

75 lat
TEATR LALKI
TĘCZA

Tęcza – mały wielki teatr



złowaśm

Redakcja naukowa:
Karol Suszczyński

Recenzja:
dr Anna Jazgarska

Korekta:
Anna Majewska

Opracowanie graficzne i skład:
Małgorzata Perz

Tłumaczenia streszczeń:
Magdalena Machutta-Balbatun

Koordinacja:
Urszula Markowska

Na okładce:
Projekt postaci Stracha-Stacha autorstwa Jana Zielińskiego do inscenizacji *Podwórka marzeń*
Małgorzaty Kamińskiej-Sobczyk w reżyserii autorki, PTL Tęcza, 1998

Zdjęcia i materiały graficzne pochodzą z Archiwum Państwowego Teatru Lalki Tęcza w Słupsku
(w przypadku braku wskazania fotografa autorstwo nie zostało ustalone)

Wydawcy:
Państwowy Teatr Lalki Tęcza w Słupsku
ul. L. Waryńskiego 2, 76-200 Słupsk
www.teatrlalkitecza.pl



Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie
Filia w Białymstoku
ul. H. Sienkiewicza 14, 15-092 Białystok
<https://atb.edu.pl>



Partner projektu:



ISBN dla wersji papierowej: 978-83-88358-13-5
ISBN dla wersji elektronicznej (e-book): 978-83-88358-14-2

© Copyright by Karol Suszczyński, 2022
© Copyright by individual authors, 2022
© Copyright by the publishers, 2022
All rights reserved

Druk i oprawa:
Offsetdruk i Media Sp. z o.o.

Białystok – Słupsk 2022

Tęcza – mały wielki teatr

Monografia naukowa z okazji jubileuszu 75-lecia
Państwowego Teatru Lalki Tęcza w Słupsku

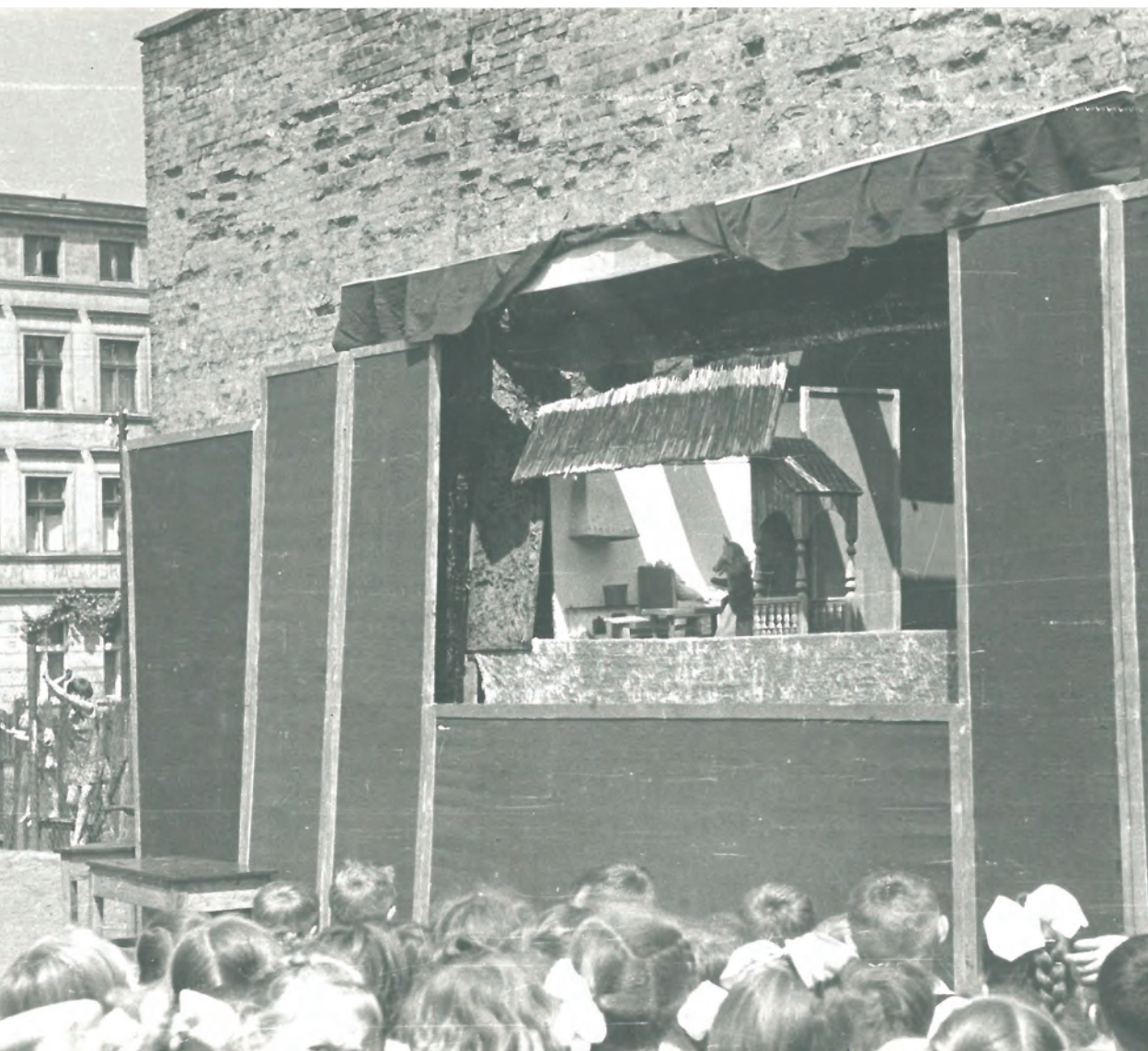


Spis treści

Michał Tramer, [<i>Droga Czytelniczo, Drogi Czytelniku...</i>]	7
Marek Waszkiel, <i>Z dala od lalkarskich centrów</i>	8
Daniel Kalinowski, <i>Kaszubskie ścieżki Tęczy</i>	24
Lucyna Kozień, <i>Pozwólcie duchowi latać</i>	44
Marzenna Wiśniewska, <i>Małe i duże prapremiery Tęczy</i>	58
Kamil Kopania, <i>Scenograficzne oblicza Tęczy</i>	82
Hubert Michalak, <i>EUROFEST. Świat w Słupsku</i>	98
Maria Babicka, Katarzyna Piwońska, <i>Zespoleni pasją – studium przypadku Pracowni Edukacji Teatralnej w Tęczy</i>	114
Karol Suszczyński, <i>Kronika Tęczy: 1946-2022</i>	132
O autorach	212
Streszczenia	216
Summaries	220



Elżbieta Czaplińska z lalkami do spektaklu *O rybaku i złotej rybce*, 1951



Występy objazdowe, lata 50.



Droga Czytelniczko, Drogi Czytelniku,

z ogromną radością przekazujemy w Twoje ręce tę niezwykłą książkę. „Czemuż to taką niezwykłą?” – zapytać może ten i ów. „Wszak jubileuszowych wydawnictw Tęczy było już sporo”. Otóż powodów owej niezwykłości jest kilka.

Pierwszym i najważniejszym jest sam jej przedmiot – mały wielki teatr, dla którego zawsze najważniejszy był widz. Zwłaszcza widz zapomniany i zaniedbany – widz z małego miasteczka lub wioski. Dla tegoż widza warto było czasem uspokoić nieco swoje artystyczne ambicje, zakasać rękawy, zapakować pomniejszoną scenografię do przyczepki i zagrać w wiejskiej świetlicy lub na skwerku. Misja docierania do widza, dosłownie i w przenośni, przyświecała Tęczy od samego początku jej istnienia, przyświeca wciąż i zapewne przyświecać będzie jeszcze długo.

Innym powodem jest fakt, że książka ta powstała jako zwieńczenie jubileuszowego sezonu artystycznego. Siedemdziesiąt pięć lat temu (z niewielkim okładem) garstka pasjonatów szlachetnej sztuki lalkarskiej, pod przewodnictwem Elżbiety i Tadeusza Czaplińskich, umyśliła sobie, by w małej wsi kaszubskiej otworzyć Objazdowy Teatr Marionetek (wkrótce otrzymał on nazwę Tęcza). Kto dzisiaj wie, czy do ich zapalonych głów trafiła wtedy myśl, że dzieło to istnieć będzie przez kolejne trzy ćwierci wieku, wyrastając na jedną z ważniejszych, a w naszym nieskromnym mniemaniu najważniejszą instytucję na całym Pomorzu Środkowym?

Trzecią wreszcie przyczyną owej wyjątkowości są jej autorzy – wspaniali znawcy tematu o wielkich sercach, po brzegi wypełnionych miłością do teatru lalek. Ta właśnie mieszanka serca, rozumu, kompetencji i zaangażowania sprawiła, że Tęcza doczekała się wreszcie naukowej monografii z prawdziwego zdarzenia – rzetelnej, a jednocześnie ciekawie napisanej.

Liczymy zatem, Droga Czytelniczko i Drogi Czytelniku, że niniejsza praca okaże się dla Ciebie, podobnie jak dla nas, niezwykle interesującą i sprawi Ci równie wiele radości.

W imieniu całego zespołu Tęczy
Michał Tramer

Marek Waszkiel

Z dala od lalkarskich centrów

Zagłębiając się w dzieje słupskiej sceny lalkowej, trudno nie odwołać się do międzywojennej rzeczywistości. Tam bowiem zaczynał swoją karierę twórca Tęczy – Tadeusz Czapliński, tam też narodził się talent Juliana Sójki, wieloletniego aktora lalkarza słupskiego teatru.

Lalkarstwo w niepodległej Rzeczypospolitej nabrało ogromnego przyspieszenia. Od Poznania i Krakowa po Wilno i Lwów, co i raz rodziły się nowe przedsięwzięcia – czasem jednorazowe, czasem długotrwałe – które inicjowali głównie pedagodzy, dziennikarze, ale i artyści rozmaitych profesji: plastycy, aktorzy, literaci. Z początku z rzadka ich organizatorami byli sami lalkarze. Lalkarstwo jako osobna profesja rodziło się powoli i choć jego polskie tradycje sięgają głęboko w przeszłość, zaczątki kształtowania się środowiska przypadają na lata dwudzieste XX wieku. Lista nazwisk twórców i konkretnych teatrów, które rozpoczęły wówczas działalność, jest całkiem długa. Wielu odkryło w teatrze lalek własne miejsce i związało z tą profesją na całe życie. Tadeusz Czapliński i Julian Sójka są tego najlepszym przykładem.

Ogromną rolę w procesie popularyzacji i profesjonalizacji lalkarstwa odegrali

Jan Izydor Sztudynger oraz Jan Wesołowski. Wesołowski, współtwórca Teatru Baj w Warszawie, upowszechnił lalkarstwo jako sztukę dla dzieci dosłownie w całej Polsce. Sztudynger – skoncentrowany znacznie bardziej na ruchu profesjonalnym – rozwijał swoje idee głównie w Wielkopolsce, ale to jemu właśnie zawdzięczamy pierwsze struktury organizacyjne i zawodowe nowego lalkarskiego środowiska. Wesołowski wraz ze współpracownikami koncentrował się na teatrze kukiełek, Sztudynger – dostrzegał całe bogactwo środków lalkarskich, wchodził w szerokie struktury międzynarodowe i upowszechniał teatr lalek jako nową, w Polsce wciąż mało znaną, dziedzinę sztuki.

W pierwszych latach po II wojnie światowej Sztudynger odegrał niezwykle ważną rolę w tworzeniu i rozwijaniu sztuki lalkarskiej w Polsce. Opisanie jego zasług domaga się oddzielnej monografii. Był wszędzie, znał wszystkich, a jako rozpoznawalny literat, wybitny fraszkopisarz, niestrudzony działacz i propagator lalkarstwa docierał na salony polityczne, korytarze ministerialne, otwierał niedostępne lalkarzom drzwi urzędów i nade wszystko kipiał energią, pomysłowością,

a i skutecznością. Wspierał chyba wszystko, co związane było ze sztuką lalkarską. Być może okaże się, że i w dziejach słupskiego Teatru Lalki Tęcza odegrał rolę, której nikt się nie spodziewał. Sympatycy Tęczy pamiętają zapewne fraszkę Sztaudyngera, napisaną na jubileusz dziesięciolecia teatru:

Nikt „Tęczy”¹
Nie wyręczy...
W terenie,
Przynosi dzieciom zachwyty i olśnienie,
W najodleglejsze dziury –
Nie konserwy kultury
Niosąc za radiem, telewizją, kinem,
Lecz sztukę żywą, sztukę – witaminę².

Może warto tu wspomnieć tylko, że Tadeusz Czaplinski, współzałożyciel wraz z żoną Elżbietą słupskiej Tęczy, został odkryty właśnie przez Jana Sztaudyngera i ściągnięty przez niego do Poznania w latach trzydziestych XX wieku. Czaplinski wraz ze Stanisławem Krauze prowadzili w Kościerzynie Pomorski Teatr Marionetek Bumcyk. Był to w zasadzie teatr zmechanizowanych kukieł, w których wnętrzu przebiegały nici łączące ruchome części lalki (ręce, głowa, nawet usta) z kijem trzymanym przez animatora. Przedwojenny poznański okres Czaplinskiego obfitował w rozmaite inicjatywy. Był absolwentem seminarium nauczycielskiego, ukończył Wyższy Kurs Nauczycielski ze specjalnością rysunku, współorganizował kilka teatrów lalek, został aktorem lalkarzem w Błękitnym



Tadeusz Czaplinski

Pajacu, ale przede wszystkim zorganizował i prowadził pierwszą w Polsce wytwórnię lalek i teatrzyków lalkowych, założoną w Poznaniu w 1937 roku.

Los rzucał go w różne miejsca. Urodzony w Krakowie, dzieciństwo spędził w Kolbuszowej koło Rzeszowa, młodość w Grudziądzu, potem w Kościerzynie, gdzie osiedlali się jego rodzice, na własnych nogach stawał w Poznaniu, kontynuował lalkarskie pasje jeszcze raz w Kościerzynie, znów w Poznaniu, gdzie zastał go wybuch wojny. Szybko trafił do niewoli niemieckiej, z której uciekł, przedostał się do Lublina, gdzie był kreślaczem przez kilka miesięcy. Na chwilę schronienie znalazł, odszukawszy rodziców, w Nowosądeckiem, lecz ponownie trafił do niewoli niemieckiej i przymusowych robót. Podczas jednego z transportów, tym razem do Kijowa, poznał Elżbietę

1) W niniejszej publikacji użyty został współczesny zapis nazwy Państwowego Teatru Lalki Tęcza. Wyrząd Tęcza w cudzysłowie pozostał jedynie w cytatach i przypisach bibliograficznych (m.in. nazwa wydawcy), by nie naruszać oryginalności tekstów. Zachowano także oryginalną interpunkcję (przyp. red.).

2) J. Sztaudynger, „Tęcza”, w: *XV-lecie Teatru Lalki Tęcza*, oprac. A. Czechowicz, K. Gaertig, PTL „Tęcza”, Koszalin–Słupsk 1962, s. 20.

Hendrych, Czeszkę, która wybrała Polskę na miejsce zamieszkania, z nią odbywał odtąd wspólną kilkuletnią wojenną tułaczkę (pobrali się w 1944), aż do osiedlenia się w kaszubskiej wsi Tuchomie na Pomorzu w końcu 1945 roku.

W Tuchomiu małżeństwo Czaplinskińskich zaczęło pisać historię Teatru Lalki Tęcza. Był to chyba jedyny, zawodowy, z czasem upaństwowiony teatr, który urodził się w maleńkiej wsi. Z pasji Czaplinskińskich, z ich miłości do lalek i dziecięcych widzów. Wiele innych scen lalkowych: przyszyły poznański Marcinek, łódzki Pinokio, warszawskie Lalka, Baj i Guliwier, katowickie Ateneum, krakowska Groteska, teatr Dormana, teatr wałbrzyski, toruński Baj Pomorski, czy teatr we Wrocławiu, powstały wprawdzie kilka/kilkanaście miesięcy wcześniej, ale miały zaplecze dużych miast, z ich potencjałem, różnorodnym środowiskiem, mediami. Tuchomie nawet od powiatowego Bytowa dzieliło ponad 40 kilometrów.

Tęcza powstała jako objazdowy, prywatny teatr lalek. Uzyskała wsparcie władz powiatowych i wojewódzkich, przychylność Ministerstwa Kultury i w kilkuosobowym składzie pod wodzą Tadeusza i Elżbiety Czaplinskińskich rozpoczęła objazd. W śniegu, na saniach, za którymi podążali artyści – bo inaugurowała działalność zimą, w końcu grudnia 1946 roku. Była wówczas jednym z blisko trzydziestu teatrów lalek zarejestrowanych w Polsce.



Elżbieta i Tadeusz Czaplinskińscy prywatnie, 1978

Początki działalności wszystkich scen lalkowych po wojnie były niewyobraźalnie trudne. Zachowało się wiele wspomnień, opisów, relacji spisanych przez różnych autorów z najrozmaitszych zakątków kraju. Dla dzisiejszego aktora teatru lalek zagłębianie się w warunki pracy ówczesnych twórców to jakby powrót do mitycznej przeszłości ludzkości, gdy o funkcjonowaniu decydowały wyłącznie samowystarczalność, spryt, energia i oczywiście pasja. Czaplinskińscy nie różnili się od innych artystów: Edmunda Zaborowskiego, Marty Janic, Olgi, Ewy i Ireny Totwen, Melanii i Tadeusza Karwatów, Piotra Sawickiego, Elżbiety i Zenona Kalinowiczów, Stanisławy Rączko, Jana Dormana, by wspomnieć tylko niektórych z okresu tych pierwszych powojennych lat. Wszyscy mieli za sobą jakieś lalkarskie doświadczenia, jeszcze przedwojenne czy z lat okupacji. I wszyscy chcieli nieść radość dzieciom. Najważniejsza była bowiem publiczność, głównie dziecięca, choć przecież odbiorcami przedstawień, zwłaszcza w małych miejscowościach, byli wszyscy mieszkańcy.

Choć działalność objazdową prowadziły w pierwszych powojennych dekadach wszystkie sceny lalkowe, Tęcza była jedynym teatrem wyłącznie objazdowym, a w 1950 roku została uzawodowiona pod nazwą Objazdowy Teatr Lalek Tęczą. Wówczas do zespołu dołączył Julian Sójka, przedwojenny artystyczny partner i przyjaciel Czaplińskiego, którego losy wymagają przy najbliższej okazji obszerniejszego omówienia. Sójka, najlepszy polski pacynkarz (z pewnością I połowy XX wieku), wspierał Tadeusza i Elżbietę Czaplińskich w rozmaitych pracach artystycznych. Nie tylko grał w przedstawieniach; wykonywał lalki, czasem dekoracje, rzeźbił głowy scenicznych postaci, czasem reżyserował, pielęgnował pamięć swoich przedwojennych pacynek, dla których pisał teksty i sporadycznie je wystawiał. I kto wie, czy działalność Tęczy w pierwszym dziesięcioleciu nie była najbliższa idei Błękitnego Pajaca, współtworzonego przez Czaplińskiego i Sójkę (także Stefana Polonij-Polońskiego i Jana Sztaudyngera), który prowadził przez sezon stałą działalność w Pasażu Łuczaka w Poznaniu³, a przed samą wojną udał się na wielotygodniowe tournée po Wielkopolsce i Pomorzu pod nazwą Objazdowy Teatr Marionetek Błękitny Pajac.

Przedwojenny objazd Czaplińskiego, Sójki i Polonij-Polońskiego,

mimo sukcesu artystycznego, skończył się finansową kłapą – artyści nie mieli za co wrócić do Poznania, ale po wojnie, w Tuchomiu, potem w Brusach, wreszcie w Słupsku, sytuacja była przecież zupełnie inna. Teatr, choć działał w skrajnie ubogich warunkach, dysponował stałą subwencją, etatami, pewną minimalną strukturą organizacyjną. Po zainstalowaniu się w Słupsku miał już własne siedziby, no i działał przecież w kompletnie innej rzeczywistości politycznej. Obowiązywały go – jak wszystkie instytucje teatralne w socjalistycznej rzeczywistości – plany repertuarowe czy finansowe, drobniagowa sprawozdawczość i nieustanna papierologia. Zmieniał wprawdzie swoje formy organizacyjne, z prywatnego przekształcił się w spółdzielnię pracy, potem w stowarzyszenie, w 1966 – już po rezygnacji Czaplińskich z funkcji dyrektorskich – został upaństwowiony. Po dwudziestu latach istnienia.



Julian Sójka i pacyнки ze sztuki *Tańcowały dwa Michały*, 1966

3) Dziś to Pasaż Apollo.



Jeden z pierwszych samochodów Tęczy, prawdopodobnie Berliet, lata 50.



Zespół Teatru Tęcza na tle dekoracji do sztuki *Sława mistrza Twardowskiego*, 1953

Te pierwsze dwadzieścia lat Tęczy były wyjątkowe. Codzienne trudy funkcjonowania w objędmie dawały się we znaki całemu zespołowi pasjonatów. Po epoce furmanek i sań przyszła wprawdzie era motoryzacji, ale otrzymywany transport był zdezcelowany, niejednokrotnie odmawiający posłuszeństwa i trudny w użytkowaniu. Dopiero traktor, potem stareńka ciężarówka i dwa wozy mieszkalne na kółkach, które znamy dziś dobrze z zachowanych ilustracji, przyniosły odrobinę stabilizacji. Przez niemal dwie pierwsze dekady Tęcza była teatrem w drodze. Określano go często jako teatr ludowy i w tej prostocie oraz szczerości rozmowy z publicznością tkwiła jego siła. Był nieporównywalny z żadnym innym teatrem. Był swoistą osobliwością.

Czaplińscy przez lata wykonywali własnymi rękami niemal wszystko, co potrzebne do przedstawień. Ich repertuar

w pierwszych sezonach silnie nawiązywał do przedwojennych tradycji. Musiało być na scenie bajkowo, kolorowo, serdecznie, z uczuciem i siłą prostych emocji. Za to kochano ten teatr, wyczekiwano na jego powroty, na nowe przedstawienia.

W socjalistycznych realiach, ale i w repertuarowym ubóstwie, trudno było pominąć repertuar rosyjski i radziecki. Puszkina, Michałkowa, Gerneta i Gurewicza, Marszaka, Tołstoj, Sperańskiego czy Borysowa pojawili się i w repertuarze Tęczy, ale dominowali tu zdecydowanie polscy autorzy i klasyczne baśnie. Te prowincjonalna widownia akceptowała bez zastrzeżeń i czekała na nowe propozycje. Z biegiem lat pięćdziesiątych, w miarę uzyskiwania większej stabilizacji, Czaplińscy korzystali z odkupywanych czy wypożyczanych z innych teatrów gotowych środków inscenizacyjnych. Taka była wówczas powszechna praktyka wszystkich teatrów prowincjonalnych: w Szczecinie, Wałbrzychu, Olsztynie, Białymstoku..., które nie dysponowały odpowiednim zapleczem do przygotowywania własnych premier⁴. Elżbieta i Tadeusz Czaplińscy oglądali przedstawienie w którymś z teatrów, a potem realizowali je we własnym teatrze, z własnym zespołem, przystosowując dekoracje i lalki do posiadanych warunków. Ta nowa sytuacja stopniowo zaczęła wpływać na styl spektakli Tęczy, który stawał się eklektyczny, różnorodny, pewnie nie



Występy objazdowe, lata 50.

4) W Słupsku z wypożyczeń korzystano także przez kolejne dekady, choć rzecz jasna w bliższych nam latach było to już jedynie repertuarowe uzupełnienie spowodowane brakiem środków na nowe premiery.



Siedziba Objazdowego Teatru Marionetek Tęcza w Bytowie, widok od strony pola, przed 1950



Siedziba Objazdowego Teatru Marionetek Tęcza w Bytowie, widok od strony ganka, przed 1950

zawsze bliski widowni, przyzwyczajonej do nieco innych przedstawień.

W początku lat sześćdziesiątych Czaplinski zaakceptowali kolejną nowość, dziś wydającą się czymś normalnym i potrzebnym, ale wówczas burzącym porządek funkcjonowania prowincjonalnych scen. Elżbiecie Czaplinskiej, reżyserce teatru, coraz częściej nie towarzyszył jej mąż, Tadeusz, stały dotychczasowy partner, ale zapraszani scenografowie z zewnątrz⁵. Pierwszym był bodaj w 1961 Jerzy Radwanek, po nim Irena Pikiel, Wacław Gonddek, a kiedy Tęcza w końcu zaczęła zapraszać gościnnych reżyserów, ci pojawiali się zawsze z własną ekipą realizatorów. Z jednej strony na początku było to coś niecodziennego, świątecznego, z drugiej – w zespole przyzwyczajonym do określonych praktyk wywoływało stres, czasem napięcia, a bywało i konflikty.

Pierwszą gościnną reżyserką w Słupsku była Joanna Piekarska, kierująca wówczas białostockim Świerszczem. W 1964 zrealizowała w Tęczy *Baśń o pięknej Parysadzcie* Leśmiana, ale spektakl ten wystawiła wcześniej w Poznaniu, a w tej samej inscenizacji w Białymstoku. Spotkania z Piekarską, a potem ze Stanisławem Stapfem i Julianną Całkową były z pewnością atrakcją dla słupskiego zespołu, ale praca na scenie nie musiała specjalnie się różnić od tej, którą Czaplinski wnosili, wystawiając spektakle odkupione z innych teatrów. To nie było nigdy budowanie nowych inscenizacji, proces żywego tworzenia na scenie, pokonywanie wszelkich przeszkód i eliminowanie nieudanych pomysłów. To była zawsze praca



Szopka polska, pierwsze przedstawienie Tęczy, 1946

odtwórcza, wymagająca dopasowania się do rozwiązań wcześniej sprawdzonych i zrealizowanych.

W konsekwencji stopniowo zanikał ludowy styl Tęczy, który – przy wszystkich niedostatkach i całym heroizmie oddanego zespołu – przekształcał powoli Tęczę w jeden z prowincjonalnych teatrów lalek. Coraz bardziej przeciętny, nierozpoznawalny, bez własnego oblicza repertuarowego i artystycznego. To był efekt przede wszystkim centralistycznej polityki państwowej, socjalistycznego zarządzania kulturą, tzw. urawniłowki, z której wyłamać potrafili się wyłącznie artyści o silnych osobowościach. Ani Elżbieta, ani Tadeusz Czaplinski takimi nie byli, podobnie jak nie byli wcześniej Totwenki, małżeństwo Karwatów, Kalinowiczów czy wielu innych twórców, którzy musieli zakończyć swoje romanse z lalkami na państwowych posadach.

5) Wcześniej wyjątkami były jedynie autorskie spektakle Juliana Sójki i jedna realizacja aktora Tęczy, Alojzego Błaszkiwicza (przyp. red.).



Ali Bunsch

Tadeusz Czapliński zrzekł się stanowiska dyrektora Tęczy z początkiem 1966 roku. Pozostał w teatrze na aktor-skim etacie jeszcze przez trzy lata. Grał, budował lalki, nawet zaprojektował scenografię do jednego z widowisk, ale to już nie był jego teatr. Swoją środowiskową obecność, podobnie jak Julian Sójka, zaznaczył może najwyraźniej podczas ogólnopolskiego konkursu na „indywidualne występy z lalką”, który odbył się w Warszawie w czerwcu 1966. Sójka zdobył trzecią nagrodę za swój pacynkowy *Czarodziejski trunek*, Czapliński wyróżnienie za *Krotochwilę kartoflaną* Sztaudyngera zrealizowaną we własnoręcznie wykonanej ludowej szopce. Wystąpili obok Andrzeja Dziedziula, Marka Kotkowskiego, Anny Proszkowskiej – aktorów lalkarzy rozpoznawalnych i zapowiadających się na wielkie nazwiska polskiego lalkarstwa w niedalekiej przyszłości. Czapliński i Sójka reprezentowali gatunki sztuki

odchodzącej raczej, ale wciąż szanowanej. Troszkę przed odejściem z dyrekcji Tadeusza, Elżbieta Czaplińska przestała być kierownikiem artystycznym. Pozostała na etacie reżyserskim jeszcze przez kilka lat, czasem reżyserując dawny klasyczny repertuar, częściej asystując nowej dyrektorce, którą została mianowana Julianna Catek.

Krótki, niespełna czteroletni, okres Całkowej w Tęczy to zupełnie nowy etap w dziejach słupskiego teatru. Całkowa, podobnie jak na przykład Marta Janic, ukończyła w końcu lat czterdziestych dwuletni Wydział dla instruktorów teatrów niezawodowych PWST w Warszawie z siedzibą w Łodzi i wkrótce potem została zatrudniona w powstającej łódzkiej Centralnej Dyrekcji Teatrów Lalek, powołanej do upaństwowienia pierwszych teatrów lalek. Niemal od początku weszła w struktury rodzącej się sekcji lalkowej ZASP i długo pozostawała w jej władzach. Jako reżyserka debiutowała w łódzkim Sezamie, a w połowie lat 50. założyła Objazdowy Teatr Lalek Koziołeczek, który miał zgodę na występy w całej Polsce. Była wówczas naczelnym ideologiem polskiego lalkarstwa. Wygłaszała dziesiątki referatów na rozmaitych forach, osądzała słuszność wybranych dróg rozwoju, poddawała miazdzącej krytyce wszelkie odstępstwa od socjalistycznej ideologii. Była elokwentna, dobrze zorientowana, stanowcza w sądach i ocenach, budziła niemały lęk wśród kolegów. W 1961, jak wielu ówczesnych lalkarzy, uzyskała potwierdzenie swoich uprawnień reżyserskich w wyniku prac ministerialnej komisji weryfikacyjnej i pewnie rozpoczęła starania o objęcie kierownictwa jakiegoś teatru, bo chciała realizować się przede wszystkim jako

artystka. Koziołeczek był tylko wprawką w jej życiorysie. Mając poparcie ministerialne i ZASP-owskie oraz kilkuletnie doświadczenie prowadzenia objazdowego teatru, wybór Słupska wydawał się naturalny. Zaczęła od gościnnej realizacji *Rusaleczki* ze scenografią Lilianny Jan-kowskiej w 1965, a chwilę później objęła kierownictwo artystyczne Tęczy, po kilku miesiącach także dyrekturę naczelną.

Choć było oczywiste, że Tęcza nie jest szczytem ambicji menadżersko-artystycznych Julianny Całkowej, próbowała ożywić lokalne środowisko. Zatrudniła Kazimierza Samołyka jako etatowego scenografa, potem Eligiusza Baranowskiego, wreszcie Alego Bunscha; Franciszek Wasikowski objął kierownictwo muzyczne, chciała ściągnąć do stałej współpracy Krystynę Miłobędzką (skończyło się na libretcie i piosenkach do *Krawca Niteczki* Makuszyńskiego w 1966 i niezbyt udanej prapremierze *Siata baba mak* w 1968). Często zmieniał się skład zespołu aktor-skiego, na jeden/dwa sezony uzupełniając lalkarzy od lat związanych z Tęczą, m.in. Czaplińskich, Erykę Grynagiel, Janinę i Zenona Kunigielów, Alojzego Błasz-kiewiczza, Juliana Sójkę. Takie nieustanne rotacje były zmorą licznych zespołów artystycznych przez wiele dekad, aż do stabilizacji, jaką w latach 80. zapewniły szkoły lalkarskie.

Juliana Całkowa sporo reżyserowała sama, zapraszając do współpracy różnych scenografów: Andrzeja Ejsmonda, Irenę Pikiel, Andrzeja Kieruzalskiego, Gizelę Bachtin-Karłowską; pojawiło się kilka prapremierowych realizacji, kilku reżyserów z zewnątrz, a i Elżbieta Czaplińska kilkakrotnie tworzyła nowe spektakle. Za dyrekcji Całkowej Tęcza została upaństwowiona jako Teatr Lalki.

Zrezygnowano z członu „objazdowy”, choć przez wiele następnych lat objazd będzie główną przestrzenią eksploatacji przedstawień, aż po schyłek XX wieku. Na drugą połowę lat 60. przypadł kolejny remont budynku przy Waryńskiego 2 i zapowiedzi nowej dyrektorki mierzenia się z wielkim repertuarem (*Wesele*). Zamiar podjęcia realizacji spektakli dla dorosłych pozostał jedynie na papierze. Kontynuowano za to pracę z dziećmi, organizację konkursów dla dzieci, udział w rozmaitych akcjach edukacyjnych, współorganizację konferencji.

Na lata 60. przypadły też pierwsze gościnne występy Tęczy i uczestnictwo w życiu festiwalowym. Jeszcze za dyrekcji Czaplińskich słupski *Świniopas* znalazł się w programie festiwalu toruńskiego, a w 1964 teatr wyjechał z *Lisem przecherà* do NRD. W kolejnych latach słupskich aktorów można było zobaczyć w Opolu, Wałbrzychu, Poznaniu. Julianna Całkowa bez wątpienia zbliżała Tęczę do innych teatrów lalek, ale nie zdołała w niej zaszczepić jakiejś oryginalnej koncepcji artystycznej, nie odniosła znaczącego sukcesu. Sama zamierzała z pewnością znaleźć dla siebie ciekawsze miejsce na mapie Polski i wykorzystała pierwszą nadarżającą się okazję, by opuścić Słupsk. Błyskawicznie, w trakcie rozpoczętego sezonu 1969/1970, zajęła miejsce po Janie Wilkowskim w Lalce, a krótko potem objęła także dyrekcję naczelną Lalki, w której pozostała całą dekadę.

Tęcza znalazła się po raz pierwszy w dramatycznej sytuacji, pozbawiona całkowicie kierownictwa artystycznego. Dyrektorzy naczelnicy zmieniali się kilkakrotnie, aż do przyjsia w 1973 roku Stanisława Mireckiego, dotychczasowego szefa Wydziału Kultury Powiatowej



Zofia Miklińska-Jaśniewicz

Rady Narodowej w Słupsku, który za domowił się w teatrze i w środowisku, a wraz z nową kierowniczką artystyczną pozostał w Tęczy prawie dwie dekady.

Nową liderką teatru została Zofia Miklińska-Jaśniewicz, 40-letnia aktorka gdańskiej Miniatury, która dotąd była jej domem, szkołą i twórczym laboratorium. Szczęśliwie, w momencie niespodziewanej rezygnacji Całkowej, Miklińska reżyserowała w Słupsku choinkowy spektakl *Diabelskie pułapki* Mieczysława Antuszczyka (1970) i chcąc nie chcąc znalazła się w wirze administracyjnych układanek. A że miała już za sobą pierwsze prace reżyserskie w Gdańsku i w warszawskim Guliwerze, znakomity staż aktorski w Miniaturze, nawet studia pedagogiczne, okazała się najlepszą kandydatką.

Zofia Miklińska uspokoiła liczne napięcia wewnątrz teatru, zwłaszcza że realizacja *Od Polski śpiewanie* Marii Kossakowskiej i Janusza Galewicza,

pierwszego od objęcia Tęczy spektaklu przygotowanego przez Miklińską ze scenografią Bunscha (1970), ustawiła pozycję teatru znacznie powyżej dotychczasowych osiągnięć na całą dekadę lat 70. Przedstawienie wielokrotnie nagradzane, pokazywano na licznych festiwalach, przez lata stanowiło namacalny dowód, że Tęcza już nie jest objazdowym teatrzykiem, ubogim krewnym wielkich scen lalkowych. Stopniowo Miklińska starała się odmładszać zespół aktorski, przyciągać absolwentów uczelni lalkarskich, rozwijać różnorakie aktywności, obok spektakli – organizować spotkania, warsztaty, wystawy, konferencje. Wszystko to miało zbliżyć teatr do widzów, a zespół do środowiska. Tęcza częściej zaczęła gościć ze swoimi spektaklami w telewizji, na rozmaitych festiwalach i gościnnych występach, także wielokrotnie w NRD oraz Rumunii, Jugosławii, RFN.

Oczywiście sukces Tęczy nie dorównywał osiągnięciom liderów polskiego lalkarstwa. Jak Czaplińscy nie mogli się mierzyć z Jaremami, Dormanem, Wilkowskim czy Gołębską, jak Całkowa nie mogła się nawet zbliżyć artystycznie do Serafinowicz czy Dziedziula, a choćby Piekarskiej czy Snarskiej, tak i Miklińską dzieliły wielkie przestrzenie od Ochmańskiego, Smandzika, Zitzmana czy umacniających swoje ówczesne imperia Hejny czy Raua.

Zofia Miklińska, zatopiona w legendarnej już wówczas działalności Natalii Gołębskiej, Alego Bunscha, Michała Zarzeckiego, Wandy Dubanowicz, którą przesiąkła przez kilkanaście lat pobytu w Miniaturze, mam wrażenie próbowała (przynajmniej w pierwszych latach swojej dyrekcji) zrealizować w Słupsku małą gdańską Miniaturę. Tyle że czasy już się

zmieniły. Formuła ludowości, folkloru i podkreślenia elementów narodowych, na których Miniatura zbudowała swoją pozycję, dość szybko się wyczerpywała, a i sama Zofia Miklińska nie była przecież Natalią Gołębską. Udało się zatem przez chwilę podtrzymać w słupskiej Tęczy tę wyczerpującą się już konwencję artystycznego modelu, zaznaczyć swoją obecność, ale to było zdecydowanie za mało, by znacząco odmienić postrzeganie własnego teatru w polskim środowisku lalkarskim.

Rzecz jasna, Tęcza Zofii Miklińskiej miała swoje sukcesy, wykraczające nawet poza własny region. Miała kilka nagród, wyróżnień, nawet nagrodę Prezesa Rady Ministrów w 1978 roku za całokształt działalności artystycznej i upowszechnianie kultury teatralnej. Nie zmieniło to jednak miejsca teatru na mapie teatralnej Polski i postrzegania słupskiej sceny. Dość symptomatyczny był werdykt studencki z 1989 roku, z ostatniego festiwalu teatrów lalek w Białymstoku, w którym wszystkie teatry z ministerialnego nakazu musiały występować. Tęczę nagrodzono złotym pawiem – za najgorszy spektakl festiwalu (swoją drogą był to *Biwak z przyspiewkami*, jeden ze sztandarowych tytułów repertuaru Zofii Miklińskiej z 1988). Pawi wówczas było więcej, także pocztowe dla tych, którzy nie mieli odwagi wziąć udziału w zakończeniu. Przypadły one i warszawskiej Fraszce, Łomży, Katowicom, krakowskiej Grotesce, a super knot – Będzinowi i imiennie reżyserowi jednego ze spektakli.

Zatem samo środowisko lalkarskie od zawsze postrzegało, gdzie jest centrum czy centra, a gdzie peryferie. Ta mapa nieustannie się zmienia. Świetne lata miała ongiś Groteska, Arlekin, Będzin,

Poznań czy Gdańsk, ale nie zawsze wiązało się to z dużym miastem i bogatym artystycznie środowiskiem. Dość przypomnieć spektakularny sukces Jeleniej Góry za Janusza Ryl-Krystianowskiego czy supraski Wierszalin z lat 90., podobnie jak zapaści warszawskich teatrów Baj czy Lalka, WTL-u – kiedy odszedł Wiesław Hejno czy Poznania po Serafinowicz i Wieczorkiewicz. I tak jest do dziś. Nie liczy się dziś Rabka czy Jelenia Góra, by wymienić przykładowe teatry, które ongiś też były w centrum, a odradza się np. Arlekin czy Miniatura.

Niektórzy liderzy instytucjonalnych teatrów mają łatwiej, kiedy przejmują na przykład dobre zespoły aktorskie. Ale tak czy inaczej, chyba najważniejszy jest szef artystyczny, jego wizja teatru i zdolności na tyle wyraziste, by zarazić nimi współpracowników, przyciągnąć atrakcyjnych partnerów albo odnaleźć nowe pokłady pasji w swoim teatralnym zespole. W dużych instytucjach trzeba mieć też sporo szczęścia, ale ono zawsze jednym towarzyszy, innym nie.

Zofia Miklińska odeszła z Tęczy na emeryturę, a jej miejsce ostatecznie w 1991 zajęła Małgorzata Kamińska-Sobczyk, dyplomowana reżyserka, absolwentka Akademii Teatralnej w Białymstoku. Znalazła się tu w zespole aktorskim kilka lat wcześniej, zaczęła reżyserować i ze sporym wyprzedzeniem została wprowadzona przez Miklińską na jej następczynię. Plany pokrzyżowała słupska administracja, lansująca swojego kandydata. W końcu Kamińska-Sobczyk została dyrektorką i szefową artystyczną i prowadziła Tęczę przez prawie 25 lat.

W moich refleksjach dotyczących słupskiej Tęczy nie próbuję opisać dziejów tej sceny, nie będę się zatem wgłębiał



Małgorzata Kamińska-Sobczyk

i w szczególności okresu Kamińskiej-Sobczyk. Interesuje mnie miejsce Tęczy na polskiej mapie lalkarskiej, niezależnie od lokalnych sukcesów, entuzjastycznych recenzji, kolejnych jubileuszy i związanych z tym nagród, odznaczeń, którymi wszyscy wyróżnieni czują się – i słusznie – zaszczytzeni i które budują dobre zdanie o nas samych.

Jak postrzegamy Tęczę w ostatnim trzydziestoleciu, bo mniej więcej tyle minęło od objęcia dyrekcji przez Małgorzatę Kamińską-Sobczyk? Choć po niej nastał Michał Tramer, ostatnich siedmiu lat nie uwzględnij, bo to czas wciąż niezamknięty i może się jeszcze wiele wydarzyć, poczynając od czekającego nas festiwalu i kolejnego jubileuszu jesienią 2022.

Czy Małgorzata Kamińska-Sobczyk, czwarta dopiero dyrektorka Tęczy w ciągu 70-ciu lat istnienia teatru, zmieniła jego oblicze? Oczywiście tak. W pierwszej dekadzie XXI wieku był to już inny

teatr, z innym zespołem, z innym repertuarem. Ale jego miejsce na polskiej mapie teatralnej nie uległo zmianie. Jak widać z zamieszczonej tu kroniki teatru, powstaje coraz więcej prac dyplomatycznych związanych z Tęczą. To normalne. Instytucja, która istnieje tak długo, ma przecież swoją historię, barwną, pełną zakrętów, konfliktów i napięć, czasem wykraczających daleko poza Słupsk.

Kamińska-Sobczyk zorganizowała kilka festiwali, najpierw krajów nadbałtyckich, potem państw kandydujących do Unii Europejskiej, wreszcie krajów UE. Każdy festiwal jest lokalną atrakcją i dobrze, że Słupsk doczekał się swoich imprez lalkarskich. Niestety, żaden z nich nie przetrwał, nie zapoczątkował czegoś, co pozostałoby nie tylko w pamięci uczestników, ale w ciągłej świadomości choćby lalkarzy. Szkoda.

Chyba najtrwalszą spuścizną Małgorzaty Kamińskiej-Sobczyk jest jej twórczość dramatyczna. Dość to zaskakująca informacja dla większości lalkarzy. A jednak, przyglądając się dokumentacji konkursu na wystawienie polskiej sztuki współczesnej (publikacja obejmuje lata 1994-2014), popularność Kamińskiej-Sobczyk dorównuje Różewiczowi, Pałędze czy Maciejowi Wojtyszcze. Wyrzedzają ją w spisie najczęściej wystawianych autorów w konkursie tylko Mrozek i Guśniowska. Dokumentacja obejmuje wyłącznie spektakle zgłaszane do konkursu, to nie jest cały repertuar polskich teatrów. I jeśli nawet przyjąć, że w dramatycznie trudnych finansowo latach 90. był to dla Tęczy jeden ze sposobów pozyskiwania jakichkolwiek środków pozwalających przetrwać, to rozciągnął się na cały okres dyrektorowania Kamińskiej-Sobczyk. W repertuarze

Tęczy dominowały sztuki pisane, adaptowane, tłumaczone lub okraszane piosenkami przez dyrektorkę i zarazem reżyserkę. W innych teatrach jej sztuki praktycznie nie były grane, pojawiły się raptem dwa lub trzy razy. Tęcza została więc całkowicie zawłaszczona przez dyrektorkę, a w miarę upływu czasu zamierały jakiegokolwiek relacje teatru z całym środowiskiem. I nie zmieniają tego faktu zaproszenia gościnnych reżyserów, którzy przecież pojawiali się w Słupsku. Za dyrekcji Małgorzaty Kamińskiej-Sobczyk reżyserowali tu i Stanisław Ochmański, i Krzysztof Rau, Irena Dragan, Ewa Sokół-Malesza, Halina Borowiak, Maciej K. Tondera i inni. Często przenosili swoje spektakle wcześniej wystawione gdzie indziej, czasem podejmowali oryginalne wyzwania, ale przedstawienia te nie zapisały się na kartach lalkarskich dokonań tych lat. Do Słupska było coraz dalej.

Niektórzy dyrektorzy próbują budować na takiej izolacji pozycję własną i swojego teatru. Tak było np. z Bogdanem Nauką w Jeleniej Górze, który zachował kontakt z podobnie postrzegającymi rzeczywistość kolegami, od innych się odciął, ale, troszcząc się jednocześnie o własne relacje z lokalną władzą, budował sobie pomnik, dziś wyrażający się w nazwie instytucji, noszącej jego imię. Czy Zdrojowy Teatr Animacji zyskał przez to na renomie? Mało prawdopodobne.

