możliwości reżyserskich, bez uwzględnienia możliwości percepcji dziecka i wówczas jest to – tak mi się wydaje – nieporozumieniem. Pewnie, że jest to przeżycie dla festiwalowiczów, może być czasem przeżyciem wysokiej miary, ale na co dzień – dla dziecka, właściwie nie jest tym, czym ma być. Dla dziecka najlepsze przedstawienia to jednak spektakle mocno osadzone w realiach życia, nawet jeśli to jest baśń to ona musi być oparta o tę ziemię, musi nawiązywać do spraw, z którymi dziecko się styka. Nie chodzi tutaj, rzecz jasna, o pełną dosłowność, wówczas mogło by to być nudne dla dziecka, chodzi raczej o swego rodzaju odrealnienie, upoetycznienie, ubaśniwienie fabuły, ale muszą być pewne granice, poza które nie można się posuwać, poza granice zrozumiałości treści dla dziecka. Awangardowość jako taka jest na pewno dobra, chodzi tylko o to, by szła we właściwym kierunku, aby nie zamazywała czytelności spektaklu, aby nie utrudniała dziecku odbioru treści przedstawienia”; A. Zych, *Wyrazić ruch, dążenie, bieg...*, s. 22.

18 • Ibidem.

Szopka krakowska –  
 S. i T. Estreicherowie,  
 reż. B. Radkowski,  
 scen. A. Kilian, 1982,  
 fragment projektu lalki



Maślankiewicz w jednym z tekstów poświęconych scenografce: „Jeszcze jako dziewczynka pasjonowała się lalkami. Tyle tylko że zainteresowanie to kończyło się z momentem, kiedy lalka była zrobiona ze szmatek, patyków, czy choćby wystrzyżona z papieru. Moja rozmówczyni tym bowiem różniła się od swoich rówieśniczek, że sama sobie różne ‘Kasie’ i ‘Marysie’ konstruowała. Można chyba powiedzieć, że teatr lalki miała we krwi”<sup>19</sup>. Choć przez pierwsze lata pracy w „Kubusiu” nie mogła pochwalić się dyplomem scenografa, to jednak pracując przy spektaklach, miała wszelkie predyspozycje oraz umiejętności, aby tworzyć je zgodnie ze sztuką. Szybko zresztą uzupełniła wykształcenie w zakresie scenografii teatralnej, uzyskując dyplom w pracowni wybitnego twórcy teatru, prof. Andrzeja Stopki, w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Równoległe konsekwentnie rozwijała pozateatralną, malarską twórczość, zogniskowaną na ciekawych pod względem formalnym kolażach, które wykazują wiele wspólnych cech z jej podejściem do teatru. I to w znacznej mierze właśnie kolaże pozwalają zrozumieć stopień wyrafinowania tworzonych przez nią lalek. Ku takiej interpretacji skłaniają zresztą słowa samej artystki, podkreślającej wspólnotę malarstwa i scenografii<sup>20</sup>.

Helena Naksianowicz wypracowała autorską, osobistą i wyjątkową formę kolażu. Przez lata tworzyła metaforyczne w nastroju, na poły abstrakcyjne pejzaże z kawałków kory, drewna, różnego rodzaju łupinek czy zeschniętych liści. Pejzaże, których istotą było nie tyle realistyczne, mimetyczne oddanie natury, co wyrażenie jej ducha, najistotniejszych cech. Pejzaże te miały skłaniać oglądającego

.....  
19 • H. Maślankiewicz, op. cit.

20 • Wypowiadając się na temat swojej drogi artystycznej, Naksianowicz stwierdzała w jednym z wywiadów: „Moje zainteresowania plastyką, malarstwem, w dużej mierze ukształtowała tradycja rodzinna, a rozwinęła je dalsza edukacja artystyczna w krakowskiej ASP. Moim prapradziadkiem był Marcello Baciarelli, amatorsko malował mój ojciec, do dziś maluje Ciocia Rozalia Laszczyk, tak więc, na co dzień był ten kontakt z plastyką. Później studia plastyczne, kontakt z Hanną Cybisową, profesorem Zdzisławem Przebindowskim i oczywiście z profesorem Andrzejem Stopką, w którego pracowni studiowałam. Stopka – indywidualność wielkiego formatu; od niego dużo się nauczyłam, zwłaszcza w zakresie scenografii. Ale właściwie nie można tak dyscyplin rozdzielać, bo scenografia i malarstwo jako takie, mają dużo punktów stykowych, w zasadzie wychodzą z jednego pnia”; A. Zych (opr.), *Helena Naksianowicz. Monolog...*, s. 23.





Lot 2 –  
Helena Naksianowicz,  
1982, własność Muzeum  
Narodowego w Kielcach

do refleksji natury filozoficznej, zogniskowanej wokół kwestii sensu istnienia, przemijania, samoświadomości (stąd też proste, ale metaforyczne tytuły jej prac, takie jak np.: *Przenikanie*, *Rzeczywistość*, *Odejście*). Wyróżnikiem twórczości Naksianowicz jest sposób, w jaki kształtowała obraz. Wykonując kolaże wyrażała istotę swoich przemyśleń oraz odczuć za pomocą organicznych kształtów, form, faktur, barw, które na płaszczyźnie organizowała w rygorystyczny, logiczny sposób. W znacznej mierze dla ostatecznego efektu istotniejsze było nie to, co przedstawiała, ale za pomocą jakich tworzyw, organizowanych w przemyślane struktury, przekazywała

określoną treść bądź wrażenia. Istotę sztuki Heleny Naksianowicz trafnie uchwycił Jerzy Madeyski, zwracający jednocześnie uwagę na rolę, jaką w jej kształtowaniu miały doświadczenia teatralne. Z tego też względu warto przytoczyć większy fragment jego eseju o twórczości kieleckiej artystki:

„Helena Naksianowicz jest scenografem, bądź też ten kierunek opiewa jej dyplom, otrzymany w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Scenografię zwykliśmy uważać za dyscyplinę na w pół użytkową: konieczność kompromisu między oprawą plastyczną widowiska, a słowem, akcją, zamierzeniem reżysera, jest rzeczą oczywistą. Nie jest jednak sprawą przypadku, że – tak, jak na przełomie wieków *peintres-graveurs* – tak obecnie scenografowie-malarze, znajdują się w ścisłej czołówce eksperymentującej sztuki światowej. I na odwrót – malarze oddają się często scenografii. By nie być gołosłownym: scenografem jest Szajna i scenografią zajmuje się Kantor oraz Hasiór, teatralne projekty wykonali Jaremińska i Pronaszko, długo by jeszcze można wyliczać.

Gdzie jednak szukać przyczyn tego, być może zaskakującego stanu rzeczy? Odpowiedź jest prosta – właśnie scenografia, i to w stopniu bodaj czy nie większym niż rzeźba, zajmuje się kluczowym problemem plastycznym naszych dni, problemem, będącym skądinąd jej naturalnym tworzywem – przestrzenią. Przestrzenią jako środkiem wyrazu i możliwością jej transponowania w świat dwuwymiarowy.

I tu mieści się pierwsza pochwała Naksianowicz. Potrafiła ona stworzyć to, czego poszukują – nieraz bezskutecznie – najstawniej: własną, na wskroś indywidualną przestrzeń swych *collages*. Przestrzeń niemal rzeczywistą, choć budowaną przy pomocy środków umownych – specyficznie pojmowanej perspektywy, barwy materiału i zróżnicowanej faktury użytych tworzyw. A nie zapominajmy, że to właśnie przestrzeń, tajemnicza i pusta, nie zaś błazeńska i wydumana niekiedy zbitka przedmiotów, decyduje o nastroju surrealizmu.

Naksianowicz nie jest jednak nadrealistką. Teatralność tego kierunku, choć może to brzmieć jak paradoks, nie leży w charakterze



człowieka teatru. Wszelkie walory przestrzenne, wszelkie niespodzianki, niesione przez materiał, artystka przedkłada [przekłada? – K.K.] na język metafory, tworzącej drugie, poza warstwą dekorującą, dno jej obrazów. Tu mieści się następna pochwała Naksianowicz. Nie poddała się ona atrakcyjnemu tworzywu, nie uległa mu, by, słuchając podszeptów, tworzyć obiekty li tylko zaskakujące bogactwem i w swej istocie wyłącznie estetyczne. W cyklach 'Zamków', 'Dróg do zamków', wreszcie 'Dróg' samych, nietrudno jest dostrzec ich właściwe znaczenie – symboliczne przedstawienie ścieżek życia ludzkiego; to samo dotyczy 'Bezdroży', 'Koncentracji' etc.

Plastyka Naksianowicz posiada zatem atrybut, odróżniający każdą dobrą sztukę od jej rzemieślniczego naśladownictwa – jest środkiem przekazu, jest językiem międzyludzkiego porozumienia.

Rygory, obowiązujące scenografa, zatem konieczność komunikatywności, prostotę i celowość w wykorzystaniu zarówno miejsca, jak tworzywa Naksianowicz przeniosła do swych *collages*. I w tym mieści się trzecia pochwała artystki. Jej kompozycje są zawsze logiczne, o wyraźnych podziałach i oczywistej, choć nienachalnej dominancie.

Z reguły naturalne materiały – kawałki kory, drewna, zeschniętych traw, liści i kwiatów tracą w dziełach artystki swe przedmiotowe znaczenie, traktowane na czysto malarskiej zasadzie, niejako zastępczo. Układają się w gamy, podobnie, jak czyni się to z farbą. Są graficzne lub miękkie, upodabniają się do rysunku lub plamy barwnej, lecz jednocześnie mają w sobie coś niezmiennie trudnego do uzyskania przy użyciu tradycyjnej techniki – organiczność i realność tworu, wzrosłego niejako spontanicznie. Tworu lekko tylko korygowanego i pielęgnowanego dłonią artystki. I tu, w swobodzie myślenia plastycznego i takiegoż kreowania, mieści się czwarta pochwała Naksianowicz.

Bowiem proste i bezpośrednie *collages* Heleny Naksianowicz są w istocie produktem dużej intuicji i wiedzy plastycznej. I w tym mieści się końcowa, generalna pochwała<sup>21</sup>.

---

21 • J. Madeyski, bez tyt., w: *Wystawa malarstwa i scenografii Heleny Naksianowicz*, Galeria Sztuki Muzeum Świętokrzyskiego, maj-czerwiec 1973, Kielce 1973.



Sugestie oraz analizy Madeyskiego znajdują potwierdzenie w słowach samej Naksianowicz, często podkreślającej istotną rolę, którą przypisywała w swoich kolażach materiałowi, jego fakturze,

*Droga przez Witkowiec*–  
Helena Naksianowicz, 1975,  
własność Muzeum  
Narodowego w Kielcach

strukturze czy barwie, jak też rygorystycznej kompozycji<sup>22</sup>. Jaki związek ma takie podejście do kolażu ze scenografiami tworzonymi na potrzeby „Kubusiowych” przedstawień? Zasadniczy. Zwracał już na to uwagę, w tekście do katalogu indywidualnej wystawy artystki w Galerii Sztuki Muzeum Teatralnego w Krakowie, Stanisław Rodziński<sup>23</sup>. Naksianowicz z kolei podkreślała, iż to właśnie za ich pomocą w pełni wyraża siebie: „W collage’u jestem w stu procentach sobą, pokazuję najszczerze, co we mnie jest”<sup>24</sup>. Choć aktywność teatralna wymagała od niej kompromisowego podejścia, wynikającego z pracy zespołowej, przede wszystkim współdziałania z reżyserem danego spektaklu<sup>25</sup>, to jednak zasady rządzące procesami

22 • „Jeśli chodzi o technikę, to jeśli były zniechęcenia, to raczej pod innym kątem, ale nie ze względu na technikę collage’u, gdyż jest to technika, która mnie bardzo frapuje. Oczywiście były próby w innych technikach plastycznych, ale nigdy nie myślałam o zarzuceniu tej techniki, gdyż ona w jakiś doskonały sposób mi odpowiada. Dlatego odpowiada, że daje mi możliwość dowolnych układów fakturalnych na obrazie, a ja bardzo lubię fakturę, dla mnie faktura stanowi jakąś dodatkową wartość obrazu, oprócz zagadnień kolorystycznych i kompozycyjnych. Faktura daje wielkie możliwości, odkrywa się w niej bogactwo; obraz traktowany fakturalnie bardzo mnie frapuje i pociąga, daje możliwość przeróżnych zestawień, od tych drobniejszych do większych, pozwala tworzyć wiele różnorodnych układów – pionów, poziomów, form i kształtów, które układają się w większe całości. Dla mnie praca z obrazem jest to wspaniała zabawa, może kontynuacja nawet zabaw dziecięcych”; A. Zych (opr.), *Helena Naksianowicz...*, s. 23.

23 • „Taka pietystyczna postawa Heleny Naksianowicz – tak wiele mająca z wyciszzonego rytmu baśni czy poezji, działająca nastrojem koloru – wyrażająca się refleksyjnym tytułem – ma też związek z drugim nurtem twórczości artystki – ze scenografią i projektowaniem lalek do kieleckiego teatru kukiełkowego. Zaprezentowane prace z tej dziedziny – uzupełniają działalność malarki. Trudno powiedzieć – czy od przemyśleń nad czarownym światem dziecięcych radości, od wymyślenia dla dzieci plastycznych znaków ich wesołości i wzruszeń prowadzi droga twórczości Heleny Naksianowicz – właśnie w kierunku oglądanych przez nas krajobrazów i kompozycji. Czy też odwrotnie materia teatru, jego iluzyjność, dotykalność – zrodziły przedziwne collages malarki. Tak czy inaczej mamy możliwość patrzeć na plastyczne zjawisko pełne tych wartości – jakich nieraz brakuje nam w zwykłej codzienności życia. Skorzystajmy więc z możliwości zaproszenia nas w baśniowy świat plastyki – tak silnie związany z baśnią przyrody”; S. Rodziński, bez tyt., w: *Helena Naksianowicz*, Galeria Sztuki Muzeum Teatralnego, Kraków 1972, b. d. i m.

24 • Zob. następny przypis.

25 • „- W collage’u jestem w stu procentach sobą, pokazuję najszczerze, co we mnie jest. Scenografia to inne tworzenie, tu trzeba zorganizować przestrzeń w innych rygorach. Reżyser ma koncepcję inscenizacji, w ramach tego mieści się to, co ja chcę powiedzieć. Chcę dać dziecku lalkę przekonującą, sympatyczną, budzącą dobre uczucie, pomagającą w przeżyciu. Oprawa bajki ma ułatwiać przeżycie, treści poznawczych dziecko otrzymuje dość w szkole. Obserwując zza sceny, jak się rodzi nastrój, ulga, wzruszenie,

powstawania scenicznej przestrzeni oraz lalek można uznać za tożsame z zasadami rządzącymi procesami powstawania kolaży<sup>26</sup>.