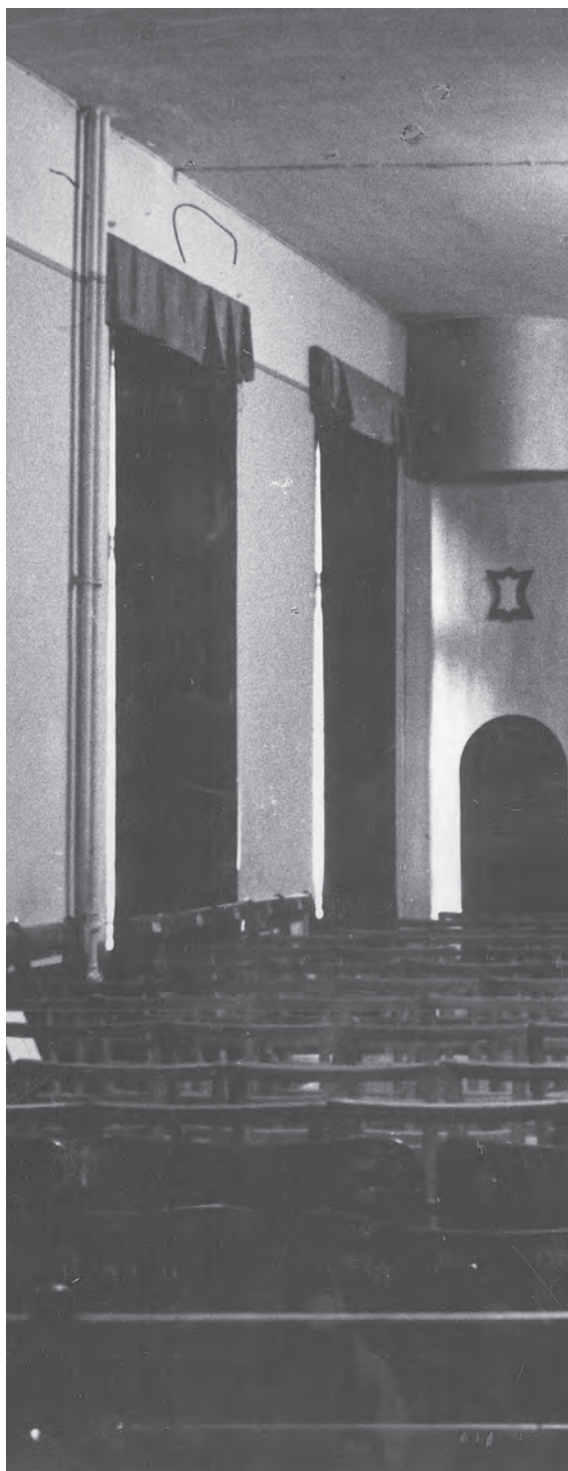
Całkowite utożsamianie się z kierowaną instytucją, właśnie jej zawłaszczanie, sprawia ponadto, że dyrekcje publicznych teatrów nie mają końca. Przeciągają się na dekady, stają się prywatnym poletkiem urzędującego dyrektora. Małgorzata Kamińska-Sobczyk należała do tej kategorii dyrektorów, ale oczywiście

takich było i nadal jest wielu. To wciąż rezultat komunistycznej struktury polskich teatrów, które nie przeszły żadnej transformacji. W najtrudniejszych latach 90. zmniejszono zespoły, cięto finanse, ale nie podważono istoty organizacji teatrów.

Wszak w okresie tego ćwierćwiecza Małgorzata Kamińska-Sobczyk wykonała gigantyczną pracę, podobnie jak jej poprzednicy, zwłaszcza Elżbieta i Tadeusz Czaplińscy czy Zofia Miklińska. Ilość inicjatyw Kamińskiej-Sobczyk, jak wynika z zamieszczonej w tym tomie *Kroniki Tęczy* Karola Suszczyńskiego, jest doprawdy imponująca. I nie dziwią otrzymywane lokalne nagrody, wyróżnienia i wielokrotnie entuzjastyczne opinie prasowe. Działalność każdego teatru ma bowiem zawsze dwa wymiary. Jeden lokalny, drugi środowiskowy. Ten lokalny wymiar jest niepodważalny. Nie mam wątpliwości, że niejeden widz przeżył na przedstawieniach Tęczy swoiste katharsis i ogromna w tym zasługa dyrekcji i całego zespołu teatru. Ale w wymiarze ogólniejszym, środowiskowym, pojawiają się wątpliwości. Są to wątpliwości subiektywne, autorskie, z którymi można się zgodzić lub nie. I warto zawsze o tym pamiętać, czytając teksty odnoszące się do dokonań choćby z niedalekiej przeszłości. Sam w Słupsku byłem raptem kilka razy. Miałem okazję spotkać wielu tamtejszych twórców, zachowałem w pamięci wiele wspaniałych nazwisk ludzi, którzy podjęli trud tworzenia teatru lalek. Są wśród nich m.in. nazwiska Czaplińskich, Sójki, Miklińskiej, Stanisława Mireckiego, Zenona Kulawasa, Małgorzaty Kamińskiej-Sobczyk... Bez nich nie byłoby Tęczy, nie byłoby części polskiego lalkarstwa.

Jego siłą jest różnorodność, indywidualne talenty, oryginalne pomysły, śmiałe decyzje. Michał Tramer, przejmując dyрекcję po Małgorzacie Kamińskiej-Sobczyk, wszedł w tę samą strukturę. Czy ona się dziś sprawdza? To pytanie na zupełnie inną refleksję i przyjdzie czas to ocenić. Dotychczas znam dwie próby rozbicia instytucjonalnej skorupy post-sowieckiej w Polsce: Piotra Tomaszuka i Tadeusza Słobodzianka w gdańskiej Miniaturze oraz Krzysztofa Raua w bielskiej Banialuce. Obydwie zakończyły się niepowodzeniem. Ale czy to oznacza, że Tęcza powinna być jednym z kilkudziesięciu podobnych polskich teatrów lalek?

Marzy mi się sukces Tęczy, artystyczny sukces. By twórczy słuński zespół znalazł własną drogę, przestał być jednym z wielu instytucjonalnych teatrów lalek. Mimo wszystko taką drogę wypracowali sobie przed laty Czaplínsy. Nie da się jej powtórzyć, nie miałyby to najmniejszego sensu. Ale czyż istnieje tylko jedna droga?



OBJAZDOWY TEATR LALKI „TĘCZA“

Dyrektor: T. CZAPLIŃSKI

Kier. Art.: E. CZAPLIŃSKA

sztuka w 4-ch aktach

według powieści HENRYKA SIENKIEWICZA

w adaptacji MARII-GABRIELI PŁASKOTA

p. l. .

W PUSTYNI I W PUSZCZY



W akcji
biorą udział
znane postacie
z powieści (tak):

Stoś – Nel – Chamis – Idrys – Żona Machme-
da I-go – Abdulahi – Mahdi – Kali – Mea – Linde
Nasibu – Faru – Czarownik Mpua – Wojownik – Mu-
rzyńsi – Pan Rawlison – Pan Tarkowski – Żony Mahdiego – wojownicy
Jeńcy – Pies Saba – Słoń King – Wąż – Lew – Konie – Wabo.
Osiołek i wielbłądy

Odbędzie się dnia o godz.

w sali

Cena biletów dla dorosłych zł 6,- dla młodzieży do lat 14 zł 3,-

Dozwolone dla dzieci od lat 7-miu

SZPT – Zakł. Graf. – Słupsk-1000 373-012.58 1.2-12

Afisz przedstawienia
W pustyni i w puszczy, 1958

Sala widowiskowa przy ul. Popławskiego 3, Słupsk (dzisiejsza aleja Sienkiewicza), 1956

Daniel Kalinowski



Nuty do spektaklu
Kaszubi pod Wiedniem, 1972,
muz. W. Dubanowicz

Kaszubskie ścieżki Tęczy



Środowisko Państwowego Teatru Lalki Tęcza doczekało się już pewnej liczby opracowań, które powstawały zarówno na okoliczność jubileuszów teatru¹, jak i ze strony akademickiej teatrologii². Oprócz nich istnieje jeszcze całe mnóstwo recenzji i omówień, które przez kilkadziesiąt lat działalności zespołu pojawiły się na łamach czasopism lokalnych i ogólnopolskich. Trudno dziś, pisząc o Tęczy, nie odwoływać się do wcześniejszych badań i nie komentować zjawisk wielokrotnie wcześniej już omawianych. Z drugiej jednak strony, każdy nowy opis rzeczywistości teatru przynosi ze sobą możliwość dostrzeżenia wcześniej nieanalizowanych składników lub też odmiennego nazwania, zinterpretowania czy sprobematyzowania faktów powszechnie znanych. Z taką właśnie sytuacją mamy do czynienia, kiedy przychodzi omówić pomorski i kaszubski aspekt funkcjonowania Tęczy. Został on już rozpoznany w pracach Anny Sobieckiej³ oraz piszącego te słowa⁴, ale można obecnie powrócić do tego zagadnienia, aby bardziej zaakcentować ideowo-środowiskowy aspekt kaszubskiej ścieżki słupskiego zespołu.

TEATR LUDOWY?

Historia Teatru Tęcza sięga roku 1946 i wiąże się nie za Słupskiem, ale z podbytowską wioską Tuchomie i miasteczkiem południowych Kaszub – Brusami. Jednakże warto pamiętać, że dla Tadeusza Czaplińskiego, współzałożyciela zespołu, jego droga teatralna zaczęła się kilkanaście lat wcześniej, bo już w latach trzydziestych wraz ze Stanisławem Krauzem założył w Kościerzynie Pomorski Teatr Marionetek Bumcyk, wystawiając w 1934 r. *Szopkę kaszubską* na podstawie tekstów Leona Heykego w swojej reżyserii i scenografii⁵. Nieco później (1937) Czapliński współorganizował w Poznaniu inicjatywę kulturalno-artystyczną Wielkopolskiej Rodziny Marionetkarzy, której zadaniem było prezentować polską literaturę i teatr lalkowy w małych miejscowościach i wioskach. Współzakładał również poznański teatr Niebieski Pajac⁶. Wpisywało się to w idee teatru ludowego, jaki na gruncie europejskim sformułował jeszcze w XIX w. Romain Rolland⁷, zaś w warunkach II Rzeczypospolitej opisał Jędrzej Cierniak w swoich artykułach⁸ oraz autorzy periodyku „Teatr Ludowy”⁹.

1) *XV-lecie Teatru Lalki Tęcza*, oprac. A. Czechowicz, K. Gaertig, PTL „Tęcza”, Koszalin–Słupsk 1962; *Dwadzieścia pięć lat „Tęczy”, 1946-1971*, oprac. red. J. Żelezicki, PTL „Tęcza”, Słupsk [1971]; *Państwowy Teatr Lalki „Tęcza” w Słupsku, 1946-1976*, oprac. Z. Kulawas, PTL „Tęcza”, Słupsk 1976; *40 lat. Państwowy Teatr Lalki „Tęcza”, Słupsk ‘86*, oprac. Z. Miklińska, M. Świątkowska-Pakuła, PTL „Tęcza”, Słupsk 1986; *50. Teatr Lalki „Tęcza”, Słupsk*, oprac. Z. Kulawas, PTL „Tęcza”, Słupsk 1996; *60 lat Teatru Lalki „Tęcza” w Słupsku*, oprac. R. Sztabnik, PTL „Tęcza”, Słupsk 2006; R. Hetnarowicz, *Tradycja, sztuka i wrażliwość. 65-lecie Teatru Lalki „Tęcza” w Słupsku*, PTL „Tęcza”, Słupsk 2012.

2) *Elżbieta i Tadeusz Czapliński – dokumentacja działalności*, oprac. M. Siemaszko, seria: „Lalkarze – materiały do biografii”, pod red. M. Waszkiela, t. 27, POLUNIMA oraz Pracownia Dokumentacji Teatru Lalek przy Teatrze Lalek „Arlekin” w Łodzi, Łódź 2001; *Zofia Miklińska – dokumentacja działalności*, oprac. A. Bocian, seria: „Lalkarze – materiały do biografii”, pod red. M. Waszkiela, t. 26, POLUNIMA oraz Pracownia Dokumentacji Teatru Lalek przy Teatrze Lalek „Arlekin” w Łodzi, Łódź 2001; *Natalia Gołębska – dokumentacja działalności*, oprac. J.E. Wiśniewska, seria: „Lalkarze – materiały do biografii”, pod red. M. Waszkiela, t. 13, POLUNIMA oraz Pracownia Dokumentacji Teatru Lalek przy Teatrze Lalek „Arlekin” w Łodzi, Łódź 1996.

3) A. Sobiecka, *Dzieje teatru w Słupsku 1945–2008. Zarys historyczno-dokumentacyjny*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej, Słupsk 2009, s. 32–73; tejsze, *Teatr w Słupsku. Instytucja artystyczna*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej, Słupsk 2012, s. 174–206; tejsze, *Teatr w Słupsku. Historie (o)powiedziane*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej, Słupsk 2017.

4) D. Kalinowski, *Teatr kaszubski. Od folkloru ku antropologii teatralnej*, w: *Dzieje wsi pomorskiej, Materiały II Międzynarodowej Konferencji Naukowej*, pod red. R. Gazińskiego i A. Chłudzińskiego, Gminny Zespół Oświaty i Kultury w Dygowie, Uniwersytet Szczeciński, Dygowo-Szczecin 2003, s. 121–130; tegoż, *Remus teatralizowany. Z problemów inscenizacji i poetyki*, „Acta Cassubiana” 2011, t. XIII, s. 124–140; tegoż, *Od świętych gór do świątyni sztuki. Kilka uwag o teatrze kaszubskim*, w: *Różnorodność językowa w Polsce jako dobro wspólne (wybrane przykłady)*, red. K. Kleina i M. Lemańczyk, Kancelaria Senatu, Warszawa 2018, s. 103–148; tegoż, *Dramaturgia kaszubskojęzyczna. Od pierwocin do dziś*, w: *Dramat słowiański. Próba zbliżenia, przekroje, (re)konstrukcje i (re)lektury*, red. M.J. Olszewska, K. Samsel, A. Skórzewska-Skowron, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2021, s. 131–146; tegoż, *Teatr kaszubski. Fenomen. Formy. Środowisko*, Zrzeszenie Kaszubsko-Pomorskie, Instytut Kaszubski, Gdańsk 2021.

5) *Elżbieta i Tadeusz Czapliński...*, dz. cyt., s. 29.

6) L. Chojnacki, *Wokół „Błękitnego Pajaca”. Lalkarze poznańscy 1919-1939*, „Pamiętnik Teatralny” 1987, z. 1-2, s. 279-296.

7) R. Rolland, *Teatr ludowy*, przeł. i oprac. P. Olkusz, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2008.

8) J. Cierniak, *Źródła i nurty polskiego teatru ludowego. Wybór pism*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1963.

9) „Teatr Ludowy” – polskie czasopismo teatralne wychodzące drukiem od 1920 do 1969 roku. Początkowo organ Związku Teatrów Ludowych, potem samodzielne pismo. Po II wojnie światowej wychodziło z kilkuletnimi okresami braku działalności.

Te właśnie doświadczenia okazały się bardzo przydatne w powstaniu Tęczy na Kaszubach. W realiach powojennej miserii ekonomicznej i kulturowej Elżbieta i Tadeusz Czaplĩnscy rozpoczynali swoją pracę zawodowo-artystyczną w podbytownskiej wiosce z repertuarem polskim wywodzącym się z tradycji ludowej. Elżbieta Czaplĩnska wspomina ten czas słowami:

Po paru miesiącach prób, 26 grudnia 1946 roku odbyła się w Tuchomiu pierwsza premiera *Szopki polskiej* Szczepaĩskiego i *Pana Twardowskiego* Rydla. Po premierze zespół w składzie: ja z mężem, Jan Lubiĩnski, Jan Kowalczyk i Kazimierz Jaszul, wyjechał w teren. [...] Nasz teatr rozpoczął pracę w terenie w niezmiernie trudnych warunkach. Środkami lokomocji były najczęściej wozy i sanie. Jechała więc szopka od wsi do wsi z lalkami i akordeonem, a za saniami, jakże często, cały zespół szedł pieszo, gdyż koń ledwie mógł wyciągnąć sanie z zasp. Ludzie nie załamywali się, znosili trudy, niewygody. Zawsze witano ich bardzo serdecznie. To było tą dodatkową, a jakże miłą nagrodą. Wszyscy pracowali z całym oddaniem, radością. Starano się dotrzeć do każdego, najbardziej zapadłego zakątką, do ludzi spragnionych żywego słowa polskiego i polskiej piosenki¹⁰.

Wędrowność teatru była w przypadku pierwszych lat istnienia Tęczy nie tylko wyborem własnym, ale i konsekwencją ówczesnych warunków życia.

Ze wspomnień pierwszych członków zespołu wiadomo, że eskapady po wioskach i miasteczkach Pomorza i Kaszub były serio realizowaną działalnością patriotyczną, która pozwalała widzom obcować z polską kulturą na sposób emocjonalny i wyobraźniowy. Członkowie zaś zespołu czuli się kulturowymi przewodnikami po świecie, który prezentowali w spektaklach oglądanych zarówno przez dzieci, jak i dorosłych. Animatorzy Tęczy wypełniali wówczas funkcję pośredników między specyficznie dobraną sztuką teatru a realiami kondycji kulturalnej widzów. Ich praca realizowała się w warunkach wręcz domowych, mając za zaplecze pracowni lalkarskiej własne mieszkanie lub podwórkową szopę, jako środek transportu wynajmowane zaprzęgi, pozyskaną z demobilu ciężarówkę czy ciągnik z obudowanymi platformami mieszkalnymi. Powstawanie spektaklu, czyli przygotowanie lalek, opracowanie tekstu i muzyki, a także tworzenie scenografii odbywało się w warunkach wspólnego przedsięwzięcia zespołu, w którym każdy wykonywał swoje zadanie bez sprzeciwu, egzystując bez zewnętrznych dotacji państwowych. Dopiero później teatrowi przyznano niską subwencję ministerialną pozwalającą jedynie na zapewnienie podstawowych potrzeb bytowych teatru.

Członkowie Tęczy, podejmując swą działalność na terenach kaszubszczyzny i Pomorza w latach po II wojnie światowej, musieli przeformułować niektóre z idei patronujących ruchowi teatru ludowego okresu międzywojennego¹¹. Oczywiście wciąż aktualny był postulat edukacyjny

10) *Wspomnienia Elżbiety Czaplĩnskiej*, w: *40 lat. Państwowy Teatr Lalki „Tęcza”...*, dz. cyt., s. 9.

i prezentowanie sztuki w przestrzeniach leżących poza oddziaływaniem dużych ośrodków kultury, dla odbiorców niewykształconych czy też ze środowisk wiejskich. Wciąż zasadne było również granie sztuk, które w podstawowy sposób kształtowały tożsamość kulturową i etniczną widzów, podając im składniki gruntujące poczucie przynależności państwowej i narodowej. W sytuacji Tęczy logiczne więc było to, że swe istnienie związały z Inspektoratem Szkolnym w Bytowie, Kuratorium w Szczecinie oraz Ministerstwem Kultury i Sztuki. Jednakże trzeba pamiętać, że już inna koncepcja państwowości i kultury narodowej towarzyszyła rozwojowi sztuki polskiej po 1945 roku. Pomorze Środkowe i Zachodnie było wszak dla Polski, zaplanowanej na konferencjach w Jałcie i Poczdamie, przestrzenią do kulturowego „odzyskania” terytorium, które należało repolonizować¹². W stosunku do bytowszczyzny było to zasadne i logiczne, ponieważ w dalszej i bliższej perspektywie historycznej ziemia ta istotnie leżała w granicach Korony Polskiej lub była ścisłym pograniczem polsko-niemieckim,

zaś w latach 1920-1939 stała się areną wielu działań patriotycznych Kaszubów lub Krajniaków optujących za włączeniem ich ziem do państwa polskiego. Jednakże ziemia słupska, koszalińska czy dalej na zachód leżące połacie nowej Polski (od 1952 r. Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej) były w istocie przestrzenią, która podlegała intensywnej nie tyle repolonizacji, co polonizacji. Członkowie Tęczy zdawali sobie z tego sprawę i częściowo przyporządkowali swoje teatralne objazdy czynnikom patriotycznym:

Ludzie zamieszkujący te tereny, w większości Kaszubi, byli spragnieni żywego, polskiego słowa. Dlatego też małe salki nie mogły pomieścić widzów tych najmłodszych, starszych i najstarszych. Przychodzili, siadali gdzie popadło: na podłodze, na stołach, byle tylko usłyszeć polskie słowo i piosenkę. Ludność miejscowa i napływająca z centrum kraju odnajdywała w pracy „Tęczy” potwierdzenie swojej przynależności do Polski, potwierdzenie swoich zaślubin z kulturą polską na zawsze. Był to

11) Patrz ujęcie autorskie: J. Cierniak, *Nasz cel i nasze drogi*, w: tegoż, *Źródła i nurty polskiego teatru ludowego*, dz. cyt., s. 46-47; *Teatry ludowe w Polsce. Dotychczasowy rozwój ruchu, możliwości ideowe i organizacyjne na przyszłość*, oprac. A. Bień, J. Cierniak, Wydawnictwo Związków Teatrów Ludowych, Warszawa 1928; albo z opisu perspektywy socjologii życia artystycznego: J. Zięba, *Ruch teatralny na wsi 1918-1939*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1976; H. T. Jakubowski, *Teatr amatorski na wsi. Zarys historii*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1978.

12) Patrz opracowania dotyczące tego zagadnienia, m.in.: D. Kalinowski, *Odzyskiwanie Pomorza Środkowego (w pamiętnikach)*, w: *Dzieje wsi pomorskiej. VI Międzynarodowa Konferencja Naukowa*, red. A. Chłudziński, R. Gaziński, Gminny Zespół Oświaty i Kultury w Dygowie, Wydawnictwo Jasne, Uniwersytet Szczeciński, Dygowo-Szczecin-Pruszcz Gdański 2007, s. 215-224; tegoż, *Powrót i wrastanie. Obrazy literackie o polskim Pomorzu 1945-1965*, w: *Dzieje wsi pomorskiej. VII Międzynarodowa Konferencja Naukowa*, red. A. Chłudziński, R. Gaziński, Gminny Zespół Oświaty i Kultury w Dygowie, Wydawnictwo Jasne, Uniwersytet Szczeciński, Dygowo-Szczecin-Pruszcz Gdański 2008, s. 251-261; H. Tumolska, *Mitologia Kresów Zachodnich w pamiętnikarstwie i beletrystyce polskiej (1945-2000)*. (Szki-cze do dziejów kultury pogranicza), Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2007.

niezaprzeczalny wkład działalności teatru w procesy integracji i repolonizacji ludności Pomorza Środkowego¹³.

Znaczący jest również repertuar Tęczy z czasów pierwszych lat istnienia w Tuchomiu i Brusach. Przypomnijmy: *Szopka polska* Ludwika Szczepańskiego (1946), *Pan Twardowski* Lucjana Rydla (1946), *Szewe Dratewka* Marii Kownackiej (1947), *Podróż Wicka i Wacka dookoła świata* Kazimierza Czaplińskiego (1948), *Za siedmioma górami* Ewy Szelburg-Zarembiny (1949), *Dziad i baba* Józefa Ignacego Kraszewskiego (1950), *Bajka o rybaku i rybce* Aleksandra Puszkina (1950), *Nowe szaty króla* Hansa Christiana Andersena (1951), *Jak Dziadek Mróz prezenty wiozł* Jana Wilkowskiego (1952), *Trzy pomarańcze* Sergiusza Michałkowa (1952), *Sława Mistrza Twardowskiego* Kazimierzy Jeżewskiej (1954), *Lis Przechera* Niny Gernet i Tatiany Gurewicz (1954), *Baśń o szklarzu i cesarzu* (1955) Zofii Nawrockiej, *Miała babuleńka kozła rogatego* Marii Kownackiej (1956) oraz *Żołnierz i bieda* Sergiusza Michałkowa (1956). Z owego wykazu wyraźnie widać, że zespół preferował teksty tradycyjne i klasyczne, treściowo proste i formalnie nieskomplikowane. Nie poszukiwano w Tęczy nowych sposobów

oddziaływania teatru lalkowego, nie dążono do eksperymentów artystycznych, trzymając się edukacyjnej, ewentualnie ludycznej misji teatru¹⁴. Jednocześnie jednak z wyboru sztuk, które realizowano, daje się wyczuć, że małżeństwo Czaplińskich, bo oni głównie byli twórcami przedstawień, reagowało na tendencje ideowe i artystyczne pierwszej dekady lat powojennych. Stąd więc bierze się obecność Puszkina i Wilkowskiego, a w dalszych latach działalności zespołu (także przy dyrektorstwie artystycznym Zofii Miklińskiej) zespołu Sergieja Michałkowa (ponownie), Lwa Tołstoja, Samuela Marszaka, Eugeniusza Sperańskiego, Katarzyny Borysowej, Sergiusza Obrazcowa, Sergiusza Prieobrażenskigo, Grigorija Matwiejewa oraz Jakowa Misakowa. Nie oznacza to, że owe przedstawienia były wynikiem ideologizowania się sztuki lalkarskiej w socjalistycznym duchu, bo w taką stronę zespół Tęczy się nie skierował. Jednakże nie można powiedzieć, aby sięganie ku repertuariowi radzieckiemu było zupełnie neutralne, gdyż w ówczesnej sytuacji społeczno-politycznej miało to posmak częściowego choćby przyświadczenia wobec oczekiwań decydentów kulturalnych PRL-u¹⁵. W całościowym ujęciu patrząc na sposób istnienia Tęczy w latach 1946-1956,

13) R. Sztabnik, *Rys historyczny*, w: *60 lat Teatru Lalki „Tęcza” w Słupsku*, dz. cyt., s. 6.

14) Pisał o tej cesze Henryk Jurkowski, *O ostatnim teatrze ludowym*, w: *Dwadzieścia pięć lat „Tęczy”...*, dz. cyt., s. 65: „«Tęcza» upodobała sobie skromny żywot teatru na uboczu pierwszoplanowych programów i artystycznych ewenementów. Wieś Tuchomie czy Brusy nie skłaniały do formalnej rewolucji, nie wymagały kroków awangardowych. Powstał więc teatr lalek na miarę tych osad i na miarę aktualnych potrzeb tzw. «terenu» województwa szczecińskiego lat pięćdziesiątych”.

15) Jak zaznacza Jerzy Lissowski w artykule *Teatr spontaniczny*, w: *Państwowy Teatr Lalki „Tęcza” w Słupsku, 1946-1976*, dz. cyt., s. 14-15, Miklińska i zespół zorganizowali w 1973 r. wystawę „Repertuar radziecki w polskim teatrze lalek”, zaś w sezonie 1974/1975 wystawili sztukę *Wielki Iwan* Obrazcowa i Prieobrażenskigo o rewolucji październikowej.

ludowość tego teatru pozostała aktualna częściowo, w swej klasycznej, jeszcze przedwojennej formie przygotowania spektaklu, odwiedzaniu małych miejscowości z misją edukacyjno-artystyczną. Jednakże owa ludowość przybierała niekiedy znamiona ówczesnego życia politycznego, a zatem nawiązywała do radzieckiego repertuaru i służyła repolonizacyjnym celom polityki kulturalnej Polski Ludowej.

TEATR STACJONARNY

Teatr Tęcza od 1956 roku znalazł stałą siedzibę w Słupsku, mieście, które miało pewne tradycje teatralne niemal od pierwszych miesięcy powojennych¹⁶, a i wcześniej mogło się poszczycić niemieckojęzyczną sceną półprofesjonalną¹⁷. Czaplinci, którym przydzielono lokal na stałą siedzibę, mogli czuć prawdziwą radość. Był to dla zespołu i dla nich osobiście awans, który wymusił także zmianę sposobu funkcjonowania. Tęcza stanęła przed zadaniem nie tylko organizowania objazdów w terenie ze spektaklami, ale również zaprojektowania grań w mieście dla stałej publiczności. Dla władarzy miasta fakt posiadania miejskiej sceny był powodem do dumy i w pewnym stopniu zaspokajał kulturalne ambicje środowiska. Szybko okazało się jednak, że przydzielony Tęczy zastępczy lokal wymagał remontu i utrzymanie

go wiązało się z nowymi problemami finansowymi, które miasto niezbyt miało ochotę rozwiązywać. Dopiero groźba, że Czaplinci przeniosą się do Koszalina, sprawiła, że zespół otrzymał nowe miejsce na stałą scenę w budynku, który do dziś jest siedzibą teatru.

Tęcza po zadowoleniu się w Słupsku nie od razu sięgnęła do sztuk teatralnych, które wykorzystywały tradycje kulturowe Pomorza i Kaszub. Nastąpiło to dopiero od lat siedemdziesiątych, kiedy ich regionalistyczne myślenie znalazło zrozumienie u Zofii Miklińskiej-Jaśniewicz, która sprawowała funkcję kierownika artystycznego Tęczy od 1970 r., oraz u Jerzego Mischyszyna, od 1970 r. dyrektora naczelnego słupskiego teatru, a także u Stanisława Mireckiego, kolejnego dyrektora placówki od 1973 r. Motywy pomorski wyraźnie zaistniał już w sztuce *Od Polski śpiewanie* Janusza Galewicza



Rysunek w programie spektaklu *Od Polski śpiewanie*, 1970, proj. A. Bunsch

16) Całościowe opracowanie polskiego życia teatralnego w tym mieście od 1945 do 2010 r. przedstawiła: A. Sobiecka, *Teatr w Słupsku. Instytucja artystyczna*, dz. cyt.

17) Z najnowszych opracowań niemieckojęzycznych, w których pojawiają się wzmianki o teatrze w Słupsku, wspomnieć można o: F. Schultz, H. J. Wolter, *Stolp. Stadt und Landkreis. Die Geschichte der Stadt und des Landkreises in Pommern von 1310 bis ins Jahr 2000*, Stolper Heimatgruppe, Bonn 2002.



Kaszubi pod Wiedniem, 1972, fot. A. Majchrzak. Zobacz więcej na stronach „Bałtyckiej Biblioteki Cyfrowej”

i Marii Kossakowskiej granej w sezonie 1970-1971, w której na podstawie opracowań etnograficznych Oskara Kolberga przygotowano umuzycznione widowisko przedstawiające różne regiony Polski w porządku kalendarza i upływających pór roku.

Pierwszym spektaklem o ściśle kaszubskiej tematyce była sztuka Jana Karnowskiego, *Kaszubi pod Wiedniem* w adaptacji scenicznej i reżyserii Zofii Miklińskiej-Jaśniewicz. Wybór autora nie był przypadkowy – jeden z najważniejszych twórców kaszubskojęzycznych, nazywany „mózgiem i sumieniem” kaszubskiego ruchu tożsamościowego, niejedną raz zaznaczał łączność identyfikacyjnych kwestii kaszubskich z polskością¹⁸. Premiera spektaklu odbyła się 6

stycznia 1972 r., ze scenografią i z projektami lalek, które przygotował Ali Bunsch, z muzyką autorstwa Wandy Dubanowicz i choreografią Czesława Kujawskiego. Przedstawienie prezentowano w Słupsku, Poznaniu, wyemitowano je także w I programie Telewizji Polskiej (1972). Realizacja przyniosła pozytywny odbiór i dobre recenzje¹⁹. Zauważono tematykę tożsamościową, doceniono rolę wychowawczą, pochwalono także rozwiązania formalne oraz inscenizacyjne. W jednej z recenzji czytamy:

Na scenie *Kaszubi pod Wiedniem*. Jeszcze jedno folklorystyczne przedstawienie. Mieliśmy ich w ostatnich latach wiele na scenach dużych i małych, w kinie i na ekranach

18) Patrz najpełniejsze opracowanie biograficzno-społeczne: C. Obracht-Prondzyński, *Jan Karnowski (1886-1939). Pisarz, polityk i kaszubsko-pomorski działacz regionalny*, Instytut Kaszubski, Gdańsk 1999.

19) Bliza, *Kaszuby pod Wiedniem*, „Dziennik Bałtycki”, 17-18 X 1971; J. Ślipińska, *Z Kaszubami pod Wiedniem*, „Głos Koszaliński”, 22 I 1972; Z. Miklińska, *Aktor i widz – sine qua non*, „Głos Koszaliński”, 25 III 1972; *Obchody 25-lecia*, „Pobrzeże” 1972, nr 36, s. 31; J. Dąbrowa Januszewski, *Pani Zofii kraina legend*, „Pomerania” 1988, nr 5, s. 37–38.



Kaszubi pod Wiedniem, 1972, proj. A. Bunsch

televizora, autentycznych i stylizowanych. Wydaje się, że już nic nas nie zaskoczy, nie zaimponuje. Że poznaliśmy folklor do końca. Pozory. Lud jest bogaty. A w Polsce nie rozpoczyna na wstęgach łowickich i nie kończy na ekwilibrystyce tańców góralskich. Lud kaszubski, jego psychikę, kulturę kształtowało morze i piaski, na których w urodzajne lata tylko grzyby i jagody. Jego folklor jest smętny, pełen dostojństwa, zadumy i wyczekiwania. Może na tych, który wyszli na wielką wodę, a może...²⁰

Po kilku sezonach eksploatacji przedstawienia zaprzestano jego grania. Jednakże nadchodzący 300-letni jubileusz odsieczy wiedeńskiej skłonił Tęczę do odnowienia prezentacji. Ponownie więc Zofia Miklińska przygotowała adaptację i wyreżyserowała nową wersję sztuki, którą zaprezentowano 14 września 1983 r. Scenografię i wygląd lalek opracował Ali Bunsch, muzykę Wanda Dubanowicz, a choreografię Lucyna Grad. Odbiór był równie dobry jak wersji pierwszej, można nawet zauważyć, że przedstawienie spotkało się z większym zainteresowaniem środowisk kaszubskich²¹.

Czynnik kaszubski szczególnie dobitnie zaistniał 18 września 1983 r., kiedy przedstawienie zaprezentowano w Brzeźnie Szlacheckim, wiosce pielęgnującej pamięć o przodkach, którzy weszli w skład chorągwi pomorskiej oddziałów walczących pod Wiedniem w 1683 roku²². Spektakl wywołał wiele pozytywnych reakcji dziennikarskich, w których podkreślano jego kontekst patriotyczny, na marginesie pozostawiając składniki artystyczne²³. Zagranie spektaklu w warunkach wiejskiej sali, w konwencji teatru lalkowego, było – od strony Tęczy patrząc – aktem docenienia tradycji

20) E. Mazurkiewicz, *Kaszubi pod Wiedniem*, „Literary” 1972, nr 7, s. 33.

21) Recenzje przedstawienia: (Z. M.) [Z. Michta], „*Kaszubi pod Wiedniem*”, „Głos Pomorza”, 31 VIII 1983; s.j. [S. Janke], „*Kaszubi pod Wiedniem*” w *Stupsku*, „Pomerania” 1983, nr 11, s. 45; Z. Talewski, *Kaszubi pod Wiedniem*, „Gryf” 1983, nr 7, s. 18; J. Rogacka, *Sobieski swatem*, „Teatr Lalek” 1984, nr 5, s. 7; M. Eckert, A. Twardowska, *Etnografia a teatr lalek – refleksje muzealnika*, „Łódzkie Studia Etnograficzne” 1995, t. 34, s. 95.

22) J. Samp, *A za tego króla Jana...*, „Pomerania” 1983, nr 8, s. 1-4; W. Odyniec, K. Ostrowski, *Sobieski na Pomorzu. Prawda i legenda*, Zrzeszenie Kaszubsko-Pomorskie. Zarząd Główny, Gdańsk 1983; A. Bukowski, *Sobieski i Odsiecz wiedeńska w literaturze Pomorza Gdańskiego XIX i XX wieku*, „Komunikaty Instytutu Bałtyckiego” 1983, z. 35, s. 51-67.

23) E. Szczesiak, *W trzysta lat później*, „Pomerania” 1983, nr 12, s. 29; Z. Janiszewski, *Miłość nie nagrodzona*, „Pobrzeże” 1984, nr 8, s. 18.

kaszubskiej. Można się nawet zastanawiać, na ile owo teatralne granie historii o Kaszubach wspierających króla Jana III Sobieskiego zainspirowało cykliczne organizowanie w Brzeźnie Szlacheckim historyzującej inscenizacji odsieczy wiedeńskiej, w której uczestniczy kilkaset osób wcielających się w wojska polskie (w tym kaszubskie) oraz tureckie²⁴. Także i w najbliższym, słupskim otoczeniu społecznym przedstawienie było ważnym wydarzeniem i wspierało aktywność miejscowego oddziału Zrzeszenia Kaszubsko-Pomorskiego²⁵. Na fali pozytywnego przyjęcia *Kaszubów pod Wiedniem* spektakl pokazano również na XI Ogólnopolskim Festiwalu Teatrów Lalek w Opolu, chociaż nie uzyskał on żadnej nagrody. Ceniono również przedstawienie w kręgu teatrolologicznym: Marek Waszkiel umieścił tę propozycję pośród najciekawszych spektakli teatru lalkowego w Polsce w latach 1980–1985²⁶. Wydaje się, że powodzenie realizacji *Tęczy* wynikało tyleż z własnych pomysłów inscenizacyjnych, co i z konwencji teatralnych obecnych w tekście Karnowskiego. Mowa tutaj zwłaszcza o poetyce „żywych obrazów” i składnikach teatru ludowego, wciąż atrakcyjnych dla widza kaszubskiego. Opowiedziana z werwą historia zagony szlachty, która dzielnie walczy

przeciw Turkom, opis ich życiowej zapobiegliwości, wreszcie ukazanie bogactwa weselnej obrzędowości i kilku szczegółów obyczajowych, wszystko to przynosiło ze sobą bogaty obraz kaszubszczyzny, wywoływało patriotyczne uczucia, spełniało ważne funkcje wychowawcze oraz dawało atrakcyjną rozrywkę²⁷.

Zofia Miklińska mogła zatem wpleść postacie występujące w *Kaszubach pod Wiedniem* w szerszą koncepcję edukacyjno-tożsamościowych funkcji teatru lalkowego, którą przedstawiła na jednej z konferencji w 1975 r.:

Niezależnie od poczucia więzi bohatera z całym światem, a także i na tle tej wspólnoty, wyodrębnia się specyficzna więź narodowa – świadomość przynależności do grupy mówiącej tym samym językiem, złączonej wspólną przeszłością historyczną i określonym dziedzictwem kulturowym (*Od Polski śpiewanie, Kaszubi pod Wiedniem*). [...]

Przeżywanie przez widza w teatrze losu bohatera to jednocześnie przejmowanie na siebie jego myśli, rozterek, decyzji. To rozpoznawanie z nim zarazem owych wartości i zjawisk społecznych, to zarazem własna – widza – refleksja i sąd etyczny²⁸.

24) Piszę o tym szerzej w: D. Kalinowski, *Teatr kaszubski...*, dz. cyt., s. 124-127.

25) M.T., *Kaszubski repertuar teatru lalkowego w Słupsku*, „Komunikaty Zarządu Głównego Zrzeszenia Kaszubsko-Pomorskiego” 1987, [kwiecień], s. 6-7.

26) *Pięć sezonów. Polski teatr lalek 1980–1985*, oprac. M. Waszkiel, Polski Ośrodek Lalkarski POLUNIMA, Łódź 1986, s. 36.

27) O sztukach teatralnych Karnowskiego piszę w tekście: D. Kalinowski, *Obraz – idea – tożsamość. O dramaturgii Jana Karnowskiego*, w: J. Karnowski, *Dramaty*, oprac. i przyp. M. Cybulski, wstęp C. Obracht-Prondzyński, D. Kalinowski, M. Cybulski, Instytut Kaszubski, Gdańsk 2011, s. 71-139.



Licho z Gardna, 1973, proj. Z. Kulikowski

Drugim spektaklem związanym z tematyką kaszubską była sztuka *Licho z Gardna* Tadeusza Petrykowskiego²⁹, w reżyserii Elżbiety Czaplińskiej. Premiera miała miejsce 16 lutego 1974 r., ze scenografią Zdzisława Kulikowskiego i muzyką Zygmunta Januszewskiego. Była to ostatnia realizacja współzałożycielki Tęczy,

która przechodziła na emeryturę, nie ucinając wszakże związków ze słupskim teatrem. Przyjęcie przedstawienia było dobre, recenzenci chwalili zespół za kolejną propozycję dla młodych odbiorców³⁰.

Tym razem zrezygnowano w realizacji z czynnika patriotycznego, proponując baśniową opowieść o zmaganiu się ludowego bohatera z demonicznymi istotami występującymi w okolicach kaszubskiego (słowińskiego) jeziora Gardno. Tadeusz Petrykowski postawił akcent nie na własną inwencję literacką, lecz na to, co odnalazł wśród anonimowych opowieści folkloru kaszubskiego (słowińskiego) wydawanych wówczas drukiem³¹. Najważniejszy więc czynnik treściowy przedstawienia sprowadzał się do przedstawienia losów rybaka Jaśka, który walczy z Lichem Czarnotą i Lichem Morskim. Zwycięzenie sił demonicznych dało bohaterowi poczucie własnej mocy i pozwoliło żyć w przekonaniu o tym, że świat jest piękny i bezpieczny. Intryga

28) Z. Miklińska, *O teatrze potrzebnym*, w: *Państwowy Teatr Lalki „Tęcza” w Słupsku, 1946-1976*, dz. cyt., s. 39, 41. Cały tekst w pracy zbiorowej: *Rozwój kultury regionalnej w województwie koszalińskim*, red. E. Piotrowska, Koszaliński Ośrodek Naukowo-Badawczy, Koszalin 1975.

29) W momencie realizacji spektaklu był on wówczas kierownikiem artystycznym toruńskiego teatru lalkowego Baj Pomorski. Przedstawienie powstało więc jako akt współpracy słupskiego zespołu z innymi ośrodkami sztuki lalkarskiej w Polsce. Ponadto tekst sztuki doceniono II nagrodą jury w Ogólnopolskim Konkursie na Sztukę dla Teatru Lalek (1971).

30) [b.a.], *Pożegnanie E. Czaplińskiej*, „Pobrzeże” 1974, nr 62, s. 33 i wzmianka w szerszej perspektywie repertuarowej: W. Trzcinińska, „Tęcza” – w kręgu baśni, „Głos Pomorza”, 24 IX 1975.

31) Wydawanie zbiorów tego typu było częścią większej polityki kulturalnej PRL-u, w której utwory te miały świadczyć o słowiańskości tzw. ziem odzyskanych. Patrz tomiki wydane przed powstaniem spektaklu Tęczy: I. Krzyżanowska, *Bajki i podania Słowińców i Kaszubów*, Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, Warszawa 1948; T. Karpowicz, *Legends pomorskie*, Spółdzielnia Wydawnicza „Polskie Pismo i Książka”, Szczecin 1948; F. Sędzicki, *Baśnie kaszubskie*, oprac. L. Roppel i L. Bądkowski, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1957; W. Łęga, *Legends Pomorza*, Wydawnictwo Morskie, Gdynia 1958; F. Fenikowski, *Zielony kalamarz*, „Czytelnik”, Warszawa 1963; G. Bojar-Fijałkowski, *Pieśń Swantibora. Baśnie i podania Pomorza Zachodniego*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1964; tegoż, *Legends koszalińskiego grodu*, Koszalińskie Towarzystwo Społeczno-Kulturalne, Koszalin 1972.



Licho z Gardna, 1974, fot. P. Kreft

przedstawienia w oszczędny sposób wykorzystywała koloryt lokalny ziemi Kaszubów/Słowińców, skupiając uwagę na pomysłowości, konsekwencji i optyzmie Jaśka, zwalczającego czary, przeciwności i zło pochodzące od Czarnoty oraz Licha Morskiego.

Takie postawienie akcentu treściowego w przedstawieniu związane było z ogólnopaństwowymi procesami ujednolicania kultury polskiej, w której regionalizmy były akceptowane jedynie jako pewnego typu warianty nadrzędnej tradycji narodowej. W odniesieniu do tzw. ziem odzyskanych odgórnie popierano wszelkie inicjatywy kulturalne, które wykorzystywały lokalne podania czy legendy do tworzenia szerszych opowieści kształtujących tożsamość

mieszkańców³². Miała tego świadomość Miklińska i dyrektorzy Tęczy lat siedemdziesiątych, którzy wykorzystywali tego typu tendencję kulturową³³.

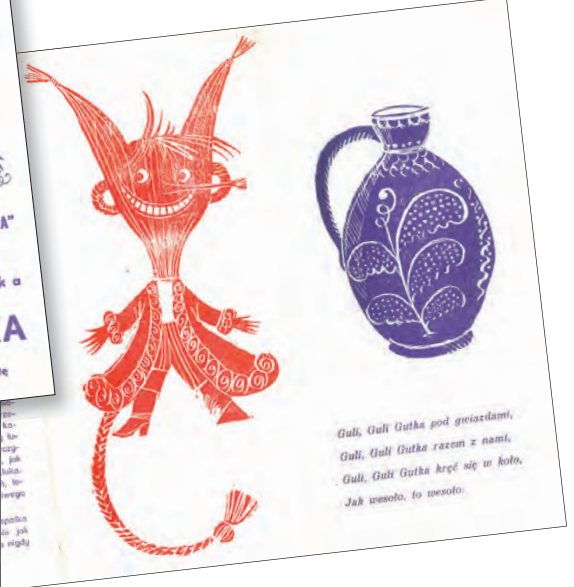
W następnych latach zespół Tęczy realizował scenariusze teatralne z motywem kaszubsko-pomorskim dzięki bliższym personalnym związkom z Natalią Gołębską, która z nieodległego Gdańska i teatru Miniatura mogła udzielać się także i w Słupsku³⁴. Chodzi tutaj o jej autorstwa scenariusze sztuk: *Guli-Gutka* oraz *Damrocka i Gryf*, które choć nie były oryginalnie napisane w języku kaszubskim, a po polsku, to bardzo silnie powiązane zostały z pomorskim kręgiem kulturowym, przynosząc stamtąd postacie, słownictwo czy topikę.

Guli-Gutka, czyli *śpiewogra lalkowa na kaszubską nutę* Natalii Gołębskiej została wystawiona przez Tęczę 11 czerwca 1977 r. Reżyserowała Zofia Miklińska, scenografię zaprojektował Adam Kilian, a muzykę skomponował Marian Radzikowski. Tradycja kaszubska posłużyła Gołębskiej przede wszystkim w doborze postaci sztuki. Guli-Gutka to postać rodem z folkloru, dziecko pełne wesołości, werwy i odwagi. Rogatek i Rokitnik to z kolei figury demoniczno-animalistyczne, które wyobrażają wszelkie zło. Diabelskie Skrzyпки, Pobrząkiwacz oraz

32) Patrz prace zbiorowe o tej problematyce: *Stare i nowe w kulturze wsi koszalińskiej*, red. J. Burszta, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1964 lub *Z zagadnień twórczości ludowej. Studia folklorystyczne*, red. R. Górski, J. Krzyżanowski, „Ossolineum”, Wrocław 1972; albo autorskie wypowiedzi: J. Burszta, *Etnografia polska a Ziemia Zachodnie*, „Lud” 1971, t. 55, s. 15-28; S. Świrko, *Z problematyki folkloru Pomorza Zachodniego*, „Literatura Ludowa” 1960, nr 4-5, s. 12-17.

33) Z. Miklińska, *O folklorze w teatrze lalkowym*, „Głos Słupski”, 16 II 1974; tejsze, *Teatr swój widzę... dla wszystkich*, „Głos Koszaliński”, 8-9 III 1975.

34) Patrz szersze uwagi: A. Sobiecka, *Natalia Gołębska i słupska „Tęcza”*, „Nasze Pomorze” 2015, nr 17, s. 105-114; D. Kalinowski, *Tematy, techniki i konteksty dramaturgii Natalii Gołębskiej*, „Nasze Pomorze” 2015, nr 17, s. 115-126.



Guli-Gutka, 1977, fot. P. Kajrowski

Program spektaklu *Guli-Gutka*, 1977, proj. A. Bunsch

(szef teatru lalkowego), które wprowadzają uaktualnienie czasowe i odświeżają teatralną konwencję.

Guli-Gutka jako przedstawienie zbudowane było z trzech wymiarów³⁵. Najpierw wprowadzało składniki tradycji kaszubskiej za pomocą postaci bohaterów i umiejscowienia akcji wydarzeń. Po drugie utwór Gołębskiej zapoznawał młodego widza z artystyczno-organizacyjną specyfiką teatru, na swój sposób komentował przyjętą w spektaklu konwencję artystyczną, rekwizyt oraz urządzenia techniczne sceny. Wreszcie *Guli-Gutka* kształtowała wyobraźnię muzyczną widza za pomocą wprowadzenia szeregu pomysłowo wykorzystanych postaci-rekwizytów. W spektaklu Gołębskiej-Miklińskiej kaszubski czynnik etnograficzny nie był w fabule pierwszoplanowy, bardziej wyzyskiwano tutaj atmosferę dziecięcej zabawy i radości. Istotne było

Burczybas są antropomorfizowanymi instrumentami, zapożyczonymi do spektaklu ze składu kaszubskiej kapeli, które stają się działającymi „osobami” w sztuce. Z innej przestrzeni kulturowej wywodzą się pozostałe postacie przedstawienia: Śpiewograjek (konferansjer), Patataj (umuzyczniony osiołek) oraz Baju-Baj

35) Tekst tej sztuki został kilkakrotnie wydany drukiem: „Scena” 1976, nr 7, „Pomerania” 1977, nr 5 oraz w większym wyborze: N. Gołębska, *Fantazje kaszubskie*, Oficyna Czac, Gdańsk 2003.

to, aby spektakl wywołał pozytywne skojarzenia z Pomorzem oraz kaszubską tradycją kulturową, co dostrzegali także recenzenci:

Wartość tej sztuki polega głównie na mądrym i umiejętnym popularyzowaniu obyczaju i kultury kaszubskiej. Dzieci mają okazję poznać takie zapomniane już instrumenty ludowe, jak diabelskie skrzypce, burczybas i porbrząkacz. Przybliży im się rękodzieło i sztukę ludową tego regionu, a już plecenie artystycznych koszy z korzeni na długo pozostanie im w pamięci. Wprowadza się odbiorców w niezwykły fantastyczny świat legend kaszubskich. Ale przede wszystkim ukazuje się bogactwo, piękno i różnorodność pieśni kaszubskich³⁶.

O spektaklu akceptacyjnie napisał również inny recenzent – Jerzy Dąbrowa Januszewski, który z perspektywy

kaszubskiego publicysty-regionalisty cenił nie tyle etnografizm przedstawienia, co jego baśniowość³⁷. Ta zaś była już poetyką w tradycji literatury kaszubsko-pomorskiej kilkakrotnie wyzyskaną za sprawą sztuk teatralnych dla dzieci, które w duchu regionalistycznym napisali Lech Bądkowski³⁸ oraz Franciszek Fenikowski³⁹ i które zostały zagrane w gdańskim Teatrze Lalki i Aktora Miniatura, co doceniała w swych wypowiedziach recenzentek Róża Ostrowska⁴⁰. O popularności spektaklu niech zaświadczy fakt, że został on zaprezentowany w I programie Telewizji Polskiej (1977) oraz że powrócono do niego w późniejszych latach, wystawiając go w tej samej reżyserii, scenografii i z odnowioną obsadą w 1994 r.

Innym sposobem nawiązania do tradycji kaszubskiej była realizacja w słupskiej Tęczy sztuki Natalii Gołębskiej *Damroka i Gryf... za panowania Świętopetka Wielkiego*. Przedstawienie miało premierę 24 października 1984 r.

36) Z. Flis, *Z Guli-gutką po Kaszubach*, „Głos Pomorza”, 6 VII 1977.

37) J. Dąbrowa Januszewski, *Pani Zofii kraina legend*, dz. cyt., s. 37–38.

38) Patrz jego sztuki: L. Bądkowski, *Zaklęta królewianka / Zaklätò królewionka, Sobótka / Sobòtka, Złoty sen / Złoti spik*, przeł. H. Makurat, Oficyna Czeć, Kartuzy 2009 oraz *Sąd nièòstateczny. Tèater w trzech aktach*. Adaptacjò dlò tèatrowèch karnów, skaszèbienié: E. Gòłąbk ë Z. M. Jankòwsczi, w: *Domócò bina. Dzewiãc dramów do jigrè*, red. B. Pisarek, Múzeum Kaszèbskò-Pòmòrszczi Pismieniznè ë Mùzyczi, Kaszèbskò-Pòmòrszcze Zrzeszenié. Òglowi Zarząd, Wejrowò – Gduńsk 2006, s. 26-72. Analiza treściowa w artykule: D. Kalinowski, *Między moralitetem a baśnią. Dramaty Lecha Bądkowskiego*, w: *Lech Bądkowski. Literatura i wartości*, red. D. Kalinowski, Instytut Kaszubski, Zarząd Główny Zrzeszenia Kaszubsko-Pomorskiego, Bytów – Słupsk – Gdańsk 2009, s. 129-141.

39) O specyfice twórczości scenicznej tego autora pisałem w artykule: D. Kalinowski, *Historia i zabawa na pomorskim brzegu. O dramaturgii Franciszka Fenikowskiego*, w: *Franciszek Fenikowski. Kaszuby na nowo opisane*, red. D. Kalinowski, Akademia Pomorska, Instytut Kaszubski, Słupsk-Gdańsk 2012, s. 121-170.

40) Omawia ten profil działalności: M. Bukowska-Schiellmann, *Świat teatru Róży Ostrowskiej*, w: *Róża Ostrowska. Bibliografia oraz trzy szkice o życiu i twórczości*, oprac. A. Fac, Wojewódzka i Miejska Biblioteka Publiczna im. J. Conrada-Korzeniowskiego, Gdańsk 2014, s. 57-101.



Damroka i Gryf, 1984, proj. A. Bunsch

Zostało ono wyreżyserowane przez Zofię Miklińską, scenografię i lalki zaprojektował Ali Bunsch, muzykę przygotował Jerzy Partyka. W porównaniu do *Kaszubów pod Wiedniem* czy *Guli-Gutki*, tym razem postawiono w realizacji akcent na warstwę historyczną wydarzeń i psychologiczną głównej bohaterki. Główną heroiną jest tutaj Damroka, córka księcia Świętopełka, która stara się nie dopuścić do zwycięstwa największego wroga Księstwa Wschodniopomorskiego (Gdańskiego) – Zakonu Krzyżackiego. Nie mogąc przeciwstawić się sile militarnej, Damroka szuka możliwości dotarcia i przebudzenia gryfa, który jest najsilniejszym strażnikiem Pomorza. W spektaklu, który na planie realistyczno-historycznym rozgrywał się w średniowieczu, występowały również inne postacie: książę Świętopełk, jego rycerze i poseł, Komtur Zakonu Krzyżackiego, jego szpiedzy oraz Czarni Rycerze. Do bohaterów Gołębska-Miklińska dołączyły również postacie fantastyczne (Smętek oraz Gryfy: Czarny, Srebrny, Złoty).

Przedstawienie nasycone było czynnikami edukacyjno-psychologicznym i ważnym celem poznawczym stało się



Damroka i Gryf, 1984

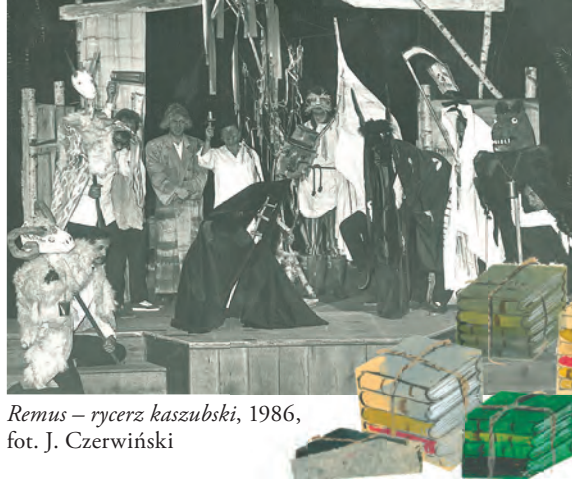
tutaj przybliżenie skomplikowanej przeszłości Pomorza, z zarysowaniem tak ważnej dla Kaszubów postaci Świętopełka i jego trudnych związków z Koroną Polską. Oryginalne ujęcia ma również legenda o Damroce, wedle której kaszubska dziewczyna poświęciła osobiste szczęście na rzecz celów wspólnotowych. Gołębska wraz z Miklińską ukazały więc w szerszym wymiarze aniżeli w przeciętnym przedstawieniu teatru lalkowego dla dzieci altruistyczną postawę społeczną bohaterki wraz z podstawową wiedzą o historii Pomorza w XIII wieku.

Powodzenie spektaklu było umiarkowane. Z jednej strony podobał się on fachowcom, tj. lalkarzom i krytykom teatralnym za ambitną realizację

artystyczną⁴¹. Został również doceniony nagrodą dla reżyserki i za grę aktorską Jolanty Kiezuń w roli Damroki w ramach Telewizyjnego Festiwalu Widowisk Lalkowych (1985). Z drugiej jednak strony prezentacja nie przypadła do gustu młodym i dorosłym widzom. Pisała o tym Zofia Watrak:

Reakcja widowni festiwalowej na tekst Gołębskiej była najlepszym potwierdzeniem, jak rozminął się on ze współczesnym kanonem estetycznym i w odczuciach widzów, dodajmy dorosłych, wydał się zbyt przebrzmiały i zbyt patetyczny. A jednak chciałybyśmy bronić *Damroki i Gryfa* mimo wątpliwości, jakie budzi we mnie sama sztuka i jej realizacja, ponieważ doceniam wagę podjętej problematyki, omijanej na ogół przez teatry⁴².

Mimo walorów formalnych i artystycznych przedstawienie nie było długo eksploatowane, do czego przysłużyła się prawdopodobnie zbyt „gęsta” historycznie tematyka i zbyt „egzotyczna” w swej pomorskości symbolika. Zofia Miklińska ceniła wszakże poetyckość i historyczność sztuki, nie chcąc z niej zrezygnować⁴³. Zafrapowana walorami literackimi scenariusza Gołębskiej, podzielała zdanie trójmiejskiego wydawcy i publicyści Wojciecha Kiedrowskiego, który współtworzył ówczesne środowisko



Remus – rycerz kaszubski, 1986,
fot. J. Czerwiński

kaszubsko-pomorskie i popierał wszelkie formy kultywowania kaszubszczyzny:

Sztuki stworzone dla teatru lalek nie tyle oparte są o folklor kaszubski, co tkwią swą tematyką i artystyczną całością w barwach i klimacie baśniowych Kaszub. Te utwory z powodu artystycznego kunsztu i emocjonalnego ładunku winny być przypomniane każdemu młodemu pokoleniu. I są to utwory, które winny być grywane nie tylko przez zawodowe teatry lalkowe⁴⁴.

Najważniejszym chyba osiągnięciem na kaszubskiej ścieżce teatru Tęcza było przygotowanie scenicznej adaptacji powieści Aleksandra Majkowskiego *Żęć i przigòdë Remusa*. Warto przypomnieć w tym miejscu, że jest to najważniejsza w literaturze powieść (wyd. 1938), kształtująca kaszubską wyobraźnię i poczucie

41) Patrz recenzja: A. Romanowska, *Legenda w historię wpisana*, „Głos Pomorza”, 29 XI 1984.

42) Z. Watrak, *Damroka i Gryf w teatrze „Tęcza”*, „Teatr Lalek” 1985, nr 9–10, s. 5.

43) Świadczą o tym wywiady: jn, *Bajka to li tylko?*, „Zbliżenia” 1984, nr 47, s. 6; M. Mirecka, „Tęcza” dzieciom, „Głos Pomorza”, 19 X 1984.

44) W. Kiedrowski, *Postlowie*, w: N. Gołębska, *Fantazje kaszubskie*, dz. cyt., s. 138.

tożsamości od wielu pokoleń⁴⁵. Sięgnięcie do jej polskiego przekładu (Lecha Bądkowskiego) i przygotowanie tego spektaklu na okoliczność jubileuszu 40-lecia Tęczy dobitnie świadczyło, że w słupskim teatrze doceniono wagę ideowo-artystyczną tradycji kaszubskiej.

Premiera spektaklu *Remus – rycerz kaszubski* w adaptacji Edwarda Mazurkiewicza odbyła się 15 listopada 1986 r. Za reżyserię była odpowiedzialna Zofia Miklińska, scenografię zaprojektował Romuald Strzelecki, muzykę skomponowała Wanda Dubanowicz, a ruchem scenicznym zajął się Zbigniew Skrzeczko. Tekst oryginału wzbogacono dodatkowo fragmentami utworów kaszubskich Floriana Ceynowy i Hieronima Derdowskiego oraz polskich: Bolesława Faca, Tadeusza Micińskiego, Adama Mickiewicza, a także literatury ludowej. Sztukę grano w Słupsku i Gdyni, zaprezentowano ją również w ramach II Ogólnopolskich Spotkań Teatrów Lalkowych w Białymstoku (1987)⁴⁶.

Miklińska przyjęła w realizacji realistyczno-magiczną konwencję teatru, układając logiczny ciąg wydarzeń,

postacie ludzi oraz istot fantastycznych, akceptując schematyczną nieco scenografię oraz narracyjną muzykę. W sztuce dominowały więc elementy fabularne, które tylko czasami przesłaniane były przez składniki baśniowe. Tęcza ukazywała głównego bohatera jako młodzieńca poznającego życie i uczącego się odróżniać dobro od zła. Jego dojrzewanie egzystencjalne kierowało go do coraz bardziej odpowiedzialnych wyborów światopoglądowych i do uznania wagi wartości ponadjednostkowych, z takimi kategoriami jak język oraz ojczyzna. Sztuka nie była jednak przeładowana elementami ideowymi⁴⁷.

Jak pisał jeden z recenzentów:

Cały spektakl jednak, trzeba to powtórzyć, toczy się wartko, jest widowiskowy, w czym duża zasługa scenografa. Na tle ciągle zmieniającej się dekoracji wyraźnie zaznaczały się kostiumy lalek i rekwizyty. Zresztą lalkom nadano charakterystyczne rysy postaci przemawiające do wyobraźni dzieci. Udane też są układy taneczne i podkreślająca dramaturgię muzyka.

45) Patrz opisy powieści, m.in.: T. Linkner, *Heroiczna biografia Remusa. W zwierciadle mitu i kaszubskich wierzeń*, Oficyna Czeć, Gdańsk 1996; T. Linkner, *Aleksandra Majkowskiego młodopolskie peregrynacje i twórcze fascynacje*, w: *Życie i twórczość Aleksandra Majkowskiego*, red. J. Borzyszkowski, Muzeum Piśmiennictwa i Muzyki Kaszubsko-Pomorskiej, Instytut Kaszubski, Wejherowo 1997, s. 69-106; Z. Zielonka, *Wyznaczniki arcydzieła „Życia i przygód Remusa” Aleksandra Majkowskiego*, w: *Życie i przygody Remusa” Aleksandra Majkowskiego. Powieść regionalna czy arcydzieło europejskie*, red. T. Linkner, Wydawnictwo Uczelniane WSP, Słupsk 1999, s. 25-40; J. Borzyszkowski, *Aleksander Majkowski (1876-1938). Biografia historyczna*, Instytut Kaszubski, Muzeum Piśmiennictwa i Muzyki Kaszubsko-Pomorskiej, Gdańsk-Wejherowo 2002; A. Kuik-Kalinowska, *Arcypowieść literatury kaszubskiej*, w: A. Majkowski, *Żćć i przigodě Remusa. Zvjercadlo kaszubskji*, oprac. i przypisy J. Treder, wstęp J. Borzyszkowski, A. Kuik-Kalinowska, J. Treder, Instytut Kaszubski, Gdańsk 2010, s. 90-109.

46) Patrz: J. Dąbrowa-Januszewski, *Pani Zofii kraina legend*, dz. cyt., s. 38; D. Marc, *Zaczęło się od polskiej szopki*, „Gryf” 1987, nr 1, s. 14-15.

47) O teatralności dzieła i kilku przykładach teatralnej recepcji powieści Majkowskiego: D. Kalinowski, *Remus teatralizowany...*, dz. cyt.

Można zarzucić autorom widowiska, że przez scenę przewija się zbyt wiele postaci, że chwilami akcja jest nadmiernie zagęszczona, ale trzeba pamiętać, że na dzieci, szczególnie te młodsze, bardziej oddziałują obrazy, malownicze sekwencje, niż całe przesłanie sztuki, nawet jeżeli zawiera nieskomplikowaną fabułę. Zresztą starszym dzieciom zrozumienie przewodniej myśli spektaklu nie powinno stwarzać trudności⁴⁸.

Inni recenzenci także cenili (choć nie we wszystkim) przedstawienie, podkreślając z jednej strony tradycję realizacji sztuk o tematyce pomorskiej w słupskiej Tęczy, a z drugiej patriotyczny wymiar utworu Majkowskiego. Warto przy tym zauważyć, że niektórzy z dorosłych odbiorców sztuki zauważyli nawet w spektaklu poczucie narodowe Kaszubów, co w latach osiemdziesiątych XX w. mogło być odczytywane jako bardzo odważny gest akceptacji słupskich artystów lalkarzy dla podmiotowych ambicji środowiska kaszubskiego.

Odnajdujemy w tym kontekście znaczącą wypowiedź recenzyjną:

Akcja *Remusa* dzieje się w czasie zaborów, ale dzięki nakładaniu się planu wizyjnego na plan realny, mamy w przedstawieniu zarysowaną znacznie głębszą perspektywę historii narodu kaszubskiego. Rozpościera się ona między niezawisłością wielkich książąt kaszubskich, pojawiających się w przedstawieniu w funkcji symbolu

dawnej świetności, a postacią Remusa, prostego człowieka bez rodowodu, wędrownego sprzedawcy książek, dla którego jednak idea ocalenia kaszubszczyzny, a więc języka, obyczaju, historii, staje się główną, a właściwie jedyną treścią życia. Niezwykła szlachetność Remusa urasta, mimo realnej prostoty, do rangi symbolu niezależnej świadomości narodowej⁴⁹.

Czy taki styl myślenia o Kaszubach jak u recenzenta rzeczywiście pojawił się w umyśle Miklińskiej-realizatorce spektaklu należy raczej wątpić. Natomiast przyjęte przez nią rozwiązania inscenizacyjne istotnie robiły wrażenie. Potrafiła ona „wyłuskać” z powieści sceniczną obrazowość, atrakcyjnie pokazać różnorodną przestrzeń wydarzeń utworu oraz wyzyskać zawartą w prozie Majkowskiego dramatyzację w odniesieniu do rozwoju świadomościowego głównego bohatera (od naiwnego, zagubionego dziecka do odpowiedzialnego i odważnego rycerza).

Dostrzegali to recenzenci, pisząc:

Zofia Miklińska, reżyserując przedstawienie, spięła je wyraźną kłamrą. Oto kołędnicy przychodzą z Gwiazdką składać życzenia. Jest to żywy plan, aktorzy kołędują i rozsnuwa się opowieść o Remusie i jego przygodach, przeniesiona na plan lalkowy. Kończą to wszystko noworocznymi gwizdźkami znów w żywym planie. Zamysł znakomity, czytelny, przeprowadzony przez reżysera bardzo konsekwentnie⁵⁰.

48 (s.j.), *Przygody kaszubskiego rycerza*, „Pomerania” 1987, nr 5, s. 55.

49 (mp), *Premiera w „Tęczy”*, „Głos Pomorza”, 13 XI 1986.

Słupska Tęcza swoim spektaklem o Remusie zapoczątkowała sceniczne adaptacje powieści, które później realizował Krzysztof Gordon w Teatrze Telewizji (1987), Jaromir Szroeder w konwencji etnograficznej Teatru Dialogus (2000), Zdzisław Górski w onirycznej poetyce Teatru Snów (2008), Dariusz Narloch jako widowisko plenerowe Teatru Młodych Gotów (2014), Remigiusz Brzyk w formie przedstawienia lalkowo-aktorskiego Teatru Miniatura (2016) oraz Krzysztof Babicki w pełnospektaklowym ujęciu aktorskim (2019)⁵¹.

ZEJŚCIE ZE ŚCIEŻKI KASZUBSKIEJ?

Po prezentacjach *Remusa* Tęcza nie zaproponowała w kolejnych latach nowych spektakli z motywami kaszubskimi. W późniejszych latach tego typu tematyka pojawiła się już tylko okazjonalnie, niejako na marginesie. Z jednej strony wynikało to z faktu, iż Zofia Mikińska w 1991 roku odeszła na emeryturę. Z drugiej strony patrząc, nowa dyrektorka słupskiego teatru i realizatorka premierowych przedstawień Małgorzata Kamińska-Sobczyk, choć nawiązywała do spektakli swojej poprzedniczki, to jednak przekształcała motyw

kaszubsko-pomorski w słupsko-regionalny, widząc w tym czynnik emocjonalno-identyfikacyjny⁵². Jej podejście zaowocowało dwiema realizacjami teatralnymi: przedstawieniem lalkowym *O słupskich krasnalach* (2002), na podstawie opowiadania Franciszka Fenikowskiego oraz widowiskiem plenerowym *O pomorskich czarownicach* (2002).

Kaszubskość pierwszego spektaklu (premiera: 1 czerwca 2002), do którego scenariusz napisała Małgorzata Kamińska-Sobczyk, scenografię zaprojektował Jarosław Polanek, zaś muzykę skomponował Bogdan Szczepański, była widoczna już tylko na drugim planie. W oryginalnym zapisie Fenikowskiego motyw kaszubski widoczny był głównie w warstwie krajobrazowej i kilku szczegółach sfery legend, podań i wierzeń pomorskich⁵³. Adaptacja teatralna odeszła od elementów erudycji etnograficznej tekstu literackiego. Od strony treści patrząc, najważniejszym składnikiem literackim sztuki stał się tutaj fakt, że trzynastu synów Dyzmy Gnypa z powodu niedożywienia stało się karłami i z racji tego, że byli źle traktowani przez ojca, uciekli pod świętą górę Słowińców – Rowokół, by pędzić tam życie skrzatów. Ich losy także i tam ulegają pogorszeniu, gdyż Nietoperz i Żmija kradną im cały majątek. Dopiero Leśna Wiedźma udziela im

50) J. Ślipińska, *Opowieść o kaszubskim bohaterze*, „Głos Pomorza”, 20-21 XII 1986.

51) D. Kalinowski, „*Życie i przygody Remusa*”, w: *Gniazdo gryfa. Słownik kaszubskich symboli, pamięci i tradycji kultury*, red. nauk. C. Obracht-Prondzyński, Instytut Kaszubski, Gdańsk 2020, s. 667-669.

52) M. Kamińska-Sobczyk, R. Ulicki, *O ożywianiu marionetek, misji teatru lalkowego i wrażliwości współczesnego dziecka*, „Miesięcznik” 2006, nr 3, s. 4-12.

53) F. Fenikowski, *O słupskich krasnietach i rowokolskiej księżniczce*, Zrzeszenie Kaszubsko-Pomorskie. Oddział Miejski, Gdańsk 1990.

pomocy i mogą zwyciężyć przeciwności oraz uwolnić rowokolską Królową.

Jak widać tego typu intryga spektaklu prowadziła do czynników przygodowych i baśniowych, zaś etniczność została zastąpiona regionalizmem skupionym na ziemi słupskiej⁵⁴. Kamińska-Sobczyk postąpiła zatem podobnie jak Petrykowski i Czaplinska w przedstawieniu *Licho z Gardna*, którzy z Kamiennej Wyspy uczynili przestrzenne centrum wydarzeń scenicznych.

Jeszcze bardziej od kontekstu kaszubskiego odeszła Małgorzata Kamińska-Sobczyk jako autorka scenariusza i reżyserka w widowisku plenerowym pt. *O pomorskich czarownicach*. Zespół *Tęczy* zaprezentował je 23 czerwca 2002 r. w scenografii Jarosława Polanka i w opracowaniu muzycznym Bogdana Szczepańskiego⁵⁵. Przemarsz aktorów teatru przez miasto, elementy scenografii, występujące postacie i dialogi, wszystko to związane było z historycznie znanym faktem spalenia na stosie słupskiej mieszkanki oskarżonej o czary. Realizatorom zależało tutaj nie tyle na przypomnieniu widzom kaszubskości miasta, co na ukazaniu dramatyizmu prześladowanej kobiety, Triny Papišten, oraz zarysowaniu aury starego miasta, w którego obrębie odegrano sceny widowiska. *Tęcza* wpisywała się tym spektaklem w tradycję prezentacji widowisk plenerowych, które od wielu



O pomorskich czarownicach, 2002

lat realizował Słupski Ośrodek Kultury i środowisko Teatru Rondo. Jednakże ich przedstawienie było wyraźniej oparte na tekście i grze aktorskiej, nie zaś na symbolicznym obrazie i roli rekwizytów oraz marionetek.

Od 2002 roku nie powstało nowe przedstawienie *Tęczy*, które podejmuje problematykę kaszubską. Czy oznacza to, że tematyka nie jest już atrakcyjna dla słupskiego zespołu? A może ma to być sygnał wycofania się teatru z tego rodzaju inspiracji? Kolejne realizacje zapewne na te pytania odpowiedzą...

54) AGO, *Historia o słupskich krasnalach*, „Dziennik Bałtycki”, 29-30 V 2002; AGO, *Dla tych, co wierzą w krasnale*, „Dziennik Bałtycki”, 31 V 2002; ALA, *Krasnoludki są na świecie*, „Dziennik Bałtycki”, 3 VII 2002; MAG, *Krasnoludki są ze Słupska*, „Głos Słupski”, 30 V 2002.

55) [Nota], *Sabat przed zamkiem*, „Dziennik Bałtycki”, 20 VI 2002; LAW, *Kwiaty i wiedźmy*, „Głos Pomorza”, 25 VI 2002; [Nota], *Sptonęły czarownice*, „Głos Wybrzeża”, 30 VII 2002; [Nota], *Zdarzyło się!*, „Naji Goche” 2003, nr 3, s. 31.



Lucyna Kozień

Pozwólcie duchowi latać



Od Polski śpiewanie,
1970, proj. A. Bunsch

„Skąd się biorą maniacy. Tacy, co na przekór wszystkiemu i wszystkim robią swoje? Wygrzebują z ugoru kamienie, targają je w pocie czoła, orzą stwardniałą ziemię i wierzą, że coś wzejdzie?”¹ Tak pisała Zofia Miklińska o pionierskich latach Tęczy i jej założycielach Elżbiecie i Tadeuszu Czaplńskich. Ich droga do teatru, trudy organizowania teatru objazdowego i przekształcania go w stacjonarny, historia nazwy (ta oficjalna i ta ze złośliwej poniekąd anegdoty²) są szeroko opisane, również we wspomnieniach samych Czaplńskich. Miklińska, spadkobierczyni ludowej Tęczy i admiratorka pozytywistycznej pracy swoich dyrekcyjnych poprzedników, podkreślała, że tworzyli teatr prawdziwy, bo potrzebny, z publicznością odwiedzającą Tęczę z chęci i ciekawości, odchodzącą „z wolna i niechętnie”. Tego teatru nikt

Czaplńskim nie odbierze, a co najwyżej pozazdrości...

Zofia Miklińska też chciała tworzyć teatr potrzebny. Przez dwadzieścia lat (1970-1991) kształtowała oblicze słupskiej sceny lalkowej³, budowała podstawy profesjonalnego zespołu i teatru mającego ambicje kształtować wrażliwość i wyobraźnię dzieci, zajmować ważne miejsce w kulturalnym pejzażu miasta i uczestniczyć w środowiskowych wydarzeniach. Przejęła teatr silnie wpisany w miejscowe środowisko, bez potrzeby otwierania się na zewnątrz. Chciała to zmienić – stała się szybko rozpoznawalną w mieście osobą, aktywną w różnego rodzaju przedsięwzięciach kulturalnych, inicjującą lokalne wydarzenia i zapraszana do różnych gremiów (przez wiele lat była np. prezesem słupskiego oddziału Towarzystwa

1) Z. Miklińska, *Tadziowie*, „Scena” 1978, nr 7, s. 24.

2) Tak naprawdę to: T. i E. Czaplńscy. T. i E. Cza. Tecza. Tęcza. „Tęcza”. Zob. tamże.

3) Przed przyjściem Miklińskiej do teatru Tęcza, od jego upaństwowienia w 1966, dyrektorem i kierownikiem artystycznym słupskiej sceny lalkowej była Julianna Całkowa (do 1969). W sumie wyreżyserowała w Tęczy osiem przedstawień, w tym prapremierowo sztukę Krystyny Miłobędzkiej (kierownika literackiego Tęczy) *Stara baba mak* (1968).

Kultury Teatralnej). Szukała sposobów na zbliżenie teatru do szkół, na otwarcie Tęczy na edukację teatralną, czemu m.in. miały służyć sympozja, seminaria i sesje organizowane wspólnie z uczelniami pedagogicznymi Gdańska i Słupska. Wiedziała, że skończył się czas teatru ludowego, że pora na nowe otwarcie i nowe drogi zbliżenia do widzów. „[W]ierzemy w siłę edukacji teatralnej [...]”⁴ – deklarowała tuż po objęciu kierownictwa sceny, w teatr, który uczy jak żyć i co jest sensem życia. „Teatr mój widzę potrzebny”⁵, tytułowała swój artykuł w wydawnictwie jubileuszowym wydanym z okazji 25-lecia Tęczy w 1971 roku. A potrzebny, bo prawdziwy. Prawdziwy, bo zdolny wywoływać u widza przeżycia i szczere uczucia...

Wśród wielu obowiązków, zadań związanych z budową zespołu aktorskiego, repertuaru i widowni, znajdowała czas na pisanie o teatrze. W licznych artykułach publikowanych w prasie pomorskiej, ale i ogólnopolskiej (m.in. na łamach „Sceny” i „Teatru Lalek”), formułowała swoje opinie i wyrażała przemyślenia dotyczące sztuki dla dzieci, istoty lalkowego teatru i innych nurtujących ją teatralnych kwestii. W artykule *Aktor i widz – sine qua non* publikowanym w 1972 roku w „Głosie Koszalińskim” pisała:

Teatr jak zawsze wierne zwierciadło odbija psychozy nowej ery. Chce

mówić ludziom o ich losie, ostrzegać, gromić, wstrząsać i oczyszczać. Jak wtedy – na początku. Szuka drogi do widza, do wielu widzów. Chce wrócić do wspólnoty. My – wy to jedno. Precz z izolacją rampy, sceny, szminki. Teatr Ulicy. Teatr Laboratorium. Teatr polityczny. Teatr Intymny...⁶

W „Scenie” w artykule *Oni* zastanawiała się:

Twórcza czy odtwórcza jest sztuka aktorska? Wiemy, wiemy, że jest twórcza. Że może być twórcza. Że rola może być dziełem sztuki – na tej zasadzie, że dziełem jest każdy spektakl, ale dziełem sztuki tylko jeden z wielu. A więc, skoro może, to jest twórcza. A sztuka aktora lalkowego? Pytanie na poły tylko heretyckie; bo gdzie się kończą uwarunkowania i ingerencje, gdzie dochodzi do głosu indywidualność?⁷

Już na samym początku obecności w Tęczy Miklińska określiła jasno swoje repertuarowe zainteresowania, którym była wierna niemal dwa dziesięciolecia: związek z tematyką historyczną i patriotyczną, z historią i legendami Ziemi Pomorskiej, z obyczajami, obrzędami i tradycjami ludowymi – słowem: z folklorem kaszubskim.

4) Z. Miklińska, *Teatr mój widzę potrzebny*, w: *Dwadzieścia pięć lat „Tęczy”, 1946-1971*, oprac. red. J. Żelezik, PTL „Tęcza” Słupsk [1971], s. 7.

5) Tamże, s. 6.

6) Z. Miklińska, *Aktor i widz – sine qua non*, „Głos Koszaliński”, 25 III 1972.

7) Z. Miklińska, *Oni*, „Scena” 1978, nr 3, s. 34.



Po kołędzie, 1981, fot. Z. Bielecki



Po górach, po chmurach, 1974

W pamięci zapisała się przede wszystkim jako realizatorka przedstawień folklorystycznych, niestrudzona ich admiratorka i obrończyni nurtu folklorystycznego w polskim teatrze lalek. Mimo że wśród 39 wyreżyserowanych w Słupsku sztuk były tytuły różnorodne i typowe dla granego wówczas w teatrze lalek repertuaru, to bezsprzecznie najwyraźniejszy w jej dorobku artystycznym był nurt widowisk folklorystycznych. Te – tworzone głównie z Alim Bunschem, ale też z Adamem Kilianem i Rajmundem Strzeleckim – przyniosły jej rozpoznawalność i uznanie w środowisku. „Ali Bunsch zechciał z nami współpracować – wspominała – i tej wspaniałej współpracy zawdzięczamy bardzo udane wejście w moją pierwszą dekadę”⁸.

Wyraźnym rysem znaczą ją zrealizowane z Alim Bunschem przedstawienia folklorystyczne: głośne i nagradzane *Od Polski śpiewanie* oparte na tekstach Oskara Kolberga (1970); *Kaszubi pod Wiedniem* Jana Karnowskiego (1972)

– przedstawienie z czasów, kiedy ziemia kaszubska rozbrzmiewała pieśnią, tańcem, szczękiem oręza...; ballada wigilijna Ernesta Brylla *Po górach, po chmurach* (1974); i napisana specjalnie dla Tęczy, oparta na legendach śpiewogra lalkowa na kaszubską nutę *Guli-Gutka* Natalii Gołębskiej (ze scenografią Adama Kiliana, 1977) – podkreślająca piękno kaszubskiej natury i przekonanie, że dobro zawsze zwycięży. W następnej dekadzie, także z Alim Bunschem, zrealizowała szopkę krakowską *Po kołędzie* wg Jędrzeja Cierniaka i Oskara Kolberga (1981), a w 1984 roku Natalii Gołębskiej *Damrokę i Gryfa*, poetyckie przedstawienie lalkowe, o słynącej z urody Damroce, córce księcia Świętopełka oraz Gryfie (godle Pomorza, symbolu mocy i dzielności). Damroka odnalazła gniazdo legendarnego Gryfa Pomorskiego i, przekazując mu miecz – symbol dawnych władców Pomorza, wyzwoliła jego legendarną moc, dzięki której udało się ocalić ojczystą ziemię. Z Adamem Kilianem

8) Z. Miklińska, *Przygoda z „Tęczą”*, w: *50 lat. Teatr Lalki „Tęcza” Słupsk*, oprac. Z. Kulawas, PTL „Tęcza” Słupsk [1996], [s. 18].

9) J. Ślipińska, *Opowieść o kaszubskim bohaterze*, „Głos Pomorza”, 20-21 XII 1986.

w 1981 przygotowała *Janosika* według Ernesta Brylla, legendę o życiu i śmierci najsłynniejszego harnasia (z ciekawym pomysłem symbolicznego wizerunku Janosika, który powiększa się w trakcie scenicznych wydarzeń wraz z tym, jak rośnie sława bohatera). A z Rajmundem Strzeleckim *Remusa – rycerza kaszubskiego* Edwarda Mazurkiewicza (1986): opowieść o kaszubskim bohaterze, który „chodził po ziemi kaszubskiej, nosił śpiewniki i książki, nabożne i świeckie, a lud je brał, jakby tak musiało być”⁹.

Oczywiście będzie też Zofia Miklińska reżyserować sztuki z repertuaru dziecięcego, typowe dla tamtych lat, ale wyznacznikiem jej twórczości i przedstawieniami zapamiętanymi będą spektakle folklorystyczne.

Skąd to zainteresowanie folklorem i historią ziem polskich? Córka Piłsudczyka z domu wyniosła wychowanie w duchu patriotyzmu i szacunek do historii i tradycji oraz prawdziwe zainteresowanie wątkami z dziejów Polski. Folklor to dla niej istotna część tożsamości, wspomnienie z dzieciństwa – wspomnienie zdarzeń, lektur, słów, emocji, pejzażu. Pisała: „Folklor jest dla mnie przechowalnią (może raczej skarbnicą) narodowych, historycznych pamiątek – w kostiumie, języku, piosence, obyczajach... [...] Uprawiam folklor jako pamiątkę narodową, wspomnienie, egzotykę”¹⁰. Inspiracja folklorem miała też z pewnością drugie źródło: był nim niewątpliwym wpływ Natalii Gołębskiej, z którą zetknęła się na początku swojej zawodowej drogi, w Teatrze Lalki i Aktora Miniatura w Gdańsku. Była Zofia Miklińska w grupie

adeptów objętych opieką Gołębskiej, grała przede wszystkim w reżyserowanych przez nią przedstawieniach (m.in. w *Pastorałce* Leona Schillera z 1957, w *Biwaku z przyspiewkami* Hanny Januszewskiej z 1958 i w słynnym przedstawieniu *Bo w Mazurze taka dusza...* z 1962). Wpływ Gołębskiej na młodą lalkarkę, jej warsztat, postrzeganie teatru i w ogóle na jej całą zawodową drogę był ogromny i trwał jeszcze wiele lat po zdobyciu teatralnych ostróg.

Rozpoczynając pracę kierownika artystycznego w słupskiej Tęczy, Miklińska od razu podjęła starania o zdobycie uprawnień reżyserskich. Otrzymała je już w 1974 roku, a pierwszą z trzech sztuk, za które przyznano jej reżyserski dyplom i która przyniosła jej rozgłos, było *Od Polski śpiewanie* według Oskara Kolberga ze scenografią i lalkami Alego Bunscha. Przedstawienie głośne, nagrodzone Grand Prix na VII Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Lalek PIF w Zagrzebiu (1974), pokazywane wcześniej na V Ogólnopolskim Festiwalu Teatrów Lalek w Opolu (1971), prezentowane też było z powodzeniem i zainteresowaniem publiczności w NRD (1971), RFN (1977) i w Rumunii (1979). Motyw przewodni stanowiły cztery pory roku: wiosnę ilustrują piosenki kurpiowskie, o lecie śpiewano w piosenkach krakowskich, o jesieni – w łowickich, a o zimie – w kujawskich. Spoiwem były przysłowia i wierszyki ludowe, charakterystyczne lalki stworzył Ali Bunsch. Niezależnie od głosów krytycznych (że na przykład śpiew nagrany w wykonaniu aktorów gdańskiej Miniatury), przedstawienie

10) Z. Miklińska, *Czym jest dla mnie folklor*, „Teatr Lalek” 1989, nr 2, s. 8.

zwróciło uwagę na samą reżyserkę i jej repertuarowe upodobania. Zaproszenie do stałej współpracy scenografów tej rangi co Ali Bunsch, Adam Kilian i Rajmund Strzelecki, twórców o silnej osobowości i skryzalizowanym spojrzeniu na teatralną formę, pomogło Miklińskiej stworzyć przedstawienia, których ciekawa była nie tylko miejscowa prasa i publiczność, ale i lalkarskie środowisko.

Kaszubi pod Wiedniem, drugie z cyklu folklorystycznych widowisk zrealizowane przez Miklińską i Bunscha na początku lat siedemdziesiątych (premiera 1972), przychylnie przyjęło miejscowe środowisko, a w szerszej świadomości zaistniało dzięki telewizyjnej prezentacji (1972).

Niepodważalne walory *Kaszubów* – pisał Zbigniew Janiszewski w „Podbrzeżu” – to niewątpliwie dynamika inscenizacji, znakomite połączenie żywego planu z lalkowym (przejście na przykład z wesela w planie lalkowym do wesela w planie żywym), kontakt z widownią, elementy regionalne [...] i wreszcie rozpowszechnienie tak mało znanego faktu, jakim był rzeczywisty udział Kaszubów w odsieczy wiedeńskiej¹¹.

Kanwę przedstawienia stanowią przenikające się wątki współczesnego wesela kaszubskiego wypełnionego tradycyjnymi obrzędami i tańcami ze wspomnieniami wojny z Turkami prowadzonej w 1683 roku (sceny z przeszłości

rozgrywają się wyłącznie w planie lalkowym). Ale o duchu przedstawienia i jego myśli: „Nie ma Kaszub bez Polonii, a bez Kaszub Polski”¹², bardziej niż opis inscenizacji, mówią słowa zawarte w teatralnym programie:

Oto Król Jan III Sobieski wyrusza przeciw ogromnej potędze Turków oblegających Wiedeń. Ważą się losy Polski i całej Europy. Na wezwanie Króla ciągną towarzysze broni ze wszystkich stron Rzeczypospolitej, a wśród nich chorągiew pomorska pod wodzą generała Denhofa. Obok szlachty stają kaszubscy chłopci. Ze zwycięskiej wyprawy wielu nie wraca. Ci, co wracają, niosą ze sobą sławę wojenną i darowane przez króla szlachectwo. O czasach tych mówią w teatrze stare, wiekowe ule [...]¹³.

Joanna Rogacka, recenzentka „Teatru Lalek”, spektakl kontestowała:

[...] gadatliwe ule zaserwowały wesełnikom historię o romansie sprzed trzystu lat, który, mimo iż był miłością szlachcianki i chłopca, to zakończył się hymenem [...]. Po drugie zza uniesionego w górę obrazu Matejki pokazano wyprawę i wiktoryę wiedeńską oraz królewskiego triumfatora. [Ale... – L.K.]

Oczywiste okazało się i to, że np. Pisator inscenizujący bitwę pod Borodino za pomocą figur szachowych

11) Z. Janiszewski, *Miłość nie nagrodzona*, „Podbrzeże” 1984, nr 8, s. 18.

12) Słowa Hieronima Derdowskiego.

13) *Kaszubi pod Wiedniem*, program spektaklu, PTL „Tęcza”, Słupsk 1972.



Kaszubi pod Wiedniem, 1972, fot. A. Majchrzak

miął lepszy pomysł na batalistykę w teatrze niżli twórcy spektaklu słupskiego. I mimo że Wyspiański udowodnił, iż śpiewać „ojców dzieje” można i z okazji zaślubin, to wiekowe ule nie okazały się jednak na miarę Chochoła, a ludowe taneczki nijak nie stworzyły „chwili osobliwej”¹⁴.