W projektach scenograficznych Naksianowicz oraz powstałych na ich podstawie lalkach można odnaleźć odbicie umysłowości i wrażliwości artystki, potrafiącej z wyczuciem i idealną wręcz równowagą łączyć racjonalność formy z poetyckością, tak dobrze objawiającymi się w kolażach. Racjonalność formy, poetyckość, jak też funkcjonalność, zawsze podporządkowane były najważniejszemu czynnikowi, warunkującemu istnienie „Kubusia”, czyli odbiorcom. To myśl o najmłodszych nadawała kształt i sens podejmowanym przez artystkę staraniom:

„[...] umiejętnie działać przez barwę, formę, fakturę, poprzez odpowiednią organizację przestrzeni, przez te wszystkie elementy widowiska teatralnego; wszystkie odpowiednio zgrać, zestawić te komponenty ze sobą, opracować, nadać odpowiednią atmosferę. I to właśnie na tym polega ta dobra robota i ta radość tworzenia dla dzieci. Mówię radość tworzenia, ale jest to nieraz impuls, imperatyw tworzenia, bo przecież wymaga to bardzo dużej pracy. Bywa też nieraz, że inne są zamierzenia reżysera, inne scenografa, więc jakieś ścieranie się, ale w końcu pojawia się ta radość, jeśli ma się poczucie, że jest to dobrze zrobione”<sup>27</sup>.

W innym miejscu podkreślała:

„Sporo się trzeba nieraz nagłowić, żeby scenografia była funkcjonalna (szczęściem, pracownie techniczne, w sensie obsady

---

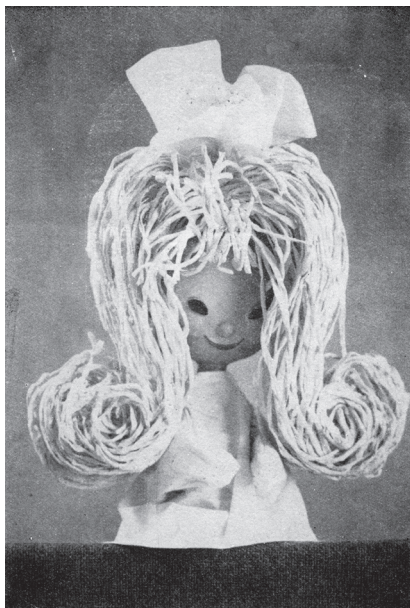
cieszę się, że zrobiłam rzecz potrzebną. To mi pomaga. Jest ta równowaga między collage'm i lalką. To tak, jak samotność i ludzie, niepodzielone”; I. Jarosz, op. cit., s. 4.

26 • W jednym z wywiadów na uwagę „- Obserwując pani twórczość – zarówno malarską jak i scenograficzną – dostrzegam wzajemne przenikanie tych dwóch nurtów; o co by mi tutaj chodziło – że częściowo pani obrazy np. collages znajdują czasem w formie scenograficznej na scenie teatru, i odwrotnie – często w pani obrazach znajdują atmosferę teatru, ogromną słoneczność i bajkowość teatralną...” Naksianowicz odpowiedziała: „- Jest to chyba naturalne, bo zasadniczo jestem tym samym człowiekiem i tworząc w teatrze i tworząc indywidualnie swoje prace malarskie. Zresztą, w moim odczuciu, te wszystkie drogi, jakimi człowiek zmierza do celu zbiegają się, z której strony by zacząć iść – dojdzie do tego samego punktu; jakoś to wszystko się zbiega w życiu ludzkim. Nie, zamierzone to nie jest; nie ma nic zaplanowanego w tym jakimś podobieństwie. To na pewno nie jest kierowana sprawa, tylko raczej mimowolna, spontaniczna...”; A. Zych, *Wyrazić ruch, dążenie, bieg...*, s. 22.

27 • Ibidem.



*Awantura w teatrze lalek* –  
K. Borysowa, reż. S. Karski,  
scen. H. Naksianowicz,  
1964, lalka Kruszyński,  
fot. J. Siudowski



kadrowej, mamy wręcz znakomite), żeby zmieściła się w naszej nysie, żeby umożliwiała wiele niespodziewanych sytuacji (dziecko nie może się nudzić), żeby była liryczna, zabawna, baśniowa”<sup>28</sup>.

Naksianowicz często wspominała o uwarunkowaniach wynikających z tworzenia dla najmłodszych, o tym, że należy wychodzić naprzeciw ich potrzebom, mieć na względzie ich świat, wrażliwość, wyobraźnię. Nadrzędnym celem jej sztuki było dobro dziecka, które, w kontekście teatralnym, znaczyło umożliwienie mu obcowania z pięknem:

„Jako scenograf mam na uwadze dobro dziecka, moim głównym zadaniem jest przemówić odpowiednim językiem do dziecka. Użyć wszystkich komponentów plastycznych, odpowiedniej faktury, barwy, stosownych materiałów w taki sposób, aby przemówiło to do wyobraźni dziecka. Rzecz jasna, że muszą to być – przykładowo – kolory żywsze, formy skonstrastowane, tego typu sprawy, które dla dziecka będą przystępne, a jednocześnie pobudzą jego fantazję. Jest więc to znaczne pole dla różnych niedomówień. Ponadto w działaniu scenograficznym bardzo ważną rzeczą jest funkcjonalność elementów scenograficznych, a także ich dynamika i ruch, które zwiększają ekspresję przedstawienia. Mówię w tej chwili o środkach, a cel? No, ten właśnie cel, aby dziecko osiągnęło maksimum z tego działania plastycznego; po prostu – dać dziecku możliwość przeżycia piękna”<sup>29</sup>.

Nie jest łatwym zadaniem wybrać z bogatego dorobku scenograficznego Heleny Naksianowicz realizacje najlepiej oddające charakter jej sztuki, sposób pracy, rozumienia teatralnej misji. Z ponad sześćdziesięciu przedstawień, do których stworzyła oprawę plastyczną, na pewno warto wymienić *Awanturę w teatrze lalek* Katarzyny Borysowej (reż. Stefan Karski, sezon 1964/1965), *Bamba w oazie Tongo* Jana Ośnicy (reż. Stefan Karski, sezon 1965/1966) oraz *Małego Tygrysa Pietrka* Hanny Januszewskiej (reż. Stefan Karski, sezon 1966/1967)<sup>30</sup>. Lalka Kruszyński z pierwszego

28 • H. Maślankiewicz, op. cit.

29 • A. Zych, *Wyrazić ruch, dążenie, bieg...*, s. 22.

30 • Projekty i lalki do tych spektakli Naksianowicz prezentowała na indywidualnej wystawie w Kielcach, w 1967 roku, której towarzyszył katalog (w nim też zdjęcia lalek): BWA Kielce (red.), *Wystawa scenografii lalkowej Heleny Naksianowicz*, Dom Technika „NOT” Kielce, marzec 1967, Kielce [1967].

ze spektakli ujmuje połączeniem subtelności, delikatności oraz nieśmiałości, jawiącej się na filuternej twarzyczce dziewczynki, z niezwykłą wręcz materialnością, cielesnością postaci. Efekt ten osiągnięty został za pomocą bujnych, gęstych, długich, efektownie zakręconych przy końcu włosów, płynnie okalających głowę oraz większą część tułowia. Struktura, kształt i faktura włosów budują w przypadku Kruszynki całą postać, nadają jej charakter i realność. Lalki żyrafy z murzynkiem z *Bamba w oazie Tongo* zostały z kolei pomyślane na zasadzie organicznych, lekko abstrakcyjnych form. W ich przypadku za kluczowy dla odbioru komponent należy uznać fakturę – wykonane z włóczki i sznurów lalki aż chce się dotykać, szczególnie większe powierzchnie ciała żyrafy zachwycają różnicowaniem płaszczyzn. Z kolei Chór odważnych tygrysów to popis finezji i siły efektów rysunkowych. Proste, płaskie, zgeometryzowane tygrysy ukazane zostały jako zadziorne i zawadiackie dzieł-



*Bamba w oazie Tongo* –  
J. Ośnica, reż. S. Karski,  
scen. H. Naksianowicz,  
1966, fot. J. Siudowski



*Mały Tygrys Pietrek* –  
H. Januszewska,  
reż. S. Karski,  
scen. H. Naksianowicz,  
1966, fot. J. Siudowski

*Baśń o pięknej Parysadzie* –  
B. Leśmian, reż. S. Karski,  
scen. H. Naksianowicz,  
1969, fot. archiwum teatru

ki rozmalowanym, swobodnym, dynamicznym liniom biegnącym przez ciała zwierzaków, jak też bardziej napiętym, kształtującym ich pyszczki.

Innego rodzaju efekty osiągnięte zostały w *Baśni o pięknej Parysadzie* Bolesława Leśmiana (reż. Stefan Karski, sezon 1968/1969). Orientalna atmosfera sztuki budowana była dzięki smukłym lalkom o gładkich obliczach, których ekspresja została wyraźnie wzmożona silnie zarysowanymi liniami ust, nosa i oczu, odpowiednio oddającymi charaktery postaci. Odległy świat egzotycznych

bohaterów Naksianowicz zasugerowała również strojami. Każda z postaci odziana została w długie, gładkie, sporadycznie okraszone drobnymi ale wyraźnymi ozdobami szaty. Z kolei w *Zaklętym rumaku* Bolesława Leśmiana (reż. Stefan Karski, sezon 1970/1971) tę samą aurę Orientu artystka osiągnęła dzięki podobnym w charakterze, wysmukłym jawajkom, ubranym jednak w nad wyraz bogate, kolorowe, wzorzyste, pełne ozdób stroje.

Lalki i przestrzeń sceniczna stworzone do *Królowej Śniegu* Hansa Christiana Andersena (reż. Joanna Piekarska, sezon 1972/1973)



*Zaklęty Rumak* –  
B. Leśmian, reż. S.  
Karski, scen. H. Naksia-  
nowicz, 1971, projekt



*Zaklęty Rumak* –  
B. Leśmian, reż. S. Karski,  
scen. H. Naksianowicz,  
1971, fot. P. Pierściński



to z kolei przykład ciepłej, lirycznej atmosfery bajkowości, pełnej zwiewnych, delikatnych, często półprzezroczystych elementów odrealniających rzeczywistość, nie na tyle jednak, żeby nie traktować jej za faktycznie istniejącą. Warto też zwrócić uwagę na świat przyrody, tak bliski sercu Naksianowicz. *Przygody małego Lewka* Hanny Doskočilovej (reż. Tomasz Stacewicz, sezon 1973/1974) od strony scenograficznej zachwycają czułością, z jaką Naksianowicz podeszła do świata zwierząt, portretując pełne wigoru, wesole lwy i lwiatka o ufnych, dużych oczach i radosnych pyszczkach. Zwarte w formie, ale kształtowane delikatną płynną linią, okraszone bogatymi grzywami, poznawały świat przyrody, na który składały się starannie wymodelowane, majestatyczne skały, sawanna pełna różnorodnych w formie roślin, czy pustynia z wielkimi kaktusami o licznych, potężnych kolcach. *Tymoteusz wśród ptaków* (reż. Irena Dragan, sezon 1980/1981) to z kolei feeria ptasiej różnorodności, przejawiającej się w kształtach, wielkości, kolorach, upierzeniu. Roześmiane pta-



*Królowa Śniegu* – H. Ch. Andersen,  
reż. J. Piekarska, scen. H. Naksianowicz,  
1973, fot. J. Siudowski



*Przygody małego Lewka* – H. Doskočilova,  
reż. T. Stacewicz, scen. H. Naksianowicz, 1974,  
projekt halki

ki, jak też pozostali ich zwierzęcy, sympatyczni kompani, zasiedlają malarsko potraktowane, pełne intensywnych barw zagajniki, pola, drzewa. Ta sama wrażliwość na piękno świata przyrody zauważalna jest w dekoracjach do *Baranków i ospatego Diabła* Jiří Jaroša (reż. Irena Dragan, sezon 1981/1982). W tym przypadku Naksianowicz



*Przygody małego Lewka* –  
H. Doskočilova, reż. T. Stacewicz,  
scen. H. Naksianowicz, 1974,  
fot. archiwum teatru

*Tymoteusz wśród ptaków* –  
J. Wilkowski, reż. Irena Dragan,  
scen. H. Naksianowicz, 1981,  
fot. archiwum teatru



wypełniła przestrzeń dziesiątkami uproszczonych w formie, ale plastycznych kwiatów, osadzonych na płaskich modułach scenicznych. Po ukwieconych łąkach hasały urocze, wzbudzające zaufanie puszyste baranki o wielkich oczach i rogach, jak też tyle groźny, co pocieszny, kolorowy, włochaty diabełek.

Kilka wspomnianych wyżej sztuk to tylko drobny wycinek do-robku Heleny Naksianowicz, artystki, która podchodziła do dziecięcej widowni z powagą, ufając w jej możliwości poznawcze i wrażliwość. Operując starannie dobranymi środkami artystycznymi, stymulowała dziecięcą wyobraźnię, ułatwiając młodym widzom zrozumienie treści i sensów scenicznych opowieści. Ponieważ artystka wypowiadała się także w inny sposób, za pomocą wyjątkowego pod względem formy kolażu, więc umiała pogodzić świat dorosłych

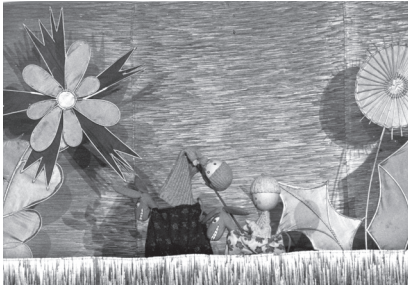
*Baranki i ospaty Diabeł* –  
J. Jaroś, reż. I. Dragan,  
scen. H. Naksianowicz,  
1982, projekt lalki



i dzieci. Wychodząc od kwestii formalnych, operując barwą, fakturą, przestrzenią, kolorem, przemawiała w różnych dziedzinach sztuk plastycznych z taką samą intensywnością i starannością, zmuszając do refleksji nad otaczającym nas światem.