Folklor przynosił reżyserce i dyrektorce Zofii Miklińskiej rozpoznawalność i uznanie, ale też i rozczarowanie; krytykę wszechobecnych w jej twórczości wątków, podważanie ich siły i oddziaływania na widzów oraz faktycznego zainteresowania publiczności ciągle tą samą tematyką. Rzeczywiście można odnaleźć w przedstawieniach folklorystycznych Miklińskiej wyraźny schemat: przywoływanie ludowych i narodowych tradycji – w pieśni, zwyczaju, obrzędzie, baśniach, muzyce, tańcu i śpiewie; elementy ludycznej zabawy; a w formie inscenizacyjnej – łączenie i przenikanie się planu aktorskiego i lalkowego (zwykle parawanowego), wprowadzanie do akcji

narratora bądź „opowiadaczy”. Premierowym przedstawieniem często towarzyszyły głosy, że spektakle te są raczej adresowane do widza dorosłego, że dla dzieci są za trudne, bo nie potrafią one odczytać kulturowych kontekstów i że teatr zadbać powinien, by przedstawienia nie zeszyły z afisza zbyt szybko...

„A to «Polska właśnie», ojczyzna – polszczyzna. [...] To, co potem – argumentowała – w drugiej dekadzie przestało być jakoś lubiane i traktowane było nawet prześmiewnie. Nie przez naszych widzów, ale przez nowych i młodych artystów i krytyków”¹⁵. W listopadzie 1988 roku zorganizowała więc w słupskim teatrze Tęcza ogólnopolską sesję *Folklor i historia w teatrze lalek* by zastanawiać się, czy folklor jest dziś potrzebny. Wśród zaproszonych do wystąpień gości byli m.in. historyk teatru Henryk Jurkowski, krytyk i pedagog Bożena Frankowska, pisarz i dramaturg Edmund Wojnarowski, psycholog Jacek Jankowski, redaktorka „Teatru Lalek” Teresa Ogrodzińska, reżyserka Natalia Gołębska, scenograf

14) J. Rogacka, *Sobieski swatem*, „Teatr Lalek” 1984, nr 5, s. 7.

15) Z. Miklińska, *Przygoda z „Tęczą”*..., dz. cyt., [s. 19].

Adam Kilian, historyk sztuki Maria Pinińska. Obradom przewodniczył Marek Waszkiel, wówczas pracownik naukowy Polskiej Akademii Nauk. Sesji towarzyszyły prezentacje przedstawień: *Leć głosie po rosie* w reżyserii Natalii Gołębskiej z warszawskiego Baja, *Tulajgrostek* Piotra Tomaszuka z Białostockiego Teatru Lalek i *Biwak z przyspiewkami* gospodarzy. Paradoksalnie uczestnicy sesji podważyli oczywistą – jak się wydawało, w każdym razie m.in. Zofii Miklińskiej – obecność folkloru w repertuarze teatralnym. Henryk Jurkowski wraził niepokój z przetrwania folkloryzmu (jak to określił) jako monokultury programowej i wręcz twierdził, że folklor ogranicza wyobraźnię dziecka. Pisał:

[...] folklor uteatralniony jest artefaktem, tworem sztucznym. Powstał on w wyniku wyrwania folkloru ludowego z kontekstu społecznego i kulturowego. Innych przeżyć dostarcza wesele krakowskie jako obyczaj, w którym uczestniczymy i innych – fragment widowiska ze sztuczną panną młodą i panem młodym, choćby ich podskoki i przysiady były jak najbardziej efektowne. Ograniczając się do teatru rezygnujemy z uczestnictwa w obrzędzie na rzecz podziwiania jego scenicznej urody. [...] Zamiast uczestnictwa w obrzędzie dajemy widzom malowaną, ruchomy obrazeczek. Powie ktoś, że tak jest lepiej niż całkowicie odciąć dziecko od folkloru. Być może. Ale powinniśmy zdawać

sobie sprawę, że karmimy dzieci wartościami z drugiej ręki, które są wątpliwym ekwiwalentem folkloru prawdziwego¹⁶.

Polemizowała z nim Maria Pinińska, zauważając, że upodobanie polskich lalkarzy do folkloru wiąże się z tym, iż artyści ci (tacy jak np. Irena Pikiel, Natalia Gołębska, Joanna Piekarska, Zofia Miklińska) mieli żywy kontakt z folklorem i w obliczu jego zagrożenia chcą go ocalić. Zatem:

Chwała im za to poszerzanie wyobraźni, w naszej stosunkowo monokulturowej edukacji o elementy specyfiki regionalnych kultur, góralskiej, śląskiej, kaszubskiej, za to znaczące zwrócenie uwagi na istotę ludzką żyjącą w ścisłej zależności z określonym środowiskiem naturalnym, warunkującym jego cele i zachowania, smutki i radości. Za te próby pokazania człowieka w jego najprostszycy doznaniach, zasadach, relacjach z innym, co jest tak ważne dla zrozumienia człowieczeństwa w ogóle¹⁷.

Folklor pokazywany w teatrze lalek zdumiewa bogactwem interpretacji, wielością kreacji i urodą sceniczną (przynoszącą twórcom zasłużone laury), a teatr lalek zrobił wiele w podniesieniu tego, co ludowe do narodowego.

Inscenizacja folkloru jako duchowego dorobku wielu kultur, wydobywanie

16) H. Jurkowski, *Folklor jako ograniczenie wyobraźni*, „Teatr Lalek” 1989, nr 2, s. 3.

17) M. Pinińska, *Folklor jako poszerzenie wyobraźni*, „Teatr Lalek” 1990, nr 3-4, s. 44.



Lalka ze spektaklu *Panienka z okienka*, 1977, proj. A. Bunsch. Zobacz więcej na stronach „Bałtyckiej Biblioteki Cyfrowej”



ich odmiennych poetyk przy wspólnych tendencjach do poszukiwania uniwersalnych wartości humanistycznych – tego rodzaju trend wychowawczy w ramach teatru jest również na miarę współczesnych potrzeb¹⁸.

Zofia Miklińska apelowała do krytyków wąpiących w kulturotwórczą funkcję folkloru:

PozwólmY duchowi latać. [...] PozwólmY duchowi latać gdzie chce. [...] Zanim osiągniemy my – ludzie dojrzałość społeczeństwa kosmicznego, długo jeszcze potrzebny będzie człowiekowi mały świat własnej Ojczyzny¹⁹.

Ale sama właśnie w drugim dziesięcioleciu swojej pracy w Słupsku, już na początku lat osiemdziesiątych – zapewne także pod wpływem coraz głośniejszych opinii o powielaniu folklorystycznych

wątków w teatrze, widziała potrzebę większego zróżnicowania repertuaru. Wprowadziła już w 1976 roku z wielkim sukcesem zrealizowaną na festiwalu w Opolu *Panienkę z okienka* Deotymy (III nagroda za reżyserię, 1977), reżyserowała też baśnie i bajki z dziecięcego repertuaru, ale nigdy nie ukrywała, że to folklor jest jej pasją. Teraz poddawany ostrym osądom! Przyszła więc pora na innych artystów i inny repertuar.

Zaprosiła zatem do współpracy święcących artystyczne triumfy Wojciecha Wiczorkiewicza i Leokadię Serafinowicz, którzy w kwietniu 1980 roku przenieśli na słupską scenę wielokrotnie już wystawianego w Polsce i za granicą (oraz nagrodzonego na poznańskim Biennale m.in. Srebrnymi Koziołkami) *Tygryska* Hanny Januszewskiej. Zofia Miklińska chciała bowiem mieć w swoim repertuarze sztukę o odwadze, bo tę uznawała za jedną z najważniejszych wartości, o jakich trzeba we współczesnych czasach rozmawiać z dziećmi... Muzyczne przedstawienie (kompozytor Jerzy Milian) cieszyło się w Tęczy dużym powodzeniem, a pięć lat później Wiczorkiewicz i Serafinowicz przygotowali ze słupskimi aktorami *Pułapkę* Tadeusza Słobodzianka, czyli – jak głosił podtytuł tego scenicznego debiutu młodego dramaturga – rzecz o względności²⁰. Zaadresowali ją przede wszystkim do dzieci, choć prasa zachęcała dorosłych do obejrzenia przedstawienia – trudno bowiem było nie dopatrzeć się

18) Tamże.

19) Z. Miklińska, *Czym jest dla mnie folklor*, dz. cyt., s. 8-9.

20) Sztuka powstała na zamówienie dyrektorki krakowskiej Grotoski Fredey Leniewicz i została wystawiona w lutym 1983 roku w reżyserii Wojciecha Ziętarskiego.



Tygrysek, 1980

metafory tkwiącej w opowieści o perypetiach Kota, Psa i Świnki porzuconych przez człowieka i sądowej rozprawie rozstrzygającej niejednoznaczne racje oskarżonych i wybawców. Potem jeszcze dwukrotnie poznańscy artyści realizowali tu swoje przedstawienia: w 1987 roku *Bajki o Wilku* według utworów Igora Sikirycykiego i Jana Brzechwy (z muzyką Siergieja Prokofiewa), a dziesięć lat później, już za dyrekcji Małgorzaty Kamińskiej-Sobczyk, opartą na szkockiej legendzie *Dziewczynę z morza* Geoga Mackaya Browna, poetką opowieść o miłości, wrogości i przyjaźni, o Marze, dziewczynie foce, niepokornej bohaterce wymykającej się jednoznacznej ocenie...

Jednak dopiero zaproszenie do Słupska Jana Dormana i realizacja przedstawienia *Przed zaśnięciem... Rymy dziecięce* (1980), opartego przede wszystkim na wydanym w 1923 roku tomiku poezji Kazimierzy Iłkiewiczówny, przyniosła Tęczy prawdziwy sukces i ponownie zwróciła na teatr uwagę środowiska i krytyki. Prapremierę zrealizował Dorman

we współpracy scenograficznej z synem Jackiem, wykorzystując muzykę Karola Szymanowskiego; ostateczny kształt scenariusza powstawał w czasie prób, we współpracy z aktorami. Z muzyką Szymanowskiego wiąże się anegdota mówiąca o tym, że Szymanowski bez wiedzy i zgody autorki napisał kompozycje do jej wierszy i dopiero interwencja przyjaciół zapobiegła procesowi sądowemu, którym groziła urażona Iłkiewiczówna... Oryginalne, awangardowe, hermetyczne, trudne – kwitowała miejscowa prasa, podczas gdy oglądający później przedstawienie krytycy teatralni zgodnie uznali je za jedno z najciekawszych i najważniejszych dokonań Dormana. Dziś zajmuje poczesne miejsce w historii polskiego teatru lalek. Pokazano je szerszej publiczności na festiwalu Dormana nazwanym „Wernisazem prac Jana Dormana”, odbywającym się w kwietniu 1981 roku w Zakopanem. Tadeusz Kudliński, od lat obserwujący twórczość Dormana i piszący o jego poetyce, *Przed zaśnięciem...* nazwał – za samym Dormanem zresztą – „rzeczą o morzu”²¹. Tak pisał o przedstawieniu:

„Rzecz o morzu” – konflikt o napięciu dramatycznym wynika z dwu sprzecznych oglądów żywiołu morskigo: jego urody przyjmowanej lirycznie oraz oglądu „konsumpcyjnego”, zachłannego, jakim jest połów ryb. Odbywają się trzy takie połowy; w dwu pierwszych ryby przemieniają się w lalki, co wywołuje euforię ludyczną, ale także opór przedstawiciela trzeźwości. W połowie trzecim

21) Dorman nazwał *Przed zaśnięciem...* „sztuką o morzu z łowieniem lalek”. Cyt. za: *Nic nie dzieje się na scenie* [wywiad z Janem Dormanem], „Gazeta Lubuska” 1980, sklejka „Król Roger”, AJD/IT.



Przed zaśnieciem... Rymy dziecięce, 1980

sieć okazuje się pusta, bowiem nie poprzedzono połowu zwyczajową liturgią. Ów religijny wątek rozegrano na osobnej, bocznej scenie połączonej z główną, gdzie zespół, siedząc w ławkach-klęcznikach intonował unisono pieśni nabożne, sekundowane przez muzykę i zorkiestrowany chór. Podłużny stół nakryty białym obrusem przypominał aż nadto scenę Ostatniej Wieczerzy. [...] Zespołowość podkreślały jednolite ubiory, powłóczyście szaty w stylu rapsodycznym. Wątek muzyczny i religijny rozegrano oratoryjnie, co korespondowało z ceremonialnością ruchów i gestów, poddanych wyraźnemu rytmowi, regulującemu zmiany napięcia dramatycznego. Dekoracje potraktowano syntetycznie i funkcjonalnie, eksponując aktorów. Górą zgrupowano stylizowane elementy łodzi i sprzętu rybackiego. Jedynym elementem realnym była sieć, podnoszona i opuszczana jawnie jako rekwizyt sceniczny przez „pomocnika”, włączonego zresztą w akcję²².

Przedstawienie przyniosło chwałę realizatorom i liczne nagrody: na poznańskim V Biennale Sztuki dla Dziecka w 1981 (Srebrne Koziołki, nagrodę za inscenizację i reżyserię, nagrodę za scenografię, zespołową nagrodę aktorską) oraz na X Ogólnopolskim Festiwalu Teatrów Lalek w Opolu (I nagroda za reżyserię dla Jana Dormana).

Można też powiedzieć, że zakopiański wernisaż Jana Dormana otworzył Tęczę i Zofię Miklińską na całkiem inny repertuar i inne myślenie o teatrze. W Zakopanem spotkała się ze studentami szkoły wrocławskiej (grającymi dyplomowe przedstawienie *Szkoła błaznów* Ghelderode'a) i szkoły białostockiej – kształcących się na reżyserów obserwatorów wernisażu. To z nimi Miklińska nawiązała pierwsze kontakty z myślą o udostępnieniu im słupskiej sceny. Decyzja ryzykowna i pokazująca, że Zofia Miklińska gotowa była na zmianę repertuarowego nurtu i na poszukiwania innego teatru. Być może przypominając sobie własne tęsknoty do teatralnego eksperymentu, które próbowała zaspokoić dwadzieścia lat temu w Gdańsku, pod okiem otwartego na aktorskie aktywności Alego Bunscha. Przygotowała wówczas dwie etiudy (ze scenografią Gizeli Bachtin-Karłowskiej i z muzyką Jacka Ujazdowskiego) pod wspólnym tytułem *Stop! Człowiek!* (1961).

Rzecz jest o zagrożeniu człowieka przez drugiego człowieka, o obronie pewnych wartości. Na przykład w jednej z etiud krążą w kosmosie kule – światy. Dwie sylwetki

22) T. Kudliński, *Wernisaż Dormana*, „Życie Literackie” 1981, nr 19, s. 7.



Balwan i róża, 1989, fot. J. Czerwiński, proj. A. Budka



walczących ludzi. Wybuch – zagłada. Z kupki gruzów wyłania się lalka – pajacyk, dziecięca zabawka. Próbuje odtworzyć życie na swój lalczyzny, lecz człekopodobny sposób. Próba nie udaje się – pajacyk z rozpacz rzuca się w przepaść, tzn. spada na podłogę przed parawanem. Prawda, że ładne? A do tego jeszcze muzyka elektroniczna²³

– pisała reżyserka. Zagrane dwa razy, owszem – chwalone (ale w „Głosie Wybrzeża” napisali, że teatrzyk rąk Co To lepszy...²⁴), zeszło z afisza, bo przecież „jeszcze nie czas na ryzykowne poszukiwania. I nie ma lawiny festiwali, gdzie można takie rzeczy «sprzedawać»”²⁵...

Był więc to czas najwyższy na programową zmianę. Mieczysław Abramowicz przygotował zatem w Tęczy swoją studencką pracę we własnej

reżyserii i scenografii, lalkowe przedstawienie *O Fauście, Kaszparku i Diabłach* oparte na tradycyjnych tekstach czeskich (1985)²⁶. W tym samym roku Alicja Giżewska z drugiego rocznika studentów białostockiej reżyserii, we współpracy z Adamem Kilianem, zrealizowała w Słupsku bajkę dla dzieci *Uciekaj myszko* według sztuki Jefima Czepowieckiego (1985), z piosenkami Jana Wilkowskiego: skonstruowaną na zasadach klasycznej komedii omyłek opowieść o zabawnych perypetiach bohaterów (Babcia, Myszka i Kot), w której wszyscy biorą wszystkich



Uciekaj myszko, 1985, fot. Jerzy Czerwiński

23) Z. Miklińska, *Ali*, „Scena”, 1977, nr 11, s. 40.

24) Zob. tamże.

25) Tamże.

26) W 1993 Mieczysława Abramowicz wyreżyseruje w Słupsku swoją Szkaradkę, spektakl dyplomowy ze scenografią Rajmunda Strzeleckiego. Spektakl z powodzeniem prezentowany będzie na IV Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Lalek „U Pietruszki” w Moskwie (1995) oraz na występach Tęczy w Penzie (1998).



O wesołym grabarzu, 1988, proj. J. Budka

za kogoś innego, dostarczając widzom sporo zabawy i radości.

Małgorzata Majewska, absolwentka pierwszego rocznika białostockich reżyserów, już po kilku wcześniejszych swoich teatralnych realizacjach, wyreżyserowała w Słupsku dwa przedstawienia: czeską sztukę dla polskiego teatru lalek odkrytą (i przetłumaczoną) przez Włodzimierza Fełenczaka *O wesołym grabarzu* (1988) oraz Joanny Kulmowej *Bałwana i różę* (1989). Sztuka *O wesołym grabarzu* porusza znany w literaturze i teatrze motyw przechytrzenia Śmierci, w tym przypadku przez sprytnego Grabarza proponującego Śmierci zakład polegający na tym, że jeśli trzykrotnie uwięzi Śmierć, ta daruje mu życie. Mówiło więc przedstawienie – w przystępny dla dzieci sposób – o zasadniczych wartościach w życiu człowieka, które są nagradzane

lub karane w zaświatach. O przedstawieniu pisano, że w tej żartobliwej i pouczającej opowieści reżyserka „stworzyła atmosferę dobrej zabawy, nie likwidując jednocześnie poważniejszej refleksji”²⁷. Ciekawe, że do zaprojektowania scenografii Majewska zaprosiła Józefa Budkę, grafika związanego z katowicką wówczas filią Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Stworzył on monstrualne bryły w mocno nasyconych kolorach, raczej toporne i trudne w animacji, ale niezwykle efektowne i wyraziste: zupełnie inne niż formy tworzone przez scenografów lalkowego teatru. Rok później Majewska z aktorami słupskimi przygotowała *Bałwana i różę* Joanny Kulmowej – poetką opowieść autorki, której twórczość już wtedy zaliczana była do najoryginalniejszych zjawisk literackich w Europie. Majewską zafascynowała poetka i pełna metafor twórczość Kulmowej (którą zainteresowała się jeszcze na studiach polonistycznych) – wybrała niewystawianego jeszcze *Bałwana i różę*, aby powiedzieć młodym widzom, że, mimo przygnębiającej szarości, betonowych śmietników w podwórkowym życiu dzieci i wszechobecnych kolejek, to do nas samych należy wybór, czym będziemy żyć: szlachetnością i pięknem czy brzydotą i złem.

Rzecz cała rozgrywa się na śmietniku, przez wróble i myszy zamieszkujące Bałwana zwanego supersamem. W tej znamiennej scenerii następuje zdezerowanie wartości duchowych z szarą, przyziemną rzeczywistością. Piękno i poezja okazują się silniejsze niż codzienność śmietnika. Bałwan, symbol pospolitości, rozpada się w drobne

27) [Nota], *Do Teatru „Tęcza”*, „Gryf” 1988, nr 5, [druga strona okładki].



Najdziwniejszy z rycerzy, 1990, fot. J. Czerwiński

kawalki, ukazując swe „serce” chochoła chroniącego różę²⁸.

Tego jeszcze na scenie Tęczy nie było, podkreślał redaktor „Głosu Pomorza”: „Bałwan grający rolę wieżowca mieszkalnego, śmietnik supersam, 100 myszy i 100 wróbli”²⁹. Tym razem reżyserka zaprosiła do stworzenia scenografii Aleksandrę Budkę, graficzkę również związaną z katowickim wydziałem grafiki ASP, nagrodzoną w 1984 Złotymi Koziołkami na VI Biennale Sztuki dla Dziecka w Poznaniu ilustratorkę książek dla dzieci. Majewską fascynowało inne spojrzenie na teatr prezentowane przez katowickich artystów, ich niezwykła wyobraźnia, tworzenie nierealistycznych i nieoczywistych form. Po latach wspominała, że słupskie realizacje i współpraca z Józefem i Aleksandrą Budkami (a także z samą – życzliwie wspierającą młodych reżyserów – Zofią Miklińską) miały wielki wpływ na kształtowanie się jej wizji lalkowego teatru i otworzyły jej nowe horyzonty patrzenia na sztukę.

Największe znaczenie dla tworzenia nowego oblicza teatru Tęcza miało jednak zaproszenie przez Zofię Miklińską do Słupska innej absolwentki białostockiego wydziału aktorskiego i wydziału reżyserii lalkowej, Małgorzaty Kamińskiej-Sobczyk – późniejszej dyrektorki Tęczy w latach 1991-2015.

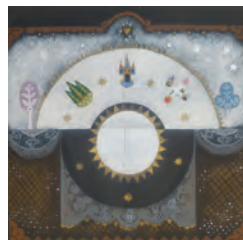
Pierwszą realizacją sceniczną Kamińskiej-Sobczyk była wznowiona w jej reżyserii w 1988 roku szopka Kolberga-Cierniaka *Po kolędzie*, wcześniej (w 1981) reżyserowana przez Zofię Miklińską. Za dyrekcji Miklińskiej Małgorzata Kamińska-Sobczyk wyreżyserowała jeszcze w słupskim teatrze dwa przedstawienia: *Dokąd pędzisz koniku* Rady Moskowej (1990) – poetycką historię o wolności, odwadze, dorastaniu i szukaniu tożsamości³⁰ oraz *Najdzielniejszego z Rycerzy* Ewy Szelburg-Zarembiny (1990) – metaforyczną opowieść o Strachu na Wróble, który podczas pełnej przygód wędrowki przez świat zdobywa doświadczenie i odnajduje własną drogę życia. Do współpracy przy realizacji tej sztuki zaprosiła scenografa Jana Zielińskiego, z którym w późniejszych latach stworzyła wiele przedstawień i którego plastyka odznaczyła się wyraźnym rysem w repertuarze sceny słupskiej. W pierwszych latach dyrekcji Małgorzata Kamińska-Sobczyk reżyserowała sztuki typowe dla repertuaru teatrów lalkowych: *Przygody Misia Tymoteusza* Jana Wilkowskiego (1992), *Szewczyka Dratewkę* Marii Kownackiej (1992), *Jasia i Małgosię* Jana Brzechwy (1994), ale też *Którą godzinę?* Zbigniewa Wojciechowskiego (1993). Później zaczęła pisać i wystawiać w Tęczy sztuki własnego autorstwa.

Ale to już zupełnie inna historia...

28) A. Czerny-Marecka, *Zaproszenie do Tęczy*, „Konfrontacje” 1989, nr 43, s. 5.

29) [mim], *Prapremiera sztuki J. Kulmowej „Bałwan i róża”*, „Głos Pomorza”, 30 IX-1 X 1989.

30) Sztukę tę wyreżyserowała najpierw, w grudniu 1987 roku, w Teatrze im. Ludwika Solskiego w Tarnowie, we współpracy ze scenografką Ewą Łosińską i kompozytorką Jolantą Szczerbą (z którymi pracowała także w Słupsku). Piosenki do słupskiej inscenizacji napisała Leokadia Serafinowicz.



Małe i duże prapremiery Tęczy

Fenomen prapremiery teatralnej polega na tym, że jest „premierą premier”, „pierwszym z pierwszych”¹ przedstawień jakiejś sztuki od chwili jej napisania, jak ujął to w swoim *Alfabcie teatru...* Tadeusz Nyczek². Jest to wydarzenie wyjątkowe i celebrowane w życiu teatralnym. Prapremiery wyróżniają i nobilitują teatr, który podejmuje się pierwszego wystawienia utworu, stawiają go w szeregu miejsc artystycznych otwartych na poszukiwania repertuarowe i nowe języki teatralne, podkreślają autorski charakter programu sceny. Realizowanie prapremier jest obarczone różnymi rodzajami ryzyka, niewątpliwie jednak splendor płynący z samego faktu, że przedstawienie jest prapremierową inscenizacją sprzyja temu, aby z większą wyrozumiałością traktowane były pewne niedoskonałości scenicznej propozycji. Jeśli zaś pierwsze wykonanie utworu zakończy się sukcesem, nie tylko

przynosi zaszczyty autorowi i wszystkim współtwórcom przedstawienia, ale też ustanawia wzorzec inscenizacyjny, który rzuca wyzwanie kolejnym reżyserom. Oczywiście zasięg rozgłosu prapremiery będzie zależał od wielu czynników, między innymi renomy autora i wartości wystawianego utworu, prestiżu artystycznego twórców inscenizacji, rangi instytucji teatralnej oraz skali medialnego oddziaływania. Z tych powodów obok głośnych prapremier, którymi pisana jest historia teatru, są i takie bez rozgłosu, skromnie utrwalane w almanachach.

Prapremiery są zawsze szczególną chlubą teatrów i twórców. Jedną z cech wyróżniających Teatr Lalki Tęcza jest to, że od chwili założenia przez Elżbietę i Tadeusza Czaplińskich w 1946 roku do dnia dzisiejszego w jego repertuarze znalazło się blisko pięćdziesiąt prapremier³. A przecież mówimy o teatrze

1) Z francuskiego *première* znaczy pierwsza, pierwszy.

2) Hasło „prapremiera”, w: T. Nyczek, *Alfabet teatru dla analfabetów i zaawansowanych*, „Ezop”, Warszawa 2002, s. 130.

3) Biorąc pod uwagę, że w Tęczy były 243 premiery (tak wynika ze spisu w Archiwum PTL Tęcza), to około 20% całego repertuaru.

„na uboczu”, który długo miał przede wszystkim objazdową formułę działalności i oddziaływał lokalnie, tworzył głównie przedstawienia dla dziecięcej publiczności, zawsze zmagał się ze zbyt skromnymi warunkami organizacyjnymi i małym budżetem. Patrząc na siedemdziesiąt pięć lat słupskiej sceny przez pryzmat prapremier, można dostrzec trzy grupy inscenizacji, w których znajdowały odzwierciedlenie idee patronujące Tęczy, zobowiązania teatru wobec lokalnej widowni oraz aspiracje i marzenia artystyczne twórców.

Pierwszą grupę prapremier tworzą przedstawienia wywiedzione „ze skarbnicy narodowej”. Od prapremier zaczynali swoje teatralne wędrowanie Czaplśni, inicjując nimi ważny dla ich autorskiego teatru nurt wystawiania tekstów o tematyce ludowej, które sprzyjały folklorystycznej inscenizacji lalkowej. Kontynuowany był on przez kolejne dekady działalności tej sceny, czego owocem była seria prapremier tekstów inspirowanych tradycją ludową i historią Pomorza Środkowego w latach 70. XX wieku, za dyrekcji Zofii Miklińskiej.

Drugą grupą prapremier Tęczy są inscenizacje nowych sztuk pisanych dla teatru lalek. Na słupskiej scenie odbyło się kilka prapremier polskich autorów, których dramaturgia rzucała wyzwanie tradycyjnemu lalkarstwu i prowokowała do rozmowy o nowatorskich kierunkach rozwoju twórczości dla dzieci i młodzieży. Julianna Całkowa wystawiła debiutancką sztukę *Siata baba mak* (1967) Krystyny Miłobędzkiej i zainicjowała

teatralny obieg tego nowatorskiego dramatu poetyckiego dla dzieci wywodzącego się z ducha zabawy. W Tęczy swój pierwszy teatralny kształt otrzymały aż trzy sztuki Jana Ośnicy – *Komedia Pietruszki* (1968), *Słońce wschodzi o zachodzie* (1969), obie w reżyserii Julianny Całkowej, oraz *Nie zawsze jest tak, jak się komu wydaje* (1986) w reżyserii Zofii Miklińskiej. Na słupskiej scenie lalkowej odbyła się też prapremiera sztuki Joanny Kulmowej *Bałwan i róża* (reż. Małgorzata Majewska, 1989). Obok uznanych autorów polskiej dramaturgii lalkowej, swoją pierwszą inscenizację uzyskiwały związane z regionem, czemu sprzyjały organizowane przez Tęczę konkursy dramaturgiczne. Do najnowszych prapremier sztuk współczesnych należą inscenizacje dwóch tekstów niemieckiego pisarza Carstena Brandaua (w przekładzie Iwony Nowackiej) – *Trójka na głowie* w reżyserii Michała Tramera (2017) oraz zrealizowane w koprodukcji z Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu przedstawienie *NIEbo i dłoNIE* w reżyserii Beniamina Bukowskiego, które zamknęło sezon 2021/2022.

Trzecią grupę tworzą scenariusze reżyserów teatru lalek, które powstawały wyłącznie do ich własnych inscenizacji. Szczególnie w latach 90. XX wieku i na początku wieku XXI było to zjawisko powszechne⁴. Bez wątpienia do najgłośniejszych prapremier Teatru Lalki Tęcza, opisywanych na łamach ogólnopolskiej prasy należało przedstawienie *Przed zasniciem... Rymy dziecięce* wg Kazimierzy

4) Szerzej na ten temat zob. M. Waszkiel, *Teatr lalek*, w: *Raport o stanie polskiego teatru dla dzieci i młodzieży w latach 1989-2003*, red. Z. Rudziński, J. Tyszka, Centrum Sztuki Dziecka, Poznań 2005, s. 30-31; Z. Rudziński, T. Pajdała, *Repertuar i dramatopisarstwo*, w: tamże, s. 157-177.

Hłakowiczówny w reżyserii Jana Dormana (1980). Było ono wyrazem oryginalnej, autorskiej wizji teatralnej cenionego reżysera, opierało się na scenariuszu napisanym dla słupskiego zespołu, wносиło eksperymentalny żywioł w proces pracy scenicznej aktorów i poszerzało ofertę teatru dla młodych widzów. Inny charakter miały natomiast prapremiery autorskich tekstów Małgorzaty Kamińskiej-Sobczyk, aktorki, potem dyrektorki Tęczy w latach 1991-2015. Wynikały one z idei tworzenia przez Kamińską-Sobczyk teatru, w którym rozpoznawane są społeczne problemy współczesnych młodych widzów, ale też były efektem strategii oszczędzania na kosztach produkcji przedstawień.

Są jeszcze w historii Tęczy przedstawienia opisywane w spisach realizacji jako prapremiery, które nimi jednak nie były. W publikacjach jubileuszowych prapremierą określana jest inscenizacja baśni scenicznej *Za siedmioma górami* Ewy Szelburg-Zarembiny (1949). Tekst ten cieszył się popularnością na polskich scenach dramatycznych w latach 30. XX wieku. Przedstawienie wyreżyserowane przez Elżbietę Czaplińską nie było tak naprawdę lalkową prapremierą tego utworu, tylko powojenną premierą. W połowie lat trzydziestych Tadeusz Czapliński i Stanisław Krauze wystawili *Za siedmioma górami* w Pomorskim Teatrze Marionetek Bumcyk⁵. Podobnie rzecz się ma z powojennymi „prapremierami” Juliana Sójki – *Zaczarowany*

trunek (1957) i *Wesołe przygody Kubusia* (1957), które były powrotem do solowej działalności lalkarza jeszcze sprzed drugiej wojny światowej, w tym szczególnie do autorskiej lalki Kubusia reprezentującej typ „kipiącego życiem wesołka i zawadiaki, co to diabła się nie boi i śmierć oszuka”⁶.

Analiza wybranych prapremier Teatru Lalki Tęcza, które należą do trzech wyodrębnionych grup inscenizacji, pozwala zobaczyć historię słupskiego teatru w tych jego momentach, w których z niepewnością efektu realizacji nowego tekstu wygrywało marzenie o tym, aby teatr był miejscem twórczego fermentu, albo przynajmniej ożywczego przełamania okrzepłych przyzwyczajęń tak twórców, jak i odbiorców.

ZE SKARBNICY KULTURY NARODOWEJ

Pierwsze prapremiery Objazdowego Teatru Marionetek przygotowane pod koniec 1946 roku były realizacjami przedwojennych jeszcze utworów, które stanowiły literackie opracowanie treści kultury ludowej. Inaugurująca działalność sceny *Szopka polska* na podstawie *Szopki krakowskiej* Ludwika Szczepańskiego, którą po wojnie popularyzowano jako repertuar dla teatrów marionetek i scen amatorskich w ramach serii „Biblioteka teatrów amatorskich”⁷, w adaptacji Tadeusza Czaplińskiego przez zmianę

5) J. E. Wiśniewska, *W poszukiwaniu „Złotego klucza”*, Pracownia Dokumentacji Teatru Lalek, Teatr Lalek „Arlekin”, Łódź 1999, s. 33.

6) Julian Sójka, w: *40 lat. Państwowy Teatr Lalki „Tęcza” Słupsk’ 86*, oprac. Z. Miklińska, M. Świątkowska-Pakuła, PTL „Tęcza”, Słupsk 1986, [b.p.].

tytułu akcentowała z jednej strony związek z tradycją szopki, z drugiej zaś polski patriotyzm⁸. Z kolei *Pan Twardowski* był lalkową prapremierą poematu Lucjana Rydla w osiemnastu pieśniach, wydane go w 1906 roku. Styl ludowej naiwności wpisany w prościutką lalkową inscenizację w formie teatru parawanowego na wozie budził sympatię zarówno dzieci, jak i dorosłych. Przedstawienia korzystające z jasełkowego dziedzictwa i folklorystycznych inspiracji były bez wątpienia naturalnym repertuarem dla samorodnego, wędrownego zespołu. Realizowały też misję edukacyjną wobec dzieci i służyły wzmocnieniu polskiej tożsamości młodszych i dorosłych odbiorców, co na Ziemiach Odzyskanych było przedmiotem szczególnej uwagi i znajdowało polityczne poparcie. Do tej ostatniej funkcji ludowego repertuaru odniósł się Henryk Jurkowski, komentując językiem typowym w czasach PRL-u: „ludność miejscowa, jak również przybysze z centrum kraju w działalności Tęczy znajdowali potwierdzenie ich zaślubin z kulturą polską na zawsze”⁹. Oba przedstawienia Czaplńskich zapoczątkowały nurt prapremier Tęczy, którym patronowało „sięganie do skarbnicy kultury narodowej” i który przez kilka dekad był stałym elementem polityki repertuarowej oraz artystyczną wizytówką tego teatru.

Inscenizacje podań, legend oraz regionalnych opowieści były bez wątpienia wyróżniającymi się prapremierami za dyrekcji Zofii Miklińskiej. Jej folklorystyczne przedstawienia powstawały w okresie „erupcji folkloryzmu”¹⁰ w polskim teatrze lalkowym lat sześćdziesiątych i wpisywały się w ludowo-patriotyczny styl, który z sukcesem uprawiała Natalia Gołębska w gdańskim Teatrze Miniatura, skąd wywodziła się Miklińska. Marek Waszkiel tak definiował folkloryzujący polski styl narodowy w polskim teatrze lalek tego okresu:

Chodziło o tradycyjny gatunek przedstawienia parawanowego, z bardzo dużą liczbą lalek, kukiełek, jawajek, nierzadko obejmującą kilkadziesiąt postaci, animowanych przez kilkunastu aktorów-lalkarzy – opartego na dość prostych sytuacjach scenicznych, wyprowadzonych z obrzędów ludowych, zwyczajów regionalnych, rodzimego folkloru, nasączonego często nutą patriotyczną, narodową, czy nawet religijną. Takie barwne, wspaniałe choreograficzne widowiska, pełne muzyki, koloru, ruchu, wystylizowanych układów tanecznych, ale i elementów prawdziwego dramatu, czasem zaprawione nostalgią, aurą utraconego kraju lat dziecińczych czy

7) Zob. L. Szczepański, *Szopka krakowska. Nowe jasełka, czyli Betlejem polskie dla scen amatorskich oraz teatrzyków marionetek z zachowaniem głównych dialogów starego tekstu*, opracował, rozwinął i uzupełnił aktem III [autor], Wydawnictwo „Odrodzenie” T. Nalepa, Katowice 1947.

8) J. E. Wiśniewska, *W poszukiwaniu „Złotego klucza”*, dz. cyt., s. 63.

9) H. Jurkowski, *O ostatnim teatrze ludowym*, w: *Dwadzieścia pięć lat „Tęczy”, 1946-1971*, oprac. red. J. Żeleziak, PTL „Tęcza”, Słupsk [1971], s. 66.

10) J. E. Wiśniewska, *W poszukiwaniu „Złotego klucza”*, dz. cyt., s. 109.

choćby udzielającym się nastrojem zapomnianego (lub nieakceptowanego oficjalnie – bo historycznego!) piękna, były powodem do dumy samego środowiska i towarem eksportowym polskiego lalkarstwa¹¹.

Etnograficzny realizm spletał się z romantyczno-baśniowym traktowaniem kultury ludowej i dziedzictwa regionalnego jako źródła prawd uniwersalnych, wzorcowych postaw i tożsamości polskiej w słupskiej prapremierze *Kaszubów pod Wiedniem* wg Jana Karnowskiego¹² w adaptacji Miklińskiej (1972).

Kaszubom pod Wiedniem patronowały dwie idee. Po pierwsze swego rodzaju mit „wielkiego ludu pomorskiego”, który przez wieki trwał w poczuciu kulturowej i politycznej wspólnoty polsko-kaszubskiej w ramach Rzeczypospolitej. Był to naród „przez wieki nękanym wojnami i dręczony obcą przemocą, spychany coraz bliżej Wisły, tracił swe siły żywotne, lecz nie dał się zniszczyć”¹³. Drugim ważnym przesłaniem była pamięć o wyzwoleniu ziemi kaszubskiej spod niemieckiej niewoli, które dokonało się dopiero w roku 1945. W duchu umacniania polskiej tożsamości mieszkańców Ziemi Odzyskanych twórcy premiery zapowiadali w programie: „Nasze przedstawienie mówi o czasach, kiedy ziemia kaszubska



Kaszubi pod Wiedniem, 1972, fot. A. Majchrzak

rozbrzmiewała pieśnią, tańcem, szczęśliwym orężem, a lud jej, twardy i nieustępliwy, wiernie dzielił los Rzeczypospolitej”¹⁴. Zofia Miklińska podkreślała: „*Kaszubi pod Wiedniem* – to autentyczny kawałek historii – wspólnej historii – Polski i Kaszub. To coś więcej, niż ukłon w stronę regionu. To próba konfrontacji i rehabilitacji”¹⁵. O inscenizacji Miklińskiej, ze scenografią Alego Bunscha, muzyką Wandy Dubanowicz i choreografią Czesława Kujawskiego pisał Edward Mazurkiewicz na łamach „Liter”:

Na scenie współcześni chłopcy w czarnych spodniach i białych koszulach. Podobnie dziewczęta. Są sobą. Do ślubu przystrajają słomiane kukły. Bawią się w wesele – pokazują je nam. Gdy zachodzi potrzeba mówienia tekstu przez parę młodą,

11) M. Waszkiel, *Dzieje teatru lalek w Polsce, 1944-2000*, Akademia Teatralna im. A. Zelwerowicza, Warszawa 2012, s. 102.

12) Jan Karnowski (1886-1939) – sędzia, poeta, prozaik i dramaturg kaszubski, propagator języka kaszubskiego, współtwórca Towarzystwa Młodokaszubów.

13) *Kaszubi pod Wiedniem*, program spektaklu, PTL „Tęcza”, Słupsk 1972.

14) Tamże.

15) Z. Miklińska, *Teatr mój widzę potrzebny*, w: *Dwadzieścia pięć lat „Tęczy”...*, dz. cyt., s. 11.



Po górach, po chmurach, 1974, proj. A. Bunsch

natychmiast to robią, nie udając. To jeden nurt akcji. Drugi to wspomnienie 1683 roku. Wojna z Turkami. Udział w niej bierze oddział Kaszubów pod wodzą Wiki Górnowskiego ze sztandarem Gryfa Pomorskiego. Następuje bohaterska walka, zwycięstwo, uszlachetnienie przez króla Jana Sobieskiego i triumfalny powrót. Wesele trwa dalej. Akcja prościutka. Żadnych wymyśleń. Łapania prawą ręką za lewe ucho. Daje ona jednak okazję inscenizatorce i reżyserowi w jednej osobie do ciekawych rozwiązań scenicznych. To przenikanie dwóch nurtów opowieści, gra żywego planu, lalki i kukły słomiane, czy wykorzystanie w drugiej części widowiska teatru cieni w obrazie obozu tureckiego z namiotem i półksiężycem. Z tańców notujemy: szewca, owczarza i „żniwnego”. Aktorzy świetnie sobie z nimi radzą. Są rozbawieni i poważni. Tańczą i śpiewają. Przedstawienie ma tempo. [...] Zespołowi Tęczy udało się tropem Jana Karnowskiego zobaczyć Kaszubów na scenie¹⁶.

Podobna była ocena Zbigniewa Janiszewskiego, który za niepodważalne walory inscenizacji *Kaszubów pod Wiedniem* uważał dynamikę przedstawienia oraz znakomite połączenie żywego planu z lalkowym (na przykład przejście z wesela w planie lalkowym do wesela w planie żywym) i kontakt aktorów z widownią¹⁷. Nie była to pierwsza realizacja w repertuarze Tęczy, w której słupscy lalkarze wychodzili zza parawanu i współtworzyli rzeczywistość sceniczną równoległą do lalkowej, ale na pewno *Kaszubi pod Wiedniem* byli ważnym doświadczeniem dla poszerzenia ich środków ekspresji.

W latach siedemdziesiątych w Tęczy powstało jeszcze kilka prapremier lalkarskich zakorzenionych w treściach podań, legend i baśni oraz w literackich tekstach o ludowej tematyce. W tradycję kolędowania wpisana była współczesna ballada wigilijna *Po górach, po chmurach* Ernesta Brylla (reż. Z. Miklińska, 1974). Recenzentka „Głosu Koszalińskiego”, Jadwiga Ślipińska, zwracała uwagę po lalkowej prapremierze tego tekstu, zadomowionego już na ówczesnych scenach dramatycznych, że reżyserka skróciła balladę i ramą inscenizacyjną przedstawienia uczyniła zabawę kolędników, którzy prezentują lalkowych bohaterów wigilijnej opowieści. Tak opisała wybrane sytuacje sceniczne:

Aktorzy, jak kolędnicy, odgrywają sceny w raju czy w Betlejem, ale i Adam i Ewa są już parą ludzi współczesnych; Ewa-lalka postępuje się

16) E. Mazurkiewicz, *Kaszubi pod Wiedniem*, „Litera” 1972, nr 7, s. 33.

17) Z. Janiszewski, *Kaszubi pod Wiedniem*, „Pobrzeże” 1984, nr 8, s. 18.

telefonem, oboje prowadzą zajazd po wygnaniu z raj. Dowcip sytuacyjny przeplata się tu z dowcipnym tekstem. Ewa wzywa policję i zjawia się anioł w milicyjnej czapce. Żołnierze wjeżdżają na ławach, w które zatknięte są na patykach końskie głowy i lalki w wysokich czapkach ułańskich¹⁸.

Prapremierowa lalkowa inscenizacja *Panienki z okienka Deotymy* (Jadwigi Łuszczewskiej) w reżyserii Miklińskiej (1976) była adaptacją historycznej opowieści miejskiej o związku mieszcanki i marynarza w siedemnastowiecznym Gdańsku¹⁹. Krytycy chwalili zharmozowanie pastelowej scenografii z efektownie wyglądającymi i świetnie zróżnicowanymi lalkami, śpiewne intermedia i przełamywanie ramy scenicznej przez aktorów zwracających się bezpośrednio do widowni²⁰. Za reżyserię tego przedstawienia Zofia Miklińska otrzymała trzecią nagrodę na VIII Ogólnopolskim Festiwalu Teatrów Lalek w Opolu (1977), a festiwalowe wyróżnienia trafiły do scenografa Alego Bunscha i aktorów: Teresy Stępień (rola Hedwigi) oraz Janusza Maja (rola Schultza).

Do motywów z legend kaszubskich i regionalnej tematyki powróciła Miklińska w *Damroce i Gryfie* Natalii Gołębskiej (1984). Prapremierowa inscenizacja opowieści o legendarnej córce księcia Świętopelka, która ma szczególną misję ratowania ziemi ojczystej, Pomorza, przed Krzyżakami, powstała podobnie jak *Kaszubi pod Wiedniem* w konkretnym politycznym kontekście – jako element świętowania 40-lecia powrotu Ziemi Zachodnich do Macierzy. Przedstawienie budziło skrajne opinie krytyków. Z jednej strony doceniano solidne lalkarskie rzemiosło aktorów w formule tradycyjnego teatru parawanowego²¹ oraz rozbudowane instrumentarium plastyczne (piękne kukły i jawajki Alego Bunscha) i nastrojowe sceny („Scena z grobów bohaterów ze światelkiem, symbolami i nastrojem dowodzi, że jest to specjalność polskiego teatru, także lalkowego”²² – pisał Andrzej Koziaara), ale też krytykowano „namolną publicystykę”²³ oraz niezborną dramaturgię „domorosłej historiozofii”²⁴. Prapremiera ta brała udział w telewizyjnym festiwalu przedstawień lalkowych, zyskując dwie nagrody – za tekst Natalii Gołębskiej i rolę Damroki kreowaną przez Jolantę Kiezuń.

18) J. Ślipińska, *Ballada Ernesta Brylla*, „Głos Koszaliński”, 25-26 I 1975.

19) Spopularyzowanej w połowie lat sześćdziesiątych przez filmową ekranizację powieści w reżyserii Marii Kaniewskiej, z Polą Raksą i Januszem Gajosem w rolach głównych.