Już tylko osoba i ciekawy dorobek Heleny Naksianowicz stanowią ogromny atut Teatru Lalki i Aktora „Kubuś”. A przecież – jak wspomnieliśmy na początku niniejszego tekstu – na potrzeby kieleckiej sceny projekty tworzyli uznani scenografowie, dziś uznawani za klasyków, twórców wybitnych, o szczególnym znaczeniu dla historii polskiego teatru lalek. I tak widzowie „Kubusia” mieli możliwość zetknąć się z realizacjami scenicznymi Adama Kiliana, twórcy o bogatej wyobraźni plastycznej, w ciekawy sposób eksperymentującego z materiałami, jak też z niezwykle lekkością posługującego się wizualnym cytatem, przede wszystkim z bogatego świata sztuki ludowej, traktowanej przez niego jako wyjątkowej rangi spuścizna kulturowa oraz estetyczna<sup>31</sup>. Podchodząc do sztuki ludowej z szacunkiem, wybierając z jej repertuaru określone motywy, Kilian nie oddawał ich wiernie. W istocie bowiem należy go traktować jako folklorystę, adaptującego na potrzeby przedstawień wybrane elementy tradycyjnych obrazów na szkło czy rzeźb. Dzieła sztuki ludowej traktującego przy tym swobodnie, operując charakterystyczną, własną, wyraźnie rozpoznawalną, żywą, płynną

31 • Celnie ujął to Henryk Jurkowski: „Wrażliwość na nowe materiały była cechą dominującą w osobowości Kiliana-plastyka. Każdy nowy temat wywoływał w nim nowe skojarzenia kulturowe i w tym samym momencie – materiałowe. Ozdobne kafelki, świecidełka choinkowe, liść jako dzieło plastyczne (natury), nie mówiąc już o różnego rodzaju zabawkach i figurkach ludowych, które go inspirowały nie tylko jako scenografa, ale jako grafika czy ilustratora książek”. Dalej pisał: „[...] recenzji, pełnych zachwycenia dla odkrywanych przez Adama czarów sztuki ludowej, było bez liku. [...] Nikt jednak z piszących krytyków nie odkrył, że w przypadku tego scenografa nie chodzi o epatowanie pięknoscią, ale o system wartości, o estetykę. [...] I jeszcze jedno – cytat. Wybór i cytat należą do aktów twórczych. A to nie jest widzimisię Kilianowe, tylko świadomość naszej epoki, ta najbardziej uniwersalna. Cytat dla Kiliana oznacza także przekonanie o niemożności powtórzenia rzeczy doskonałej. A już w żadnym wypadku jej poprawienia. Tak więc powtarza do znudzenia w swoich wywiadach, że owszem, sztuka ludowa jest tworzywem jego prac, ale tylko jako cytat”; H. Jurkowski, *Moje pokolenie...*, s. 147-148.



Bajki Pana Brzechwy –  
J. Brzechwa,  
reż. A. Rettinger,  
scen. A. Kilian, 1978,  
fot. archiwum teatru

linią oraz feerią radosnych barw<sup>32</sup>. Tego rodzaju podejście nie pozostaje bez związku z jego wieloletnią pracą jako ilustratora książek dla dzieci, na którym to polu, podobnie jak w teatrze lalkowym, stał się klasykiem<sup>33</sup>. Niebagatelne znaczenie w wypadku Kiliana ma autentyczność, szczerłość, swoista bezkompromisowość emocjonalnego przekazu, ujawniająca się w sztuce ludowej, zauważalna również w sztuce naiwnej czy sztuce dziecka, także stanowiących dla artysty ważny punkt odniesień<sup>34</sup>.

W kieleckich realizacjach, w *Bajkach Pana Brzechwy* Jana Brzechwy (reż. Andrzej Rettinger, sezon 1977/1978), *Szopce krakowskiej* Stanisława i Tadeusza Estreicherów (reż. Bohdan Radkowski, sezon

.....  
32 • „Kraj lat dziecinnych’ jest bowiem dla Kiliana symbolem nieograniczonej wyobraźni i autentyczności przeżyć. Podobnie jak sztuka ludowa, podobnie jak sztuka naiwna. Tu w postaci najczystszej objawia się dlań radość i tragiczność świata. Spośród licznych polskich folklorystów wyróżnia Kiliana entuzjazm wyznawcy, sprawiający, iż żadnej z jego prac nie można nazwać po prostu stylizacją. W twórczości ludowej interesuje Kiliana przede wszystkim fantastyka, baśniowość, którą potęguje zmieniając celowo proporcje (kwiaty jak ludzie, ptaki jak drzewa) i intensyfikując kolor”; nie sygn., *Adam Kilian*, „Teatr”, 4, 1972, s. 14-15. Patrz też: J. Hrk, *Jedność sztuki. Jedność teatru. Ewolucja teatralnej sztuki plastycznej na podstawie scenografii, lalek i plakatów Teatru Lalek Arlekin w Łodzi w latach 1948-2014*, Łódź 2014, s. 121-122.

33 • Ten wycinek działalności Kiliana domaga się osobnego opracowania. Dość wspomnieć, że artysta stworzył ilustracje do dziesiątków książek dla dzieci, w tym klasycznych pozycji Hanny Januszewskiej, m.in. *Pyzy na polskich drózkach*, *O smoku Wawelskim* czy *Smoczej awantury*.

34 • O swoim podejściu do sztuki ludowej, naiwnej czy sztuki dziecka artysta wypowiadał się wielokrotnie. Zob. np.: A.M., *Plastyczna wizja teatru*, „Trybuna Mazowiecka. Magazyn”, 21 IV 1974; A. Dubrawska, ... *wystrugałbym radość z patyka*, „Nasza Ojczyzna”, 8, 1970, s. 18; IBIS, *Archanioł był największy...* Z *Adamem Kilianem o folklorze rozmawia IBIS*, „Życie Warszawy”, 16 VII 1989; A. Jęsiak, *Nasze rozmowy w kręgu Melpomeny*, „Dziennik Bałtycki”, 25 III 1988; J. Koss (oprac.), *Tradycyjna szopka inspiracją współczesnej scenografii. Wspomina Adam Kilian – scenograf i grafik*, „Słowo Powszechnie”, 21-23 XII 1984; T. Miłkowski, *Bawić się z powagą dziecka. Tomasz Miłkowski rozmawia z Adamem Kilianem*, „Trybuna”, 26-27 IX 1998; B. Osterloff, *Ruch wachlarza. Z Adamem Killianem rozmawia Barbara Osterloff*, „Teatr”, 4, 1997, s. 26-35. Warto również wspomnieć o *X przykazaniach Adama Kiliana*, przedrukowywanych i cytowanych w wielu publikacjach, w których to przykazaniach zawarte jest artystyczne credo scenografa, zob. np.: *Rekwizytornia Adama Kiliana*, kat. wyst., Biuro Wystaw Artystycznych w Zamościu, grudzień 1981 – styczeń 1982, Lublin 1981 lub *Adam Kilian. Radość wystrugałbym z patyka...*, kat. wyst., Puławski Ośrodek Kultury „Dom Chemika”, Biuro Wystaw Artystycznych w Lublinie, Oddział w Puławach, czerwiec 1987, Lublin 1987. Zob. też: M. Kurasiuk (opr. i red.), *Kazimierz Tetmajer. O Zwyrtale muzykancie. Wystawa scenografii Adama Kiliana*, kat. wyst., Galeria Kordegarda, Warszawa, grudzień 1989, Warszawa 1989.





*Ostatnia wyprawa Kościeja* –  
B. Kmicic-Dohnalik,  
reż. I. Dragan,  
scen. A. Kilian, 1987,  
fot. J. Kamoda



W *Ostatniej wyprawie Kościeja* mamy z kolei do czynienia z feerią ludowych motywów, wzorów, ornamentów, traktowanych w pełni swobodnie, eklektycznie, cieszących oko bogactwem i różnorodnością, w tym geograficzną (warto zaznaczyć, że przez niektórych recenzentów, do problemu ludowości podchodzących purystycznie, nie były to rozwiązania do końca życzliwie oceniane<sup>35</sup>). Towarzyszą im zabawne rozwiązania konstrukcyjne wybranych lalek, takie jak użycie korkociągu do wina czy dziadka do orzechów jako elementów kształtujących wygląd zewnętrzny postaci. Wycucie sztuki ludowej, naiwnej czy sztuki tworzonej przez dzieci, wyjątkowa wrażliwość na motywy folklorystyczne, które artysta twórczo przeobrażał na własną modłę, zachowując jak najwięcej z ich czar, energii oraz naturalności, owocowały ciekawymi formalnie, radosnymi scenografiami, podkreślającymi nadrzędne treści przedstawień czy charaktery oraz postawy życiowe bohaterów<sup>36</sup>.

35 • „Autorem scenografii był znany kieleckiej publiczności teatralnej Adam Kilian. Można by o kształcie tej ostatniej dyskutować, ale rozumiejąc kłopoty teatru z materiałami na scenografię i kostiumy, trzeba wybaczyć dość niesamowitą stylizację: karpackie kobiety noszą bodzentyńskie pasiaki, które pozostają w najlepszej komitywie z rumuńskimi (?) haftowanymi bluzkami i krakowskimi chustami. Nic to, w bajkach wszystko jest możliwe, a z etnograficzną pedanterią teatr potraktuje widzów w III etapie reformy”; M. Iskra, *Narzeczony contra Kościej*, „Słowo Ludu”, 13-14 II 1988.

36 • Adam Kilian nie był oczywiście jedynym znanym twórcą, który pracując dla

Swoją osobowość twórczą silnie zaznaczył w „Kubusiu” także Alexander Andrzej Łabiniec (1930–2010), odpowiedzialny za warstwę wizualną kilkunastu spektakli powstałych w latach 90. oraz w pierwszym dziesięcioleciu nowego tysiąclecia. Absolwent Wydziału Scenografii krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, uczeń profesorów Karola Frycza, Zbigniewa Pronaszki, Czesława Rzepińskiego i Andrzeja Stopki – łączył przez lata wszechstronną działalność teatralną<sup>37</sup> z malarstwem. O ile pierwsza z jego aktywności została dobrze opracowana, o tyle druga pozostaje słabo znana, co, tak jak w przypadku omawianej wyżej Heleny Naksianowicz, odbija się niekorzystnie na analizach jego dorobku scenograficznego<sup>38</sup>. Tak jak w przypadku kieleckiej artystki, tak w twórczości Łabińca możemy bowiem dostrzec istotne wpływy myślenia malarskiego na scenografię, o czym świadczą oprawy sceniczne i lalki tworzone na potrzeby „Kubusiovych” spektakli. Podstawy ku temu dają również słowa samego artysty:

---

„Kubusia” wyraźnie nawiązywał do sztuki ludowej. Wspaniałą grę z percepcją i skojarzeniami widza możemy zauważyć w *Baśni o dwóch braciach* Jana Ośnicy (reż. Krzysztof Niesiołowski, sezon 1973/1974), do której oprawę sceniczną projektował Zygmunt Smandzik, jeden z najbardziej interesujących, a zarazem osobnych twórców teatru lalek w powojennej Polsce. Proste, zgeometryzowane formy kształtujące przestrzeń, syntetycznie potraktowane pod względem rzeźbiarskim lalki, nawiązujące do zabawek i rzeźb ludowych, zabawa z fakturą użytych materiałów (szorstkość drewna, gładkość lalek, miękka i bujna trawa) pozwoliły na stworzenie stylizowanego, ale jakże namacalnego, realnego świata. Na temat Smandzika patrz: Z. Bitka (red.), *Ludzie i lalki. Opowieści o teatrze*, Opole 2008, passim; H. Sych, *Zygmunt Smandzik. Dokumentacja działalności*, Łódź 1997; H. Sych, *Tajemnice...*, s. 192-195; M. Waszkiel, *Dzieje teatru...*, passim.

37 • Łabiniec był autorem kilkuset scenografii tworzonych dla kilkudziesięciu scen, nie tylko lalkowych, ale i dramatycznych czy operowych. Współpracował również z telewizją, był też twórcą scenariuszy teatralnych i filmowych (filmy animowane). Przez lata był szczególnie silnie związany z Teatrem Lalek Banialuka w Bielsku-Białej, któremu, razem z Jerzym Zitzmanem, nadawał artystyczne oblicze. Zob. przypis 8.

38 • Należy zaznaczyć, że sytuacja ta wynika w znacznej mierze z faktu, iż Łabiniec rzadko prezentował swój dorobek malarski. W ciągu ponad pięćdziesięciu lat aktywności twórczej miał ledwie kilka wystaw indywidualnych (m.in. najczęściej wspominaną w różnego rodzaju publikacjach, która miała miejsce w 1960 roku, w Krakowie, w Galerii Cricot II. Doszła ona do skutku dzięki zaproszeniu wystosowanemu przez Tadeusza Kantora. Zob. np. S. Bubin, *Czerpię z bogato zastawionego stołu*, „Dziennik Zachodni”, 19 VII 1989). Wystawy te są słabo udokumentowane, sam zaś Łabiniec – jako malarz – nie funkcjonuje w pracach z zakresu sztuki polskiej II połowy XX wieku.



Zdarzenie –  
Alexander Andrzej Łabiniec,  
własność K. Łabińca  
- syna artysty, fot. B. Krężel



„Malowanie traktuję, jak to Kutz nazywa, jako sól ziemi. To jest punkt wyjścia, najbardziej pierwotna, atawistyczna forma mojego bycia. Stąd czerpię siły. Jakbym się wyżył malarstwa, a pozostał przy technicznym uprawianiu scenografii, to zapomniałbym, gdzie jest źródło mojej siły. Dlatego do malarstwa wciąż wracam, choć wiem, że tego, co się dzieje aktualnie w malarstwie nigdy nie dogonię, nawet warsztatowo nie dogonię. Koledzy całymi latami pracowali nad kreską. Niemniej, może to nie jest widoczne, korzystam z malarstwa bardzo często w mojej scenografii. To nie jest przypadkowa, wymyślona koncepcja, tylko myślenie malarstwem”<sup>39</sup>.

Duża aktywność malarska Łabińca przypadła właśnie na czas nawiązania współpracy z kieleckim „Kubusiem”, a więc I połowę lat 90.

---

39 • M. Waszkiel, *Sam wśród lalek, przedmiotów i ludzi. A Alexandrze Andrzeju Łabiniecu*, w: L. Kozień (red.), *Teatr Lalek Banialuka, 1947-1997*, Bielsko-Biała 1997, s. 85.



*Bez tytułu* –  
Alexander Andrzej Łabiniec,  
własność K. Łabińca  
- syna artysty, fot. B. Krężel

Artysta tworzył w tym czasie dzieła wpisujące się w nurt informel, popularny w Polsce – między innymi dzięki Tadeuszowi Kantorowi – na przełomie lat 50. i 60., a więc w czasach, kiedy Łabiniec, niedawny absolwent krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, rozpoczął karierę artystyczną, kształtował świat własnych wizji oraz środki wyrazu, konsekwentnie rozwijane w kolejnych dziesięcioleciach<sup>40</sup>.