20) Zob. *Z festiwalowej sceny. Deotyma na lalkowej scenie*, „Trybuna Odrzańska”, 3 X 1077; J. Ślipińska, *Sukces słupskiej Tęczy*, „Głos Pomorza”, 12 X 1977.

21) J. Woźniak, *Próba głosu*, „Słowo Powszechne”, 5 XII 1985.

22) A. Koziaara, *Rymcimmim i inni*, „Kurier Podlaski”, 1-10 XI 1984.

23) K. Głomb, *Teatr lalek festiwal zastępczy*, „Gazeta Krakowska”, 9-10 XI 1985.

24) M. Jodłowski, *Niteczka, Dratewka, czyli co jest szyte w teatrze lalek*, „Opole” 1985, nr 12, s. 10.

W POSZUKIWANIU
DRAMATURGII
DLA TEATRU LALEK

Wśród prapremier Tęczy ważne miejsce zajęły sztuki współczesnych autorów pisane dla teatru lalek. Za taką można już uznać *Podróż Wicka i Wacka dookoła świata* z 1948 roku autorstwa Kazimierza Czaplińskiego (brata Tadeusza Czaplińskiego). Była to historia dwóch wagarowiczów, którzy ruszyli w świat w poszukiwaniu przygód. Jolanta Ewa Wiśniewska zaliczyła ten utwór do tekstów o charakterze rewiowym, gdzie struktura zdarzenia dramatycznego opiera się na luźno powiązanych ze sobą epizodach, które są połączone postacią bohatera lub wiodącym motywem²⁵.

W tej grupie prapremier mieszczą się sztuki, które powstały w odpowiedzi na konkurs dramaturgiczny ogłoszony przez Tęczę z okazji jubileuszu 25-lecia teatru. Konkurs zakładał tematykę dowolną, ale wyraźnie preferowane było nawiązywanie do pierwiastków kultury narodowej; pożądana przy tym była problematyka Pomorza Środkowego (legendy, podania, wydarzenia historyczne, współczesność). Sztuki podejmujące ten temat kandydowały do dodatkowej nagrody w konkursie. W kluczu lalkowego teatru ludowego związanego z regionalnym dziedzictwem powstała prapremiera wyróżnionej w konkursie sztuki Tadeusza Petrykowskiego *Licho z Gardna* (1974), którą Elżbieta Czaplińska żegnała się ze słupską sceną Tęczy. Owocem konkursu była

prapremiera *Diabła Boruty* autorstwa i w reżyserii Stanisława Szulca (1976, II nagroda). Lucyna Legut nadesłała na ten konkurs utwór *Wszystkie słupskie wróble znają* osadzony we współczesnym Słupsku, który został wystawiony w 1973 roku w reżyserii Zofii Miklińskiej jako *Koniec z bajkami*. Fabuła była prościutka. Czarodziej, rozzarowany tym, że nikt już dzisiaj nie ceni i nie potrzebuje bajek, planuje wywieźć je na bezludną wyspę. W Słupsku zarządza postój w podróży, a tam bajkowi bohaterowie uciekają w uliczki i w ten sposób poznają historię miasta. Ślipińska pisała w recenzji, że sztuka była nieco przegadana, ale dowcipne ujęcie trafiało do dzieci i bawiło je²⁶. Problem dramaturgicznych wad konkursowych tekstów podnoszony był również przy prapremierze tekstu *Puka i króla Mruka* Karola Korda w reżyserii Zofii Miklińskiej (1973). Autor oparł konflikt na uproszczonym schemacie czarno-białych postaci i propagandowym kontekście uciemnienia ludu pracującego – tytułowy król Mruk zazdrościł popularności pracowitemu i wesołemu krawcowi Pukowi i prześladował go, z czego wynikała seria zdarzeń prowadzących oczywiście do ukazania krawca jako wzorca postaw.

Miklińska zrealizowała też prapremierę sztuki autora mieszkającego na Wybrzeżu, Jacka Jokiel *Bajka o żołnierzu i śmierci* (1978), która była gorzką historią o bezsensie wojny ujętą w ramy ballady o miłości pokonującej śmierć. Recenzentka „Głosu Pomorza”, Jadwiga

25) J. E. Wiśniewska, *W poszukiwaniu „Złotego klucza”*, dz. cyt., s. 53.

26) J. Ślipińska, „*Koniec z bajkami*”, czyli *cudowna noc w Słupsku*, „Głos Koszaliński”, 25 II 1973.



Bajka o żołnierzu i śmierci, 1978, fot. P. Kajrowski

Ślipińska, zauważała, że przedstawienie to jest w wielu warstwach czytelne przede wszystkim dla dorosłych ze względu na aluzje do narodowej historii i literatury. Notowała z wyraźnym uznaniem:

Od szarości tła odbijają się ostro lalki i wyolbrzymione maski aktorów. Jest w tym przedstawieniu echo teatru ludowego, z niego bowiem wyłazi postać Bębniasty, potraktowana arlekinowo, w której to roli ciekawie prezentuje się Krystyna Krasowska; z niego też biorą się postaci Śmierci i Diabła. Teresa Szyszka i Jan Marcinowicz na oczach widzów przywdziewają swoje maski i elementy kostiumów, które podkreślają ich śmiertelną i diabelską „profesję”. W maskach grają od początku konsekwentnie Alojzy Błaszkiwicz (Cesarz), Teresa Kaczorowska (Minister) i Aleksander Maksymiak (Generał), Jaś i Kasia (Zenon Czapski i Krystyna Jelińska), podobnie jak zespół żołnierzy i uczonych – to lalki.

W przedstawieniu występuje jeszcze Wierzbka (Eryka Grynagiel), która oparła się zniszczeniu i symbolizuje tutaj życie²⁷.

Prapremiera *Alarmu za kulisami* Ryszarda Jaśniewicza z 1979 w reżyserii Miklińskiej pełniła z kolei rolę „teatralnego abecadła” i stanowiła wyraz poszukiwania różnych form edukacji teatralnej, do której Miklińska przykładła dużą wagę, programując działalność słupskiej Tęczy. W konwencji zabawy w bezpośrednie poznawanie teatru od kulis, która i dziś wzbudziłaby ogromne zainteresowanie widzów oraz byłaby postrzegana przez pryzmat współczesnych idei pedagogiki teatru, przedstawienie pozwalało doświadczyć teatru jako miejsca różnych procesów twórczych i zarazem jako instytucji z ciekawymi ludźmi i przestrzeniami. Prosta fabuła opowiadała o próżnym kocie, który, chcąc wyłącznie sam występować na scenie, ukradł teatralny gong. Zarówno pies Detektyw, aktorzy i widzowie włączali się w akcję poszukiwania instrumentu i tak rozpoczynało się wędrowanie po teatralnym zapleczu. Autotematyczną naturę przedstawienia podkreślało wykorzystanie w aranżacji plastycznej i fabule wcześniejszych realizacji Tęczy oraz proste ćwiczenia teatralne z dziećmi, jak choćby nauka dykcji²⁸.

Lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte w dyskusjach o polskim teatrze lalek upływały pod znakiem gorących debat na temat statusu lalki i relacji między aktorem i lalką, jak też regularnych dyskusji

27) J. Ślipińska, *Ballada o miłości zwyciężającej śmierć*, „Głos Pomorza”, 20 XII 1978.

28) Z. Flis, *Problemy wojny i abecadło teatru*, „Głos Pomorza”, 15 I 1979.



Alarm za kulisami, 1979, proj. A. Bunsch



Alarm za kulisami, 1979

o stanie dramaturgii dla dzieci i niedobrze nowych, wartościowych tekstów dla teatru lalek. Propozycją, która wzbudziła ogromne zainteresowanie i wychodziła naprzeciw poszukiwaniu nowoczesnej formuły dramaturgiczno-teatralnej wyrastającej z dziecięcego sposobu doświadczania świata, była przywołana już sztuka Krystyny Miłobędzkiej *Siata baba mak*. Warto w tym miejscu przypomnieć, że Miłobędzka była kierowniczką literacką słupskiej Tęczy w latach 1964-1967. W *Siata baba mak* zaproponowała ważną dla całej jej późniejszej twórczości dramaturgicznej ideę poetyckiego teatru dla dzieci, który rodzi się z zabawy dziecięcej, swobodnych gier wyobraźni i sprawczości dziecka w świecie. Zasada montażu obrazów, skojarzeń, dziecięcych piosenek i zabaw z przedmiotem determinowała nowy typ dramaturgii, który też wymagał nowego podejścia inscenizacyjnego. Tekst Miłobędzkiej przelał się, dominującą w dramaturgii dla dzieci i oswojoną przez widownię, logikę przyczynowo-skutkowej narracji i dydaktycznej powiastki zakończonej morałem. Jako taki stanowił propozycję o walorach

podobnych do tych, które wyróżniały eksperymentalne przedstawienia Jana Dormana w Teatrze Dzieci Zagłębia w Będzinie. Prapremiera sztuki Miłobędzkiej w reżyserii Julianny Całkowej w 1968 roku wzbudziła jednak mieszane emocje. W ocenie lokalnych krytyków realizacja Całkowej nie sprostała wyzwaniu stawianemu przez tekst. W jednej z recenzji notowano:

Reżyser J. Całkowa zrezygnowała z kukiełek na rzecz „żywego” aktora. Nie byłoby w tym nic złego, gdyby rzeczywiście aktorzy teatru lalek mieli bodaj odrobinę znajomości rzemiosła aktorskiego. Być może, gdyby sztukę potraktowano tradycyjnie, nie eksperymentując, los jej byłby inny i efekt inny²⁹.

Z zachowanej w Teatrze Lalki Tęcza bogatej korespondencji od widzów wynika również, że i u nich przedstawienie budziło mieszane uczucia. Dzieci

29) (Wicz), *Nowa premiera w teatrze lalek*, „Ilustrowany Kurier Polski”, 14 II 1968.

skarżyły się na nudę i niezrozumienie treści. Na przykład uczeń klasy czwartej szkoły podstawowej w Goleniowie, Andrzej Bogdański, pisał bardzo konkretnie: „Występ ten był z muzyką i pantomimą. Powinno być inaczej. Zamiast pantomimy i dużo muzyki, powinno być opowiadanie, w którym byłyby ciekawe przygody i rozumiały tekst. Jeszcze niezrozumiały jest tytuł. [...] Nie ma także bohatera. Teatrzyk był ładny, ale niezrozumiały”³⁰. W innym liście adresowanym wprost do reżyserki można przeczytać następującą uwagę dotyczącą zarazem konstrukcji przedstawienia i wieku jego adresatów: „Sceneria nie była zbyt interesująca, bo wszystkie zabawy śpiewano przy akompaniamencie muzyki jazzowej. Było to zanadto poważne na młodszą klasę. [...] I w ogóle w tym przedstawieniu nic się nie działo”³¹.

Tymczasem po poznańskim III Przeglądzie Polskich Współczesnych Sztuk Lalkowych „Konfrontacje” (1968) w prasie notowano, że Teatr Tęcza wzbudził realizacją *Siata baba mak* zarówno żywe zainteresowanie dzieci, jak krytyków oraz teoretyków teatru, którzy zwracali uwagę na nowatorstwo sztuki Miłobędzkiej i równocześnie przełamujący schematy przedstawień lalkowych kształt sceniczny nadany przez twórców przedstawienia³². Dziś trudno odtworzyć pełen obraz tej prapremiery. Teatralne życie potoczyło się tak, że inscenizacja *Siata baba mak* w Tęczy zatarła się w pamięci, a do historii polskiego teatru lalkowego przeszła



Siata baba mak, 1968, fot. G. Wyszomirska

inscenizacja tego tekstu Miłobędzkiej w reżyserii Leokadii Serafinowicz ze scenografią Jana Berdyszaka w Teatrze Marciniek w Poznaniu w 1969 roku.

Na szczególną uwagę zasługują prapremiery trzech sztuki Jana Ośnicy. *Komedię Pietruszki* (1968) oraz *Słońce wschodzi o zachodzie* (1969) wyreżyserowała Julianna Całkowa. O drugiej ze sztuk Halina Waszkiel pisała, że choć podobnie jak w *Złotym kluczu* Ośnicy, i tu w sprawy ludzi wkraczają święty Paweł, Anioł i Diabeł, to jednak tonacja tego utworu jest przewrotna:

Wszystko obraca się na dobre, największe ludzkie szaleństwa i podłości dają się wytłumaczyć i zostają wybaczone. Karczmarz, pokutujący za zabicie żony, zostaje w końcu przez nią uratowany (wciągnięty na chmurkę, na której podróżuje św. Piotr). Rozbójnik Hałaburda zostaje pobożnym braciszkiem Kleofasem. Poczciwy doktor Bombelius co prawda zmienił

30) List Andrzeja Bogdańskiego, Goleniów 13 X 1969, Archiwum PTL Tęcza.

31) List bez daty i podpisu, maszynopis, Archiwum PTL Tęcza.

32) (h), *Zainteresowanie Teatrem Tęcza*, „Głos Koszaliński”, 20 IV 1968.



Nie zawsze jest tak, jak się komu wydaje, 1986,
fot. J. Czerwiński

się na jakiś czas w chciwego oszusta, ale tylko dlatego, że w jego ciało wskoczył diabeł. Św. Piotr kiwa nad wszystkim głową, wzdychając: „Ech, ludziska, ludziska. Że u was wszystko dobrze musi się kończyć”. [...] Sztuka jest zabawna, ma wartką akcję i wiele słownego i sytuacyjnego humoru. Jednak jej optymizm jest zwodniczy, bowiem pokazuje świat karnawalowy, odwrócony do góry nogami, w którym słońce wchodzi o zachodzie, „deszczyk z ziemi do nieba pada, a każdy na opak gada”³³.

Sztukę Ośnicy *Nie zawsze jest tak, jak się komu wydaje* wprowadziła na słupską scenę Zofia Miklińska w 1986 roku³⁴. Zdaniem lokalnych krytyków było to przedstawienie ambitne, współczesne i stanowiło najciekawszą propozycję Tęczy w sezonie 1985/1986. Warto w tym miejscu przytoczyć dłuższy fragment recenzji Anny Raczyńskiej, w której

podkreślone zostały zarazem walory sztuki Ośnicy i zalety inscenizacji Miklińskiej, stworzonej przy scenograficznej współpracy Krzysztofa Grzesiaka.

Bajka Ośnicy jest opowieścią o wierności sobie i prawdzie na przekór narzuconym przez otoczenie wyobrażeniom i konwenansom. Urzeczywistnia ją dwoje małych bohaterów – Puncio i Cylia. Pierwszy odwagą „noszenia” swojej odmienności, druga miłością do szpetnego chłopca, sublimacją jego brzydoty. [...] Zacerpnięty z mitu o królu Midasie motyw oślich uszu, którymi dla żartu obdarowała chłopca tuż po urodzeniu wróżka, zyskał [...] tutaj zupełnie nową wartość. Znany dotąd jako symbol próżności, w sztuce Jana Ośnicy, zwłaszcza w przedstawieniu Tęczy, „ozdabia” bohatera najmniej próżnego, najbardziej prawdziwego. Kogoś, kto jest odmienny, zrywa z etykietą, a zaśpiewać potrafi, co tylko wynaleźć można.

Bajka Ośnicy jest przy tym opowieścią żartobliwą, utrzymaną w konwencji komediowej. Ze śmieszną, nie do końca bajkową wróżką, która idzie podstemplować papierki, bo należy jej się niezła emerytura i królem podejrzewającym, że jego gronostajowy płaszcz sprzedać można w komisie, i prawdami, których należy szukać w encyklopedii. [...] A najważniejsza w koncepcji reżyserskiej stała się

33) H. Waszkiel, *Dramaturgia polskiego teatru lalek*, Akademia Teatralna im. A. Zelwerowicza, Fundacja Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza, Warszawa 2013, s. 83.

34) Wiedza o tej prapremierze pozwala sprostować informację Haliny Waszkiel w jej książce *Dramaturgia polskiego teatru lalek*, że sztuka ta nie doczekała się inscenizacji na lalkowej scenie.

pozorność sądów oczywistych i nieautentyczność ludzkich zachowań. Wyraźnym tego potwierdzeniem jest już sam zamysł plastyczny. Na scenie grają lalki i ludzie, lecz w odwróconych wyraźnie rolach. Sterowanymi (tu przez konwenanse) marionetkami stają się ludzie, a lalki szukają tego, co naturalne i prawdziwe. Zaś wzbogacenie spektaklu o kilka dodatkowych wierszy Leśmiana, ze spokojną, niemal liryczną muzyką i tonującą atmosferą, grą świateł sprawia, że światek małych kukiełek przytłacza ubezwłasnowolniony obyczajami świat ludzi³⁵.

Spośród prapremierowych inscenizacji współczesnych autorów dramatów dla dzieci, które zaistniały na słupskiej scenie, warto jeszcze przypomnieć realizację sztuki Joanny Kulmowej *Batwan i róża* w reżyserii Małgorzaty Majewskiej, która powstała w tle politycznej gorączki i transformacji Polski w drugiej połowie 1989 roku. W „Głosie Pomorza” tak anonsowano to przedstawienie:

Zainaugurowano artystyczną jesień 1989 roku nader znamiennej dla sytuacji sztuką Joanny Kulmowej *Batwan i róża*, przedstawiającą współczesną rzeczywistość – szarą, zabieganą wokół przyziemnych spraw i przez to pozbawioną piękną, wartości, bez których człowiek upodabnia się do

rzeczy. Zrealizowany w konwencji musicalu spektakl, z muzyką country, ma jednak optymistyczną wymowę: pokazuje, że od nas w końcu zależy czy będziemy żyć – szlachetnością i pięknem czy brzydotą i złem³⁶.

W drugiej dekadzie XXI wieku słupska scena może poszczycić się wprowadzeniem do polskiego teatru dramatów niemieckiego pisarza Carstena Brandaua. Prapremiera *Trójki na głowie* w przekładzie Iwony Nowackiej i w reżyserii Michała Tramera w 2017 roku była ważnym otwarciem Tęczy na autorów zagranicznych, których dramaturgię od dekad odkrywa i popularyzuje Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu. Przedstawienie powstało w koprodukcji z Teatrem Dzieci Zagłębia im. Jana Dormana w Będzinie i było efektem polsko-niemieckiej współpracy w ramach projektu „Świat na głowie. Trójka na głowie” (Fundacja Współpracy Polsko-Niemieckiej, partner: Mülheimer Theaterstage NRW). Sztuka Brandaua ceniona jest za wartości filozoficzne, które zostały w intrygujący sposób przełożone na świat liczb. Jedyńka, dwójka i trójka reprezentują w teatralnej rzeczywistości „niemal archetypiczne postawy: władcy, niewolnika i buntownika”³⁷, jak pisała Joanna Ostrowska. Po słupskiej prapremierze Daniel Klusek notował w recenzji:

35) A. Raczyńska, *Jesteś, jaki jesteś*, „Zbliżenia”, 1 V 1986. Recenzentka puentowała zamysł lalkowy przedstawienia: „Tylko lalkom pozostawia się tu odkrytą twarz, podkreślając tym samym ich bardziej ludzkiej oblicze”.

36) M. Mirecka, *W świecie lalek - też kryzys*, „Głos Pomorza”, 7-8 X 1989.

37) J. Ostrowska, *Naturalność liczb*, „Teatralny.pl” online, 5 XII 2018, <https://teatralny.pl/recenzje/naturalnoscliczb,2556.html> [dostęp: 20 VII 2022].

Trójka na głowie to opowieść o cyfrach. Jedna domaga się zachowania zastanego porządku, druga potulnie się na to zgadza. Ale pojawia się trzecia cyfra, która łamie porządek, a dzięki temu odkrywa nowe relacje między nimi. Bo właśnie o relacjach i towarzyszących im emocjach jest ten spektakl. O konwenansach i marzeniach. O przyjaźniach faktycznych i tylko deklarowanych. Podczas polskiej prapremiery obecny był autor sztuki. Carsten Brandau uznawany jest od lat za najlepszego niemieckiego autora sztuk dla młodych widzów, przez tamtejszą krytykę został nazwany Beckettem dla dzieci. *Trójka na głowie* faktycznie jest przedstawieniem lekko filozoficznym. Co więcej, została zrealizowana w sposób eksperymentalny, jakiego jeszcze w Tęczy nie widzieliśmy. Spektakl jest jednak czytelny nawet dla uczniów początkowych klas szkoły podstawowej. Poza tym jest dla nich atrakcyjny w warstwie wizualnej. Jasna, słodka, cukierkowa wręcz, choć minimalistyczna scenografia, jest zapowiedzią bezpieczniejszej i mądrej podróży w głąb dziecięcych marzeń i lęków. Ale czy tylko dziecięcych? Dorośli również

znajdą w tym przedstawieniu intelektualną rozrywkę. Odkryją przestrzenie i głębie niedostrzegalne jeszcze dla młodego widza. A warto, by to zrobili, choćby po to, by lepiej zrozumieć własne dzieci i pomóc im poznać świat, w którym żyją³⁸.

Twórczość Brandaua kolejny raz prapremierowo zagościła na ślupskiej scenie 1 lipca 2022 roku. Krakowski reżyser, Beniamin Bukowski przygotował w Tęczy *NIEbo i dłoNIE* w przekładzie Iwony Nowackiej³⁹. Przedstawienie powstało w koprodukcji z Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu⁴⁰. W historii spotkania dwóch abstrakcyjnych postaci – A i O Brandau podjął tematykę poznawania siebie i osvajania świata, powstawania relacji i emocji oraz wyzwani niesionych przez zmiany. Jak podkreśla reżyser, Brandau jest autorem wdzięcznym dla widza, świetnie operuje naśladowaniem dziecięcego języka, zabaw słownych, ale zarazem „diabelsko trudnym” dla aktorów przez to, że stosuje cały szereg zapętleń, powtórzeń, refrenów, które różnią się drobnymi szczegółami⁴¹ i właśnie słowo pełni funkcję dominującą w tworzeniu mikrokosmosu scenicznego. *NIEbo i dłoNIE* zamykały jubileuszowy

38) D. Klusek, *Liczy jak ludzie*, „Głos Pomorza”, 21 VI 2016.

39) Dramat ukazał się w wydawanych przez Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu „Nowych Sztukach dla Dzieci i Młodzieży” 2020, nr 46.

40) Beniamin Bukowski po raz pierwszy zmierzył się z tym dramatem C. Brandaua w styczniu 2022, realizując czytanie performatywne online tekstu *NIEbo i dłoNIE* w Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu w ramach projektu Scena Czytania online. Zob. <https://csdpoznan.pl/wydarzenia/scena-czytana-niebo-i-dlonie?date=2022-01-17&startHour=09%3A00%3A00> [dostęp: 01 VIII 2022].

41) J. Merecka-Łotyś, *Teatr Lalki Tęcza pracuje nad nowym spektaklem*, „Radio Gdańsk” online, 24 VI 2022, <https://radiogdansk.pl/wiadomosci/region/slupsk/2022/06/24/teatr-lalki-tecza-pracuje-nad-nowym-spektaklem-premiera-niebo-i-dlonie-1-lipca/> [dostęp: 11 VIII 2022].

sezon teatralny, dlatego na głosy widzów i recenzje krytyków trzeba jeszcze poczekać.

AUTORSKIE ŚWIATY REŻYSERÓW ŁALKARZY

Osobną grupę prapremier w historii słupskiej Tęczy stanowi autorska twórczość literacka reżyserów łalkarzy, która powstawała wyłącznie do ich własnych inscenizacji. Analizując to zjawisko, Zbigniew Rudziński i Tadeusz Pajdała wskazali dwa źródła tego typu prapremier. Po pierwsze wynikają one z chęci „realizowania oryginalnej koncepcji artystycznej twórcy i teatru”⁴². Po drugie uwarunkowane są one sytuacją finansową teatrów, która ogranicza liczbę prapremier i premier autorów niezależnych.

Bez wątplenia wyrazem tej pierwszej strategii powoływania teatru autorskiego była najbardziej doniosła prapremiera Teatru Lalki Tęcza w jego historii, którą zrealizował ze słupskim zespołem najważniejszy i najbardziej oryginalny polski twórca teatru dla dzieci i młodzieży drugiej połowy XX wieku, Jan Dorman. W 1980 roku, gdy po raz pierwszy pracował z zespołem Tęczy, przygotował prapremierę *Przed zaśnięciem... Rymy*



Przed zaśnięciem... Rymy dziecięce, 1980

dziecięce. Przedstawienie rodziło się w toku prób, jak wyznał Dorman, co było naturalne w pracy tego reżysera. Ta swego rodzaju kolektywna twórczość stanowiła nowość w doświadczeniu słupskich aktorów⁴³. Podstawę literacką stanowiły rymowanki dla dzieci Kazimiery Hłakowiczówny ze stworzoną do tego cyklu poetyckiego muzyką Karola Szymanowskiego. Zygmunt Flis pisał na łamach „Głosu Pomorza”, że przystępując do tej realizacji, teatr świadomie sięgał po dzieło trudne i ambitne, oparte na nigdy niewystawianych wierszach polskiej poetki. I doceniał odwagę, pionierską decyzję dyrekcji⁴⁴.

Przedstawieniem Dormana rządziła zasada montażu fraz poetyckich wyjętych z wierszy Hłakowiczówny, które zostały ujęte w trzy części, nazwane przez

42) Z. Rudziński, T. Pajdała, *Repertuar i dramaturgia*, dz. cyt., s. 161.

43) Potwierdziła to Krystyna Lachowska. Dorman mówił o tej kolektywnej pracy podczas dyskusji po jego przedstawieniach pokazywanych na „Wernisażu prac Jana Dormana” w Zakopanem (1981). Zob. T. Kudliński, *Wernisaż Dormana*, „Życie literackie” 1981, nr 19, s. 7.

44) Z. Flis, *W repertuarze Januszewska, Hłakowiczówna i Szymanowski*, „Głos Pomorza”, 29 X 1980.

45) Zapis prac nad spektaklem i jego kształt można odtworzyć na podstawie materiałów zebranych przez J. Dormana w jego archiwum. Zob. J. Dorman. *Przed zaśnięciem. Rymy dziecięce*, scenariusz, maszynopis, Archiwum Jana Dormana, Instytut Teatralny im. Raszewskiego w Warszawie.

reżysera „łowieniami”, co stanowiło metaforyczną grę z tematem morza, z poetyckim łowieniem słów oraz znaczeń i ewangelicznym znaczeniem łowienia. Z wieloznacznie traktowanym tematem łowienia współgrała scenografia, której ważnym komponentem, obok surowych drewnianych konstrukcji, były sieci, sztandary, stół, ławy i pomost łączący scenę z widownią, tworzące zarazem sugestię wnętrza świątyni⁴⁵. Atmosferę mistycznego obrzędu podkreślały zgrzebne, długie szaty aktorów przypominające tradycyjne płótnianki i zarazem surowe habity. Liryczno-symboliczny wymiar całości eksponowała muzyka Szymanowskiego, w którą Dorman wkomponował tekst w formie litanii i śpiewów⁴⁶.

Tak skomponowane przedstawienie rezonowało u widzów z atmosferą społeczną wywołaną falą strajków po sierpniu 1980 i powstaniem „Solidarności”, o czym oczywiście krytycy teatralni nie pisali wprost, ale co można wyczytać z ich wypowiedzi skupionych na temacie doświadczenia wspólnotowego i mistycznego, które Dorman stworzył w *Przed zaśnięciem... Rymy dziecięce*⁴⁷. Krystyna Mazur pisała na łamach czasopisma

„Teatr”, że zbiorowość ludzka, którą stworzyli aktorzy słupskiej sceny w tym poetyckim przedstawieniu, poszukiwała prawdy, możliwości zjednoczenia się rytuałem wiary i przywoływała pamięć ewangelicznych wydarzeń⁴⁸. Aktorzy „łowili” siecią „istotne dla ludzi wartości, dwukrotnie z sukcesem, po raz ostatni bezskutecznie, gdy sieć zanurzył w morze jeden zbuntowany, nieufny, zrozpaczony (Judasz?)⁴⁹ i grali z wielką żarliwością, starając się o rangę wypowiedzianych słów. Tadeusz Kudliński również doceniał na łamach „Życia Literackiego” wzorową harmonię i dyscyplinę sceniczną słupskiego zespołu aktorskiego zorkiestrowanego przez Dormana w liturgiczny chór⁵⁰. Znająca bardzo dobrze twórczość Dormana Zofia Kwiecińska przyznawała na łamach ogólnopolskiej „Trybuny ludu”, że *Przed zaśnięciem... Rymy dziecięce* to przedstawienie, które wnosi do teatru nowe wartości, ale też jest „trudne, nie do każdego trafia, a ci, do których trafia odczytują je w sposób bardzo różnorodny, niekiedy zadziwiający samego autora. I na tym polega również jego wartość”⁵¹.

46) Rolę muzyki w tym przedstawieniu analizuje Magdalena Figzał-Janikowska w artykule: *Od rytymizacji do oper i baletów. Wokół muzycznych inscenizacji Jana Dormana*, „Pamiętnik Teatralny” 2019, z. 3-4, s. 146-149.

47) Jan Dorman nie odniósł się wprost do tematu strajków w programie przedstawienia, ale kryzys politycznospołeczny i wyczekiwanie na przełom niejako towarzyszyły próbom, o czym świadczą rękopisy zapisów reżysera z prób (tzw. sklejki). Obok tekstu i szkiców rozwiązań inscenizacyjnych Dorman wklejał wycinki z gazet dotyczące strajków i postawień sygnatariuszy porozumień sierpniowych. Zob. E. Tomaszewska, M. Wiśniewska, *Kronika życia i twórczości Jana Dormana*, „Pamiętnik Teatralny” 2019, z. 3-4, s. 121.

48) Zob. K. Mazur, *Teatr Dormana*, „Teatr” 1981, nr 13, s. 8.

49) Tamże.

50) T. Kudliński, *Wernisaz Dormana*, dz. cyt.

Prapremiera Dormana była zatem wyjątkowym wydarzeniem teatralnym, które zwróciło uwagę ogólnopolskiego środowiska teatralnego na słupską scenę. Było ono źródłem ożywczego, eksperymentalnego doświadczenia dla słupskich aktorów, wyjściem ku nowej, młodej i dorosłej widowni, zarazem jednak stanowiło duże wyzwanie w działalności teatru. Odbiorcami słupskiej sceny lalkowej były przede wszystkim dzieci. Tymczasem *Przed zaśnięciem... Rymy dziecięce* to przedstawienie wykraczające poza teatr postrzegany w kategoriach wieku odbiorców, ucieleśniające raczej ideę Dormana o teatrze międzypokoleniowym, jak to określał będąziński artysta. Nie była to na pewno realizacja dla zorganizowanych grup przedszkolnych czy szkolnych. Po występach Teatru Lalki Tęcza z tym spektaklem w Zakopanem w 1981 roku podczas „Wernisażu prac Jana Dormana” (śmieła nazwanego przez niego samego „Off Off Broadway”) na łamach lokalnej gazety narzekano, że dział organizacji widowisk Tęczy nie potrafi pozyskać widowni na *Przed zaśnięciem...* i dlatego grano to przedstawienie zaledwie kilkakrotnie⁵². Mimo nielicznych grań słupski zespół miał powody do ogromnej satysfakcji z prapremiery, ponieważ otworzyła ona mu drogę do obecności w ogólnopolskim obiegu teatralnym i do pierwszych występów na poznańskim Biennale Sztuki dla Dziecka (piąta edycja w 1981 roku), które służyły poszukiwaniu nowych kierunków w sztuce dla dzieci, a gdzie twórcy przedstawienia zdobyli

najważniejsze nagrody. O tym, że zespołowi musiało się dobrze współpracować z Janem Dormanem świadczy fakt, że już w 1982 roku wyreżyserował na scenie Tęczy kolejną wersję swojej cieszącej się uznaniem inscenizacji *Przygód Wiercipięty* Józefa Pehra. Ale tym razem nie była to już tak eksperymentalna praca i bez wątpliwości wpisywała się w repertuar dla dzieci.

Kwestię związku między skromnymi środkami finansowymi a stosunkowo dużą liczbą prapremier autorskich tekstów pozwala prześledzić twórczość dramaturgiczno-reżyserska Małgorzaty Kamińskiej-Sobczyk, aktorki i dyrektorki Teatru Lalki Tęcza. Jej inscenizacje były w pewnym stopniu odpowiedzią na utrzymujące się przez wiele lat zbyt małe dotacje dla słupskiej sceny i groźbę likwidacji placówki. Były one po prostu „szyte na miarę” warunków finansowych i organizacyjnych tej instytucji. Od początku dyrekcji Małgorzaty Kamińskiej-Sobczyk teatr trwał w mieście siłą pasji i woli zespołu, a realizacja niskobudżetowych premier o walorach edukacyjnych gwarantowała zabezpieczenie podstawowych środków na płace i działalność teatru. Na czym można było oszczędzać? Po pierwsze na kosztach praw autorskich do wystawianych utworów. Kamińska-Sobczyk pisała scenariusze i bywało, że bezpłatnie reżyserowała swoje słupskie prapremiery w ramach zatrudnienia w teatrze.

Autorskie przedstawienia Kamińskiej-Sobczyk takie jak *Samobajka* (1997), *Igraszki z bajką* (1999), *Baśń o ...* (1999)

51) Z. Kwiecińska, *Nie ma rzeczy niemożliwych*, „Trybuna Ludu”, 19 XI 1981.

52) R. Stachnik, *Sukces słupskiej Tęczy w Zakopanem*, „Głos Pomorza”, 15 IV 1981.



Samobajka, 1997, proj. A. Szulc

czy *Złote serce* (2001) podejmowały grę z konwencją baśni, przepisując tradycyjne i rozpoznawalne fabuły oraz schematy baśniowe na współczesne realia oraz problemy dzieci końca XX wieku⁵³. W jednym z wywiadów mówiła, że spróbowała swoich sił dramaturgicznych w odpowiedzi na potrzebę wystawiania nowych tekstów, które będą poruszać ważne problemy społeczne, zabierać głos w dyskusji o nich⁵⁴. Najczęściej podejmowanym przez Kamińską-Sobczyk tematem były relacje rodzinne, a szczególnie problem komercjalizacji świata, zapracowania



Samobajka, 1997, fot. nieznanym

i braku czasu rodziców dla dzieci oraz niedostrzeżenie przez dorosłych dziecięcych potrzeb i kłopotów. Wybrzmiało to wyraźnie w *Samobajce*, zgłoszonej w Konkursie na Sztukę Teatralną dla Dzieci i Młodzieży organizowanym przez Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu (1995) i prezentowanej w ramach czwartej edycji Ogólnopolskiego Konkursu na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej (sezon 1997/1998). Wojciech Majcherek docenił tekst Kamińskiej-Sobczyk jako interesującą propozycję współczesnego utworu dla teatrów lalkowych i tak recenzował tę prapremierę:

Małgorzata Kamińska-Sobczyk przedstawia dzieciom wizję przyszłego świata, w którym wszystko jest zautomatyzowane, wykonuje się samo. Być może dramaturgiczne tło bajki nie zostało dostatecznie mocno nakreślone, wielu rzeczy trzeba się domyślać. Pewne jest jednak, że życie w tej utopii tylko z pozoru wydaje się

53) Była to dominująca strategia dramaturgiczna w polskim teatrze lalek przełomu XX i XXI wieku. Zob. szerzej: H. Waszkiel, *Dramaturgia polskiego teatru lalek*, dz. cyt., s. 119.

54) Cyt. za: R. Hernatowicz, *Tradycja, sztuka i wrażliwość. 65-lecie Teatru lalki „Tęcza” w Słupsku*, PTL „Tęcza”, Słupsk 2012. s. 31-32

wygodne i szczęśliwe. Marysi, głównej bohaterce *Samobajki*, doskwiera samotność, brak autentycznego zainteresowania ze strony rodziców, zajętych wciąż swoimi sprawami. Dziewczynka przyjaciół znajduje wśród trojga sympatycznych gryzoni: Myszy Aurelii, Chomika Bazylego i Szczura Euzebiusza. To one przywrócą rodzinie Marysi dobre i prawdziwe uczucia. Lecz nim to się stanie, bohaterowie bajki przeżywają rozmaite przygody. Niewątpliwie zaletą przedstawienia jest to, że jego dydaktyzm został ukryty w sporej dawce niewymuszonego humoru. Dziecięca widownia świetnie reaguje na dowcipy sytuacyjne w burleskowym niemal charakterze. Reżyserce chwali się też umiejętne połączenie planu żywego (z dobrymi rolami Teresy Podlasek – Marysi, Hanny Piotrowskiej – Mamy i Marka Huczyka – Taty) i lalkowego (kukielki gryzoni animowali: Eryka Grynagiel, Bożena Borek, Michał Milczarek). *Samobajka* okazała się więc spektaklem bezpretensjonalnym, pozbawionym infantylności charakterystycznej dla części lalkowej produkcji, wykonanym bez szarży, skromnie, ale gustownie⁵⁵.

Zasygnalizowane przez Majchereka wady dramaturgiczne *Samobajki* znacznie ostrzej oceniała Małgorzata Niecikowska która, po premierze tego

utworu na scenie Teatru Maski w Rzeszowie w reżyserii Kamińskiej-Sobczyk zarzucała autorce drastyczność prezentacji zachowań dorosłych, co jej zdaniem dyskwalifikowało utwór dla najmłodszej widowni. Podnosiła też ważny problem, pisząc: „Sama zaś teza sztuki, że dzieci są samotne, że rodzice zapominają o nich, że nie poświęcają im czasu, z pewnością jest słuszna, tyle że adresat apelu niewłaściwy. Jak niby maluchy mają sprawić, by się rodzice ulepszyli?”⁵⁶ W innym ujęciu motyw ratowania przez dziecko rodziców pochłoniętych medialną karierą i uwięzionych w telewizyjnym show podjęła Kamińska-Sobczyk w *Telerodzinie* (2006), wkładając jednocześnie w usta dziecięcej bohaterki dydaktyczną przestrożę:

Gwarantuję, że jeśli odejdziecie od telewizorów i zamienicie miłość do ekranu w uczucia do ludzi, to od razu pozbędziecie się: nerwicy, skrzywionych kręgosłupów, otyłości, zylaków, chorób oczu i kompleksów. Bo prawdziwe szczęście może dać człowiekowi tylko drugi człowiek⁵⁷.

W *Igraszkach z bajką* Kamińskiej-Sobczyk sprawnie skonstruowana teatralna zabawa toczyła się w duchu postmodernistycznej dekonstrukcji świata znanych bajek i sensacyjnych zwrotów akcji, które były dla dzieci okazją do żywiołowego dzielenia się swoją wiedzą

55) W. Majcherek, *Samo-życie*, „Teatr Lalek” 1998, nr 2, s. 14.

56) M. Niecikowska, *Bajowe spotkanie*, „Teatr Lalek” 2001, nr 2, s. 22.

57) Hasło: „Telerodzina”, oprac. M. Prześluga, w: „NoweSztuki.pl” online, [b.d.], <https://www.nowesztuki.pl/sztuka/telerodzina/> [dostęp: 20 VII 2022]. Do realizacji muzyki w tej prapremierze reżyserka zaprosiła zespół Big Cyc.



Igraszki z bajką, 1999

o bajkowych bohaterach. W tle opowieści rodzicom stawiane było pytanie o to, ile czasu spędzają ze swoimi dziećmi. Kamińska-Sobczyk zrealizowała ten temat w konwencji teatru masek. Z kolei *Rodzina zastępcza (Bajka o tym, jak Bociana wychowywali Pies z Kotem)* z 2002 roku, wyraźnie nawiązująca w fabule do motywu brzydkiego kaczątka, w formule bajki zwierzęcej łączyła dwa tematy: braku akceptacji dla inności oraz adopcji i patchworkowej rodziny tworzonej przez Kotkę, Psa i ich przybrane bocianie dziecko.

Do konwencji baśni nawiązały też inne dwie prapremiery tekstów Kamińskiej-Sobczyk. Współczesniona *Baśń o...* rozgrywała się wokół zakłętego jeziora, z klasycznym bohaterem, Jaśkiem, który za bogactwo odda nawet własne życie. Przedstawienie to zebrało liczne nagrody, w tym Nagrodę Główną Krytyków na V Małych Zderzeniach Teatrów w Kłodzku (1999) i nominację do ATE-STU ASSITEJ-u (1999). Hanna Bałtyn pisała o tej inscenizacji po kłodzkim festiwalu:

Baśń o... Małgorzaty Kamińskiej-Sobczyk [...] to efekt empatycznej współpracy polskiej autorki i rosyjskiego scenografa, Dymitra Aksjonowa. Byłam zauroczona, że tak jeszcze można wabić bajką, że nadal można opowiadać z humorem, współczesnym językiem, o najstarszych, znanych z lektury Proppa i Bettelheima archetypach i walce dobra ze złem. Czarcie Błota, gdzie dzieje się akcja, wyczarowane przez rosyjskiego artystę, były zarazem hiperfunkcjonalne i wizyjne. Gadające drzewo, stara wierzba, mrugająca omszałymi powiekami, fascynująca. Wiedźmy błotne – Śmieszgęba, Straszgęba i Płaczgęba – wstrętne, ale i sympatyczne. Starzejąca się w mgnieniu oka lalka Janka też. Janek, który jak to w bajkach, jest z początku głupi i chciwy, więc oddaje po kolei lata swego młodego życia za blichtr materialnych dóbr, po stosownej pokucie wyjdzie na swoje. Przykre? Dla dzieci normalne. Zastanawiające, jakie pa-dały komentarze: „Ja tam bym oddał nie dziesięć, ale może rok życia za piękny dom”. „Głupi ten Janek, trzeba było się z wiedźmami lepiej potargować”. W każdym razie, jeśli chodzi o walor poznawczy tego przedstawienia, to posłużyło nam ono do analizy struktury bajki klasycznej, z wędrownką bohatera, trudnymi próbami, baśniowym pomocnikiem i trójkowymi powtórzeniami elementów akcji⁵⁸.

Z kolei *Złote serce* przygotowane na jubileusz 50-lecia Tęczy powstało na

58) H. Bałtyn, *Wiwat Małe Kłodzko*, „Teatr Lalek” 2000, nr 1, s. 3.

motywach polskich baśni ludowych – główny wątek egoistycznego Jasia i ratującej go z mocy czarów siostry Hanki czytelnie nawiązywał do *Królowej śniegu* Hansa Christiana Andersena. W 2001 roku na łamach „Teatru Lalek” Agnieszka Koecher-Hensel doceniała, że przedstawienie zrealizowano „z użyciem prostych kukieł, w czystej konwencji lalkowej, co dziś już należy do rzadkości”⁵⁹. Centralną rolę w pomysłowej i efektownej scenografii odgrywały różnej średnicy koła, które były w ciągłym ruchu, co „w prosty, ale wymowny sposób symbolizowało upływ czasu i przebytą drogę, ale także cykl ludzkiego życia i fortunę [...]”⁶⁰.

Innym czynnikiem, który stymulował wprowadzanie do repertuaru Tęczy prapremierowych autorskich realizacji Kamińskiej-Sobczyk i jednocześnie rozwiązywał problemy z finansowaniem produkcji spektakli, było tworzenie przedstawień profilaktycznych, które zyskiwały zewnętrzne dotacje. Teksty sceniczne tych realizacji pisała Kamińska-Sobczyk w oparciu o rozwiązania dramaturgiczne sprawdzone już w jej „grach z baśniami”. W nuce profilaktycznych prapremier powstał cykl przedstawień, który otwierało *Podwórko marzeń* z 1998 roku. Tekst otrzymał pierwszą nagrodę w konkursie Towarzystwa Zapobiegania Narkomanii w Warszawie i fundusze na realizację premiery. Kamińska-Sobczyk uczyniła bohaterami przedstawienia grupę nastolatków z jednego podwórka,



Złote serce, 1996



Podwórko marzeń, 1998, proj. J. Zieliński

k którzy szukając pomysłu na zabicie nudy, powołują teatr na trzepaku. Ze znalezionych przedmiotów tworzą proste lalki zwierząt, które stają się postaciami ich podwórkowej gry. Źródłem konfliktu jest przeszkadzający im chłopak uzależniony od narkotyków, co znajduje odzwierciedlenie w dramaturgii wystawianej spontanicznie bajki zwierzęcej o zajączku uwiedzionym podstępnie na pole makowe przez wodza wróbli. Przedstawienie niosło uproszczoną i czytelnie ukazaną przestrożę przed osobami, które zachęcają do zażywania nieznanych

59) A. Koecher-Hensel, *Baśniowy korowód w Słupsku*, „Teatr Lalek” 2001, nr 2, s. 31.

60) D. Mrówka, *Bajkowe wzruszenia*, „Gazeta Wyborcza – Katowice. Bielsko-Biała”, 7 VI 2022.

61) *Podwórko marzeń* Kamińskiej-Sobczyk było wystawiane jeszcze w Teatrze Maska w Rzeszowie (w reżyserii autorki, 2001) oraz Teatrze Lalki i Aktora Kubuś w Kielcach (reż. Wiktor Klimczuk, 2004).



Zaczarowany krokus, 2000

substancji i groźnymi skutkami brania narkotyków⁶¹.

Zaczarowany krokus z roku 2000 powstał z kolei z funduszy Komisji Profilaktyki i Rozwiązywania Problemów Alkoholowych Rady Miejskiej w Słupsku. Zbigniew Marecki pisał na łamach „Głosu Pomorza”:

Pomysł opowiedzenia fabuły z punktu widzenia przedmiotów jest dość świeży i daje spore pole do popisu aktorom, którzy pokazali dobrą grę zespołową, choć znany z kabaretu talent komiczny Hanny Piotrowskiej zasługuje na wyróżnienie. Dzięki tym zabiegom dydaktyczny zamysł nie dominuje, a młodzi widzowie mają powód do zabawy, o czym śmiech – co prawda nielicznej – młodej publiczności podczas premiery świadczył wyraźnie. [...] Nowa pozycja w repertuarze „Tęczy” pokazuje, że teatr zaczyna specjalizować się w podejmowaniu istotnych społecznie tematów [...]”⁶².

Poza już wskazanymi prapremierami profilaktycznymi Kamińskiej-Sobczyk

można jeszcze wymienić *Pieśni lasu*, przedstawienie o tematyce ekologicznej, które powstało dzięki środkom Wojewódzkiego Funduszu Ochrony Środowiska i Gospodarki Wodnej z okazji Dnia Ziemi. Była to kolejna z realizacji, w której wartości dydaktyczne brały jednak górę nad walorami artystycznymi. Przedstawienie stanowiło przykład teatru utylitarnego, który wpisuje się w priorytetowe tematy projektów grantowych i służy przede wszystkim celom wychowawczym.

Chociaż teksty Małgorzaty Kamińskiej-Sobczyk budziły zastrzeżenia dramaturgiczne, stymulowały one jednak dyskusję nad rolą współczesnego teatru dla dzieci i młodzieży w rozpoznawaniu problemów młodych odbiorców, nad strategiami literackimi i teatralnymi, które wyrażą świat młodych widzów w sposób dla nich adekwatny. Prapremiery Kamińskiej-Sobczyk w Tęczy oswoiły z teatrem problemowym, to znaczy takim, który nie stroni od tematów trudnych i tworzy bezpieczną przestrzeń do rozmowy o nich.

PODSUMOWANIE

Trzeba uczciwie przyznać, że prapremiery słupskiej sceny lalkowej rzadko stały się wydarzeniami na ogólnopolską skalę, ale kilka z nich ma swoje ważne miejsce w historii polskiego teatru lalek drugiej połowy XX wieku, o czym świadczyły głosy krytyków w ogólnopolskiej prasie i w pismach teatralnych, jak i festiwalowe nagrody. Na pewno najważniejszą i najszerzej komentowaną

62) Z. Marecki, *Lalki i alkohol*, „Głos Pomorza”, 27 III 2000.

W pustyni i w puszczy, 1958



prapremierą w historii słupskiej sceny jest *Przed zaśnięciem... Rymy dziecięce* Jana Dormana. Z kolei prapremiery sztuk o tematyce lokalnej, jak m.in. *Kaszubi pod Wiedniem* Jana Karnowskiego czy *Damroka i Gryf* Natalii Gołębskiej w reżyserii Zofii Miklińskiej, doczekały się ogólnopolskiej popularyzacji dzięki rejestracjom Telewizji Polskiej. Interesującym aspektem tych prapremier jest ich polityczno-ideologiczny wymiar, wprzęgnięcie teatru w umacnianie polskości na Ziemiach Odzyskanych. Promocji niektórych prapremier sprzyjał kontekst medialny. Ciekawym przykładem jest nieprzywoływana jeszcze prapremiera *W pustyni i w puszczy* Henryka Sienkiewicza (1958) w adaptacji Marii Gabrieli Plaskoty i reżyserii Elżbiety Czaplińskiej. Powstała ona bez wątpienia na fali popularności słuchowiska radiowego na podstawie adaptacji tej powieści autorstwa Hanny Januszewskiej, emitowanego na antenie Teatru Polskiego Radia w 1955 roku (reż. Wanda Tatarkiewicz-Małkowska). W latach 1958-1960 kilka teatrów dramatycznych i lalkowych przygotowało własne adaptacje i inscenizacje tej powieści, które o kilkanaście lat wyprzedziły pierwszą filmową ekranizację *W pustyni i w puszczy*, ale bez wątpienia pionierem w lalkarskich inscenizacjach była właśnie Tęcza⁶³.

Prapremiery powstające na przełomie XX i XXI wieku na słupskiej scenie lalkowej odzwierciedlają zwrot ku teatrowi podejmującemu tematy trudne oraz problemy egzystencjalne i sprawy

społeczno-kulturowe ważne dla współczesnych dzieci. Taki kierunek nadała słupskiej scenie Małgorzata Kamińska-Sobczyk. Wystawianie jej tekstów sprzęgnięte zostało z rozwojem systemu grantów na działalność kulturalną w Polsce, które dawały zewnętrzne finansowanie, zarazem jednak wpisywały premiery w priorytety i strategię realizacji projektów. Model teatru, w którym rozmawia się z młodym widzem o skomplikowanej naturze świata i relacji międzyludzkich, kontynuują najnowsze prapremiery sztuk Carstena Brandaua. Stanowią one zwrot ku dramaturgii obcej w repertuarze Tęczy i zarazem popularyzują strategię literacko-teatralne oparte na fenomenie wyobraźni i zabawy dziecięcej oraz swoistej filozofii języka dziecka. Można w tym widzieć nawiązanie do eksperymentalnych poszukiwań na słupskiej scenie lalkowej, którymi były *Siata baba mak* Krystyny Miłobędzkiej i autorskie przedstawienie Dormana. Warto dodać, że obie prapremiery tekstów Brandaua były koprodukcjami z partnerami polskimi i zagranicznymi.

Zarysowana mapa wybranych zjawisk wśród prapremier słupskiej sceny pozwala zobaczyć przemiany pokoleń artystów kształtujących polski teatr lalek oraz teatr dla dzieci i młodzieży, procesy przekształcania się stylów i języka sztuki lalkarskiej oraz wartości takie jak dialog z widownią dziecięcą, dostępność, lokalność, które na różnych etapach historii Teatru Lalki Tęcza stanowiły jądro jego misji.

63) Rok po słupskiej prapremierze inscenizację w oparciu o adaptację Marii G. Plaskoty przygotował Jerzy Dargiel w Teatrze Baj w Warszawie. W 1959 roku *W pustyni i w puszczy* w adaptacji już innych autorów wystawiły ponadto dwie sceny lalkowe: Teatr Baj Pomorski w Toruniu (adapt. Teodor Brzoza, reż. Stanisław Stapf) i Teatr Lalek Pleciuga w Szczecinie (reż. Maryla Kędra).

Scenograficzne oblicza Tęczy



Historia scenografii polskiego teatru lalek po II wojnie światowej jest zagadnieniem fascynującym, ale i niełatwym w opisie oraz analizie. Wynika to choćby z faktu, iż oprawa plastyczna spektakli nie leżała zazwyczaj w kręgu zainteresowań recenzentów. Omawiając kolejne przedstawienia, nie wspominali o niej choćby słowem, bądź też ograniczali się do zdawkowych stwierdzeń na jej temat, niedających szans na wyrobienie sobie szerszej opinii o jej walorach. Poważniejsza analiza roli, jaką oprawa sceniczna i lalki – jakże przecież kluczowe dla tego gatunku sztuki teatralnej – grały w konkretnej realizacji, jest zjawiskiem niespotykanym. Oceny te dotyczą, rzecz jasna, recenzentów prasowych. W specjalistycznych periodykach można natknąć się na wartościowe pod względem merytorycznym uwagi dotyczące zastosowanych w danym spektaklu rozwiązań wizualnych. Mając jednak na względzie liczbę tego rodzaju czasopism, częstotliwość ich wychodzenia, jak też fakt, iż recenzowany w nich był niewielki procent spektakli wystawianych rocznie w kilkudziesięciu polskich teatrach lalek, nie są one wystarczającym źródłem wiedzy na temat

przedstawię sprzed lat. Szczególnie, jeśli chce się opisać, jak wyglądała historia konkretnego teatru lalek właśnie pod kątem scenograficznym.

Czym więc mogą posiłkować się ci, którzy chcieliby zapoznać się z dorobkiem scenograficznym Teatru Lalki Tęcza w Słupsku? Przede wszystkim materiałami zgromadzonymi w teatralnym archiwum. A zbiory te goz są bez mała imponujące, kiedy porównuje się je z zasobami innych polskich instytucji kultury o analogicznym profilu. Liczne zasłużone dla historii teatru lalek sceny, dla których pracowali najważniejsi powojenni twórcy, mający własny, indywidualny styl i realnie wpływający na kształt polskiego lalkarstwa po II wojnie światowej, o swój dorobek dbały w mniejszym stopniu, bądź też w konkretnym momencie historycznym go zaprzepaściły, pozbywając się z magazynów i działów dokumentacji znacznej części materiałów, w tym przede wszystkim projektów scenograficznych oraz lalek. W Słupsku zaś znaleźli się ludzie, którym bliska sercu była idea starannego, konsekwentnego gromadzenia śladów po ulotnej w swojej istocie sztuce teatru.

Archiwum Teatru Lalki Tęcza w Słupsku, które skądinąd niebawem ma zostać przekazane do słupskiego oddziału Archiwum Państwowego w Koszalinie, jest prawdziwą kopalnią wiedzy o tej zasłużonej dla regionu i Polski scenie. Oczywiście, materiałów z pierwszych lat działalności tejże instytucji jest zasadniczo mniej niż z lat późniejszych. Trudno jednak wymagać, aby z obiektywnie ciężkich i politycznie trudnych powojennych, stalinowskich czasów zachowała się solidna dokumentacja działalności lokalnej instytucji kultury. W przypadku Tęczy już bieżąca działalność artystyczna wymagała niebywałych wysiłków zespołu, który w latach 40. i 50. funkcjonował objazdowo. Dodatkowo wszelkiego rodzaju powojenne niedobory nie ułatwiały twórcom pracy przy kolejnych sztukach. Nie dziwi więc, że np. dokumentacja fotograficzna przedstawień nie była sprawą priorytetową (ani prostą do zrealizowania). Trudne warunki lokalowe, jak też wędrowny charakter teatru, również nie sprzyjały zachowywaniu materialnego dorobku słupskiej sceny, a więc intensywnie eksploatowanych lalek, a nawet projektów scenograficznych.

Zaznaczyć też należy, że styl pracy oraz ambicje lalkarzy działających

w latach 40. i 50. były często odmienne od stylu pracy i ambicji lalkarzy działających w późniejszych latach. Ci pierwsi często wychodzili od idei społecznikowskiego, w pierwszej kolejności edukacyjnego charakteru teatru lalek, idei wywodzącej się z przedwojennej jeszcze tradycji np. Teatru Baj w Warszawie¹, po II wojnie światowej kontynuowanej i rozwijanej przez wielu twórców, choćby Piotra Sawickiego Seniora, późniejszego dyrektora Teatru Lalek Świerszcz w Białymstoku (w II połowie lat 60. przemianowanego na Białostocki Teatr Lalek)². Założyciele Tęczy, jak i niektórzy jej współpracownicy, też przecież to społecznikowskie, przedwojenne środowisko lalkarskie współtworzyli³.

Lalkarze społecznicy więcej uwagi przywiązywali do bezpośredniego kontaktu z młodym widzem (bo do niego właśnie skierowany był w tamtym czasie repertuar teatrów lalkowych), do zapewnienia mu łączności z kulturą, oderwania od trudów codziennego życia, wojennych przeżyć i wspomnień, kwestie artystyczne, przede wszystkim zaś eksperymenty sceniczne, sytuując niejako na dalszym planie bądź też nawet o nich po prostu nie myśląc⁴. W późniejszym okresie, po 1956 roku, stanowiącym szczególnie

1) Na temat historii teatru patrz przede wszystkim: *W kręgu warszawskiego „Baja”*, oprac. i zebrał H. Jurkowski, PIW, Warszawa 1978; *Baj wśród dzieci. 85 lat najstarszego teatru lalek w Polsce*, konc. i red. M. Waszkiel przy współpracy A. Kaszuby, Teatr Baj, Warszawa 2014.

2) Na temat Piotra Sawickiego patrz: B. Chodźko, *Od zabawy w teatr do teatru lalek*, w: *też, Tradycja i współczesność. Od etyki do socjotechniki*, Wydawnictwo PRYMAT, Białystok 2018, s. 183-198; K. Kopania, *Lalki mogą więcej, lalki żyją dłużej*, w: *Lalki: teatr, film, polityka*, pod red. J. Kordiak i K. Kopani, katalog wystawy, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2019, s. 27-29.

3) Wystarczy wspomnieć postać Juliana Sójki: *60 lat Teatru Lalki „Tęcza” w Słupsku*, oprac. R. Sztabnik, PTL „Tęcza”, Słupsk 2006, s. 29.

istotną cezurę w całej kulturze powojennej Polski⁵, te ostatnie zyskały na znaczeniu. Po okresie stalinizmu w wielu teatrach zaczęto zwracać zdecydowanie większą uwagę na warstwę wizualną przedstawień, na specyfikę i możliwości tego gatunku sztuki, w znacznej mierze opartego przecież na kreacji plastycznej zarówno elementów sceny, jak i bohaterów przedstawień, czyli, w warstwie wizualnej, lalek animowanych przez aktorów. Zaczęto też częściej myśleć o młodziem i dorosłych jako odbiorcach lalkowych sztuk. Wtedy też na pełną skalę działać zaczęli artyści, którzy z teatrem lalek związali się niejako bez kompleksów, widząc w nim właściwy dla siebie, dający ogromne możliwości twórcze, środek wyrazu⁶. Niekiedy byli to artyści wybitni nie tylko na polu teatru, ale i szeroko pojętych sztuk wizualnych⁷.

Niektórzy z nich pracowali również dla Teatru Lalki Tęcza w Słupsku.

Myśląc o pierwszym okresie funkcjonowania Tęczy, a więc czasach, kiedy ton nadawali jej Elżbieta i Tadeusz Czaplińscy, trzeba się kierować ku teatrowi społecznikowskiemu właśnie. Brakuje materialnych śladów, które pozwoliłyby nam na szerokie i wnikliwe ujęcie charakteru plastycznego sceny przed 1956 rokiem, kiedy to funkcjonowała ona jako teatr objazdowy, mający liche umocowanie lokalowe najpierw w Tuchomiu, a następnie w Brusach. Zachowały się nieliczne zdjęcia, które pozwalają stwierdzić, iż oprawa plastyczna spektakli przez pierwsze lata działalności sceny była dość prosta i zasadzająca się w pierwszej kolejności na imitacji otaczającego świata, lekko tylko poddawane stylizacji⁸. Nie była też rozbudowana⁹. Objazdowy charakter

4) Zaraz po II wojnie światowej ambicje czysto artystyczne przejawiać zaczęło krakowskie środowisko lalkarzy, dobrze umocowane, jak też w znacznej mierze wywodzące się z miejscowego środowiska awangardowych artystów, często jeszcze o przedwojennym rodowodzie. Szczególne miejsce przypada w tym kontekście Teatrowi Lalki, Maski i Aktora Groteska w Krakowie, pod przewodnictwem Zofii i Władysława Jaremów. Zob. H. Jurkowski, *Jaremowie. Sylwetki twórców w: Zofia i Władysław Jaremowie – dokumentacja działalności*, oprac. A. Stafiej, seria: „Lalkarze – materiały do biografii”, pod red. M. Waszkiela, t. 28, POLUNIMA, Pracownia Dokumentacji Teatru Lalek przy Teatrze Lalek „Arlekin”, Łódź 2001, s. 40-96.

5) Tzw. „odwilż” w kulturze, która przyszła w 1956 roku, jest zagadnieniem rozległym, wielowątkowym, odnoszącym się do całości aktywności kulturalnej w tamtym czasie. Jako przykład, jak ważny był to czas dla 13 artystów i rozwoju sztuki, zob. *Odwilż. Sztuka ok. 1956*, praca zbiorowa pod red. P. Piotrowskiego, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Galeria Sztuki Współczesnej, Poznań 1996.

6) Szeroko na ten temat: *Lalki: teatr, film, polityka*, dz. cyt.

7) Mowa tu o np. Janie Berdyszaku czy Jerzym Nowosielskim, klasykach polskiej sztuki współczesnej II połowy XX wieku. Na temat Berdyszaka patrz przede wszystkim V. Sajkiewicz, *Przestrzeń animowana. Plastyka teatralna Jana Berdyszaka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2000; *Pomiędzy przemiany: o twórczości Jana Berdyszaka*, pod red. T. Woźniak-Książek i M. Pawłowskiego, katalog wystawy, Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia”, Radom 2018. Na temat Jerzego Nowosielskiego patrz przede wszystkim: *Jerzy Nowosielski. Teatr lalek. Notatki – część piąta*, red. D. Błaszczuk, A. Szczepaniak, Galeria Starmach, Kraków 2015; *Jerzy Nowosielski*, konc. wydawnicza A. Starmach, katalog wystawy, Zachęta Państwowa Galeria Sztuki, Kraków 2003; T. Kornaś, *Lalki, ikony i socrealizm*, „Teatr Lalek” 2022, nr 2-3, s. 39-44.

teatru wymagał tworzenia kompaktowych modułów scenograficznych, jak też mało skomplikowanych formalnie lalek, głównie pacynek i kukieł. Stale przenoszone, pakowane, rozpakowywane, montowane w zróżnicowanych przestrzeniach szkół, świetlic czy domów kultury nie mogły być zbyt rozbudowane w kształcie i wrażliwe na zniszczenie. Niejako ilustracyjne podejście do kolejnych tekstów sztuk, tworzenie przedstawień z założenia bezpośrednio, mimetycznie oddających realia w nich zawarte, nie kształtowało przestrzeni do eksperymentowania z formą. Zresztą zasadnicza część powojennych lalkarzy hołdowała bardziej tradycyjnej estetyce, nie znajdując w awangardowych nurtach sztuki I połowy XX wieku interesujących z punktu widzenia praktyków teatru rozwiązań¹⁰. Czas, kiedy twórcy polskiego teatru lalek, w szczególności tego dla dzieci, zaczęli odważniej myśleć formalnie, poza drobnymi, potwierdzającymi regułę wyjątkami¹¹, jeszcze nie nadszedł.

Przenosiny do Słupska (1 IX 1956), do siedziby dającej w końcu większą stabilizację i większe możliwości, zmieniły wiele. Rozwojowi sprzyjały też wspomniane wcześniej przemiany społeczno-polityczne związane z tzw. polskim październikiem. Gomułkowska „mała stabilizacja” dawała jednak zasadniczo szersze pole do działania niż okres stalinizmu. Po pierwszym, niejako pionierskim okresie, drugi, przypadający na przełom lat 50. i 60., a przede wszystkim I połowę 60., to czas, kiedy można było spróbować czegoś nowego. W Tęczy ujawniło się to choćby poprzez pojawienie się wśród współpracowników kilku scenografów i scenografek, bynajmniej nie zawsze o miejscowym rodowodzie. W latach 60. kontakty ze słupską sceną nawiązali choćby Ali Bunsch, Wacław Gondek, Lilianna Jankowska, Jerzy Łabanowski, Irena Pikiel, Jerzy Radwanek czy Kazimierz Samołyk. Nowi ludzie, nowe pomysły, odmienne spojrzenia i przywiązanie do różnych estetyk musiały wpłynąć

8) Zob. zdjęcia zamieszczone w: T. Czaplński, *Kronika Teatru Lalki „Tęcza”, 1946-1969*, „Bałtycka Biblioteka Cyfrowa” online, <http://www.bibliotekacyfrowa.eu/dlibra/show-content/publication/23608/edition/21508/> [dostęp: 17 VII 2022] oraz J. Sójka, *Wspomnienia i dokumentacja z mojej pracy twórczo-artystycznej w teatrach lalek 1928-1972*, „Bałtycka Biblioteka Cyfrowa” online, http://www.bibliotekacyfrowa.eu/dlibra/showcontent/publication/23606/edition/21457/?format_id=4 [dostęp: 17 VIII 2022].

9) W dwóch pierwszych spektaklach Tęczy, *Szopce staropolskiej* L. Szczepańskiego i *Panu Twardowskiemu* L. Rydla w reżyserii Czaplńskiej (1946) korzystano nawet z typowej scenki szopkowej. Zob. zdjęcia zamieszczone w T. Czaplński, *Kronika Teatru Lalki „Tęcza”...*, dz. cyt.

10) Dobrym przykładem jest tu osoba i twórczość Andrzeja Pawłowskiego, klasyka powojennej awangardy polskiej, który zaraz po II wojnie światowej zainteresował się teatrem lalek i podjął się stworzenia lustrzanego, następnie zaś epidiaskopowego teatru lalek. Chcąc go upowszechnić trafił na mur obojętności i niezrozumienia wśród lalkarzy. Na ten temat: K. Kopania, *Teatr lalek, Bauhaus, Richard Teschner, Kineformy. Kilka uwag na temat wczesnej twórczości Andrzeja Pawłowskiego*, „Kwartalnik Filmowy” 2002, nr 39-40, 255-262; tenże, *Teatr lalek Andrzeja Pawłowskiego jako projekt nierealny*, „Sztuka i dokumentacja” 2020, nr 23, s. 59-71.

11) Zob. *Lalki: teatr, film, polityka*, dz. cyt.

na profil Tęczy. Ta w następnych dziesięcioleciach niezmiennie zorientowana była na publiczność dziecięcą, niemniej jednak przedstawienia do niej kierowane miały już zupełnie inną oprawę plastyczną niż w początkowych latach działalności sceny, bardziej różnorodną, mniej zależną od estetyki tradycyjnego, jeszcze dziewiętnastowiecznego w genezie teatru lalek, świadcząca o poszukiwaniu indywidualnego stylu oraz rozwiązań, osadzonych w różnorodnych nurtach sztuki XX wieku, także tych o bardziej eksperymentalnym charakterze.

Zmian wprowadzonych w końcowym okresie działalności Czaplińskich w Tęczy, już słupskiej, nie dało się wyhamować. Wprowadzając je i godząc się na nie, sami Czaplińscy, jak i osoby z zespołu mające zbieżną z nimi wizję teatru, niejako przysparzały sobie kłopotów. Znamionem jest wpis w *Kronice Teatru Lalki „Tęcza”*, datowany na 1965 rok:

Sierpień – Elż. Czaplińska otrzymuje polecenie zrzeczenia się ze stanowiska kierownika artystycznego. Dyrekcja teatru protestuje przeciwko narzuceniu jej ob. Galewicza na stanowisko kierownika artystycznego – stanowisko to obejmuje reż. J. Całkowska – Teatr zmienia swój charakter ludowy i staje się zagadkowym teatrem eksperymentalnym na koszt

państwa, które daje subwencje a władze zezwalają...¹²

Tak, Tęcza, jak i kilka innych powojennych polskich teatrów o analogicznym profilu, miała genezę ludową właśnie, wynikającą ze wspomnianych szlacheckich i wartościowych, ale od pewnego momentu coraz bardziej archaicznych, jeśli chodzi o potrzeby zmieniającej się rzeczywistości, społecznikowskich postaw. Te ostatnie nie szły w parze z kształtującą się powoli, ale jednak coraz wyraźniej, potrzebą uczynienia lalkowych scen profesjonalnymi i artystycznymi w charakterze, skierowanymi nie tylko do najmłodszej widowni, operującymi bogatszymi, bardziej różnorodnymi środkami niż te, które bliskie były lalkarzom społecznikom, pragnącym bawić i edukować dziecięcą publiczność miast, miasteczek i wsi¹³.

Nie sposób oczywiście opisać i przeanalizować wszystkich realizacji scenograficznych z lat 60. O niektórych zresztą niewiele wiemy, jak choćby o stworzonej przez Jerzego Łabanowskiego oprawie scenicznej *Baśni o pięknej Parysadzcie* Bolesława Leśmiana w reżyserii Joanny Piekarskiej (premiera: 4 lub 9 III 1964)¹⁴. Jak zostało powiedziane, dokumentacja przedstawień z lat 60. była już kompletniejsza niż ta dotycząca poprzedniej dekady, niemniej jednak zdarzają się w niej

12) T. Czapliński, *Kronika Teatru Lalki „Tęcza”...*, dz. cyt.

13) I w innych teatrach proces przekształcania się sceny ze społecznikowsko-ludowej na profesjonalną również wzbudzał rozgoryczenie tych, którzy poświęcili im znaczną część życia. Mowa tu choćby o wspomnianym wyżej Piotrze Sawickim (zob. przyp. 2). O tym, jak na swój sposób bezwzględnie potrafiły być procesy transformacji teatrów społecznikowskich w profesjonalne świadczy historia działającego po II wojnie światowej w Gdańsku Wileńskiego Teatru Łątek, zob. M. Abramowicz, *Od figurek do marionetek. Historia Wileńskiego Teatru Łątek, Wilno 1936 – Gdańsk 1959*, Muzeum Narodowe Gdańsk 2015.



Trzy pomarańcze, 1965

luki. Nie ulega wątpliwości, że część scenografii z tego czasu miała bardziej zachowawczy charakter. Jako przykład można podać *Trzy pomarańcze* Sergiusza Michałkowa w reżyserii Elżbiety Czaplińskiej (premiera: 27 II 1965), za oprawę sceniczną których odpowiadała Irena Pikiel. Zachowana dokumentacja fotograficzna przedstawienia pozwala stwierdzić, iż zamierzeniem Pikiel było stworzenie realistycznych w charakterze postaci, co najwyżej z uwypuklonymi wybranymi cechami anatomicznymi, jak na przykład wysokie czoło, owalna głowa, czy wydatne policzki. Kostiumy lalek są schematyczne w kroju i stonowane w kolorystyce, zaś rekwizyty oraz elementy wnętrza proste, pozbawione jakichkolwiek nieszablonowych rozwiązań.

Inaczej do świata scenicznego podchodził Jerzy Radwanek. Jego projekty do *Anait*, *Czerniak* i *Giłodi* w reżyserii Elżbiety Czaplińskiej (premiera: 26 XI 1961), kierują ku wyraźnej stylizacji

w duchu orientalizującym. Efektowne, bogate kostiumy lalek, oniryczne w charakterze twarze postaci, jakby z lekka nieobecne, budują klimat swoistego odrealnienia, bajkowości. Wierność historyczna strojów, adekwatność względem tradycji kulturowej Bliskiego Wschodu nie była w zamyśle autora tak istotna. W pierwszej kolejności liczył się efekt, budowanie swoistej aury przedstawienia środkami wizualnymi, wypracowanie klimatu przedstawienia, nie zaś mimetyczne podejście do elementów świata zawartego w treści sztuki.

Projekty Kazimierza Samołyka z kolei niosą powiew subtelnych eksperymentów formalnych, opartych na geometryzacji elementów przedstawianego świata oraz tworzeniu barwnych, na poły abstrakcyjnych kompozycji. Tendencja ta widoczna jest w *Szewczyku Dratewce* Marii Kownackiej w reżyserii Elżbiety Czaplińskiej (premiera: 13 IX 1966). W tym przypadku Samołyk zaproponował lalki,



Szewczyk Dratewka, 1966, fot. G. Wyszomirska

14) Bez szerszych badań archiwalnych można jedynie stwierdzić, iż była ona zapewne zbliżona do realizacji scenograficznych stworzonych przez Łabanowskiego dla białostockiego Świerszcza. Więcej, *Baśń o pięknej Parysadzcie*, w reżyserii Joanny Piekarskiej i ze scenografią Jerzego Łabanowskiego, wystawiana była w Białymstoku (premiera: 4 VI 1961). Można przypuszczać, że spektakl został po prostu, z ewentualnymi modyfikacjami, przeniesiony na słupską scenę. Na temat Jerzego Łabanowskiego patrz: *Jerzy Łabanowski, 1933-1999*, [b. red.], katalog wystawy, Galeria im. Sleńdzińskich, Białystok 2018.

w strukturze których szczególnie istotne są linie oraz podstawowe figury geometryczne, pozwalające określić charakter postaci, zrozumieć ich cechy oraz istotę działań (np. dynamiczny, budowany ostrymi liniami groźny Smok oraz bardziej statyczny, o owalnym tułowie, idealnie okrągłej głowie i prostych kończynach, miły pod względem powierzchowności, łagodny Szewczyk). Użyte barwy również miały wiele mówić o bohaterach, uwypuklając cechy ich charakteru (wielokolorowe, pstrokate ciało Smoka – stonowany barwnie strój Szewczyka). Jeszcze pełniej tego rodzaju zabiegi, mające budować określone skojarzenia w umysłach widzów, jak też tworzyć ciekawe pod względem estetycznym sceniczne obrazy, ujawniają się w projektach do sztuki *Historia cała o niebieskich migdałach* Lucyny Krzemienieckiej w reżyserii Elżbiety Czaplińskiej (premiera prawdopodobnie: 6 V 1967). Prostota i wysmakowanie formalne przestrzeni scenicznej, opartej na rudymenarnych formach geometrycznych i liniach, jak też prostych kolorach, zasługują na szczególne uznanie. Co ciekawe, analogiczny sposób myślenia o lalkach i przestrzeni scenicznej Samołyk potrafił zastosować do sztuk wybitnie osadzonych zarówno w folklorze, jak i historii tradycyjnego, ludowego teatru lalek. Mowa tu o *Komedii Pietruszki* Jana Ośnicy w reżyserii Julianny Całkowej (premiera: 1 IV lub 1 VI 1968). Wyidealizowany, kolorowy świat rosyjskiej wsi, jak też tytułowy Pietruszka spełniają wszelkie wymogi stereotypowego, folklorystycznego ujęcia rzeczywistości przedstawionej w tekście sztuki. Feeria barw i bogactwo motywów nie przytłaczają jednak logiki, szlachetności i wyrafinowanej prostoty przestrzeni



Komedia Pietruszki, 1968, proj. K. Samołyk

scenicznej czy konkretnej, zwartej formy poszczególnych lalek.

W tym miejscu warto wspomnieć o jednej jeszcze ważnej kwestii, często pomijanej w refleksji nad historią teatru lalkowego. O ile szczegółowo analizowany jest dorobek konkretnych scenografów, o tyle ci, którzy na podstawie dostarczonych przez nich projektów tworzą lalki, rekwizyty czy kostiumy, pozostają w cieniu. A tymczasem to właśnie od nich w znacznej mierze zależy, jak finalnie, pod względem wizualnym, będzie się prezentować przedstawienie, w jaki sposób będą odbierani jego bohaterowie, itp. W przypadku teatru lalek jakość pracowni teatralnych jest kwestią bez mała kluczową. Zachowana dokumentacja fotograficzna pozwala stwierdzić, iż w latach 60. Teatr Lalki Tęcza w Słupsku dysponował wysokiej klasy specjalistami

w zakresie tworzenia lalek i dekoracji scenicznych. W oparciu o projekty scenograficzne pracownia teatralna tworzyła starannie wykonane dekoracje, jak też świetnie wykończone, mające więcej niż użytkowy charakter, lalki¹⁵. Śmiało można stwierdzić, iż niektóre charakteryzują się artyzmem. Poświadczają to już czarno-białe zdjęcia, jak choćby te ukazujące głównego bohatera wspomnianej wyżej sztuki Jana Ośnicy. Lalka przedstawiająca Pietruszkę jawi się na nich jako świetnie pomyślana rzeźbiarsko bryła, pełna efektów fakturalnych, jak też kolorystycznych. O umiejętnościach zespołu Tęczy świadczą zresztą zachowane lalki, w tym te najstarsze, z lat 60. właśnie. Za przykład niech posłuży ta z *Zaklętego rumaka* Bolesława Leśmiana w reżyserii Elżbiety Czaplińskiej (premiera: 31 III



Lalka ze spektaklu *Zaklęty rumak*, 1968, proj. G. Bachtin-Karłowska

1969), wykonana wedle projektu Gizeli Bachtin-Karłowskiej. Lalkowy rumak może zachwycić płynnością i elegancją linii ciała, świetnym wycuciem ornamentu, a także subtelną kolorystyką.

Skądinąd twórczość Gizeli Bachtin-Karłowskiej może płynnie wprowadzić w lata 70. po przełomowym okresie poprzedniej dekady, kiedy to Tęcza z teatru o społecznikowsko-edukacyjnym charakterze stała się profesjonalną sceną, wprawdzie nadal stawiającą sobie cele edukacyjne, ale i o wyraźnie widocznych ambicjach artystycznych. Oczywiście jej warunki lokalowe wciąż trudno było traktować jako zadowalające, a przedstawienia przez kolejne dziesięciolecie odgrywano głównie w terenie, niemniej jednak proces przejścia od „sceny ludowej” do „sceny profesjonalnej” ostatecznie się dokonał. Śmiało można stwierdzić, że lata 70. to złoty okres w działalności słupskiej sceny. Za czasów dyrektorowania Zofii Miklińskiej Tęcza zyskała indywidualne oblicze, proponując widzom spektakle, które nie raz odbiły się szerszym echem nie tylko w regionie, ale i w kraju, wpisując się niekiedy na trwale w historię polskiego teatru lalek. Ważnym ich elementem była warstwa scenograficzna, za którą coraz częściej byli odpowiedzialni twórcy o wyjątkowej randze i dorobku, indywidualności niejednokrotnie definiujące kształt polskiego powojennego lalkarstwa. Wśród osób, które szczególnie wpłynęły na scenograficzne oblicze Tęczy (i które swoją przygodę z Tęczą zaczynały jeszcze w latach

15) Na solidność i trwałość wykonywanych w Tęczy lalek oraz dekoracji na pewno miała wpływ świadomość, iż będą one wykorzystywane dużo intensywniej niż w teatrach funkcjonujących wyłącznie ze stałą sceną. Objazdowy w pierwszej kolejności charakter Tęczy bez mała wymuszał tworzenie trwałych, mniej narażonych na zniszczenie obiektów.

60.), była właśnie Gizela Bachtin-Karłowska, a przede wszystkim Ali Bunsch.

Gizela Bachtin-Karłowska, związana w pierwszej kolejności z gdańską Miniaturą¹⁶, dała się poznać widzom Słupska i regionu jako autorka wysmakowanych, intensywnych w wyrazie opraw scenicznych do sztuk zawierających wątki oraz odniesienia m.in. do kultury Rosji, ale i Dalekiego Wschodu. Na potrzeby *Tajemnicy czarnego jeziora* Katarzyny Borysowej w reżyserii Elżbiety Czaplńskiej (premiera: 26 XI 1975) stworzyła efektowne, skrzące się kolorami lalki nawiązujące do *matrioszek*, czyli popularnych rosyjskich drewnianych zabawek: wydrążonych w środku lalek, wkładanych jedna w drugą. Mocne w wyrazie, przyciągające uwagę, a przy tym rzetelnie zaznajamiające z określoną tradycją kulturową obcego kraju, doskonale łączyły w sobie kwestie artystyczne z edukacyjnymi. Podobnie rzecz się ma z projektami do *Latającej wyspy* Marii Kossakowskiej i Janusza Galewicza w reżyserii Galewicza (premiera: 26 III 1977). W tym przypadku Bachtin-Karłowska stworzyła ciekawy, wizualny amalgamat motywów typowych w pierwszej kolejności dla kultury Japonii, ale też Chin, uzupełniając je o minimalistyczne w charakterze, pozbawione bezpośrednich konotacji, jeśli chodzi o proveniencję, formy plastyczne (np. trzymane przez aktorów tablice z wyrysowanymi w uproszczony sposób oczami).



Tajemnica czarnego jeziora, 1975

Odnoszenie się do określonych tradycji historycznych oraz kulturowych stało się w latach 70. swoistą wizytówką słupskiej sceny. Spektakle z tego okresu, w szczególności poświęcone zagadnieniom lokalnym bądź zawierające takowe wplecione w szerszą narrację dziejową, ważne dla kształtowania świadomości mieszkańców regionu, patriotyczne w wydźwięku, wyróżniała niekiedy prawdziwie niebanalna, przemyślana scenografia o dużych walorach formalnych. Szczególne osiągnięcia w tym nurcie należą do Alego Bunscha, płodnego i wszechstronnego scenografa pracującego dla wielu scen lalkowych, ale też dramatycznych, który z początkiem lat 70. na stałe związał się z Teatrem Lalki Tęcza w Słupsku¹⁷. Wykształcony w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, w czasie wojny i w pierwszych latach powojennych współpracujący z awangardowym środowiskiem skupionym wokół Tadeusza Kantora, potrafił zaproponować i śmiało, i zdyscyplinowanie formalnie

16) Na temat artystki patrz m.in. Z. Tomczyk-Watrak, *Teatr wielkich inscenizacji: Michał Zarzecki i Gizela Bachtin-Karłowska*, „Gdański Rocznik Kulturalny” 2000, nr 19, s. 133-140.

17) Zob. Ali Bunsch. *Od szopki do horyzontu*, red. M. Chudzikowska, J. Żukowska, katalog wystawy, Teatr Wielki – Opera Narodowa, Muzeum Teatralne, Warszawa 2013.

projekty scenograficzne. Umiejętnie łączył przy tym elementy np. tradycyjnej ikonografii, stroju itp. ze swobodnym kształtowaniem przestrzeni scenicznej czy, przede wszystkim, lalek.

Szczególną w dziejach Tęczy realizacją była sztuka *Kaszubi pod Wiedniem* Jana Karnowskiego w reżyserii Zofii Miklińskiej (premiera: 22 XII 1971 lub 6 I 1972), w której silnie zaakcentowano wspomniane wyżej regionalne, patriotyczne wątki. Na jej potrzeby Bunsch zaprojektował wyjątkowo udane lalki będące odniesieniem z jednej strony do tradycji rzeźby ludowej, z drugiej zaś stypizowanych wyobrażeń np. husarii. Ponadprzeciętne umiejętności oraz wyczucie artysty, potrafiącego zachować ducha oryginalnych wyobrażeń, nadając im jednocześnie nowe walory oraz moc, zaowocowały dynamicznymi w odbiorze lalkami, opartymi na rytmicznym powieleniu określonego motywu (husarze)



Kaszubi pod Wiedniem, 1972,
proj. A. Bunsch

czy też przeskalowaniu wyjściowych form rzeźbiarskich i nadaniu szczegółom fizjonomii postaci swoistej lekkości, dzięki której odbieramy te ostatnie jako zabawne, wesołe (grajkowie)¹⁸.

Podobny sposób myślenia o scenografii widoczny jest i w innych projektach Bunscha, na przykład do sztuki *Damroka i Gryf* Natalii Gołębskiej w reżyserii Zofii Miklińskiej (24 X 1984), choć w tym przypadku to projekty scenograficzne jawią się jako ciekawsze, intensywniejsze w wyrazie niż same lalki. Te ostatnie pozbawione są głębszego wyrazu, sprawiają wrażenie schematycznych, w szczególności jeśli chodzi o całkowicie pozbawione emocji twarze postaci. Stroje lalek również nie zachwycają, brak w nich jakiegokolwiek wyróżnika, jeśli chodzi o krój czy kolorystykę, wyjątkowo zresztą bladą i ograniczoną.

Oprócz projektów scenograficznych zawierających odniesienia do historii



Lalki ze spektaklu
Kaszubi pod Wiedniem,
1972, proj. A. Bunsch

18) W tym miejscu raz jeszcze warto podkreślić, jak ważna dla efektu końcowego, jeśli chodzi o scenografię, jest pracownia teatralna. Patrząc na projekty Bunscha do *Kaszubów pod Wiedniem* i porównując je z dokumentacją fotograficzną spektaklu oraz zachowanymi lalkami można stwierdzić, iż osoba bądź osoby, które wykonały te ostatnie, wykazały się sporą inwencją oraz dobrym warszatem, nadając bohaterom nawet więcej życia i dynamiki, niż wynika to z samych projektów.



Puk i król Mruk, 1973, proj. A. Bunsch

bańdz kultury ludowej Bunsch wykonywał również i takie, które pozwalały mu na większą swobodę twórczą, na odejście od wymogu obrazowania w sposób przynajmniej częściowo realistyczny np. postaci historycznych, typów ludowych itp. O tym, jak doskonale potrafił z niej korzystać, świadczy oprawa sceniczna do sztuki *Puk i król Mruk* Karola Korda w reżyserii Zofii Miklińskiej (premiera: 12 IX 1973). Na potrzeby tego przedstawienia Bunsch stworzył różnorodną galerię postaci, w przypadku których podstawowymi środkami wyrazu miały być ich gesty oraz twarze. Te pierwsze zwracały uwagę poprzez fakt, iż dłonie części lalkowych postaci były nieproporcjonalnie duże i zgeometryzowane, funkcjonujące bez mała na zasadzie znaku graficznego. Z kolei pozostałe stanowiły hybrydę ciała ludzkiego (dłonie) z materią lalki. Wyraz twarzy lalkowych bohaterów wzmocniony został ostrymi

rysami, wyrazistym grymasem, podkreślonymi dynamicznymi liniami ustami czy oczami. Wrażliwość artysty ukierunkowana na abstrakcyjne, znakowe formy zbudowała przedstawienie, określiła jego tempo, nadała bohaterom sztuki konkretne cechy charakteru.

Oprócz Alego Bunscha, potrafiącego świetnie żonglować konwencjami, poruszającego się w swoich projektach od realistycznej ilustracyjności do abstrakcyjnej pod względem formalnym wizualnej metafory, twórcą szczególnej rangi, pracującym od lat 70. dla Tęczy, był Adam Kilian¹⁹. Przez lata związany z Teatrem Lalka w Warszawie, będący jednym z filarów polskiego powojennego lalkarstwa, dla słupskiej sceny, poczynając od 1977 roku, stworzył kilka interesujących scenografii, dobrze oddających istotę jego teatralnych wizji plastycznych. Kilian był twórcą, który wypracował swój własny, indywidualny, osobny język artystyczny.

19) Na temat Adama Kiliana patrz *Adam Kilian — fascynacje*, konc. książki J. Rogacka, A. Rembowska, red. A. Rembowska, Teatr Lalka, Warszawa 2015. Zob. też: H. Jurkowski, *Moje pokolenie. Twórcy polskiego teatru lalek drugiej połowy XX wieku*, POLUNIMA przy współpr. Pracowni Dokumentacji Teatru Lalek przy Teatrze Lalek „Arlekin”, Łódź 2006, s. 138-151; J. Rogacka, *Adam Kilian – dokumentacja działalności*, oprac. J. Rogacka, seria: „Lalkarze – materiały do biografii”, pod red. M. Waszkiela, t. 6, Pracownia Dokumentacji Teatru Lalek przy Teatrze Lalek „Arlekin”, Łódź 1995; H. Sych, *Tajemnice teatru lalek*, Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne, Łódź 2010, s. 141-145.

Był przy tym scenografem, który, pracując na potrzeby teatru, nie myślał wyłącznie o scenie teatralnej. Jako rysownik, grafik, ilustrator, a także twórca filmów animowanych, czyli artysta działający na wielu polach, myślał swobodnie, z rozmachem, często, może i bezwiednie nawet, łącząc interesujące go dyscypliny, przekraczając uwarunkowania oraz schematy każdej z nich.



Lalka ze spektaklu *Guli-Gutka*, 1977,
proj. A. Kilian

Jego projekty scenograficzne są prawdziwie swoiste, a przez to łatwo rozpoznawalne. Kilian lubował się w charakterystycznych, naturalnych materiałach (najczęściej kojarzy się go z wiklinowymi lalkami). W ogóle myślenie o lalce oraz przestrzeni scenicznej przez pryzmat materiału, jego ciężkości, faktury, barwy było dla niego czymś istotnym. Cecha ta szła w parze z umiejętnością przekładania – z niebywałą wręcz dezynwolturą – świata sztuki ludowej na język sceny. Będąc sprawnym i opatrzonym z twórczością ludową rysownikiem, grafikiem i ilustratorem, nie ograniczał się do wiernego oddawania jej realiów. Kilian szedł dalej. Na potrzeby teatru ludowość trawestował (ale też inne zjawiska kultury, zarówno dawnej, jak i mu współczesnej), zostawiwszy najistotniejsze, wyróżniające ją wizualnie cechy, okraszając jednocześnie własną wrażliwością wykształconego, wytrawnego, tworzącego w pełni świadomie artysty. Wrażliwością nadającą jego realizacjom scenograficznym swoistą aurę ciepła i pogody, jak też wesołej naiwności, tyle że – jakkolwiek brzmi to jak oksymoron – profesjonalnej²⁰.

O wyjątkowości projektów Kilia na świadczyć może zachowany w Tęczu zestaw lalek ze spektaklu *Guli-Gutka* Natalii Gołębskiej w reżyserii Zofii Miklińskiej (premiera: 11 VI 1977). Bogata galeria postaci składa się z dowcipnie pomysłanych lalek o różnym stopniu realizmu. Niezależnie od jego zaawansowania

20) Można tę sytuację porównać do Edwarda Dwurnika, który, zafascynowany twórczością Nikifora, stworzył na jej bazie swój własny, osobny, wyraźnie rozpoznawalny malarski świat. Zob. *Nikifory. Nikifor Krynicki, Edward Dwurnik, Marek Krauss, Alina Dawidowicz*, [b. red.], katalog wystawy, MOCAK Muzeum Sztuki Współczesnej, Kraków 2015. Na temat artysty patrz przede wszystkim: *Edward Dwurnik – malarstwo. Próba retrospektywy*, red. nauk. T. A. Stepnowska, red. J. Chrzanowska-Pieńkos, katalog wystawy, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 2001.

każdą cechuje bijąca z nich radość, osiągnięta dzięki przyjemnym, wdzięcznym dla oka proporcjom ciała, żywym barwom strojów, jak też pełnym, uśmiechniętym obliczom. Elementem humorystycznym są te lalki, które Kilian kształtował, wychodząc od skojarzeń z warzywami i owocami (jabłko, cebula, pietruszka, bohaterowie tacy jak Dynia Starościna, Ogórek Starosta). Z kolei formami bez mała autonomicznymi, mogącymi funkcjonować tyleż jako lalki, co samodzielne rzeźby czy totemy, są postaci Burczybasa oraz Pobrząkacza. W obu przypadkach mamy do czynienia z uproszczonymi, bez mała pierwotnymi w genezie formami artystycznymi, które kojarzyć się mogą tyleż z kulturą ludową, co bardziej nawet ze sztuką pierwotną, na pewno zaś obrzędową w charakterze.