Choć sam informel, którego wyróżnikiem są swobodna ekspresja,

40 • Dodajmy, że kształtował je w oparciu o doświadczenia studenckie z czasów, kiedy w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych studiowali wybitni niekiedy artyści, którzy odcisnęli wyraźne piętno na sztuce kolejnych dziesięcioleci, m.in. Andrzej Wróblewski, Roman Cieślewicz, Andrzej Strumiłło. Na temat ostatnich lat twórczości malarskiej Łabińca patrz: (AN), *Galeria Attis: dialog z informelem*, „Dziennik Polski”, 8 XI 2010 oraz katalog wystawy – A. J. Dudek, op. cit.



stosowanie wyrazistych, mocnych plam barwnych oraz linii, składających się na pozbawione wyraźnych rygorów kompozycyjnych dzieła, od dziesięcioleci był zjawiskiem historycznym, przebrzmiałym, pozostającym poza kręgiem praktycznego zainteresowania artystów, to jednak w przypadku Łabińca nie stał się jedynie punktem wyjścia do epigońskiej w charakterze aktywności. Faktem jest, iż pod względem kompozycyjnym oraz formalnym obrazy Łabińca z lat 90. nie są szczególnie odkrywczymi, cechuje je jednak wyraźny rys indywidualności autora, który był w stanie nadać im poetycki w charakterze wyraz<sup>41</sup>, obecny zresztą i we wcześniejszych jego pracach, tworzonych od czasu ukończenia studiów (sam artysta mówił o „atmosferze poetyckiej” swoich płócien<sup>42</sup>). W przypadku całej twórczości malarskiej Łabińca abstrakcja, choć dominująca, zawsze delikatnie przełamywana była formami sugerującymi odwołania do realnie istniejących fragmentów rzeczywistości. Zwróciła na to uwagę Helena Dobranowicz, pisząc, że po studiach pasją artysty „stało się malarstwo abstrakcyjne, ściśle biorąc abstrakcja aluzyjna. W obrazach ważna jest ‘atmosfera poetycka’. Odtwarzanie czy naśladowanie natury leży poza zakresem jego zainteresowań. Liczy się dla artysty proporcja barw i linii, ruch i przestrzeń, doznania i uczucia najbardziej osobiste, wywołane przez konkretne motywy wzięte z rzeczywistości”<sup>43</sup>. Do słów Dobranowicz dodać należałoby jeszcze charakterystyczne stosowanie przez Łabińca koloru, zazwyczaj wyrazistego, w danej tonacji pełnego, nasyczonego, jednorodnego, rozłożonego na sporych płaszczyznach płótna. Dzięki barwie, w tym dzięki fakturowemu kładzeniu farby, płótna Łabińca są zazwyczaj rozwibrowane, pełne energii. Obrazy bielskiego scenografa uznać należy za ekspresyjne, kolorystycznie mocne w wyrazie, przestrzenne, a przy tym nastrojowe, subtelnie ewokujące

41 • Informelowe płótna artysty zostały trafnie opisane w krótkiej recenzji jego pośmiertnej krakowskiej wystawy: „Informel, u Łabińca raczej późny (początki tego nurtu to schyłek lat czterdziestych XX wieku), nie jest dla artysty dogmatem. Spontaniczność podlega tu paru ograniczeniom, a przypadek sprawia wrażenie kontrolowanego wiedzą artysty, choćby o kolorze. To bardzo interesujący dialog z nurtem, który z awangardy szybko przeszedł do malarskiej klasyki. Dialog nabierający niekiedy tonów polemicznych”; (AN), op. cit.

42 • Zob. np. S. Bubin, op. cit. Patrz też charakterystykę malarskiej twórczości artysty w: J. Hrk, op. cit., s. 183.

43 • H. Dobranowicz, bez tyt., w: *Aleksander Andrzej Łabiniec*, op. cit., s. nlb.

otaczającą nas rzeczywistość, działające na wyobraźnię<sup>44</sup>. Ekspresja, wyraziste, jednorodne barwy, przestrzenność, a także poetyckość, może nawet subtelnie sugerowana narracja, ujawniająca się w malarskich emocjach, ewokują z kolei realia scen teatralnych, w tym lalkowych.

Tworzone przez lata scenografie do przedstawień lalkowych, jak też same lalki czy kostiumy w przypadku Alexandra Andrzeja Łabinięca charakteryzują się mocnymi środkami wyrazu, paralelnymi do tych zauważalnych w jego twórczości malarskiej<sup>45</sup>. Artysta często wykorzystywał nasycone barwy, operował dużymi płaszczyznami kolorystycznymi (tworząc lalki i kostiumy Łabinięca skupiał się raczej na takich ich walorach, jak jednorodność powierzchni, jej gładkość). Jednocześnie, ze względu na immanentne cechy sztuki teatru, językowi czysto malarskiemu towarzyszyła chęć oddawania świata w sposób konkretny, namacalny, ale zazwyczaj stylizowany. Jak pisała Hanna Baltyn, w odniesieniu do całego dorobku współtworzonego przez Łabinięca Teatru Lalek Banialuka w Bielsku-Białej, „jest to teatr plastyczny, jaki wymarzyli sobie i całe



*Błękitny Ptak* –  
M. Maeterlinck, reż. I. Dragan,  
scen. A. A. Łabinięca,  
2002, projekt lalki

44 • Sam Łabinięca stwierdzał w jednym z wywiadów: „- [Stanisław Bubin] Jak u pana wyglądał pierwszy krok w stronę malarstwa, twórczości? Czy była to desperacja? Pretekst? / - [Andrzej Łabinięca] Pretekst uświadomiony. Przeświadczenie, że pewne rzeczy, zjawiska, można postrzegać różnie. Jeszcze jako uczeń liceum wygłosiłem odczyt dla kolegów na temat historii piłki, takiej do gry. Uświadomiłem sobie, że piłka jest kulą, słońcem, syntezą ruchu. Rzeczy, przedmioty mające funkcje użyteczne, mogą stać się symbolem, metaforą do wyrażania bardziej złożonych treści. Trzeba tylko wyzwolić w sobie 'inność widzenia', a w sztuce właśnie ta inność widzenia ma znaczenie fundamentalne. / - Od tego zaczęło się malowanie? Nie od tego, co widzę, lecz od tego, co analizuje mózg? / - Mózg to uświadomienie. Także tej emocjonalnej radości tworzenia. Tu otwiera się jakaś przestrzeń, w której można widzieć więcej. Daje ona możliwość ogarnięcia większego obszaru doznań: koloru, kształtu, nastroju”; S. Bubin, *Schody do nieba. Rozmowa z Andrzejem Łabinięcem, scenografem, scenarzystą, reżyserem i malarzem*, „Dziennik Zachodni”, 31 V 1999.

45 • O pewnej zależności twórczości scenograficznej od malarskiej wspomina, w kontekście Łabinięca, Henryk Jurkowski: „Oczywiście, matecznikiem jego pomysłów i stylu teatralnego były doświadczenia malarskie i graficzne. W malarstwie, co łatwo zrozumieć, dawał pierwszeństwo abstrakcji i taszystowskim kompozycjom. Mógł się nimi bawić, wprowadzając do nich element przypadku lub złudzenia, celował przy tym w sugerowaniu formujących się kształtów figuralnych, którymi były przeważnie kobiece akty. Jego techniki malarskie nigdy nie wkroczyły bezpośrednio na scenę, która z przyczyn oczywistych wymagała innego języka, łatwego do bezpośredniego odczytania przez publiczność. Niemniej charakter jego warsztatu, malarskiego i graficznego, manifestował się również w jego pracach w teatrze lalek”; H. Jurkowski, *Moje pokolenie...*, s. 308.

życie próbowali kreować Zitzman i Łabiniec. Teatr, który czuje formę i bawi się stylizacjami, nadbudowując na nich znaczenia, traktując też jako źródło humoru<sup>46</sup>.

Te cechy zauważamy również w realizacjach kieleckich z lat 90. XX i początków XXI wieku. Dominują w nich ekspresyjna, intensywna, „informelowa” barwa, ale funkcjonująca bardziej płaszczyznowo niż fakturowo, jak też wyjątkowa swoboda w tworzeniu różnego rodzaju pełnych humoru stylizacji, ocierających się niekiedy o pastisz<sup>47</sup>. Lalki i scenografie Łabińca, stworzone dla „Kubusia”, dosko-

*Osiem światel Chanuki* –  
I. B. Singer, reż. I. Dragan,  
scen. A. A. Łabiniec,  
2008, fot. M. Pawlik



*Alchemik* –  
P. Coelho, reż. I. Dragan,  
scen. A. A. Łabiniec,  
2005, fot. M. Pawlik

nale oddają przy tym ducha czasów po transformacji ustrojowej, zdradzając fascynację tym, czego brakowało w siermiężnym państwie realnego socjalizmu. Lalki i dekoracje do spektakli takich, jak np. *Błękitny Ptak* Maurice’a Maeterlincka (reż. Irena Dragan, sezon 2002/2003) czy *Królowna Śnieżka* braci Grimm (reż. Henryk Bielski, sezon 2003/2004) charakteryzują mocne, wyraziste, zróżnicowane kolory, niekiedy wręcz nachalnie narzucające się widzowi swoją intensywnością. Niektóre ze strojów w pełni, wręcz hiperrealistycznie naśladują realne (*Błękitny Ptak*), inne zaś ciążą ku barokowej przesadzie, jeśli chodzi o krój, świetlistość materiału, wyrazistość detalu. Twarze poszczególnych bohaterów, choć stylizowane, mające np. duże oczy i silnie podkreślone usta,

46 • H. Baltyn, *Magia lalki*, tekst zamieszczony na stronie Galerii Bielskiej BWA, [http://www.galeriabielska.pl/?d=details&sek=dodatkowe\\_artykuly&idArt=1820](http://www.galeriabielska.pl/?d=details&sek=dodatkowe_artykuly&idArt=1820) [dostęp: 14 VIII 2015].

47 • Dodajmy, że także w twórczości malarskiej artysta uciekał się do pastiszu, tworząc własne wersje znanych dzieł dawnych mistrzów. Wspomina o tym Luzyna Kozień: L. Kozień, *Andrzej...*, s. 40.

są namacalne, w swoim stylizowanym realizmie aż przesadne. Szaryzna i przaśność PRL-u w lalkach Łabińca została przetamana w sposób radykalny.

Łabiniec był również autorem projektów bardziej tradycyjnych w charakterze, w tym odnoszących się do szeroko pojętego folkloru, czego przykładem *Osiem światel Chanuki* Isaaca Beshevisa Singera (reż. Irena Dragan, sezon 2008/2009). Sztuka ta pozwoliła na ukazanie w stylizowany, lekko odpustowy sposób, nieistniejącego już świata ortodoksyjnych Żydów środkowej i wschodniej Europy, z ich zwyczajami, strojami, przedmiotami związanymi z praktyką religijną i dniem codziennym.

Niewątpliwie jako jedną z najważniejszych realizacji Łabińca traktować należy projekty do *Alchemika* Paulo Coelho (reż. Irena Dragan, sezon 2004/2005), jednego z nielicznych „Kubusiowych” przedstawień przeznaczonych nie dla najmłodszego, ale starszego, nastoletniego i dorosłego widza. Spektakl powstały na podstawie książki popularnego w świecie i kontrowersyjnego zarazem pisarza, wykpiwanego przez krytyków za tanie moralizowanie oraz pisanie pełnych natchnienia komunałów, zyskał urokliwą oprawę sceniczną, utrzymaną w konwencji realistycznej, ale mocno wyestetyzowanej. Idealnie gładkie i piękne oblicza doskonałych pod względem proporcji lalek, odzianych w idealnie schludne oraz pełne elegancji stroje o stonowanej kolorystyce doskonale oddawały klimat utworu Coelho.

Osobą, której „Kubusiowe” scenografie i lalki można analizować w podobny sposób co te stworzone przez Alexandra Andrzeja Łabińca, jest Mikołaj Malesza. On również dzieli aktywność twórczą między malarstwo a teatr (choć, zaznaczmy, z wykształcenia jest architektem wnętrz<sup>48</sup>), przy czym oba te obszary działań w różnym stopniu i czasie wzajemnie się przenikają. Dla kieleckiej sceny Malesza wykonał lalki oraz scenografie do sztuk *Wujek Puszkina*, *dobry niedźwiedź* Janosch'a (reż. Ewa Sokół-Malesza, sezon 2009/2010),

48 • Malesza jest absolwentem Wydziału Architektury Wnętrz warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, którą ukończył z wyróżnieniem w 1979 roku. W początkach lat 80. zainteresował się malarstwem, zaś w ich połowie – teatrem. To właśnie jako malarz i scenograf zyskał rozgłos oraz uznanie, choć zajmuje się również wystawiennictwem, bezpośrednio związanym z jego formalnym wykształceniem.