W innej estetyce utrzymana była oprawa sceniczna *Baśni o zaklętym kaczorze* Marii Kann w reżyserii Zofii Miklińskiej (premiera: 11 IV 1987). W tym przypadku pomysł Kiliana opierał się na onirycznych, odrealnionych obrazach kosmosu, charakteryzujących się jednocześnie sporą dekoracyjnością. Okręgi, gwiazdy, srebrzysta poświata, a także fantastyczne stwory, jak choćby ryba, zarazem obła, o płynnej linii ciała, jak i – dzięki kolcom, swoistej uprząży założonej na głowę oraz wybałuszonym ślepiom – kanciasta, dynamiczna. Stworzony przez Kiliana sceniczny świat był spójny, wyrazisty, a przy tym wysmakowany zarówno pod względem całościowej koncepcji, jak i detali.

Oczywiście nie ma powodu udawać, że każdy z projektów Kiliana (jak też innych wybitnych scenografów pracujących dla Tęczy, choćby omawianego wyżej Alego Bunscha czy Zygmunta Smandzika²¹, który w 1972 roku, na potrzeby sztuki *Misie i zające* Ludwika Górskiego, wyreżyserowanej przez Zofię Miklińską, stworzył raczej sztampowe i pozbawione bardziej indywidualnego wyrazu lalki zwierząt) określić można jako wyjątkowy, wybitny, trzymający najwyższy poziom. I jemu zdarzały się banalne realizacje, jak choćby do sztuki *Uciekaj myszko* Jefima Czepowieckiego w reżyserii Alicji Giżewskiej (premiera: 27 XI 1985), w przypadku której cała koncepcja opierała się na skojarzeniu kilku stereotypowych elementów: babcia w archaicznym, „babcinym” stroju – kot – fotel – kredens, stanowiący jednocześnie główne pole gry – ściana w paski ze ślubnym portretem. Do tego tytułowa myszka, serek oraz konfitury. W skrócie: typowy „produkcyjniak” teatru lalek, pomyślany dla dziecięcej, szkolnej publiczności. Nie ma w tym zresztą niczego dziwnego: przecież inne teatry lalek, jak i teatry dramatyczne, przez dziesięciolecia tworzyły i tworzą repertuar lżejszy, bardziej oczywisty, skierowany ku masowej widowni, wyzbyty głębszych poszukiwań artystycznych.

Adam Kilian dla Tęczy tworzył przede wszystkim w latach 80. Jako jeden z wielkich, powojennych scenografów teatru lalkowego w Polsce niejako symbolicznie kończył pewien okres

21) *Ludzie i lalki. Opowieści o teatrze*, red. Z. Bitka, Opolski Teatr Lalki i Aktora im. A. Smolki, Opole 2008; *Zygmunt Smandzik – dokumentacja działalności*, oprac. H. Sych, seria: „Lalkarze – materiały do biografii”, pod red. M. Waszkiela, t. 19, POLUNIMA, Pracownia Dokumentacji Teatru Lalek przy Teatrze Lalek „Arlekin”, Łódź 1997.



Zobacz więcej na stronach
„Bałtyckiej Biblioteki Cyfrowej”



Baśń o zakłętym kaczorze, 1987, proj. A. Kilian

w dziejach słupskiej sceny. W latach 90., w nowych realiach społecznych, gospodarczych i politycznych już do Słupska nie zawitał²². Sama zaś Tęcza najpierw przeszła ewolucję, świadomą i konsekwentnie przeprowadzoną, od teatru o społecznikowskich korzeniach do teatru profesjonalnego, aby następnie, na przełomie lat 80. i 90. właśnie, zmierzyć się z całkowicie odmienną rzeczywistością, przewracając do góry nogami cały dotychczasowy świat, w którym funkcjonowali artyści.

Już lata 80. były dla teatrów lalek, w tym dla Tęczy, trudne. Pomijając nawet ciężką atmosferę polityczną, stan wojenny i postępujące gnicie struktur władzy, która próbowała utrzymać, kosztem obywateli, swoją nadrzędną pozycję polityczną, nadające tym czasom klimat niepokoju oraz poczucia beznadziei, na bezpośrednią działalność scen miały wpływ powszechne niedobory gospodarcze warunkujące jakość materiałów wykorzystywanych w spektaklach, ich różnorodność, itp. Przede wszystkim jednak tradycyjny profesjonalny teatr

lalek, który triumfy święcił w latach 60. i 70., w kolejnej dekadzie powoli się wypalał, kończyły się jego realne, bezpośrednio możliwości wpływu na widzów. Okres rządów Jaruzelskiego bowiem to nie tylko czas beznadziei, ale i nadziei. O ile w poprzednich dekadach świat zachodni jawił się jako bez mała mityczna i niedostępna kraina, o tyle w latach 80. coraz bardziej się on materializował. Miliony stałych i zarobkowych emigrantów z Polski przesyłało bądź sprowadzało różnymi kanałami zachodnie dobra, w tym magnetowidy, kolorowe telewizory, walkmany, pierwsze komputery, skrzące się mnogością barw słodycze, kredki, mazaki, długopisy. Na ich tle lalki teatralne zazwyczaj wypadały blade. Zmarginalizowane zaś zostały w 1989 roku i pierwszych latach 90., kiedy to wszystko, o czym marzyły miliony Polaków, stało się dostępne, i to w nieporównanie większej skali niż w poprzednich latach.

Czym mógł imponować i co proponować młodym ludziom polski teatr lalek w pierwszych latach po przełomie

22) W 1994 roku w Tęczy wznowiono jeszcze *Guli-Gutkę* Natalii Gołębskiej w reżyserii Zofii Miklińskiej, a więc spektakl, którym Kilian rozpoczynał, w 1977 roku, swoją współpracę z Tęczą.

1989 roku? Jakie miał szanse realnie wpływać na młodych widzów, namiętnie grających w gry komputerowe, oglądających dziesiątki kreskówek, filmów akcji z zapierającymi dech w piersiach efektami specjalnymi, zalanych kolorową prasą, zafascynowanych MTV? Szczególnie że sami twórcy teatru lalek jakby stracili w niego wiarę. Reżyserskie i scenograficzne tuzy polskiego teatru lalek lat 60., 70. i 80. albo powoli przechodziły na emeryturę, albo odchodziły już z tego świata (choćby tak ważny dla Tęczy, zmarły w 1985 roku Ali Bunsch). A młodzi, czynni artyści, stojący u progu kariery, zazwyczaj wstydzi się teatru lalek, nad którym ciążyło fatum powszechnego przekonania, że lalki są niedzisiejsze, w dodatku głównie dla przedszkolaków, nie zaś „poważnych”, starszych widzów²³. Stąd też lata 90. to powszechna tendencja do „udramatyczniania” lalkowych scen, odchodzenia od lalki jako środka wyrazu, a na pewno bez mała całkowitego zdominowania go grą żywooplanową²⁴.

Słupska Tęcza po przełomie 1989 roku, co oczywiste, również zmagala się z zarysowanymi wyżej zjawiskami. Przez długie lata konsekwentnie trwała jednak przy lalkach, jak i widzu dziecięcym. Czy wyszło jej to na dobre? W przypadku scenografii kwestia ta jest dyskusyjną.

Jeszcze niedawno trwał boom na lata 80., obecnie coraz częściej wraca się do następnej dekady. Starsi przypominają sobie młodość, młodzi odkrywają cokolwiek dziwaczny, ale frapujący, nieznany im bliżej świat, który na chwilę pozwala im być na czasie, być modnymi. W jaki sposób lata 90. przejawiają się w wizualnej warstwie przedstawień Tęczy? Jak po ponad dwudziestu latach jawi się jej scenograficzne oblicze? Czy może ono intrygować, fascynować?

Nie sposób nie odnieść wrażenia, iż w I poł. lat 90. scenografowie pracujący dla Tęczy wszelkimi siłami próbowali wpisywać się w nową rzeczywistość. Niewątpliwie szukali środków, które prowadzić miały do postrzegania teatru lalek jako teatru wychodzącego naprzeciw nowemu, inaczej już ukształtowanemu widzowi, interesującemu się rzeczami kompletnie bez mała odmiennymi od tych, które bliskie były widowni, powiedzmy, początków lat 80. Intensywne do granic możliwości barwy, często bez mała barokowe, przeładowane stroje lalek, jak też ich dziwaczne kształty – wszystko to komponenty projektów scenograficznych początków lat 90., nie tylko zresztą tych stworzonych dla Tęczy²⁵. W przypadku słupskiej sceny tego rodzaju tendencje zauważalne są w realizacjach Rajmunda

23) Oczywiście były od tego wyjątki, choćby Teatr Wierszalin z Supraśla, który w znacznej mierze redefiniował teatr lalek, nadał mu nowe, w dodatku poważne, oblicze, odnosząc sukcesy nie tylko w Polsce, ale i na świecie. Ostatnio na temat Wierszalina patrz kilkanaście artykułów i zapisów rozmów w: „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2020, nr 3.

24) Można byłoby napisać osobny, obszerny artykuł poświęcony debatom środowiska lalkarskiego na ten temat, toczących się na przestrzeni kilkunastu lat po przełomie 1989 roku. Wielu historyków, krytyków czy miłośników teatru lalkowego sugerowało wtedy, że teatr lalek zatracił swoistość, odszedł od autonomicznego, wyjątkowego języka wypowiedzi, jak też bezrefleksyjnie podążał za tendencjami panującymi w teatrach dramatycznych. W tym kontekście patrz rozliczne artykuły, recenzje, wypowiedzi oraz polemiki publikowane na łamach czasopisma „Teatr Lalek”. Zob. też: M. Waszkiel, *Dzieje teatru lalek w Polsce, 1944-2000*, Akademia Teatralna im. A. Zelwerowicza, Warszawa 2012, s. 233-256.

Strzeleckiego i Jana Zielińskiego. Co ciekawe, w projektach obu scenografów uwidacznia się odmienny warsztat od tego charakterystycznego dla artystów tworzących w latach 60, 70. i 80. Ci ostatni bazowali na klasycznych technikach, ich projekty to zazwyczaj akwarele bądź gwasze o nienagannej kompozycji. Ci pierwsi wykorzystywali inne środki. Kolejne scenografie cechuje *horror vacui*, poszczególne motywy ledwo mieszczą się na płaszczyźnie rysunkowej czy malarzkiej. W pierwszych latach po przełomie 1989 roku twórcy teatru lalek nie mieli ani środków, ani wypracowanych pomysłów pozwalających wykorzystywać np. coraz powszechniej dostępne nowe technologie, wczesne multimedia, video, techniki komputerowe, itp. Starali się więc „podrasowywać” tradycyjnie pomyslane projekty tak, aby choć trochę spełniały wymogi współczesności.

Tradycyjny teatr lalek w Polsce skończył się de facto w 1989 roku. To, co działo się potem, to osobna historia. Niekiedy jest ona historią artystycznego uwiadu i długiego trwania przy wypracowanych, mało już atrakcyjnych dla widzów formułach, niekiedy bez mała rozpaczliwą próbą nadążania za współczesnością archaicznymi już wtedy metodami, niekiedy zaś, najrzadziej, udaną próbą wypracowania nowych formuł, odpowiadających potrzebom nowej publiczności, żyjącej w nowej, transformacyjnej rzeczywistości. Jak w istocie, mając na względzie scenografię, przez

trudne lata 90. przeszedł Teatr Lalki Tęcza w Słupsku, jak odnalazł się w nowym tysiącleciu – to już pytania, które wymagają pogłębionego spojrzenia, całościowego osobnego studium.



Zobacz więcej na stronach „Bałtyckiej Biblioteki Cyfrowej”



Lalka ze spektaklu *Baśń o ...*, 1999, proj. D. Aksjonow

25) Dobrym przykładem jest np. działalność scenograficzna Andrzeja Łabińca dla Teatru Lalek Kubuś w Kielcach. Zob. K. Kopania, *Forma – Barwa – Faktura. O scenografiach Teatru Lalki i Aktora „Kubuś” w Kielcach i ich relacjach z innymi gatunkami sztuk plastycznych*, Teatr Lalki i Aktora „Kubuś”, Kielce 2016, s. 33-39.

EUROFEST. *Świat w Słupsku*



Pierwsze wydarzenie, które można uznać za odbywający się na ziemiach polskich festiwal teatralny, to pośmiertna seria przedstawień wg tekstów Aleksandra Fredry w Krakowie i Lwowie po 1876 roku¹. Z początku zresztą festiwale teatralne zawsze związane były z konkretnymi twórcami teatralnymi, jak Stanisław Wyspiański² czy Juliusz Słowacki³.

Festiwale lalkowe nie miały takiego „osobowego” obciążenia. Nieco później też pojawiły się na mapie, pozostając poza głównym nurtem teatralnym. Poznański Turniej Teatrzyków Marionetek, pierwszy festiwal lalkowy w Polsce, zorganizowany został przez Wielkopolski Związek Teatrów Ludowych z inicjatywy Jana Sztaudyngera, a odbył się 11 marca

1938 w Poznaniu⁴. Po zakończeniu wojny ważnym, nobilitującym lalkarstwo gestem było włączenie aż ośmiu przedstawień lalkowych do repertuaru Ogólnopolskiego Festiwalu Sztuk Rosyjskich i Radzieckich (choć pokazano je poza główną częścią wydarzenia, półtora miesiąca po prezentacji teatrów dramatycznych, od 12 lutego do 4 marca 1950)⁵.

Lata 60. przyniosły rzeczywisty rozkwit festiwali lalkowych. Zbiegł się on w czasie z sukcesami polskich zespołów na zagranicznych festiwalach teatralnych i coraz częstszymi wyjazdami na pojedyncze występy i tournée do krajów bloku wschodniego i na zachód. To w latach 60. pojawiły się m.in. Festiwal Teatrów Lalek Polski Północnej w Toruniu, Spotkania Teatrów Lalek Polski Wschodniej

1) Za informację autor dziękuje dr hab. Dorocie Jarząbek-Wasył.

2) W 1907, tuż po śmierci Stanisława Wyspiańskiego, w krakowskim Teatrze Miejskim odbył się przegląd realizacji jego sztuk, a w 1932 – konkurs inscenizacji dzieł.

3) J. Lasecka, *Obchody ku czci Juliusza Słowackiego: przegląd ważniejszych uroczystości*, „Prace Polonistyczne. Studies in Polish Literature” 1977, nr 33, s. 235-256.

4) M. Waszkiel, *Dzieje teatru lalek w Polsce (do 1945 roku)*, Polska Akademia Nauk. Instytut Sztuki, Warszawa 1990, s. 178.

w Lublinie i Białymstoku, Konkurs Małoobsadowych Przedstawień w Teatrach Lalek w Warszawie czy Ogólnopolski Festiwal Sztuk Radzieckich i Rosyjskich w Teatrach Lalek w Łodzi. Prestiżowym wydarzeniem był VIII Kongres UNIMA (Warszawa, 17-26 VI 1962). Pracę rozpoczęły też dwa festiwale o najdłuższej tradycji: w 1962 Śląski Festiwal Teatrów Lalek (później – Ogólnopolski Festiwal Teatrów Lalek w Opolu) oraz w 1966 Bielskie Rendez-Vous (później – Międzynarodowy Festiwal Sztuki Lalkarskiej w Bielsku-Białej).

Współczesna wielość festiwali sprawia, że rozmywa się zagadnienie „lalkowości”. Organizatorami imprez są już nie tylko teatry, a sztuka lalkowa bywa stawiana w repertuarach festiwalowych na równi ze sztuką aktorską⁶.

Pokusa, by na tle szerokiej panoramy umieścić nieduży i efemeryczny słupski EUROFEST, zwiódłaby na manowce. Festiwale takie jak ten, lokalne, realizowane na mniejszą skalę i z niewielkim budżetem, nie wytrzymają porównania z imprezami wielkomiejskimi o wysokim finansowaniu. Inny jest ich cel, inna publiczność, innymi środkami realizowane są działania.

Podobnie jak w innych miejscowościach położonych na terenach Ziem

Zachodnich i Północnych, teatr w Słupsku u swych początków pełnił przede wszystkim rolę edukacyjną i propedeutyczną – dopiero w drugiej kolejności artystyczną. Pionierska misyjność tej pracy była oczywista dla założycieli sceny, Elżbiety i Tadeusza Czaplińskich, którzy o swoim teatrze myśleli w kategoriach tzw. sceny terenowej. To popularny we wczesnym powojniu model uprawiania teatru, który zakładał przygotowywanie przedstawień w takim kształcie i formule, by można je było szybko zamontować i zdemontować w przestrzeniach nieteatralnych (jak klasy szkolne, świetlice czy domy kultury). Rozpoznawanie publiczności odbywało się w trakcie pracy: „Różni to byli widzowie: dzieci, młodzież, dorośli a nawet starszankowie, dla których przyjazd teatru był prawdziwym świętem i często jedyną możliwością kontaktu z polską kulturą”⁷.

Słupsk długo nie mógł doczekać się profesjonalnej, własnej (a nie filialnej) sceny teatralnej. Miasto radziło sobie z tym kłopotem przy pomocy – właśnie – wydarzenia festiwalowego. W latach 70. pojawił się pomysł na imprezę pod nazwą Słupski Tydzień Teatralny (STT). Miała być ona próbą „wypełnienia luki związanej z brakiem zawodowego teatru dramatycznego”⁸. STT stał się imprezą

5) M. Waszkiel, *Dzieje teatru lalek w Polsce, 1944-2000*, Akademia Teatralna im. A. Zelwerowicza, Warszawa 2012, s. 129; M. Fik, *Trzydzieści pięć sezonów: teatry dramatyczne w Polsce w latach 1944-1979*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1981, s. 18-19.

6) Zagadnienie współczesnych festiwali lalkowych w Polsce problematyzuje i krytycznie komentuje H. Waszkiel: *Festiwale lalkarskie: specyfika*, „Teatr lalek” 2020, nr 5, s. 18-20.

7) M. Kamińska-Sobczyk, *55 lat Teatru Lalki „Tęcza”*, w: *X Międzynarodowy Festiwal Teatrów Lalek Krajów Nadbałtyckich*, program festiwalu, PTL „Tęcza” Słupsk 2001, [s. 5].

8) A. Sobiecka, *Ujarzmienie pejzażu, czyli o możliwościach teatru plenerowego*, „Świat Tekstów. Rocznik Słupski” 2011, nr 9, s. 251-261.

ciągłą, a jego historia to czternaście edycji (1976-1989). W jego ramach zapraszano teatry głównego nurtu (np. warszawskie: Teatr Ateneum i Teatr Powszechny), sceny niezależne (np. warszawska Akademia Ruchu, wrocławski Teatr Kalambur), odbywały się seminaria, prezentacje filmów, spotkania z artystami i koncerty. Jednak czternastoletnia odległość czasowa między ostatnim STT (1989) a pierwszym EUROFESTEM (2003) to zbyt wiele, by myśleć o bezpośredniej relacji między tymi dwiema imprezami czy choćby powiązaniach między nimi. Zresztą nie tylko odległość czasowa jest istotna, lecz również i to, że mowa o „małym i niestabilnym pod względem artystycznym ośrodku”⁹, jak nazywa Słupsk historyczka lokalnej sceny, Anna Sobiecka. W mieście, które nie ma ugruntowanych tradycji artystycznych, trudno o realne kontynuacje, z czym zresztą borykają się do dziś liczne miasta na terenach Ziemi Zachodnich i Północnych.

Najprawdopodobniej nie byłoby kolejnych edycji słupskiego festiwalu lalkowego, gdyby nie dwa inne, mniej odległe chronologicznie wydarzenia teatralne:

pokazy przedstawienia Państwowego Teatru Lalki Tęcza w Moskwie oraz organizacja X Festiwalu Teatrów Lalek Krajów Nadbałtyckich.

Do stolicy Rosji na IV Międzynarodowy Festiwal Teatrów Lalek „U Pietruszki” (6-13 I 1995) Słupsk zawiózł spektakl *Szkaradka* Mieczysława Abramowicza (reż. autora, prem. 16 X 1993)¹⁰. Przedstawienie miało być pokazane raz, jednak – jak opowiadała dyrektorka teatru, Małgorzata Kamińska-Sobczyk¹¹ – po pierwszym pokazie, 8 stycznia, organizatorzy poprosili zespół o dwie kolejne prezentacje następnego dnia¹².

Słupskie przedstawienie, w odróżnieniu od większości innych, stawiało nie tyle na szczegółową rekapitulację baśni czy wirtuozerię lalkarzy, co na wspólną opowieść rodzinną utrzymaną w konwencji zabawy, do której włączana była widownia. Zabiegi te sprawiły, że spektakl doceniono za oryginalne podejście i świeżość, nazywając go m.in. odkryciem festiwalu. Zespół nie tylko nawiązał międzynarodowe kontakty artystyczne, lecz także otrzymał obietnice zaproszeń na kolejne rosyjskie festiwale¹³.

9) A. Sobiecka, *Regionalizm i mała ojczyzna. Propozycja Zbigniewa Zielonki*, w: *Pogranicza, Kresy, Wschód a idee Europy*. Seria I: Prace dedykowane Profesor Swietłanie Musijenko, red. nauk. A. Janicka, G. Kowalski, Ł. Zabielski, Książnica Podlaska im. Ł. Górnickiego, Białystok 2013, s. 89.

10) Warto zwrócić uwagę, że nieco ponad dwa lata wcześniej, 16 V 1991, ten sam utwór miał swoją premierę w Słupskim Teatrze Dramatycznym (reż. J. Karnicki).

11) Małgorzata Kamińska-Sobczyk, aktorka i reżyserka, przez większą część życia zawodowego związana ze słupską sceną lalkową – początkowo jako aktorka i reżyserka, od 1990 zajmowała się wyłącznie reżyserią. W latach 1992-2015 – dyrektorka Państwowego Teatru Lalki Tęcza.

12) (joj), *Aplauz w Moskwie*, „Głos Pomorza”, 17 I 1995.

13) Informacje za: J. Lisowski, „*Tęcza*” w Moskwie. *Jak słupscy lalkarze podbili serca Rosjan*, „Goniec Słupski”, 19 I 1995; M. Schejbal, *Szkaradka u Pietruszki*, „Gazeta Wyborcza. Gazeta Morska”, 30 I 1995.

Międzynarodowe wydarzenie dla lokalnej sceny było nie tylko nobilitacją, ale również popychającym do przodu dmuchnięciem w żagiel. Najwyraźniej na tyle mocnym, że teatr Tęcza postanowił starać się o organizację kolejnej, dziesiątej edycji wędrującego Festiwalu Teatrów Lalek Krajów Nadbałtyckich (pierwsza edycja odbyła się w Finlandii, kolejne w innych krajach, które łączył Bałtyk). Impreza (przygotowywana przez słupszczan aż dwa lata – pierwsze informacje o wydarzeniu pojawiły się jeszcze w maju 1999¹⁴) zbiegała się w czasie z jubileuszem 55-lecia sceny, co najpewniej zaważyło na wyborze Tęczy na organizatora (o ten przywilej starał się również Teatr Pleciuga w Szczecinie)¹⁵.

W trakcie pięciodniowej imprezy (5-9 VI 2001) każdy z dziewięciu zaproszonych teatrów pokazał swój spektakl dwukrotnie (tylko gospodarze, dziesiąty zespół, zagrali raz). Wśród gości wydarzenia znaleźli się: Białoruski Teatr Lalek Lalka z Witebska z przedstawieniem *Czterej muzykanci z Bremy*, Kowieński Teatr Lalek (Litwa; *Złote jajo*), Teatr Balsamico Express z Hojbjerg (Dania; *Metamorfozy*), Teatr Lalek Spektakl z Uppsali (Szwecja; *O królewiczu, który miał ośle uszy*), Teatr Lalek z Viljandi (Estonia; *Calineczka*), Teatr Lalki i Aktora Miniatura (Gdańsk; *Baśń o zaklętym kaczorze*),

Państwowy Teatr Lalek z Penzy (Rosja; *Kot w butach*), Państwowy Teatr Lalek z Rygi (Łotwa; *Pieśń lasu*), Teatr Rąk z Moskwy (Rosja; *Fantazja*). Gospodarze pokazali przedstawienie *Złote serce*. Przyjechały lokalne zespoły teatralne, w europejskim lalkarstwie znane słabo lub wcale. Rzeczywiście jednak, sądząc po fotografiach i nielicznych śladach, przedstawienia festiwalowe były produkcjami lalkowymi lub łączyły plan lalkowy z żywym planem. Jak się zresztą zdaje, repertuar był konstruowany do ostatniej chwili¹⁶, co na pewno nie pozostało bez wpływu na jego kształt.

Ciekawym zbiegiem okoliczności jest, że trzy teksty recenzenckie podsumowujące wydarzenie zostały napisane przez kobiety. Recenzentka „Teatru lalek” w swej chłodnej relacji zauważyła w festiwalu odbicie dwóch nurtów realizacji baśni na scenie, dydaktycznego i zracjonalizowanego, osobne miejsce znajdujące dla nurtu poetycko-surrealnego. Pytała:

Może teatry lalek korzystają z baśni głównie z powodu braku literatury, która podejmowałaby tematy interesujące dziś dzieci i trafiałaby do ich wrażliwości, ukształtowanej w dużej mierze przez kulturę masową, komiksy, wideoklipy i gry komputerowe. Jakie są możliwości percepcyjne tych

14) W. Ulanowski, *Międzynarodowy Festiwal 2001*, „Dziennik Bałtycki”, 6 V 1999.

15) Zob. B. Czechowska-Derkacz, *Lalki nie tylko dla dzieci*, „Głos Wybrzeża”, 30 V 2001.

16) W archiwum Teatru zachował się plan pracy dla Teatru Lalek z Viljandi, w całości drukowany z wyjątkiem tytułu przedstawienia i nazwy teatru występującego 7 VI o 13:00 – tam ręcznie dopisano tytuł *Fantazja* i nazwę Teatr Rąk (co ciekawe, informacja o tym, że teatr przyjeżdża z Moskwy jest wydrukowana). Teatr Rąk również jako jedyny nie posiada przy opisie w katalogu festiwalowym zdjęcia a jedynie rysunek. Archiwum PTL Tęcza.

17) A. Koecher-Hensel, *Baśniowy korowód w Słupsku*, „Teatr Lalek” 2001, nr 3, s. 31.

dzieci? Jakie mają problemy i potrzeby? Jak wyjść im naprzeciw?¹⁷

Opisowo i delikatnie o kilku propozycjach festiwalowych napisał „Przekrój”, wstrzymując się jednak od opinii o całości wydarzenia. Autorka recenzji jedynie ogólnikowo podsumowała:

Ktoś powiedział, że teatr lalkowy zaczyna się tam, gdzie kończy się akcja. To forma sztuki, która najbardziej dotyka serca. Drewniane laluszki są po to, żeby dzieci i dorośli poznali, co to jest współczucie, samotność, tęsknota. Bardzo poważne zadanie podobno naiwnego i często „niepoważnego” teatru¹⁸.

Stronę organizacyjną chwaliła recenzentka „Teatru”. I choć dostrzegła mankamenty repertuarowe, ostatecznie doceniła całość wydarzenia pod wieloma względami:

Małgorzata Kamińska-Sobczyk [...] pokazała, jak się w Słupsku umieją bawić i jak gorąco witać sztukę. Nikogo z najmłodszych teatromanów nie odprawiono z kwitkiem sprzed drzwi żadnego z teatrów, więc nie była to tylko okazja dla spotkań profesjonalistów, ale i prawdziwe teatralne święto¹⁹.

Praca włożona w przygotowanie festiwalu zaowocowała szerokim rezonansem medialnym, umiejętnie zainwestowanymi pieniędzmi (Kamińska-Sobczyk, w ramach przygotowań, pozyskała fundusze również na częściowy remont i modernizację techniczną budynku²⁰) – i apetytem na więcej. „Nie chciałabym, aby była to tylko jednorazowa impreza [...] koniecznie musimy to powtórzyć”²¹, deklarowała dyrektorka i dodawała precyzyjnie: „Za trzy lata chcę to wszystko powtórzyć. Niech Słupsk na stałe wejdzie w poczet miast, gdzie odbywają się takie międzynarodowe festiwale”²².

Jednak już dwa, a nie trzy lata później w mieście po raz kolejny odbył się międzynarodowy festiwal teatralny o podobnej skali, ale o innym kierunku. Tęcza zaprosiła swych widzów na Międzynarodowy Festiwal Teatrów Dla Dzieci i Młodzieży Krajów Kandydujących do Unii Europejskiej EUROFEST w dniach 14-18 września 2003. Pięć festiwalowych dni wypełniło aż dwadzieścia jeden pokazów przedstawień (gospodarze zagrali raz, goście – zawsze dwukrotnie). Wśród zaproszonych byli przedstawiciele następujących krajów: Cypr (Teatr Cieni z Nikozji z przedstawieniem *Niesamowite drzewo*), Czechy (Teatr Naiwny z Liberca; *Leniwy Lars i czarodziejska żaba*), Estonia (Teatr Ilmarine z Narvy; *Jak bóg Uku stworzył ziemię estońską*), Litwa (Wileński Teatr

18) J. Rożek, *Magiczny świat lalek*, „Przekrój” 2001, nr 30, s. 65.

19) H. Baltyn, *Nadbałtyckie lalki*, „Teatr” 2001, nr 7-8, s. 40.

20) Tamże.

21) (JJ), *Język lalek*, „Dziennik Bałtycki”, 11 VI 2001.

22) (JJ), *Niezapomniane przeżycia*, „Dziennik Słupski”, 15 VI 2001.



Niežnośne słoniątko, 2002

Lalek Lélé; *Czarna kura*), Łotwa (Państwowy Teatr Lalek z Rygi; *Skóra jeża*), Malta (Centrum Teatralne Mikelang Borg, *Dziedzictwo drzewa Gharghar*), Polska (gospodarze z *Niežnośnym słoniątkiem* oraz Miejski Teatr Miniatura z Gdańska z *Pippi Langstrump*), Słowacja (Teatr Maškrtá z Koszyc; *Wzajemne ustępstwa w miłości*), Słowenia (Mini Teatr z Ljubljany; *Szczęśliwy książę*) i Węgry (Teatr Lalek Bobita z Pecs; *Dziadek do orzechów*). Wszystkie zaproszone do udziału w festiwalu państwa wstąpiły do Unii Europejskiej 1 maja 2004.

Estetyka zaproszonych przedstawień, jak się wydaje, w całości bazowała na łączeniu planu lalkowego z żywym. Proporcje były różne, jednak lalki pojawiały się w każdej z zaproszonych realizacji.

W narracji wprowadzanej przez organizatorów festiwalu przeplatają się dwa tony. Jeden z nich jest liryczno-nostalgiczny, a nadaje go tekst sygnowany przez prezydenta Słupska i przewodniczącego Komitetu Organizacyjnego Festiwalu,

Macieja Kobylińskiego²³. Drugi, podpisany przez Kamińską-Sobczyk, zdecydowanie wybiega w przyszłość i akcentuje ideę Europy wielu kultur²⁴. Znamienne, że w obu wstępach, dyrektorki i prezydenta, więcej jest strategicznego myślenia o przyszłości albo przywoływania przeszłości niż próby uchwycenia terażniejszości, tak przecież kluczowej w teatrze.

W nazwie festiwalu nie pojawiło się słowo „lalka”. Być może wymiar polityczny zdominował kwestie artystyczne? Albo festiwal musiał ugiąć się wobec swego rodzaju „zamówienia politycznego”? A może nazwa wydawała się zwyczajnie zbyt długa? Trudno powiedzieć z dzisiejszej perspektywy, zwłaszcza że fotografie promocyjne (m.in. te umieszczone w katalogu) niemal bez wyjątku ukazują lalki lub aktorów z lalkami.

Festiwal nie przyciągnął uwagi mediów branżowych, interesowały się nim wyłącznie media lokalne. Jego struktura (rozpoczęcie korowodem idącym przez miasto, gęstość pokazów zaproszonych przedstawień, włączanie w działania kilku przestrzeni miejskich) oraz logo (trzy charakterystyczne postaci: zdziwiona, uśmiechnięta i smutna) łączą go z Festiwalem Teatrów Lalek Krajów Nadbałtyckich. Wydaje się również, że organizatorzy nieco okrzepli i mogli pozwolić sobie np. na pewną dozę swobody. Anonsowali np., że we wtorek 16 września odbędzie się „Wieczór z Witkacym” – prezentacja dorobku artystycznego SOK [Słupskiego

23) M. Kobyliński, [*Magia teatru zaczyna się od wyobraźni*], w: *Międzynarodowy Festiwal Teatrów dla Dzieci i Młodzieży Krajów Kandydujących do Unii Europejskiej*, program festiwalu, PTL „Tęcza”, Słupsk 2003, [s. 2].

24) M. Kamińska-Sobczyk, [*Drodzy Przyjaciele!*], w: *Międzynarodowy Festiwal Teatrów...*, dz. cyt., [s. 4].

Ośrodka Kultury – H.M.] w sali OT «Rondo», a *de facto* tego dnia „wystąpiła Caryl Swift z monodramem *Kalamarapaksa*”²⁵.

Druga edycja słupskiego EUROFE-
STU z konieczności zmieniła nazwę. Skupiając się na krajach członkowskich Unii Europejskiej, EUROFEST stał się w 2006 roku Międzynarodowym Festiwałem Teatrów Lalek Krajów Unii Europejskiej²⁶. Gęsty repertuar imprezy zmieścił aż dwadzieścia sześć pokazów czternastu tytułów. Po raz pierwszy na festiwalu pojawili się reprezentanci Belgii i Holandii (planowany przyjazd artystów ukraińskich nie doszedł do skutku). Jak zawsze imprezę rozpoczął przemarsz uczestników w korowodzie, a zakończyła – plenerowa impreza w Skansenie Wsi Słowiańskiej w Klukach.

Nowością było wprowadzenie jurorów i nagród – wcześniej festiwal miał charakter przeglądu, kuratorskiego gestu artystycznego, w ramach którego proponowano publiczności spektakle dobrane według (nieznanego) klucza. W jury zasiąść mieli: Krzysztof Rau – przewodniczący; Janusz R. Kowalczyk, Andrzej Lis – członkowie²⁷, ale ostatecznie znaleźli się w nim: Andrzej Lis – przewodniczący; Mieczysław Abramowicz i Wojciech Owczarski – członkowie²⁸. Wprowadzenie zewnętrznego głosu opiniującego



Metamorfozy, 2006

mogło nie tylko podnieść rangę wydarzenia, ale również podziałać mobilizująco na organizatorów przedsięwzięcia i występujących artystów.

Po raz pierwszy również w programie wydarzenia pojawiły się przedstawienia lalkowe dla dorosłych (*Panta Rhei II*, T’Magisch Theatertje z Maastricht oraz *Kabaret*, Golem Theatre z Charleroi) i spektakl wirtualny (*Calineczka* z Mini Theatre w Ljubljanie).

Przeniesiono termin imprezy z jesieni na lato (festiwal odbył się od 4 do 8 VI), co zbliżyło imprezę do obchodów Dnia Dziecka i pozwoliło na spokojniejsze planowanie części plenerowej.

25) (ket), *Ostatni dzień festiwalu*, „Wieczór Wybrzeża. Dziennik Bałtycki”, 18 IX 2003.

26) Mołdawia, która pojawiła się wśród reprezentowanych w Słupsku krajów, dopiero w marcu 2022 złożyła oficjalny wniosek o członkostwo unijne.

27) Zob. *EUROFEST 2006. Międzynarodowy Festiwal Teatrów Lalek Unii Europejskiej*, program festiwalu, PTL „Tęcza”, Słupsk 2006, [s. 6].

28) Zob. ba., *Nieomylni*, „Marionette (kurier festiwalowy)” 2006, nr 1, s. 7.

Z nagrodami ze Słupska wyjechały zespoły z Estonii (*Pastereczka i kominiarczyk*, Nukuteater, Tallin), Czech (*Alfabetowa zupa*, Naive Theatre, Liberec) i Słowacji (*Skrzynka z duszyczkami*, Maskrta Theatre, Koszyce); z pozaregulaminową nagrodą dyrektora Słupskiego Ośrodka Kultury, Antoniego Franczaka, opuścił Polskę zespół z Mołdawii (*Przygody Kitza*, Teatr Licurici, Kiszyniów)²⁹.

Tego rodzaju połączenie polityki i sztuki zbudowane w oparciu o bezpieczny, bo unijny fundament, wydaje się inicjatywą oryginalną i posiadającą spory potencjał – nawet z perspektywy lat. Jednak „chyba najtańszy międzynarodowy festiwal w Polsce”³⁰, mimo zmiany terminu i powrotu do lalkowego punktu odniesienia, nie zdołał dotrzeć z informacją do czasopism i krytyków, którzy mogliby opisać wydarzenie.

Przy okazji kolejnej edycji obserwować można ewolucję festiwalu. Impreza zyskała patrona. „Tegorocznej edycji festiwalu patronuje Przedstawicielstwo Komisji Europejskiej w Polsce, które nadało imprezie imię Roberta Schumana, francuskiego polityka (1886-1963) uznawanego za jednego z ojców zjednoczonej Europy”³¹, głosił oficjalny komunikat

PAP. Zmienił się też termin imprezy, która z początku czerwca przeniosła się na maj (8-12 V). Zmiana ta miała charakter nie tylko praktyczny, ale też symboliczny: festiwal skupiał się już nie wokół Dnia Dziecka, ale wokół obchodzonego 9 maja Dnia Europy³². Rozbudowaniu uległo jury – obok zawodowców (Andrzej Lis – przewodniczący, Daniel Przystek – członek i Renata Sztabnik – sekretarz) przedstawienia oceniało również jury dziecięce (Angelika Pera, Magdalena Pawulska, Marta Pawulska, Adrianna Sternalska i Mateusz Polanek, opiekun i przewodniczący – Marek Huczyk).

Festiwal chyba po raz pierwszy tak intensywnie promował różnorodność technik lalkowych. Podczas kilku majowych dni w Słupsku pokazać się miały:

[...] teatr marionetek, czarny teatr z aktorami na żywym planie i projekcjami multimedialnymi, eksperymentalny biały teatr, pojawią się nadmarionety, czyli ogromne lalki noszone przez aktorów. Jeden z teatrów zaprosi dzieci do interaktywnej zabawy i podczas przedstawienia będzie budował scenografię. Będzie teatr rąk oraz przedstawienie, w którym

29) Za: ba., *Eurofest 2006*, „Nasze Miasto”, 23 VI 2006.

30) mb, *Wyniki Międzynarodowego Festiwalu Teatrów Lalek Krajów Unii Europejskiej Eurofest 2006*, „Gazeta Wyborcza. Trójmiasto”, 10 VI 2006.

31) Ba., *Słupsk. Festiwal Teatrów Lalek Krajów Unii Europejskiej*, „E-teatr” online, 7 V 2009, <https://e-teatr.pl/slupskfestiwal-teatrow-lalek-krajow-unii-europejskiej-a70936> [dostęp: 22 VII 2022].

32) Zob. np.: D. Klusek, *Baśnie zdobyły miasto*, „Głos Pomorza”, 11 V 2009. Dzień ten upamiętnia rocznicę ogłoszenia deklaracji, w której Schuman przedstawił wizję nowej formy współpracy politycznej w Europie, uniemożliwiającej wojnę między narodami europejskimi; koncepcja ta uważana jest za załączek dzisiejszej Unii Europejskiej.

33) D. Klusek, *U nas zagra cała Europa*, „Głos Pomorza”, 6 V 2009. Określenie „nadmiarioneta” jest najprawdopodobniej źle przetłumaczone z materiałów dostarczanych przez teatry.

wycinane figurki animowane są przy użyciu projektora³³.

Wedle zapewnień Kamińskiej-Sobczyk w repertuarze festiwalu miały też znaleźć się „wystawy tematycznie związane z teatrem oraz przybliżające historię Unii Europejskiej”³⁴, nie ma po nich jednak śladu w repertuarze.

W ramach festiwalu wystąpiły: Teatr Lalek Ayusaya z Aten z przedstawieniem *Fasoulis*, Teatr Lalki i Aktora Kubuś z Kielc (*Osiem światel Chanuki*), Pavel Vangeli z Roztoky u Prahy (*Rozkołysane marionetki*), Teatr Lalek Maribor (*Księżniczka na ziarnku grochu*), Teatr Lalek w Galerii Do góry przodem z Carlisle (*Wspaniały cyrk Stanelliego*), Teatr Staffana Björklunda z Kävlinge (*Stary człowiek i osioł*), Państwowy Teatr Lalek z Kowna (*Opowieść o kropelce deszczu*), Teatr Mini z Ljubljany (*Brzydkie kaczątko*), Teatr Ilmarine z Narvy (*Pan Kotowski*), Teatr Lalek Kabóca z Veszprém (*Thumbelina*), Teatr Figur Karin Schäffer z Neusiedl am See (*Do dwóch razy sztuka*), Teatr Śmiechu z Frankfurtu nad Odrą (*Małym ja jestem ja*), Teatr Marionetek Golem z Charleroi (*Wassilissa*). Gospodarze wystąpili z przedstawieniem *Kwiat paproci*.

Również ta edycja nie zwróciła na siebie uwagi mediów branżowych. Choć mogłoby się wydawać, że zaprawiony w festiwalowych bojach Słupsk mógłby zainteresować repertuarem zaprzyjaźnione redakcje, to jednak, podobnie jak w przypadku repertuarowych premier teatru, tak się nie stało. Czternaście festiwalowych przedstawień oraz konkursowy (nie zaś przeglądowy) charakter



Kwiat paproci, 2009

wydarzenia nie było na tyle atrakcyjne, by zainteresować teatrologiczne redakcje.

Z nagrodami i wyróżnieniami jury profesjonalnego wyjechały ze Słupska: Teatr Lalki i Aktora Kubuś (I nagroda), Teatr Mini (II nagroda), Teatr Golem (III nagroda). Indywidualnymi nagrodami wyróżnieni zostali: Metka Jurc z Teatru Lalek Maribor (rola aktorska), Kata Csató z Teatru Lalek Kabóca (koncepcja i reżyseria) i Karin Schäfer (autorski spektakl). Jury dziecięce przyznało dwie I nagrody, dla Teatru Lalki Kabóca i Teatru Figur Karin Schäfer, II nagrodę Teatrowi Lalki z Kowna, III nagrodę – Teatrowi Mini z Ljubljany, ponadto wyróżniło Teatr Lalek z Mariboru oraz Teatr Lalki i Aktora Kubuś z Kielc.

34) S. Michalska, *Lalkowy karnawał*, „Moje Miasto”, 11 IV 2009.



Małgorzata Kamińska-Sobczyk, EUROFEST 2009

To interesujące, że przy niezmiennym budżecie gospodarzom udało się znaleźć środki na większą liczbę nagród niż w minionej edycji. Nagrody takie mogły być dodatkowym wabikiem dla niektórych zespołów, które „ryzykowały” przyjazd do Słupska za niewielkie wynagrodzenie z nadzieją, że wyjadą z festiwalu z nagrodą finansową.

Trzecia i – jak miało się okazać – ostatnia edycja EUROFESTU (7-10 V 2012³⁵) miała schemat bardzo podobny do znanego z lat ubiegłych. Na trzech scenach wystąpiły teatry z Chin (poza konkursem), Czech, Finlandii, Hiszpanii, Łotwy, Niemiec, Rumunii, Słowenii,

Szwecji i Ukrainy (poza konkursem). Repertuar pięciodniowego wydarzenia był niezwykle bogaty – Teatr Tęcza świętował 65 lat swojej działalności, więc w programie oprócz przedstawień (jedenaście tytułów, dwadzieścia jeden prezentacji) znalazły się również punkty związane z jubileuszem (wystawa „Tęczowe archiwalia”, promocja książki Ryszarda Hetnarowicza *Teatr, sztuka i wrażliwość. 65-lecie Teatru Lalki „Tęcza” w Słupsku*, wystawa fotograficzna „Tęcza w obiektywie” oraz uroczystość jubileuszowa). Korowód inauguracyjny wzbogacono o najdłuższą tęczę (z nadesłanych przez dzieci tęczy pracownia plastyczna zszyla jedną dużą, eksponowaną podczas inauguracji)³⁶.

Jurorami tej edycji byli: Władysław Owczarzak (przewodniczący), Irena Dragan i Renata Sztabnik. W jury dziecięcym (pod opieką Izabeli Nadobnej-Polank) zasiadły: Maja Łeppek, Magdalena Pawulska, Marta Pawulska, Natalia Pliszka i Weronika Żuk.