*Osiem światel Chanuki* –  
I. B. Singer, reż. I. Dragan,  
scen. A. Łabiniec, 2008,  
projekt lalek

*Baśnie cygańskie. Romane paramisia* Jana Mirgi (reż. Irena Dragan, sezon 2010/2011) oraz *Calineczkę* Hansa Christiana Andersena (reż. Ewa Sokół-Malesza, sezon 2013/2014). W każdej z nich możemy znaleźć odniesienia do jego płócien<sup>49</sup>. Wczesna twórczość malarska Maleszy, z lat 80. XX w., z jednej strony dobrze wpisuje się w ekspresjonizm, zarówno ten historyczny, z początków XX stulecia, jak i bliższy naszym czasom, z lat 80. właśnie, z drugiej zaś wykazuje dużą samodzielność, opartą na poetyckim oraz filozoficznym podejściu do rzeczywistości<sup>50</sup>. Szczególną rolę w obrazach artysty pełni kolor, swoicie dopowiadający fabularne, otwarte, jeśli chodzi o interpretację, wątki. Dobrze ujął to Krzysztof Stanisławski:

„Świat jego obrazów ogranicza jedynie kolor – jest on równorzędnym bohaterem, współopowiadaczem. I chyba przede wszystkim dlatego to malarstwo może tak łatwo odpiierać zarzut zbyt natrętnej literackości. Zresztą nawet gdyby choćby częściowo zgodzić się z tym zarzutem, trzeba by dodać, że nie mamy w tym przypadku do czynienia z literackością rodzaju epickiego, prozatorskiego, lecz – zdecydowanie – lirycznego, poetyckiego. To nie są

49 • Na temat twórczości malarskiej Mikołaja Maleszy patrz: *Malesza*, kat. wyst., Biuro Wystaw Artystycznych w Białymstoku, b. d. i m. [Białystok 1985]; *Mikołaj Malesza. Malarstwo*, kat. wyst., Biuro Wystaw Artystycznych w Białymstoku, czerwiec 1982, Białystok 1982; *Mikołaj Malesza. Malarstwo*, kat. wyst., BWA Łomża, kwiecień 1986, Łomża [1986]; *Mikołaj Malesza. Malarstwo*, kat. wyst., Galeria Test, Stołeczne Biuro Wystaw Artystycznych, grudzień 1991 – styczeń 1992, [Warszawa] b.d.; *Mikołaj Malesza. Malarstwo*, kat. wyst., Galeria Test, Mazowieckie Centrum Kultury i Sztuki, 16 I – 8 II 2013, Warszawa 2013; *Mikołaj Malesza. Malarstwo i scenografia*, kat. wyst., Galeria Arsenał, Białystok, luty 1995, Białystok 1995; *Mikołaj Malesza, malarstwo. Aleksander Grzybek, rysunek*, kat. wyst., Biuro Wystaw Artystycznych we Wrocławiu, lipiec-sierpień 1987, Wrocław 1987; *Mikołaj Malesza. Obrazy*, b. d. i m. [Legionowo 2003]; M. Szeląg (red.), *Mikołaj Malesza. Malarstwo*, kat. wyst., Galeria Test, Warszawa, listopad-grudzień 1986, Warszawa 1986.

50 • Jak zauważył Krzysztof Stanisławski: „Jedną z naczelných zasad w pracach jeszcze sprzed 5-6 lat była swoista agresywność kolorystyczna, dziś rzadko spotykana w jego obrazach. Maksymalnie uproszczony rysunek postaci i przedmiotów ginął w kontrastowych zestawieniach barw, otwierając przed artystą prostą drogę ku abstrakcji lub ekspresjonizmowi w wydaniu najłatwiejszym i najbardziej krzykliwym, w stylu np. ‘nowych dzikich’. Chociaż, z drugiej strony, Malesza jest właściwie ekspresjonistą. Tyle że nie reprezentantem tego nurtu, który wyznaczyła w tradycji malarstwa XX wieku grupa ‘Die Brücke’, lecz raczej tego, który zapoczątkowali artyści z ‘Der Blaue Reiter’. Najprościej rzecz ujmując – można by określić ten nurt ekspresjonizmem poetyckim, ekspresjonizmem skupionym nad najważniejszymi problemami egzystencji człowieka i świata”; K. Stanisławski, bez tyt., w: M. Szeląg (red.), op. cit.





*Niepokój Cisy* –  
Mikołaj Malesza, 2005,  
własność artysty,  
fot. P. Grześczyk

historie opowiedziane raz na zawsze, zamknięte pomiędzy jakimś początkiem i końcem. Obrazy Maleszy są ciągle opowiadane od nowa, z nowymi bohaterami – kolorami, a każdy widz może dopowiadać własny ciąg dalszy. Sens poetycki nie jest przecież tożsamy ze znaczeniem, z konkretną treścią. Zazwyczaj owa treść fabularna jest tylko pretekstem, niezobowiązującą kanwą dla wiersza czy obrazu. W płótnach Maleszy kolory odgrywają własne role, nierzadko pierwszoplanowe. Na przykład zielenie – na przemian zimne i gorące, zdają się rozsadzać ramy kompozycyjne, wybijają się przed właściwych, jak sądziliśmy, ludzkich bohaterów. Kolory tworzą nastrój, one wypełniają płótna życiem”<sup>51</sup>.

Istotną rolę gra również szorstka, pełna ekspresji linia, ostry kontur, a także niedookreślona, chaotyczna przestrzeń, liczne przenikające się plany. Tego rodzaju środkiem artystycznym towarzyszą charakterystyczne motywy, często o ludowym rodowo-

51 • Ibidem. Por.: W. Krauze, *W galeriach*, „Życie Warszawy”, 3 I 1992.

dzie, kształtujące oniryczny, a czasem niespokojny klimat płócien, ewokujący realia sceniczne<sup>52</sup>. Powinowactwa twórczości malarzkiej i scenograficznej w przypadku Maleszy były wielokrotnie podnoszone<sup>53</sup>, sam artysta nie wzbraniał się przed tego rodzaju konstatacjami<sup>54</sup>. W latach 80. i 90. jego projekty scenograficzne, m.in. do *Pokutnika z Osjaku* Romana Brandstaettera, wyreżyserowanego przez Ewę Sokół-Maleszę (1984–1985) wystawianego w kościele na Żytniej w Warszawie, jak też do najbardziej znanych przedstawień Teatru Wierszalin, powstałych w latach 1990–1996 (m.in. *Turlajgroszek*, *Merlin*, *Kłątwa*, *Głup*), charakteryzują się silną ekspresją. W ich przypadku kreowany przez Maleszę świat

52 • Przekonująco pisała o tym Monika Mokrzycka-Pokora: „Malarska i scenograficzna twórczość Maleszy jest bardzo emocjonalna, artyście bliski jest ekspresjonistyczny sposób oglądu rzeczywistości, artysta posługuje się ostrym konturem. Na jego płótnach pojawiają się zarówno rzeczywiste postaci, jak i bohaterowie na wpół fantastyczni – wszystkich ich twórca przywołuje jakby z melancholią za utraconym czasem. A jeśli maluje pejzaż to także w tonie nostalgicznym. Jednocześnie jego obrazy są bogate, o nasyconej kolorystyce, z wieloma przenikającymi się wzajemnie planami. Nie brakuje tutaj, podobnie jak w tworzonych przez Maleszę projektach scenografii i teatralnych rzeźb, elementów poetyckich, często z pogranicza snu, czasem naiwnych, a kiedy indziej wynaturzonych, groteskowych. W niektórych obrazach dominuje jednak pustka, niejednokrotnie pojawia się pojedynczy człowiek. Zamiast kłębowiska motywów, malarz pokazuje przestrzeń ‘wyczyszczoną’, zresztą dosłownie, bo jak sam mówi, często przemalowuje swoje wcześniejsze płótna wyrzucając zbędne postaci i motywy”; M. Mokrzycka-Pokora, *Mikołaj Malesza*, [www.culture.pl](http://www.culture.pl), marzec 2006, <http://culture.pl/pl/tworca/mikolaj-malesza> [dostęp 18 VIII 2015]. Por.: J. Hrk, op. cit., s. 193; M. Żmijewska, *Malesza i jego przypowieści*, „Gazeta Wyborcza. Białystok”, 30 V 2007.

53 • Zob. np.: „Nie będzie żadnym odkryciem stwierdzenie, że wiele jego obrazów ma naturę przedstawienia scenicznego, wszak Malesza zajmuje się równolegle scenografią i projektami lalek w teatrze marionetek [sic! – K.K.]. Niemożliwy byłby absolutny podział tych dziedzin twórczości – obie wzajemnie na siebie oddziałują, składają się na Maleszowy teatrzyk ludzki”; K. Stanisławski, bez tyt., w: *Mikołaj Malesza, malarstwo. Aleksander Grzybek...*, s. nlb. Zob. też np.: (BZ), *Ze sobą o malowaniu*, „Trybuna” 20 VI 2005; (Iza), *Malarski obraz piekła w „Arsenale”*, „Kurier Poranny”, 27 II 1995; jago, *Malarstwo Mikołaja Maleszy*, „Dziennik Elbląski”, 19 I 2006.

54 • „Malarstwo [...] to praca na dowolny temat, scenografia jest pracą na temat zadany. Myślę jednak, że malowanie i projektowanie scenografii jest wychodzeniem z różnych stron, różnymi ścieżkami, na ten sam pagórek. Tego staram się trzymać. Malarstwo moje kształtowało się w czasie, kiedy jeszcze nie zajmowałem się scenografią, wzajemne związki nie są więc oczywiste. Jeśli one istnieją, wyływają raczej z takiego a nie innego oglądu i kreowania rzeczywistości niż z bezpośredniego oddziaływania (choć i to ma miejsce)”; M. Malesza, bez tyt., w: *Mikołaj Malesza. Malarstwo i scenografia...*, s. nlb.



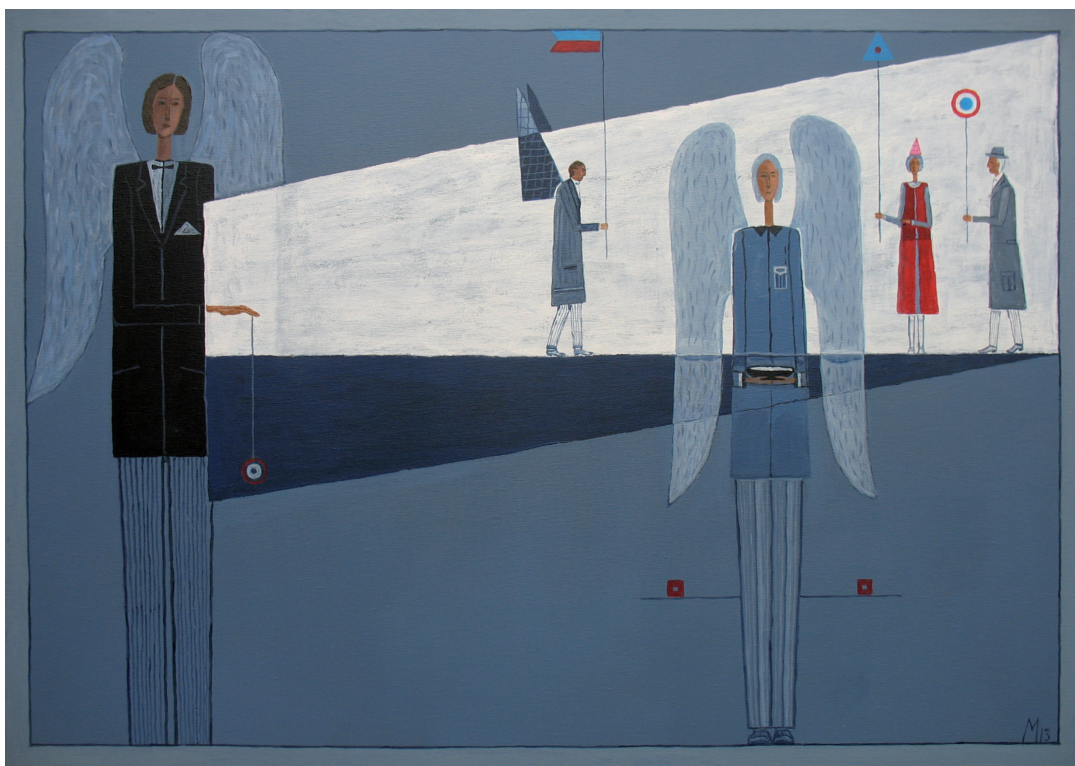
sceniczny znajduje wyraźny odpowiednik w malarstwie, szczególnie jeśli mówimy aspektach formalnych<sup>55</sup>.

W późniejszych latach malarski język Maleszy łagodnieje. Wyraźne zmiany zauważalne są w II połowie ostatniego dziesięciolecia XX w. i intensyfikują się już w nowym tysiącleciu. Paleta zostaje rozjaśniona, staje się mniej intensywna, linie i kontury ulegają złagodzeniu, znika też ekspresyjne przenikanie się płaszczyzn. Wzmocnieniu ulegają za to jedne z najbardziej teatralnych składników jego twórczości malarskiej, a więc potencjał narracyjny oraz chęć obrazowania relacji międzyludzkich (a także relacji człowiek–zwierzę)<sup>56</sup>. Łatwość snucia opowieści wzrasta, podobnie jak bajkowość świata przedstawionego, który przestaje niepokoić, a zaczyna cieszyć oko bogactwem miłych w odbiorze barw. Pod względem formalnym obrazy Maleszy z ostatnich lat są też bardziej realistyczne<sup>57</sup>.

55 • Te wywieść również można ze sztuki ludowej, stanowiącej przeciwieństwo dla Maleszy odwołanie w jego twórczości malarskiej, w której operuje prostą, mocną, ekspresyjną formą, jakże charakterystyczną dla rzeźbiarzy ludowych. Zob: M. Mokrzycka-Pokora, op. cit.

56 • Te cechy malarstwa Maleszy zwięźle ujął Stefan Szydłowski: „Obrazy Mikołaja Maleszy są przykładem autentycznej swobody snucia opowieści, której ciąg dalszy dopowiadamy, podobnie jak ludzie mieszkający na wsi powtarzając historie zasłyszane, przekazują je po swojemu. Kolorowe, pełne ekspresji, czasami swojskiej naiwności, straszą, bawią i po prostu chcą być oglądane”; K. Szydłowski, bez tyt., w: *Mikołaj Malesza. Malarstwo i scenografia...*, s. nlb. Krzysztof Stanisławski z kolei pisał: „Postacie z obrazów Mikołaja Maleszy, zredukowane niemal do głów, czy twarzy, na małych, karlich tułowiach i nóżkach, ustawiają się w różnych częściach kompozycji malarskich w **sceny** [podkreślenie – K.S.] – dramatyczne i obyczajowe, nieruchome – jakby zastygając w ukłonie przed publicznością na końcu przedstawienia lub pozując przed niewidzialnym fotografem do rodzinnego zdjęcia albo jak w stopklatce malarskiego filmu. Teatrzyk Maleszy, pozbawiony słów dramatu, ożywiają kolory, układające się w ciągi dialogów i didaskalia. Barwy charakteryzują bohaterów i wyrażają ich kwestie z taką samą wyrazistością jak słowa na scenie, choć sens tej ekspresji znacznie wykracza poza możliwości wyrazowe słów”; K. Stanisławski, op. cit. Por. też: J. Hrk, op. cit., s. 193; (KMO), *Kreowanie przestrzeni*, „Dziennik Wschodni”, 30 IX 2005; E. Sokół-Malesza, bez tyt., w: *Mikołaj Malesza. Obrazy*, b. d. i m. [Legionowo 2003], s. nlb.

57 • Przekonująco twórczość Maleszy z ostatnich kilku lat omawia Ewa Sokół-Malesza: „Stale rozpięte między skłonnością do ekspresji, dynamizmu, nadmiaru a świadomym ograniczeniem, prostotą, ciszą malarstwo Mikołaja Maleszy wędruje w stronę większej precyzji, wyraźnie podjętych decyzji, lapidarności, kondensacji. Można by powiedzieć, że nieduży format, coraz częściej przez niego wykorzystywany, skłania do prostoty,



*Blask cienia* –  
Mikołaj Malesza, 2013,  
własność artysty,  
fot. M. Malesza

Projekty Maleszy, powstałe na potrzeby spektakli kieleckiego „Kubusia”, wykazują silne powinowactwa z obrazami powstającymi w ostatnich latach. W warstwie wizualnej są lekkie, łatwe

oszczędności wyrazu, wydaje się jednak, że nie tylko jest to kwestia wielkości płótna. Artysta przyznaje, że proces tworzenia w jego wypadku ulega pewnym zmianom. Rodzaj malarskiej improwizacji coraz częściej zastępuje swoiste ‘projektowanie’ obrazu... Ważną rolę w tym procesie odgrywa szkic, który jest zapisem pomysłu, konstrukcji obrazu, myśli. Artysta przystępuje do malowania z większą świadomością tego, co chce osiągnąć, chociaż, jak sam mówi, to decyzja, dotycząca pierwszej plamy koloru, położonej na płótnie, jest zawsze podstawowa. Bowiem w tworzonej obrazie poszukuje on różnorodności napięć, wywołanych właśnie działaniem koloru. Unika pastelowych, niezdeterminowanych barw (efektownej ‘kolorowości’ – jak mówi), nie skupia się na bogactwie form, półtonów, półcieni, dąży do wyczyszczonej, uproszczonej plamy, zestawionej z linią. Twierdzi, że w kontakcie z dobrym obrazem ma poczucie, że wszystko jest na swoim miejscu, że chaos został uporządkowany, zostały podjęte i przeprowadzone w działaniu właściwe decyzje. Być może ta ewolucja artysty w stronę większej precyzji wiąże się z wieloletnią działalnością scenograficzną. Mikołaj Malesza lubi przytaczać słowa nieżyjącej już malarzki i scenografki rosyjskiej Ilony Gąsowskiej (z którą parokrotnie spotykał się na plenerach malarskich): ‘... my malujemy szybciej, gdyż praca scenografa łączy się z precyzyjnym wyobrażeniem efektu końcowego’; E. Sokół-Malesza, *Mikołaj Malesza – malarstwo...*, w: *Mikołaj Malesza. Malarstwo*, kat. wyst., Galeria Test, Mazowieckie Centrum Kultury i Sztuki, 16 I – 8 II 2013, Warszawa 2013.

i przyjemne. Dominują wyraziste, świetliste, ale zbliżone do pastelowej tonacji barwy, a jeśli pojawiają się kolory ciemniejsze, to nie odbiera się ich jako ponurych bądź niepokojących, bardziej tchną swoistą elegancją i szlachetną prostotą. Lalki, kostiumy, budowle czy elementy świata przyrody kształtowane są łagodną, płynną linią. Szczególnym środkiem wyrazu w przypadku lalek są mocno zaakcentowane oczy – duże, wyraźnie zakreślone, w charakterystyczny sposób osadzone, niekiedy wręcz wyłupiaste. To one w znacznej mierze budują relacje między postaciami i skupiają uwagę widza, stwarzając wrażenie, że ma on do czynienia z żywymi postaciami, z którymi może wejść w bezpośredni kontakt.

Wyżej wymienione cechy zauważalne są wyraźnie w *Wujku Puszkinie, dobrym niedźwiedziu* Janosch'a (reż. Ewa Sokół-Malesza, sezon 2009/2010). Dominują w nim pełnoplastyczne, trójwymiarowe lalki, prowadzone na tle malowanych, płaskich prospektów. Zarówno te pierwsze, jak i te drugie, wibrują od intensywnych, żywych barw, nadających kolejnym scenom radosną atmosferę. Postaci, niezależnie od tego, czy zwierzęce, czy ludzkie (dodajmy, że znaczna część bohaterów zwierzęcych została zantropomorfizowana poprzez ubiór czy też poruszanie się w pionie, nie zaś na czterech łapach), mają łagodne, a często po prostu uśmiechnięte oblicza. Sama faktura lalek jest delikatna, są one bądź gładkie, bądź też przypominają przeznaczony do przytulania i bliskiego kontaktu pluszowe misie. Wyraźnie zaznaczone, wyłupiaste, punktowo potraktowane oczy dodają postaciom swoistej żywiołowości, budują dynamikę wzajemnych kontaktów między bohaterami sztuki, jak też koncentrują uwagę oglądających, pozwalając im intensywniej chłonąć akcję. Także stroje, wykonane z przyjemnych dla wzroku i dotyku materiałów, takich jak np. miękka, puszysta włóczka, wprowadzają ciepłą atmosferę. Innym istotnym środkiem wyrazu są niespiesznie biegnące, szerokie linie, tworzące kontury miast czy pozamiejskich krajobrazów, ukazywanych na prospektach, na tle których poruszają się lalki.

Analogiczne w charakterze są lalki oraz prospekty do *Calineczki* Hansa Christiana Andersena (reż. Ewa Sokół-Malesza, sezon 2013/2014). Jednak w przypadku tego przedstawienia większy

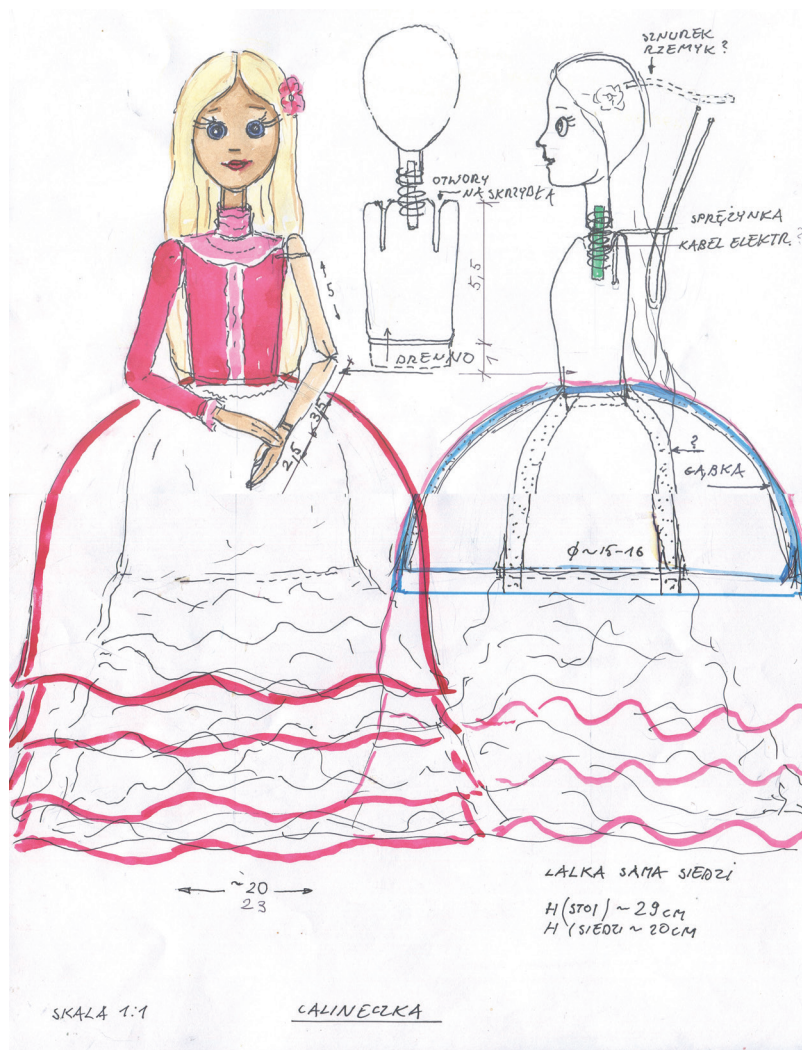


*Wujek Puszkin, dobry niedźwiedź* –  
Janosch, reż. E. Sokół-Malesza,  
scen. M. Malesza, 2010,  
fot. M. Pawlik

Calineczka –  
H. Ch. Andersen,  
reż. E. Sokół-Malesza,  
scen. M. Malesza,  
2013, projekt lalki



Calineczka –  
H. Ch. Andersen,  
reż. E. Sokół-Malesza,  
scen. M. Malesza, 2013,  
fot. B. Warzecha



akcent położono na budowanie atmosfery tajemniczości i niezwykłości świata przedstawionego, na próbę zadziwienia widza. Efekt ten Malesza osiągnął poprzez wyraźne oddzielenie lalkowych bohaterów, jak też soczystych w kolorystyce elementów scenografii, od żywych, ubranych przeważnie na czarno aktorów oraz pograżonej w półmroku przestrzeni sceny. Calineczka, wraz z innymi lalkowymi postaciami sztuki, została silnie oświetlona białym, mocnym światłem, podkreślającym ich subtelne, delikatne, zadumane bądź wesołe oblicza czy eleganckie, gładkie stroje.

W *Baśniach cygańskich. Romane paramisia* Jana Mirgi (reż. Irena Dragan, sezon 2010/2011) można z kolei dostrzec ślady



elementów świata scenicznego charakterystycznego dla realizacji Maleszy z lat 90., a więc z czasów, kiedy współtworzył spektakle Teatru Wierszalin, jak też – w twórczości malarskiej – operował bardziej ekspresyjną paletą barwną oraz linią. Większość lalek oraz składowych scenografii wpisuje się w tendencje opisane wyżej, niektóre są jednak powrotem do bardziej wyrazistych, mocnych form, kształtów oraz linii, implikujących skojarzenia z rzeźbą ludową. Powrót ten jest jednak połowiczny, stanowiąc bardziej ilustracyjne, a nawet techniczne w charakterze odwołanie do świata wyobraźni oraz sztuki ludowej, niż do własnego, samodzielnego języka artystycznego. Takie swoiste zatrzymanie się w pół drogi umożliwiło Maleszy stworzenie harmonijnego w wyrazie świata scenicznego, wyważonego pod względem środków formalnych, a przy tym łączącego element oniryczności oraz ludowych opowieści.

Kończąc rozważania o relacjach między malarstwem a teatrem warto wspomnieć o jednej jeszcze postaci związanej z „Kubusiem” – Joannie Braun, uznanej scenograf o bogatym dorobku, pracującej nie tylko dla teatrów lalkowych, ale też dramatycznych czy muzycznych. Absolwentka Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (1968 rok), w której studiowała malarstwo oraz scenografię (odpowiednio u profesorów. Adama Marczyńskiego i Andrzeja Stopki) dla kieleckiej sceny stworzyła ledwie dwa projekty, do sztuk *Czarodziej z Ziemi OZ Jiří Středy* (reż. Irena Dragan, sezon 1996/1997) oraz *Baśni o grającym Imbryku Marty Guśniowskiej* (reż. Irena Dragan, sezon 2006/2007)<sup>58</sup>. W obu *par excellence* objawia się jednak coś, co doskonale tłumaczy, jak bardzo scenografia dla teatru lalek może być malarska w charakterze, łącząc tym samym różne dziedziny sztuk. Dla zrozumienia owej kwestii nie jest nawet niezbędną szczegółowa analiza dorobku malarskiego Joanny Braun. Malarskość *Czarodzieja...* oraz *Baśni...* jawiła się bowiem widzom w sposób wyjątkowo bezpośredni i przystępny.

58 • W „Kubusiu” można było jeszcze zobaczyć jedną sztukę, dla której Joanna Braun stworzyła oprawę scenograficzną: *Tygrys tańczy dla Szu-Hin Anny Świrszczyńskiej*, wyreżyserowaną przez Krzysztofa Niesiołowskiego (sezon 2007/2008). Przedstawienie to nie było jednak przedstawieniem stworzonym w Kielcach, lecz przeniesionym do „Kubusia” z warszawskiego Teatru „Baj”. Z tego też względu trudno omawiać je jako realizację bezpośrednio związaną z kielecką sceną.



*Baśnie cygańskie. Romane paramisia* – J. Mirga, reż. I. Dragan, scen. M. Malesza, 2010, fot. Marek Pawlik



*Czarodziej z Ziemi Oz* – J. Středa, reż. I. Dragan, scen. J. Braun, 1996, fot. J. Kamoda



*Baśń o Grającym Imbryku* –  
M. Guśniowska,  
reż. I. Dragan,  
scen. J. Braun, 2007,  
fot. M. Pawlik

Pierwsza ze wspomnianych sztuk była sztuką wykorzystującą tradycyjne środki teatru lalek. Nie znalazło się w niej miejsce na zaawansowane eksperymenty formalne czy łączenie żywego planu z lalkami. Pojawiły się w niej co prawda odniesienia do eksperymentalnej sceny Bauhausu, szczególnie do *Baletu triadycznego* Oskara Schlemmera<sup>59</sup> (niektórym postaciom Braun nadała formę hybrydalną, tworząc uproszczone pod względem kształtu, wyraziste kolorystycznie instrumenty muzyczne, uzupełnione o elementy nadające im ludzki charakter, takie jak ręce czy głowa, też zresztą wyraźnie uproszczone, zgeometryzowane), dominowały jednak tradycyjne rozwiązania, a więc lalki generalnie wiernie oddające cechy zewnętrzne ludzi oraz zwierząt. Druga sztuka pomyślana została w pierwszej kolejności jako żywooplanowa. Na scenie dominowali aktorzy ubrani w ujednoliczone, utrzymane w bielach i różnych odcieniach szarości stroje, niektóre współczesne, inne lekko archaizowane, zdające się być pewnym odbiciem rysunkowych studiów Joanny Braun, tworzonych w połowie pierwszego dziesięciolecia XXI wieku, będących przejawem refleksji nad tym, czym jest dla aktora kostium, a czym własna postać<sup>60</sup>. Animowali oni przedmioty, funkcjonujące na prawach bohaterów. I tak np. muchę była popielniczka, a koniem przycisk do papieru.

To, co łączy obie sztuki, to sposób obrazowania przez Joannę Braun emocji. Zarówno w *Czarodzieju...*, jak i *Baśni...* były one oddawane za pomocą środków czysto malarskich, a więc barw. Jak

59 • Na temat *Baletu triadycznego* i eksperymentów Bauhausu patrz przede wszystkim: O. Schlemmer, *Eksperymentalna scena Bauhausu: wybór pism*, wstęp, przekł. i oprac. Małgorzata Leyko, Gdańsk 2010. Zob. też: K. Kopania, *Teatr lalek, Bauhaus, Richard Teschner, Kineformy. Kilka uwag na temat wczesnej twórczości Andrzeja Pawłowskiego*, "Kwartalnik Filmowy", nr 39-40, jesień-zima 2002, s. 255-262 (tam wcześniejsza bibliografia); J. Koss, *Bauhaus Theater of Human Dolls*, "The Art Bulletin", Vol. 85, No. 4 (Dec., 2003), s. 724-745; M. Leyko, *Teatr w krainie utopii*, Gdańsk 2012.

60 • Rysunki powstały przy okazji prac nad *Urodzinami infantki* Oskara Wilde'a, przedstawienia dla Teatru Lalka w Warszawie. Jak mówiła Joanna Braun: „W mojej ponad 30-letniej pracy scenicznej zawsze interesowała mnie kondycja aktora, zmiany i ewolucje, jakim podlega. W utworze Wilde'a infantka niepostrzeżenie doświadczyła infamii. To mnie zainteresowało i zainspirowało: jej wstyd, poniżenie, obnażenie, niezręczność i niewygodność w ciele i stroju. Także kostium, jako druga skóra i napięcie pomiędzy nią a tą pierwszą, zniestawioną”; (JOC), *Infamki Joanny Braun*, „Dziennik Polski”, 19 IV 2005. Por.: AB, *Infamia infantki*, „Gazeta Wyborcza. Kraków”, 15 IV 2005.



pisła Agata Niebudek, w odniesieniu do pierwszego z przedstawień: „To ona [scenografia – K.K.] buduje klimat, współtworzy nastrój. A ten zmienia się jak w kalejdoskopie. Chwile grozy przeplatają się z sielanką, zimne, szare kolory ustępują miejsca feerii barw”<sup>61</sup>. Podobna uwaga pojawiła się w innej jego recenzji: „Kolorystyczna harmonia, posługiwanie się kolorem dla podkreślenia nastroju zmieniających się scen stanowi niezaprzeczalny walor tego bajkowego spektaklu”<sup>62</sup>. W *Baśni...* scenografię uznać można za potraktowaną walorowo. Utrzymane w zbliżonym tonie kolorystycznym kostiumy oraz altana na tle i w której grają aktorzy tworzą jednolitą, pełną subtelnych efektów barwnych całość, urozmaiconą efektami świetlnymi, kręgami światła wychodzącymi z rzutnika multimedialnego. Oba przedstawienia odbierać można tak, jak odbiera się abstrakcyjne w formie obrazy, których istota zasadza się na oddziaływaniu na widza efektami kolorystycznymi, wzbudzaniu za ich pomocą określonych odczuć, budowaniu skojarzeń, kształtowaniu emocji, w końcu zaś sprawianiu estetycznej przyjemności. Malarskość obu sztuk jest bezdyskusyjna.

Helena Naksianowicz, Adam Kilian, Alexander Andrzej Łabiniec, Mikołaj Malesza i Joanna Braun to artyści, których aktywność twórcza nie ograniczała się do projektowania scenografii oraz lalek. Wszyscy wymienieni równolegle zajmowali się innymi gałęziami sztuk plastycznych, przede wszystkim malarstwem. Sytuacja taka pozwala śledzić wzajemne relacje różnych dziedzin sztuki oraz pokazać, jak złożonym zagadnieniem jest kwestia tworzenia wizualnej oprawy spektakli. Stwarzać może jednak nieuzasadnione wrażenie, iż tylko w przypadku scenografów równolegle zajmujących się innymi rodzajami twórczości w pełni ujawniać się może wielowymiarowość, wieloaspektowość teatralnych wizji. Tymczasem bogaty świat form, faktur, barw, jak też różnorodnych odniesień wizualnych, nie jest bynajmniej dla nich zarezerwowany, w jego orbicie funkcjonują również twórcy, których aktywność ujawnia się wyłącznie na polu scenografii. Dobrym tego przykładem jest dorobek Urszuli Kubicz-Fik, która przez ostatnich kilkanaście lat parokrotnie

61 • A. Niebudek, *Podróż do krainy OZ*, „Echo Dnia”, 19 XI 1996.

62 • (E), *Czarodziej z Ziemi Oz*, „Słowo Ludu”, 19 XI 1996.

współpracowała z „Kubusiem”, tworząc projekty scenograficzne i lalki do ośmiu spektakli.

Urszula Kubicz-Fik, absolwentka Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (studiowała na Wydziale Wzornictwa Przemysłowego oraz w Pozawydziałowej Katedrze Scenografii, włączanej następnie do Wydziału Architektury Wnętrz), od końca lat 80. współpracuje zarówno z teatrami lalkowymi, jak i dramatycznymi<sup>63</sup>. Jej projekty cechuje bogactwo form i kolorów, które składają się na – jak ujęła to Honorata Sych – „cudowne i nierzeczywiste” światy sceniczne. Odnosząc się do tego określenia Urszula Kubicz-Fik tak scharakteryzowała uwarunkowania i kształt własnej twórczości:

„Tak właśnie myślę o teatrze – jako o odrealnionym świecie, rządzącym się innymi prawami niż rzeczywistość, o jakimś oczarowaniu, celebracji, do której zostaje dopuszczona. Scenografia to rodzaj magii. Łączy w sobie wiele dziedzin sztuki: rzeźbę, malarstwo, muzykę, literaturę, architekturę. Każda z tych dziedzin jest mi bardzo bliska. Ogromną przyjemność sprawia mi zajmowanie się nimi wszystkimi, łączenie ich, budowanie z nich własnego świata. Każda realizacja wymusza poszukiwanie materiałów ikonograficznych, inspirowanie się malarstwem, rzeźbą, tkaniną, czytanie biografii twórców, innych utworów autora sztuki w wypadku realizacji w ‘dramacie’. Miałam szczęście uczyć się od klasyków polskiego teatru, od spotykanych wówczas jeszcze pracujących ‘przedwojennych’ modelatorów, krawców, malarzy, tapicerów, ludzi, którzy przekazali mi swoją miłość do teatru, jego magii i historii. Wybieram model teatru, który nazywam ‘teatrem tajemnicy’<sup>64</sup>.

63 • Na temat artystki patrz: H. Sych (red.), *Bajki tak lubię ogromnie. Teatr Urszuli Kubicz-Fik*, kat. wyst., Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne w Łodzi, czerwiec-sierpień 2011, Łódź 2011.

64 • H. Sych, ... *bajki tak lubię ogromnie. Teatr Urszuli Kubicz-Fik* (rozmowa z Urszulą Kubicz-Fik), w: *ibidem*, s. 3. W toku rozmowy, w odniesieniu do kwestii tworzenia scenografii dla teatrów lalek, artystka stwierdza, iż szczególnym źródłem inspiracji były dla niej dzieła Leokadii Serafinowicz, Rajmunda Strzeleckiego i Zygmunta Smandzika, będące dla niej „esencją teatru, niezwykle precyzyjnymi skrótami plastycznymi postaci, bazującymi na najlepiej sprawdzających się w teatrze sposobach. Budowa pasująca do funkcji i charakteru, materiały objawiające ukryte walory w światłach, w oddaleniu od widza nabierające nadprzyrodzonego blasku, to wszystko te szlachetne teatralne ‘sztuczki’, dzięki którym dajemy się zauroczyć ich sztuce; *ibidem*, s. 3-4. Kubicz-Fik uzupełnia również rozwiązania konstrukcyjne lalek Zofii Czechlewskiej, formę lalek Grzegorza Kwiecińskiego i Mikołaja Maleszy.

W scenie lalkowej upatruje doskonałej platformy kontaktu z dziećmi, które chciałyby „zachęcić do uczestnictwa w tajemnicy teatru”, kształtującego światy odmienne od tego, w którym żyją. W istocie, jak podkreśla artystka, najważniejszą jej potrzebą w kontakcie z dziećmi jest „dzielenie się pięknem”, przez co rozumie „harmonię koloru, formy i funkcji” oraz wzbudzanie pozytywnych odczuć, wzbudzanie radości z patrzenia na lalki<sup>65</sup>. Te ostatnie Urszula Kubicz-Fik tworzy wychodząc od kwestii dobrze nam znanych, a więc m.in. formy, barwy i faktury: „Szukanie lalki – wymyślanie sobie idealnego aktora – jest dla mnie pracą trudną i mozolną, ale jednocześnie wspaniałą i ciekawą przygodą. Tak jak sobie je wyobrażam czytając tekst sztuki, tak tworzą się w mojej wyobraźni poprzez odkrywanie ich cech poprzez formę, konstrukcję, kolor, fakturę, materiał, wielkość”<sup>66</sup>. W przypadku Kubicz-Fik tworzenie lalki jest procesem wieloetapowym, ostateczny efekt jest bowiem poprzedzony nie tylko rysunkowymi, ale i rzeźbiarskimi studiami nad postacią, która ma się pojawić na scenie. Jak stwierdza:

„[...] wszystkie lalki, które projektuję są dla mnie ważne. Najchętniej poszukuję ich w glinie, bo w trakcie rzeźbienia pokazują mi formy inne, ciekawsze od tych, które narysowałam. Niewątpliwie po tylu latach pracy moje lalki mają wspólny mianownik, jakąś cechą zewnętrzną powtarzającą się w różnych realizacjach. Staram się jednak za każdym razem wymyślić nowy sposób obrazowania, nowy rodzaj lalki. W moim odczuciu dobra lalka to taka, która pod każdym kątem wygląda inaczej, ma coś nieuchwytnego, co każe patrzeć na nią z zainteresowaniem, jakieś pojawiające się w świetle szczegóły, błyszczenie, prześwit, poruszający się kosmyk...”<sup>67</sup>

65 • Ibidem.

66 • Ibidem, s. 6.

67 • Ibidem. W podobny sposób artystka wypowiada się na temat całej oprawy scenograficznej współtworzonych przez nią przedstawień: „Myśląc o scenografii staram się przy pomocy dostępnych mi środków plastycznych stworzyć aurę miejsca. Lubię, kiedy elementy scenografii można wykorzystać w różny sposób, kiedy mają ukryte nowe możliwości zmieniające ich funkcję czy wygląd, odkrywają przed widzem jakąś tajemnicę – wnętrze, obraz. Teatrolodzy nazywają to dyspozytywem wielofunkcyjnym. Posługuję się nim stosunkowo często – już to z powodu małej powierzchni sceny, już to z chęci pokazania magicznych przemian – tajemniczych luster, otwierania nieznanymi przestrzeni, przeobrażania formy dekoracji”; ibidem, s. 7-8.

*Córka Króla Smoka –*  
Li-Cz'ao-Wei,  
reż. I. Dragan,  
scen. U. Kubicz-Fik, 2009,  
fot. M. Pawlik



*Córka Króla Smoka –*  
Li-Cz'ao-Wei,  
reż. I. Dragan,  
scen. U. Kubicz-Fik, 2009,  
fot. M. Pawlik



Staranność oraz bogactwo scenograficznych wizji Urszuli Kubicz-Fik śledzić można na przykładzie trzech Kubusiowych spektakli: *Stworzenie słońca* Milana Pavlika (reż. Irena Dragan, sezon 1992/1993), *Baśń o rumaku zaklętym* Bolesława Leśmiana (reż. Irena Dragan, sezon 2006/2007), *Córka Króla Smoka* Li-Cz'ao-Wei (reż. Irena Dragan, sezon 2009/2010). W każdym z nich mamy do czynienia z twórczymi odniesieniami do odległych kultur (odpowiednio: peruwiańskiej, perskiej oraz chińskiej), wychodzącymi od doskonałego zrozumienia sztuki, które te kultury wytworzyły. Artystka sprawnie operuje egzotycznymi motywami, bawi się ornamentem, formą, tworzy ilustracyjne w charakterze światy, których intensywność wzmocniona jest wyrazistą, niekiedy niezwykle bogatą kolorystyką. Efektowność wizji odległych krain jest tym mocniejsza, że bazuje ona również na formie i fakturze. Kubicz-Fik w ciekawy sposób różnicuje fizjonomię postaci, stroje, jak też świat przyrody. Niektóre elementy scenografii oraz lalek są gładkie, inne wyraźnie szorstkie, płaszczyznowość sąsiaduje ze zróżnicowanymi kształtami, ciężkie i bogate draperie szat z lekkimi i łagodnymi. O tym, że wizje artystki są atrakcyjne i przekonujące, świadczyć może odbiór drugiego i trzeciego z wymienionych spektakli w Iranie oraz w Chinach. W obu krajach zostały one docenione na festiwalach teatralnych, co można uznać za dowód, iż Kubicz-Fik nie

stworzyła banalnej wizji wychodzącej od stereotypowego widzenia odległych kultur, ale zaproponowała coś twórczego, intrygującego zarówno dla widzów w Polsce, jak i w krajach, do historii i realiów których odnoszą się te przedstawienia<sup>68</sup>.

Projekty Heleny Naksianowicz, Adama Kiliana, Alexandra Andrzeja Łabińca, Mikołaja Maleszy i Urszuli Kubicz-Fik osadzić można w tradycyjnym nurcie teatru lalek. W przypadku przedstawień, do których tworzyli scenografie, podstawowym środkiem wyrazu pozostawała lalka, choć – należy to podkreślić – im bliżej naszych czasów, tym częściej łączona z grą żywoplanową. Z kolei w ostatnich latach zauważyć można szereg prób radykalnego niekiedy odejścia od sztuk granych wyłącznie za pomocą lalek, bądź też łączących lalki z żywym planem. W zamian widzowie „Kubusia” mogą obserwować proces dowartościowywania gry aktorskiej, jak też coraz szerszego wykorzystywania nowych technologii, np. multimediiów czy zaawansowanych pod względem możliwości światła. Dobrym tego przykładem są *Amelka*, *Bóbr i Król na dachu* Tankreda Dorsta (reż. Robert Drobniuch, sezon 2012/2013) czy *Kosmiczna sprawa* Agaty Biziuk (reż. Agata Biziuk, sezon 2014/2015). W pierwszym przypadku scenografia Anny Chadaj wygenerowana została za pomocą komputera, w programie graficznym. Za nowoczesną techniką poszła nowoczesna estetyka, oparta na wyrazistych, różnorodnych barwach i sterylnej w charakterze, sprawiającej wrażenie wirtualnej, przestrzeni. W spektaklu dominowała gra żywoplanowa, lalek było ledwie kilka. Podobnie przedstawiała się sytuacja w przypadku *Kosmicznej sprawy*, do której scenografię i multimedia stworzył Krzysztof Kiziewicz. To przedstawienie jeszcze mocniej oparte było na grze żywoplanowej, jak też nowoczesnych środkach technicznych, wykorzystywanych do tworzenia określonych, wyrazistych efektów świetlnych. Nadto – wielu aktorów ubranych było w ultranowoczesne, wyraziste pod względem kolorystyki stroje, nadające sztuce lekko futurystyczny posmak.



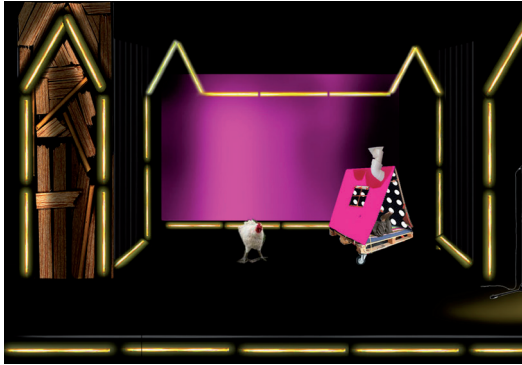
*Baśń o zaklętym rumaku* – B. Leśmian, reż. I. Dragan, scen. U. Kubicz-Fik, 2006, projekt lalki



*Baśń o zaklętym rumaku* – B. Leśmian, reż. I. Dragan, scen. U. Kubicz-Fik, 2006, fot. M. Pawlik

68 • *Baśń o rumaku zaklętym* zdobyła nagrodę za najlepsze przedstawienie zagraniczne podczas XXV Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego w Teheranie, zaś spektakl *Córka Króla Smoka* zdobył dwie nagrody na II Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Lalek „Złota Magnolia” w Szanghaju: za scenografię oraz Złotą Magnolię – Nagrodę Specjalną Jury.





*Amelka, Bóbr i Król na dachu* – T. Dorst, reż. R. Drobniuch, scen. A. Chadaj, 2013, fot. B. Warzecha

*Amelka, Bóbr i Król na dachu* – T. Dorst, reż. R. Drobniuch, scen. A. Chadaj, 2013, fot. B. Warzecha



Nowoczesna technika i gra żywooplanowa nie wyrugowały tradycyjnych form lalkowych. Zyskały one jednak nowe, odświeżone oblicze. Najwymowniejszym tego przykładem są *Sklepy cynamonowe* Brunona Schulza (reż. Robert Drobniuch, sezon 2014/2015), do których scenografię stworzył Cengiz Özek. Polsko-turecka współpraca zaowocowała intrygującym spektaklem przeznaczonym dla młodzieży i dorosłego widza, w którym żywy plan skonfrontowany został z tradycyjnym, tureckim teatrem cieni. Wysmakowany estetycznie spektakl, o wyrafinowanej kolorystyce i ujmujących efektach świetlnych, doceniony przez jury na dwóch ważnych festiwalach<sup>69</sup>, stanowi przy okazji kolejną próbę stworzenia w Kielcach lalkowej sceny dla dorosłych<sup>70</sup>.

Opowieści o lalkach i projektach scenograficznych powstających na potrzeby Teatru Lalki i Aktora „Kubuś” w Kielcach można

69 • W 2015 roku spektakl otrzymał nagrodę za wyrażenie teatru lalką – za scenografię Cengiza Özeka – na X Międzynarodowym Festiwalu Teatru Lalek i Animacji Filmowych dla Dorosłych „Lalka też człowiek” w Warszawie oraz Główną Nagrodę na 17 Festiwalu Sztuki Teatralnej – Sztuka Polskiej Prowincji w Rybniku.

70 • W swojej sześćdziesięcioletniej historii „Kubuś” dał ledwie kilka przedstawień dla dorosłych, które nie odniosły sukcesu i szybko zniknęły z afisza. Skojarzenie kieleckiej sceny z repertuarem dziecięcym było przez lata zbyt silne, aby ściągnąć do teatru inną niż dziecięca widownię. Nawet tak dobre przedstawienia, jak *Farsa o Mistrzu Piotrze Pathelin* (reż. Waldemar Śmigasiewicz, sezon 1984/1985) oraz *Parady* Jana Potockiego (reż. Waldemar Śmigasiewicz, sezon 1985/1986), pierwsze oparte na grze aktorów w maskach, drugie łączące żywy plan z lalkowym, nie odniosły sukcesu frekwencyjnego i szybko zniknęły z afisza, jak też pamięci kielczan. Na ich temat patrz odpowiednio: (luc), W „*Kubusiu*” wielki teatr, „Echo Dnia” (grudzień 1984? Wycinek prasowy w archiwum Teatru Lalki i Aktora „Kubuś” w Kielcach), S. Mijas, *Sąd nad baranami*, „Słowo Ludu”, 7 XII 1984, oraz S. Mijas, *Paradne „parady”*, „Słowo Ludu”, 24 I 1986. Do grupy spektakli dla dorosłych bądź starszej młodzieży należy zaliczyć omawianego już *Alchemika* Paulo Coelho, a także *Odyseję* Homera (reż. Krystyna Jakóbczyk, sezon 2007/2008).



byłoby snuć jeszcze długo. W końcu ani wymienieni artyści, ani też omówione spektakle nie wyczerpują zagadnienia. Nie sposób jednak na potrzeby rocznicowej publikacji omówić wszystkich istotnych i ciekawych realizacji scenograficznych, które na przestrzeni sześćdziesięciu lat można było oglądać w „Kubusiu”. Wiele osób odpowiedzialnych za oprawę sceniczną „Kubusiowych” przedstawień zostało w niniejszym szkicu pominiętych, wśród nich uznani twórcy, tacy jak Alicja Kuryło<sup>71</sup>, Pavel Hubička, Jadwiga Mydlarska-Kowal<sup>72</sup> czy Halina Zalewska-Słobodzianek. Celem niniejszych uwag nie było jednak kompleksowe opracowanie zagadnienia, jakim są scenografie oraz lalki do przedstawień „Kubusia”, ale zwrócenie uwagi na fakt szczególnej rangi: że w kieleckiej scenie zawsze tkwił duży potencjał, że na jej potrzeby tworzyły wyjątkowe osobowości artystyczne. Związane z nią były postaci dla miasta szczególnie zasłużone, istotnie kształtujące jego kulturalne oblicze, takie jak Helena Naksianowicz, której osoba i dzieło domagają się przypomnienia, podkreślenia i godnego upamiętnienia. Mimo skromnych warunków „Kubuś” potrafił również przyciągnąć uznanych twórców, pracujących dla najważniejszych scen lalkowych w Polsce.

71 • Warto nadmienić, że spektakl *Baśń o rycerzu Gotfrydzie* Haliny Górskiej (reż. Leszek Śmigielski, sezon 1985/1986), do którego Kuryło stworzyła scenografię, podczas Telewizyjnego Festiwalu Widowsk Lalkowych dla Dzieci w 1987 roku zdobył dwie nagrody: Wielką Honorową Nagrodę Widzów oraz nagrodę za projekty lalek. Warto o tym wspomnieć, bowiem oprócz omawianych wyżej późniejszych spektakli *Córka Króla Smoka* oraz *Sklepy cynamonowe* ten właśnie zdobył na jednym z festiwali teatralnych nagrodę za scenografię.

72 • Na temat artystki patrz m.in.: B. Nessel-Łukasik, *Oblicza samotności*. Bruno Schulz, *Franz Kafka i Samuel Beckett w polskim teatrze lalek*, Kwidzyn 2012 (tam wcześniejsza bibliografia).

*Kosmiczna sprawa* –  
A. Biziuk, reż. A. Biziuk,  
scen. K. Kiziewicz, 2014,  
fot. B. Warzecha

*Sklepy cynamonowe* –  
B. Schulz, reż. R. Drobnich,  
scen. C. Ōzek, 2014,  
fot. B. Warzecha



*Sklepy cynamonowe* –  
B. Schulz, reż. R. Drobniuch,  
scen. C. Ōzek, 2014,  
fot. B. Warzecha

Był również w stanie wykroczyć poza utarte schematy i pokusić się o przedstawienia odbiegające od standardowego repertuaru, skupionego na dziecięcym widzu.

Patrząc na dzieje „Kubusia” z szerszej, ogólnokrajowej perspektywy, przede wszystkim zaś analizując jego dorobek w oparciu o wielowątkową refleksję historyczno-teoretyczną nad teatrem lalek, mamy doskonałą okazję wejść w bogaty i ciekawy świat scenografii, w świat syntezy sztuk. W twórczości Heleny Naksianowicz, Alexandra Andrzeja Łabińca czy Mikołaja Maleszy ujawnia się ona z wyjątkową siłą. Generalnie zaś – spojrzenie na kolejne przedstawienia pod kątem ich warstwy wizualnej daje możliwość zagłębienia się w świat intrygujących wrażeń estetycznych. Kontemplacja form, kształtów, linii, faktur czy barw lalek, jak też elementów świata przedstawionego, w którym lalki na scenie funkcjonują bądź funkcjonowały, jest fascynująca, a wciąż nie dość rozpowszechniona, zarówno wśród widzów, krytyków, jak i badaczy teatru. Na sam koniec zaś lalki – wyciągnięte z teatralnych magazynów, funkcjonujące poza sceną – są nie tylko materialnym odniesieniem do konkretnych przedstawień, ale i małymi dziełami sztuki, które oglądać można tak, jak ogląda się rzeźby.



„Kubuś” nie zawsze był właściwie wspierany w swoich działaniach, czego efektem w znacznej mierze jest to, że przez lata sytuował się na uboczu głównych przemian lalkarstwa w Polsce, pod względem infrastrukturalnym odstając w dodatku poważnie od zdecydowanej większości podobnych scen. Ostatnimi laty jednak sytuacja zaczęła się zmieniać. Odświeżony został repertuar, do współpracy zaproszono młode pokolenie artystów, którzy przełamali dominującą, tradycyjną estetykę, proponując odważniejsze projekty teatralne z użyciem nowoczesnych środków technicznych. Przed „Kubusiem” rysują się też korzystne perspektywy lokalowe. W niedalekiej przyszłości teatr ma przenieść się do w pełni dostosowanej do jego potrzeb siedziby: XVIII-wiecznych budynków dawnej kuźni i dworku starościńskiego, usytuowanych na Wzgórzu Zamkowym. Konkurs na adaptację zabytkowych wnętrz został już rozstrzygnięty. Nowe tendencje, nowa siedziba, a przy tym atut, który paradoksalnie wynika z wieloletniego tradycyjnego profilu sceny. „Kubuś” jest jednym z niewielu teatrów w Polsce, który nie odszedł od lalek, nie zatracił lalkarskiej tożsamości, co, jak pisał

*A niech to Gęś kopnie* –  
M. Guśniowska,  
reż. R. Drobnich,  
scen. K. Pielużek, 2016,  
fot. B. Warzecha

*Dziadki, dziatki* –  
E. Chowaniec, M. Zákostelecký,  
reż. i scen. M. Zákostelecký, 2015,  
fot. B. Warzecha





w 2005 roku Marek Waszkiel, stanowi stałą tendencję od początku lat 90. (Wyrażone dziesięć lat temu uwagi Waszkiela nie straciły bynajmniej aktualności<sup>73</sup>.) Umiejętny mariaż tradycji z nowoczesnością, skojarzony z dobrymi warunkami lokalowymi oraz technicznymi, ma szansę przynieść ciekawe, obiecujące, twórcze efekty. Może to właśnie w Kielcach wypracowana zostanie nowa formuła teatru lalek, w przypadku której także kwestie takie, jak forma, barwa i faktura naborą nowych znaczeń?

.....  
73 • „[...] wciąż przecież mamy do czynienia ze znakomitymi przedstawieniami proponowanymi przez teatry lalek. Tyle że niekoniecznie są to przedstawienia lalkowe. Odnoszą one wiele sukcesów na naszym rodzimym gruncie bądź w naszej strefie geograficznej, gdzie zachodzą podobne procesy. W szerszym międzynarodowym kontekście tak dobrze już nie jest. Nie brakuje co prawda rozmaitych wojaży polskich teatrów lalek po świecie, ale są to często wizyty zainicjowane współpracą miast partnerskich, polską przestrzenią wystawową w różnych krajach, dniami kultury polskiej, czyli tymi imprezami, w których decyzje o programie artystycznym podejmuje strona polska. Międzynarodowe (zachodnioeuropejskie) festiwale lalkowe goszczą polskie teatry coraz rzadziej. Tournees artystycznych polskich lalkarzy nie ma wcale. Inicjowane przez zagraniczną stronę projekty teatralne naszych zespołów nie obejmują. Będąc w Unii Europejskiej jesteśmy zdecydowanie poza nią. Nie ma nas niemal wcale tam wszędzie, gdzie wyboru dokonują inni. W Europie zdają się wciąż pamiętać o naszej pięknej przeszłości lalkarskiej, o czasach Ryla, Wilkowskiego, Zitzmana, Serafinowicz, Snarskiej, Smandzika. Świadomość współczesnego stanu naszego teatru jest bardzo ograniczona, jego znajomość – coraz słabsza. Choć nie wynika to z trudności dotarcia do Polski czy niechętnego w niej bywania. Przyczyną nie jest też (a jeśli nawet, to z pewnością nie najważniejszą) wielkość naszych zespołów i ustawiczne wybieranie pomiędzy jednym wielkim spektaklem z Polski czy kilkoma kameralnymi z innych krajów. Wydaje się, że podstawową przyczyną polskiej nieobecności jest inna kategoria naszych spektakli lalkowych. Oglądając festiwalowe prezentacje na świecie nie mamy wątpliwości, co to jest teatr lalek. Bywa on rozumiany bardzo szeroko, zdarza się oczywiście oglądać spektakle wybitne, dobre i całkiem nieudane (tych ostatnich nigdzie nie brakuje), ale zawsze jesteśmy w kręgu teatru lalek. Polski teatr lalek nie jest w kręgu teatru lalek. Spektakle lalkowe zdarzają się w teatrach lalek, ale w nich nie dominują. Lalka bywa tylko jednym ze środków teatralnej wypowiedzi, wcale nie najważniejszym. Najważniejszy jest aktor”; M. Waszkiel, *Teatr nasz, czyli jaki?*, w: M. Wiśniewska (red.), *60 lat Teatru „Baj Pomorski” w Toruniu, 1945-2005*, Toruń 2005, s. 14. Podobne spostrzeżenia miało również wielu badaczy i praktyków teatru lalek w ostatnich dziesięciu latach. Ostatnio np. Grzegorz Kwieciński: G. Kwieciński, *Pozostaną lalkarze*, „Teatr Lalek”, 3-4, 2014, s. 115-117.



*Jasno/Ciemno* - H. Mierzejewska-Mikosza,  
reż. H. Mierzejewska-Mikosza, scen. M. Dworakowska, 2013,  
fot. B. Warzecha