Ostatnia edycja odbyła się w cieniu niepokojów finansowych. „Występowaliśmy do ministerstwa o 100 tysięcy złotych na organizację festiwalu. Nie dostaliśmy tych pieniędzy [...] Mamy tyle samo pieniędzy co podczas pierwszego festiwalu w 2003 roku, czyli 250 tysięcy złotych”³⁷ – opowiadała przed rozpoczęciem wydarzenia Kamińska-Sobczyk.

Pieniądze stały się również powodem konfliktu między Teatrem Lalki Tęcza a Teatrem Lalki i Aktora w Wałbrzychu.

35) Na okładce programu festiwalu widnieją daty 7-11 V.

36) Zob. np. ba., *Tworzymy najdłuższą tęczę!*, „Zbliżenia”, 9 III 2012.

37) D. Klusek, *Parada w cieniu oszczędności*, „Głos Pomorza”, 8 V 2012.

W wyniku naboru wałbrzyska *Calineczka* (reż. Konrad Dworakowski, prem. 9 V 2009) zakwalifikowała się do słupskiego konkursu³⁸. Jednak już kilka dni później z powodów finansowych słupska scena poinformowała teatr wałbrzyski o rezygnacji z prezentacji. Skłoniło to Zbigniewa Prażmowskiego, dyrektora teatru w Wałbrzychu, do sformułowania listu otwartego datowanego na 17 II 2012, w którym domagał się on jasnych kryteriów postępowania, poszanowania dla regulaminu festiwalu oraz publicznych przeprosin z podaniem przyczyn rezygnacji³⁹. W odpowiedzi Kamińska-Sobczyk przeproszała i wprost tłumaczyła, że za decyzją stały kwestie finansowe:

[...] brak wystarczających środków, których nie otrzymaliśmy z Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego w Warszawie w ramach złożonego projektu [...] w czasie festiwalu obchodząc będziemy jubileusz 65-lecia, a budżet naszego teatru został zmniejszony w 2012 r. o kwotę 85.000 zł. w porównaniu z rokiem ubiegłym, co uniemożliwia przeznaczenie jakichkolwiek środków na ten cel⁴⁰.

Wałbrzyskie media i sam Prażmowski wydawali się nie przyjmować do wiadomości argumentacji finansowej, ale sprawa szybko ucichła, gdy *Calineczka* dostała zaproszenie na festiwal do serbskiej Suboticy⁴¹.

Z 2012 roku pochodzi publicznie dostępny regulamin, w którym m.in. pojawia się informacja, że organizator Festiwalu gwarantuje zaproszonym teatrom „opłatę ryczałtową za dwa spektakle w wysokości 4.000 zł (około 1.000 euro)”⁴². Już wówczas było to niskie honorarium za jedno przedstawienie – przy dwóch pokazach zaś na granicy opłacalności lub w ogóle poniżej koniecznego minimum (jeśli doliczyć koszty transportu, nierefundowane osobno przez Festiwal). To z pewnością zniechęcało liczne teatry do wzięcia udziału w naborze. W ślad za nikłym zainteresowaniem EUROFESTEM wśród najciekawszych teatrów lalek Europy szedł brak reakcji na wydarzenie w środowisku krytyki teatralnej.

Ostatni EUROFEST bogactwem wydarzeń dorównywał poprzednim edycjom. Widać również rozwój w zakresie komunikacji (w katalogu pojawiły się obrazy przedstawień) i pewną standaryzację

38) R. Palacz, *Sukces wałbrzyskiego teatru*, „Tygodnik Wałbrzyski”, 8 II 2012.

39) Zob. Zbigniew Prażmowski, *List dyrektora Prażmowskiego*, „Encyklopedia Teatru” online, 20 II 2012, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/133341/walbrzych-list-dyrektora-prazmowskiego> [dostęp: 8 VIII 2022].

40) M. Kamińska-Sobczyk, *Dyr. Kamińska-Sobczyk odpowiada dyr. Prażmowskiemu*, „Encyklopedia Teatru” online, 20 II 2020, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/133376/slupsk-dyr-kaminska-sobczyk-odpowiada-dyr-prazmowskiemu> [dostęp: 8 VIII 2022].

41) E. Węgrzyn, *Teatr lalkowy wyrzucili z festiwalu*, „Polska Gazeta Wrocławska”, 12 III 2012.

42) ba., *Festiwal Teatrów Lalek Krajów Unii Europejskiej im. Roberta Schumana EUROFEST 2012*, „E-teatr” online, 7 IX 2011, <https://e-teatr.pl/festiwal-teatrow-lalek-krajow-unii-europejskiej-im-roberta-schumana-eurofest-2012-a121009> [dostęp: 8 VIII 2022].



Program festiwalu, EUROFEST 2003

działań. To wszystko sygnały krzepnięcia imprezy i osadzania się jej na lokalnym gruncie. W słowie wstępnym do katalogu festiwalowego prezydent miasta wprost mówi: „Mam nadzieję, że [artyści i goście – H.M.] z chęcią przyjadą do nas na EUROFEST 2015⁴³, a Kamińska-Sobczyk wyraża nadzieję, że „EUROFEST [...] zespołom teatralnym i widzom da tyle wrażeń, by czekać na powrót w to samo miejsce za trzy lata⁴⁴”.

Jednak czwarta edycja nie odbyła się, nie ma nawet wzmianki o tym, by była planowana. Podobnym milczeniem

okryte są losy powołanego do istnienia w trakcie festiwalu Europejskiego Centrum Kultury Teatralnej dla Dzieci i Młodzieży EUROCENTRUM TĘCZA. Obie te zmiany mają związek ze zmianą na stanowisku dyrektora. Kamińska-Sobczyk sprawowała tę funkcję od 1 stycznia 1992. W 2012 Komisja Oświaty i Kultury Rady Miejskiej, po ogłoszeniu (krytycznych wobec dyrekcji PTL Tęcza) wyników kontroli Komisji Rewizyjnej Rady Miejskiej, zaczęła domagać się konkursu na to stanowisko⁴⁵. Ostatecznie konkurs ten ogłoszono

43) *III Międzynarodowy Festiwal Teatrów Lalek Krajów Unii Europejskiej im. Roberta Schumana EURO-FEST 2012*, program festiwalu, PTL „Tęcza”, Słupsk 2012, [s. 1].

44) Tamże, [s. 3].



w lipcu 2015, a 19 VIII jego zwycięzcą okazał się Michał Tramer. Kamińska-Sobczyk odeszła ze stanowiska 31 VIII 2015, po ponad dwudziestu trzech latach pracy.

Słupskie lalki zdążyły zaproponować i ustabilizować festiwalową formułę EUROFESTU oraz przyzwyczaić widzów do prezentacji międzynarodowych (choć nie zawsze najciekawszych) zespołów lalkowych. Mimo pomyłek reperturowych i niedociągnięć organizacyjnych⁴⁶ festiwal zaistniał w mieście, do czego przyczyniły się z pewnością barwne korowody inauguracyjne kolejne edycje.

Nie udało się jednak wykształcić festiwalowej tradycji – tę buduje się latami, oparta być musi na zaufaniu wobec władz imprezy, powinna również mieć niezmienny termin i dający się zapamiętać rytm. Trzyletnie odstępy między kolejnymi edycjami to chyba zbyt długo; na polskim rynku sprawdzają się festiwale doroczne lub (znacznie radsze) działające w trybie biennale⁴⁷. Ważna jest również niezmienna nazwa i – coraz istotniejszy – profil działania. Prestiżu i emocji dodają nagrody, nie są one jednak elementem obowiązkowym. Ponadto

festiwale teatralne współcześnie obrastają w rozmaite działania kontekstowe (dyskusje, wystawy, czytania, działania ambientowe), czego w Słupsku niemal nie było.

Festiwal nie jest obowiązkiem teatru. To raczej nagroda, święto, okres wzmożonej pracy i szczególnych doświadczeń artystycznych. Słupskie festiwale wskazują wyraźnie, że miasto ma potrzebę organizowania tego typu wydarzeń. Jest to również ambicją Tramera, który w 2016 przygotował dziesięciodniowy Międzynarodowy Konwent Lalkarzy „Wokół źródeł” towarzyszący 70. urodzinom Tęczy. „Nie był to – jak dotąd – festiwal, mający charakter konkursu, ale spotkanie twórców, specjalistów w zakresie teatru lalkowego z widzami, aktorami i innymi osobami związanymi z teatrem”⁴⁸. Ta jednorazowa impreza, złożona z warsztatów dla specjalistów, wystawy lalek i szeregu przedstawień, była propozycją nowocześnie pojętego, wielopłaszczyznowego festiwalu o zdywersyfikowanej widowni i z kuratorskim zacięciem. Być może właśnie Festiwal Plastyki Teatru Lalki i Formy zrealizuje tę potrzebę i na stałe wpisze się w krajobraz miasta.

45) Por.: Z. Marecki, *Chcą przewietrzenia Tęczy*, „Głos Pomorza”, 21 VI 2012; (maz), *Teatr Lalki Tęcza nie zmieni dyrekcji*, „Głos Pomorza”, 10 IX 2012.

46) A za takie trzeba uznać np. brak wsparcia ze strony funduszy unijnych – wszystkie edycje finansowane były lokalnie bądź przez sponsorów. Środki z Unii Europejskiej na tak sprofilowany festiwal niewątpliwie pomogłyby wydarzeniu rozwinąć skrzydła.

47) Tryb taki pozwala również na stabilniejsze finansowanie – w ramach Programów Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego maksymalny okres finansowania to trzy lata.

48) A.M. Krasucka, *Kartki z historii „Tęczy”. 70 lat Państwowego Teatru Lalki „Tęcza” w Słupsku i Międzynarodowy Konwent Lalkarzy „Wokół źródeł”*, „Świat Tekstów. Rocznik Słupski” 2017, nr 15, s. 184.

Nagroda „za najbardziej oryginalny spektakl” dla *Nieznosnego słońca*, Międzynarodowy Festiwal Teatrów Lalek „Złota Magnolia” w Szanghaju (Chiny), 2014





Statuetka za udział w Międzynarodowym Festiwalu Przedstawień Lalkowych i Wizualnychw Lahore (Pakistan), 2005



Zespoleni pasją – studium przypadku Pracowni Edukacji Teatralnej w Tęczy

Pracownia Edukacji Teatralnej (PET) w Teatrze Lalki Tęcza w Słupsku obchodzi swoje pięciolecie. Celem tego tekstu było opisanie jej działalności. Postanowiliśmy go oprzeć na badaniu jakościowym w formie *case study*. Metoda studium przypadku pozwala na przyjrzenie się indywidualnemu zagadnieniu, które nie jest wystarczające do formułowania uogólnień, ale samo w sobie może odgrywać istotną rolę i tworzyć samodzielny fenomen¹. Nasze główne pytanie badawcze brzmiało: Czym charakteryzuje się działalność Pracowni Edukacji Teatralnej?

Wysłaliśmy od przyjrzenia się całości działań edukacyjno-teatralnych prowadzonych w teatrze, co pozwoliło nam zauważyć, że cechą charakterystyczną jest funkcjonowanie przez pięć lat **stałego** zespołu edukatorów pod nazwą Pracownia Edukacji Teatralnej, który **tworzą aktorzy** tego teatru. To rozpoznanie skłoniło nas do postawienia sobie kolejnych pytań o specyfikę tego zespołu. Na etapie analizy materiału wyłaniałyśmy istotne naszym zdaniem obszary i decydowałyśmy się, który z nich poruszyć². Tę drogę oddaje układ niniejszego tekstu: „Na osi

1) Jakościowe studium przypadku kompleksowo opisał Robert E. Stake, który podkreśla, że „metoda studium przypadku jest naukowa, ale jej cel nie ogranicza się wyłącznie do rozwoju nauki. Populacje przypadków mogą być niewystarczająco reprezentowane przez pojedynczy przypadek lub ich grupę, co uniemożliwia formułowanie wielkich uogólnień”. Wymienia trzy rodzaje tej metody, z których my zdecydowałyśmy się na typ autoteliczny. Autoteliczne studium przypadku „jest prowadzone wyłącznie z powodu zainteresowania przypadkiem samym w sobie. Badanie takie nie jest inicjowane ze względu na to, że wybrany przypadek jest ilustracją bądź reprezentacją szerszej grupy zjawisk”. Zob. R.E. Stake, *Jakościowe studium przypadku*, w: *Metody badań jakościowych*, t. 1, pod red. N.K. Denzin, Y.S. Lincoln, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2014, s. 623-654.

2) Naszą drogę dobrze oddaje cytat Roberta E. Stake: „To badacz decyduje, jaka jest historia przypadku, oczywiście podchodząc z szacunkiem i empatią do historii poszczególnych badanych, lub przynajmniej dokonuje wyboru zawartości raportu. Zazwyczaj ujęte w nim zostaje więcej niż planowano, oraz mniej, niż badacz się dowiedział”. Zob. R.E. Stake, *Jakościowe studium przypadku...*, dz. cyt., s. 644.

czasu” (o historii powstawania i działalności w podziale na etapy), „Wewnątrz zespołu” (o rolach i czynnikach łączących zespół) oraz „Pomiędzy aktorstwem a edukacją teatralną” (o byciu aktorem i edukatorem równocześnie). Wnioski z nich zawarte są w „Podsumowaniu”.

Tekst powstał w nurcie metodologii jakościowych badań społecznych, co nadaje mu odmienny charakter od kulturoznawczych analiz historyczek i historyków teatru. Wybrany nurt uznaliśmy za najbardziej adekwatny z dwóch powodów.

Po pierwsze jesteśmy praktyczkami edukacji teatralnej pracującymi w oparciu o założenia pedagogiki teatru³. Jednym z nich jest dawanie przestrzeni na poglądy innych osób. Dlatego jako główne narzędzie badawcze wybrałyśmy pogłębione wywiady indywidualne (IDI – Individual Depth Interview)⁴,

które przeprowadziłyśmy z trzema osobami budującymi zespół Pracowni. Przeprowadziłyśmy też *desk research*, który obejmował analizę dostępnych w sieci materiałów i publikacji prasowych o Pracowni⁵. By wydobyć optykę zespołu świadomie zrezygnowałyśmy z włączania w badanie odbiorców działań Pracowni czy obserwujących jej działania pracowników Teatru. Analizowałyśmy zebrany materiał przez porządkowanie, kodowanie danych, wielokrotne czytanie i poszukiwanie znaczeń w rozmowach w autorskim duecie. „Triangulowanie opisów i interpretacji przez cały czas realizacji badania”⁶ pozwoliło nam stworzyć ostateczny kształt i temat tekstu.

Po drugie, metoda studium przypadku pozwoliła nam jasno określić naszą rolę w tworzeniu opisu: obie miałyśmy okazję współpracować z Teatrem Tęcza⁷, ale zdecydowałyśmy, że nie będziemy

3) Powołujemy się na definicję pedagogiki teatru opracowaną w roku 2019 przez zespół Działu Pedagogiki Teatru Instytutu Teatralnego, którego jesteśmy częścią. Można ją znaleźć w publikowanych rokrocznie kalendarzach. Jej fragment głosi: „Szczególnie istotne w pedagogice teatru jest: poszanowanie różnorodności poglądów i doświadczeń, tworzenie przestrzeni do spotkania odmiennych punktów widzenia, zapraszanie do twórczego dialogu między nimi (co wpisuje pedagogikę teatru w pole pedagogiki krytycznej)”, kalendarz „Pedagogika teatru” na rok 2021, Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego, Warszawa 2022, s. 8.

4) Trzy wywiady (IDI) zostały przeprowadzone od 23 VII do 3 VIII 2022. Zob. R. Miński, *Wywiad pogłębiony jako technika badawcza. Możliwości wykorzystania IDI w badaniach ewaluacyjnych*, „Przegląd Socjologii Jakościowej” 2017, nr 3, s. 30-51; H.J. Rubin, I.S. Rubin, *Qualitative Interviewing. The Art of Hearing Data*, SAGE Publications, Los Angeles – London – New Delhi – Singapore – Washington DC 1995; E.R. Babbie, *Badania społeczne w praktyce*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004.

5) Korzystałyśmy m.in. ze strony Państwowego Teatru Lalki Tęcza (www.teatrlalkitecza.pl), strony Pracowni Edukacji Teatralnej na Facebooku (www.facebook.com/PracowniaEdukacjiTeatralnej/), przygotowywanych przez Pracownię broszur edukacyjnych i wzmianek prasowych.

6) R.E. Stake zwraca uwagę, że: „Dla badaczy jakościowych główną zaletą studium przypadku jest optymalizacja możliwości zrozumienia danego zjawiska czy konkretnego przypadku poprzez udzielenie odpowiedzi na pytania badawcze oraz wiarygodność, jaką daje nieustanne triangulowanie opisów i interpretacji przez cały czas realizacji badania”. Zob. R.E. Stake, *Jakościowe studium przypadku...*, dz. cyt., s. 624.

sięgać po nasze indywidualne obserwacje na etapie analizy. Postanowiliśmy natomiast skorzystać z naszych doświadczeń związanych z realizacją badań społecznych nad edukacją teatralną i teatrem w skali ogólnopolskiej⁸. Pozwoliło to nam osadzić przypadek Pracowni Edukacji Teatralnej w szerokim kontekście i wskazać na jej indywidualną specyfikę oraz znaczenie dla edukacji teatralnej.

NA OSI CZASU

Zespół Pracowni Edukacji Teatralnej tworzy trójka aktorów: Joanna Stoike-Stempkowska, Ilona Zaremba i Maciej Gierłowski. W tym rozdziale opisujemy, co doprowadziło do jej powstania oraz przyglądamy się kolejnym etapom działalności.

W budowaniu historii bazowałyśmy na *desk research*’u oraz opowieściach zespołu pracowni o kluczowych momentach i okresach. Na tej podstawie wyłoniłyśmy etapy funkcjonowania PET

oraz określiliśmy cele edukacyjne każdej z tych faz.

Etap I: zanim powstała Pracownia Edukacji Teatralnej – indywidualne działania edukacyjne aktorów (do 2015 roku)

Aktorzy tworzący PET dołączyli do zespołu aktorskiego Zespołu Teatru Tęcza za dyrekcji Małgorzaty Kamieńskiej-Sobczyk. Równoległe do pracy scenicznej każde z nich podejmowało się z własnej inicjatywy działań edukacyjnych w Tęczy. Gierłowski i Stoike-Stempkowska prowadzili lekcje teatralne po spektaklach: przyjęły one formułę interaktywnych miniwykładów o rodzajach lalek lub konkretnej formie, często łączyły je z pokazem wybranej techniki animacji⁹. Stoike-Stempkowska i Zaremba prowadziły zajęcia z wykorzystaniem lalek teatralnych w przedszkolach, do których uczęszczały ich dzieci. W tym czasie edukacja teatralna w Teatrze Tęcza miała całkowicie oddolny charakter – wynikała

7) Od 2015 roku pracujemy razem w Dziale Pedagogiki Teatru Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego. W ramach prezentacji programu Teatroteka Szkolna w sezonie 2017/2018 poprowadziłyśmy wspólnie warsztaty „Jak wykorzystać pedagogikę teatru w szkole?” dla nauczycieli w Teatrze Tęcza w Słupsku. W ramach współpracy Teatru z Instytutem Teatralnym Katarzyna Piwońska przygotowywała z Joanną Stoike-Stempkowską „Spacerownik teatralny” w sezonie 2016/2017, a w sezonie 2018/2019 współprowadziła z Magdaleną Szpak roczny program warsztatów dla edukatorów pracujących w teatrach „Partnerzy Teatroteki Szkolnej”, w którym uczestniczyła aktorka Tęczy. Piwońska wraz ze Stoike-Stempkowską w sezonie 2017/2018 współtworzyła też materiały edukacyjne dla nauczycieli do trzech spektakli Teatru Tęcza: *Trójka na głowie*, *Dziób w dziób* oraz *Tylko jeden dzień*.

8) Zob. M. Babicka, K. Kalinowska, K. Piwońska, *Poza afiszem. Edukacja teatralna w teatrach instytucjonalnych. Raport z badań jakościowych*, Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego, Warszawa 2017 [niepublikowany]; M. Babicka, K. Kalinowska, P. Kukołowicz, *Teatr w kulturze rodzinnej. Badanie potrzeb publiczności spektakli dla dzieci*, Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego, Warszawa 2018; *Teatr w pandemii*, pod red. K. Kalinowskiej i K. Kułakowskiej, Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego, Warszawa 2021; K. Kalinowska, *Lato w teatrze. Raport z ewaluacji programu*, Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego, Warszawa 2013, [niepublikowany].

9) Zob. M. Babicka, K. Kalinowska, K. Piwońska, *Poza afiszem....*, dz. cyt., s. 25.

z inicjatywy samych aktorów i realizowała ich potrzebę dzielenia się własną pasją oraz wprowadzania widowni w różnorodność i specyfikę świata teatru lalek.

Etap II: zanim powstała Pracownia Edukacji Teatralnej – zbieranie doświadczeń i inspiracji do zbudowania programu edukacyjnego (2015-2017)

W 2015 roku stanowisko dyrektora Tęczy objął Michał Tramer. Aktorzy edukatorzy tworzący PET wspominają to wydarzenie jako początek szeregu zmian w instytucji. Zwracają też uwagę na intensywny udział teatru w programach i wydarzeniach o zasięgu ogólnopolskim. Z tego powodu charakteryzujemy ten etap, zwracając uwagę na dwa obszary – wewnątrzinstytucjonalny i pozainstytucjonalny, oraz wskazujemy wpływ każdego z nich na stworzenie podwalin do powstania PET.

W Tęczy zaistniały dwa czynniki wewnątrzinstytucjonalne, o których Katarzyna Kalinowska pisze jako fundamentach rozwoju edukacji teatralnej w instytucji: „dyrekcja, która ma świadomość wagi edukacji teatralnej” oraz „odpowiednia osoba do spraw edukacji w zespole” – ktoś, kto „ma pasję, wprowadza do instytucji świeże spojrzenie, podejmuje inicjatywy, animuje, rozbija skostniałe struktury”¹⁰.

Michał Tramer postawił na dynamiczną zmianę repertuaru. Spektakle

bazujące przede wszystkim na klasycznej literaturze dla dzieci zastępował nowymi przedstawieniami opartymi na współczesnej literaturze dla dzieci i młodzieży, z czasem wprowadził tytuły dla widzów dorosłych. Teatr zyskał tytuły podejmujące ważne zagadnienia społeczne. Niska dotacja dla Tęczy została wzmocniona środkami, które teatr zaczął pozyskiwać w programach grantowych. Dzięki temu możliwe stało się realizowanie większej liczby spektakli oraz podejmowanie się różnorodnych działań z zakresu edukacji. Nowy dyrektor od początku oficjalnie deklarował, że istotne dla niego jest włączenie edukacji teatralnej do zadań realizowanych w instytucji. Zachęciło to Joannę Stoike-Stempkowską do zintensyfikowania działań na tym polu, jednak nie objęła formalnie stanowiska związanego z edukacją. Jej adresowany do młodzieży projekt otrzymał dofinansowanie w konkursie grantowym Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego „Lato w teatrze”¹¹ w roku 2016. Częścią tego programu są warsztaty i szkolenia dla realizatorów poprzedzające start projektów. Dla Stoike-Stempkowskiej udział w nich był momentem zwrotnym: „Poznałam dziewczyny, które zajmowały się edukacją teatralną i byłam zdziwiona, że są nawet powołane do pracy w edukacji teatralnej w teatrach. Wróciłam nakręcona i naładowana pozytywnie, poszłam do dyrektora i powiedziałam, że będę tu robić edukację teatralną. Poczulałam

10) K. Kalinowska, *Lato w teatrze. Raport z ewaluacji programu*, Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego, Warszawa 2013, [niepublikowany].

11) „Lato w teatrze” jest konkursem grantowym adresowanym do teatrów, samorządowych instytucji kultury oraz organizacji pozarządowych – ośrodków, które chciałyby w okresie letnich wakacji zorganizować warsztaty teatralne dla dzieci i młodzieży, zakończone pokazem. Więcej o programie: www.latowteatrze.pl

się mocno zainspirowana do tego, żeby tę sprawę przycisnąć i żeby to działało u nas^{11, 12}.

Kolejny sezon teatralny (2016/17) zacieśnił współpracę Stoike-Stempkowskiej przy programach Instytutu Teatralnego. Zapraszając Teatrotekę Szkolną z warsztatami „Jak wykorzystać pedagogikę teatru w szkole?”, teatr wykorzystał okazję, żeby dotrzeć do nauczycieli i pokazać im, że Tęcza zmienia profil i poszerza ofertę. Z kolei Spacerownik Teatralny pozwolił wprowadzić do oferty wydarzenie edukacyjne dla rodzin.

Obszar pozainstytucjonalny to przede wszystkim fakt, że w polskich teatrach dramatycznych i lalkowych zmieniało się wówczas podejście do tworzenia teatru dla dzieci i młodzieży. Podejmowano poszukiwania w sposobie pracy nad przedstawieniami, estetyce spektakli czy wyborze tematów. W teatrach powstawały realizacje oparte na współczesnej literaturze dla dzieci i młodzieży, ważnym aspektem w budowaniu repertuaru stało się podejmowanie w spektaklach tzw. trudnych tematów, czyli aktualnych zjawisk społecznych i problemów bliskich doświadczeniom odbiorców. Teatry rozwijały obszar pracy z widzem: wiele z nich

proponowało warsztaty do spektakli, co wspierało rozwijanie kompetencji odbiorczych i stwarzało widowni pole do rozmowy o oglądanych przedstawieniach. Istotnym jest, że przemianom towarzyszyło organizowanie różnego rodzaju wydarzeń ukierunkowanych na namysł nad współczesnym teatrem dla dzieci i młodzieży¹³ – środowisko samo dbało o to, by obserwować przeobrażenia. Dla teatrów, które tak jak Tęcza dołączały do tego ruchu, tworzyło to komfortowe warunki dla świadomego kształtowania swojej oferty repertuarowej¹⁴.

Warto też odnotować zmiany, które w tym czasie zaszły w Dziale Pedagogiki Teatru – jednostce odpowiedzialnej za kształtowanie ogólnopolskich programów edukacyjnych w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego. Od 2015 roku wiodącą stała się idea wspierania osób zajmujących się edukacją teatralną w Polsce w pracy nad jakością ich działań. Programy Instytutu Teatralnego były stopniowo uzupełniane o elementy takie jak: warsztaty wprowadzające i szkolenia, superwizje, ewaluacje, tutoring¹⁵. W 2016 odbyła się też konferencja „Pedagogika Teatru. Kierunki, Refleksje, Perspektywy”. Całość zmian można

12) Wypowiedzi aktorek i aktora, których używamy w tekście pochodzą z prowadzonych na potrzeby badania trzech pogłębionych wywiadów indywidualnych (IDI). Ze względu na małą liczbę i łatwą do zidentyfikowania grupę, wypowiedzi nie są zanonimizowane. Dla prostoty komunikatu używamy jednak skrótów, które będą oznaczały: A1 – wypowiedzi Joanny Stoike-Stempkowskiej, A2 – wypowiedzi Ilony Zaremby, A3 – wypowiedzi Macieja Gierłowskiego.

13) Warto zwrócić uwagę, że poza działalnością Centrum Sztuki Dziecka na tym polu, same teatry inicjowały wydarzenia popularyzujące i krytycznie komentujące to zjawisko: m.in. powołane w 2014 „Z ogniem w głowie” – Polsko-Niemieckie Spotkania z Dramaturgią dla Dzieci i Młodzieży w Teatrze Dramatycznym w Wałbrzychu; „Co nowego?” (pierwsza edycja w 2014) Przegląd Teatru dla Dzieci i Młodzieży w Teatrze Miniatura w Gdańsku; czy Przegląd Nowego Teatru dla Dzieci realizowany od 2013 roku we Wrocławskim Teatrze Lalek.



Joanna Stoike-Stempkowska, warsztaty PET w formie online, 2021, fot. M. Tramer

określić jako nastawienie na profesjonalizację osób zajmujących się pedagogiką teatru oraz budowanie środowiska zawodowego. Teatr Tęcza stał się w tym czasie beneficjentem, partnerem i uczestnikiem programów i wydarzeń realizowanych przez Instytut Teatralny.

Zmiany zachodzące w Tęczy następowały zatem w relacji do zjawisk zachodzących w teatrach w skali ogólnopolskiej – wspierało to instytucję w rozwijaniu się w obranym kierunku, a jednocześnie słupski teatr aktywnie działał na rzecz zmian na polu sztuki dla

dzieci i młodzieży oraz edukacji kulturalnej i zmierzał w kierunku wypracowania autorskiej propozycji edukacyjnej.

Etap III: Pracownia Edukacji Teatralnej rusza – soliści stają się zespołem (2017-2019)

W ramach programu Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego „Edukacja Kulturalna” teatr pozyskał środki na projekt autorstwa Magdaleny Tramer pod nazwą „Pracownia Edukacji Teatralnej”. Edukacja łączyła się w nim z dostępnością: udział mogły wziąć szkoły z terenu całego województwa. Projekt był odpowiedzią na wiele barier wskazywanych przez nauczycieli w kontekście edukacji teatralnej w szkołach¹⁴. Kładł nacisk na skracanie dystansu pomiędzy teatrem a szkołą na różnych polach – dowóz uczniów na spektakle oraz warsztaty prowadzone przez aktorów edukatorów w szkołach pomagały likwidować problem odległości szkoły od ośrodka kultury. Z kolei tematyka i forma warsztatów oraz broszur do spektakli skracaly dystans w znaczeniu metaforycznym: pokazywały teatr jako partnera do rozmowy na tematy bliskie doświadczeniu

14) Zob. *Daleki punkt dojścia*, rozmowa J. Czarnoty, A. Morawskiej-Rubczak, D. Ogrodzkiej, A. Rochowskiej, J. Sobczyk, I. Stokfiszewskiego, M. Szpak, „Dialog” 2016, nr 7-8, s. 180-193; J. Kowalska *Po nas choćby pożar*, „Teatr” online, II 2019, <https://teatr-pismo.pl/7071-po-nas-choeby-pozar/> [dostęp: 11 VIII 2022]; W. Formella, M. Szewczyńska, *Dyskusje panelowe przeglądu teatru dla młodzieży. Co nowego?, w: Co nowego? Teatr dla młodzieży*, red. M. Baran, A. Kochanowska, Miejski Teatr Miniatura, Gdańsk 2016, s. 30-41.

15) M. Szpak, *Instytucja w procesie. O rozwoju programów edukacyjnych w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego*, w: *Pedagogika teatru. Kierunki, refleksje, perspektywy*, konc. i red. nauk. J. Czarnota-Misztal, M. Szpak, Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego, Warszawa 2018, s. 31-48.

16) Zob. K. Kalinowska, *Teatralny Plac Zabaw Jana Dormana. Edukacja teatralna w szkołach podstawowych. Raport z badań*, Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego, Warszawa 2013.

młodych ludzi, który nie narzuca własnych interpretacji, ale wsłuchuje się w głos samych widzów.

Projekt miał kluczowe znaczenie dla powstania stałego zespołu Pracowni Edukacji Teatralnej: wyłonił grupę aktorów zainteresowanych działaniami edukacyjnymi. W sposobie, jaki członkowie pracowni opowiadają o jej powstaniu, uwagę zwraca nagłość i intensywność zmiany: „W moim odczuciu PET pojawiła się nagle «bach i jest pracownia, działamy!»^{A3}.”

W kolejnym sezonie nie udało się pozyskać środków na drugą edycję projektu, ale aktorzy edukatorzy kontynuowali pracę pod szyldem Pracowni Edukacji Teatralnej. Joanna Stoike-Stempkowska zbudowała ofertę edukacyjną skupioną przede wszystkim na współpracy z nauczycielami, a warsztaty miały ich zachęcać do prowadzenia zajęć lekcyjnych w oparciu o repertuar Tęczy: „przy określonym spektaklu rozmawiamy o tematach, które on podejmuje i to odnosi się do rzeczywistości, w której żyjemy, możemy korzystać z tego na co dzień, w naszym życiu i w nim możemy to zastosować^{A3}.”

Teatr szukał w nauczycielach partnerów do upowszechniania świadomości nowej wizji instytucji: „Chcieliśmy im pokazać, że możemy coś razem robić. Nauczyciele byli bardzo zainteresowani (zapisywało się więcej osób, niż mogliśmy przyjąć na warsztaty) i chętnie przychodzili, byli zainteresowani materiałami, inspirowali się tym, co proponowaliśmy^{A1}”. Przygotowywał ich do

wspierania uczniów w odbiorze nowych przedstawień z repertuaru, ale i postrzegania teatru jako miejsca dyskusji o ważnych tematach.

Etap IV: Badanie potrzeb związanych z edukacją teatralną i odpowiadanie na potrzeby (2019-2020)

W Joannie Stoike-Stempowskiej pojawiła się chęć pogłębienia wiedzy o odbiorcach działań edukacyjnych: „Zaczęłam się zastanawiać, czy warsztaty dla nauczycieli są nadal potrzebne – czy może czują się już zainspirowani i korzystają w swojej pracy z tego, co proponujemy. [...] Stwierdziłam więc, że na razie wycofam się z warsztatów, bo chcę sprawdzić, co myślą nauczyciele^{A1}”. Tu wsparciem okazał się program Instytutu Teatralnego dla pedagogów teatru pracujących w teatrach instytucjonalnych „Partnerzy Teatroteki Szkolnej”, do którego Stoike-Stempkowska dołączyła w sezonie 2018/2019¹⁷. W ramach uczestnictwa w nim przeprowadziła diagnozę. Okazało się, że nauczyciele, mimo iż uważają metody proponowane na warsztatach do spektakli za atrakcyjne dla siebie i uczniów, to w praktyce szkolnej rzadko mają czas sięgać po nie na własnych lekcjach. Zwrócili jednak uwagę na inny obszar, w którym chcieliby rozwijać swoje umiejętności: tworzenie przedstawień szkolnych. Zgłaszali też potrzebę organizowania dla uczniów zajęć, które rozwijają ich kreatywność.

Głosy nauczycieli stały się podstawą do zmiany profilu działalności PET:

17) Więcej o projekcie „Partnerzy Teatroteki Szkolnej” realizowanym w ramach programu Teatroteka Szkolna: www.teatrotekaszkolna.pl/partnerzy/oprogramie



Warsztaty PET w formie online, 2021, fot. M. Tramer

aktorzy przygotowali ofertę dla klas szkolnych, w której znalazły się nastawione na integrację i kreatywność warsztaty dotyczące teatru lalek oraz pracy z ciałem. Nadal pojawiały się warsztaty do spektakli, ale cieszyły się one o wiele mniejszym zainteresowaniem. Twórcy PET skupili się więc na budowaniu różnorodnej oferty warsztatów opartych na formach lalkarskich.

W przeprowadzeniu diagnozy i wykorzystaniu wniosków z niej płynących można zauważyć zwrot w myśleniu o roli edukacji w instytucji: wcześniej wspierała zmianę profilu teatru i miała na nią przygotować widowie, a od tego momentu wychodziła naprzeciw temu, co zgłaszają edukacyjni partnerzy teatru, czyli nauczyciele. W tym czasie celem działań edukacyjnych stało się wspieranie w rozwijaniu kreatywności: nie tyle więc szkolenie z konkretnych technik, co zachęta do zabawy nimi i korzystania z nich jako języka wypowiedzi. Nacisk nie był położony na doskonalenie mistrzostwa

artystycznego, a bardziej na samodzielność i twórcze podejście do posługiwania się nimi. PET odpowiedziała na potrzeby nauczycieli, ale podeszła do nich w sposób bliski wartościom ważnym dla prowadzących warsztaty: dbając o postrzeganie teatru jako przestrzeni ekspresji, rozwijania siebie, zdobywania poczucia własnej sprawczości.

Etap V: Edukacja teatralna w niepewnych czasach, czyli blaski w cieniu pandemii COVID-19 (2020-2022)

W książce *Teatr w pandemii* w części *Ludzie teatru w pandemii. Zapis pandemicznych doświadczeń* znalazł się rozdział poświęcony osobom zajmującym się edukacją i pedagogiką teatru¹⁸. Autorzy wskazują, że wśród tej grupy w trakcie pandemii widoczne były dwa podejścia: pierwsze – oparte na zapale i entuzjazmie, nastawione na kontynuację działań i drugie – cechujące się poczuciem przytłoczenia problemami, sceptycznym

18) K. Kalinowska, K. Kułakowska, M. Bargielski, A. Buchner, M. Wierzbicka, *Ludzie teatru w pandemii. Zapis pandemicznych doświadczeń*, w: *Teatr w pandemii*, pod red. K. i K. Kułakowskiej, Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego, Warszawa 2021.

nastawieniem do nowych warunków pracy i rezygnując z działalności edukacyjnej¹⁹. W przypadku zespołu PET te dwa podejścia można by raczej nazwać fazami, przez które przeszli edukatorzy. Początkowo zespół wstrzymał swoją działalność: „[...] był taki moment: «Jak żyć?» – to była rozpedzona lokomotywa i nagle ktoś nas zatrzymał, więc było zniechęcenie, żal²⁰1. Brakowało pomysłu na to, jak odnaleźć się w wirtualnej rzeczywistości.

W PET ta faza nie trwała jednak długo – wygrała potrzeba kontaktu z publicznością oraz gotowość do nauki i kreatywność. Edukatorzy mieli świadomość, że ich zadaniem jest przede wszystkim stworzenie oferty, która będzie adekwatna do warunków, w których znajdują się uczestnicy zajęć, z dbałością o ich komfort i możliwości.

Wszyscy zgodnie stwierdzają, że pandemia zmusiła ich do szukania czegoś nowego. W miarę jak obostrzenia zmieniały się, edukatorzy wprowadzali nowe rozwiązania dopasowane do aktualnych możliwości, np. warsztaty dla rodzin na świeżym powietrzu. Pandemiczne poszukiwania zaowocowały wieloma innowacjami. Sięgnięto po formy, które edukatorom do tej pory wydawały się zbyt proste, jak na przykład lalki skarpetkowe, tymczasem okazało się, że



Warsztaty PET do projektu „Świat na głowie. Trójka na głowie”, 2016, fot. M. Tramer

z perspektywy uczestników zajęć są one czymś świeżym i interesującym. Można było dotrzeć z ofertą do odbiorców spoza regionu – np. z innych części kraju lub Polonii ze Stanów Zjednoczonych. Do działań edukacyjnych PET dołączyła aktorka Anna Rau, wspierając zespół swoim muzycznym przygotowaniem. W sali prób powstała przestrzeń do zdalnych działań PET.

W czasie edukacji prowadzonej w pandemii działania w PET nastawione były przede wszystkim na utrzymanie kontaktu z widownią teatru i dostarczenie im oferty edukacyjnej dopasowanej do istniejących okoliczności. Po całkowitym wycofaniu obostrzeń zespół PET wrócił do działań warsztatowych adresowanych do klas, opartych na poznawaniu świata teatru i twórczych zabaw teatrem. Edukatorzy ponownie mogli korzystać z zasobów dostępnych w budynku teatru: rekwizytów, pracowni, sceny oraz lalek.

19) Tamże, s. 113.

Doświadczenia wyniesione z pandemii zaowocowały wprowadzeniem nowych obszarów teatru formy do oferty warsztatowej: pracę ze światłem, z dźwiękiem, teatr dłoni, lalki mimiczne (muppety).

Etap VI: Plany na przyszłość

Od sezonu 2022/23 w teatrze zostanie zatrudniona pedagogka teatru. Dla aktorów edukatorów powołanie tego stanowiska w instytucji ma ogromną wartość, ponieważ pojawi się w niej osoba skupiona wyłącznie na edukacji.

WEWNĄTRZ ZESPOŁU

Jedną z charakterystycznych cech Pracowni Edukacji Teatralnej jest stały zespół edukatorów. Na podstawie analizy ich wypowiedzi nazwałyśmy rolę w zespole i czynniki spajające.

Jego liderką jest Joanna Stoiike-Stempkowska. Do zadań wynikających z tej roli należą: projektowanie działań edukacyjnych i pozyskiwanie dofinansowania na nie, tworzenie scenariuszy warsztatów, koordynacja działań Pracowni, wprowadzanie zespołu PET w specyfikę kolejnych projektów edukacyjnych, promocja działań i organizacja uczestników²⁰. Stoiike-Stempkowska jako liderka inwestuje najwięcej czasu w rozwój podczas szkoleń i warsztatów. Jej współpracownicy dostrzegają i podziwiają ogrom pracy wkładanej przez liderkę zespołu. Maciej Gierłowski mówi o przeobrażeniu, które dokonało się dzięki niej: „Wcześniej

uczyliliśmy o lalkach teatralnych, potem pojawia się Asia, czyli PET (to jest dla mnie równoznaczne), i spektrum działań od razu bardzo się poszerza^{2A3}. W wypowiedziach edukatorów zwracają uwagę sformułowania związane z wysiłkiem liderki wkładanym w prowadzenie PET: działanie pracowni to „obciążenie^{2A3}, które leży „na jej barkach^{2A3}, i jest możliwe za jej sprawą, bo to ona „walczyła jak mogła^{2A3}, żeby te działania miały miejsce w teatrze i jest ich „motorem napędowym^{2A3}, „ciągnie ten wózek^{2A3}, a „to ją często kosztuje dużo pracy po nocach^{2A2}.

Joanna Stoiike-Stempkowska z kolei zwraca uwagę na wsparcie otrzymywane od swoich współpracowników – ich obecność postrzega jako źródło siły: „w różnych momentach dostaję wsparcie – kiedyś chciałam odpuścić sobie, ale wtedy Ilona włączyła się w koordynację, dała sygnał «robimy to». Gdybyśmy nie byli we trójkę, to nie wiem, czy nadal by istniało coś takiego jak PET. [...] Nasza praca etatowa jest na tyle obciążająca, że ciężko godzić to wszystko^{2A1}.

Ilona Zaremba wyłania się w rozmowach z zespołem jako „konsultantka liderki” PET. Włącza się zarówno w tworzenie projektów, jak i poszczególnych warsztatów na etapie tworzenia koncepcji. Obie dużą wartość widzą w możliwości wspólnego omawiania pomysłów. Najbliższe jej sercu są projekty adresowane do najmłodszych widzów – publiczności najnowej. Oprócz tego prowadzi warsztaty dla grup szkolnych.

Maciej Gierłowski z kolei pozycjonuje swoją rolę w pracowni, używając

20) Zob. M. Babicka, K. Kalinowska, K. Piwońska, *Poza afiszem. Edukacja teatralna w teatrach instytucjonalnych. Raport z badań jakościowych*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2017 [niepublikowany], s. 26-28



Joanna Stoike-Stempkowska i Ilona Zabemba oraz dzieci, warsztaty PET „Wokół szopki”, 2019, fot. M. Tramer

metafory „najemnika” PET – mówi przede wszystkim o swoim zaangażowaniu w prowadzenie zajęć warsztatowych w oparciu o scenariusze przygotowane przez liderkę. Chętnie dzieli się swoimi uwagami dotyczącymi otrzymywanych materiałów i wnioskami z ich prowadzenia – ma więc swój wkład w ewolucję projektów i pracę nad jakością propozycji warsztatowych. Tak mówi o relacji z liderką: „Mamy też przestrzeń do tego, żeby prowadzić scenariusz warsztatu po swojemu, każdy z nas ma jakąś swoją drogę. Czasami miksujemy się pomysłami. Asia nie jest dyktatorem – czasem mówimy, że inne ćwiczenie byłoby lepsze w tym momencie – i Asia to uznaje. Ale to ona jest główną pomysłodawczynią”^{A3}.

Zadaniem edukacyjnym, którego podejmuje się cały zespół, jest prowadzenie warsztatów. Zdarza się im prowadzić je samodzielnie, dużo bardziej cenią jednak możliwość prowadzenia warsztatów w parach lub we trójkę. Jest to dla nich okazja uczenia się od siebie, które odbywa się w dobrej, koleżeńskiej atmosferze.

Łączenie aktywności scenicznej z edukacyjną wiąże się z większym zakresem obowiązków i kwestią gospodarowania czasem. Zadania wynikające z bycia aktorem (granie spektakli, próby, nauka tekstu, praca nad rolą) zawsze otrzymują priorytet („Do tego zostałam zatrudniona”^{A1}). Zadania związane z edukacją są określane konsekwentnie jako „dodatkowe”. Brak w strukturze organizacyjnej teatru stanowisk związanych z edukacją sprawiał, że to do aktorów edukatorów należało realizowanie działań edukacyjnych, jak i sama organizacja tych zadań. W efekcie brakowało czasu na wspólny namysł nad celami, wartościami i horyzontem działań PET – wystarczyło go przede wszystkim na zadania wynikające z bieżących projektów. Zespół pracuje przede wszystkim w trybie „ad hoc”: „Nie ma czegoś takiego, że my się spotykamy i «teraz będziemy wymyślać»”^{A1}, „nie przeprowadzaliśmy takich głębokich rozmów o celach, filozofii”^{A2}. Konzeptualizacja nowych działań odbywa się często równoległe z innymi działaniami



Maciej Gierłowski, warsztaty PET online do spektaklu *Niesamowite przygody niesamowitych skarpetek*, 2020, fot. M. Gierłowski

(w przerwie prób, po przeprowadzeniu wspólnie warsztatu): „Nie robimy burz mózgow, nie siadamy specjalnie po to, żeby wymyślać. Częściej to jest tak, że zupełnie przypadkowo wpadamy na pomysły i od słowa do słowa rodzi się coś nowego. Nakręcamy się nawzajem na nowe rzeczy i ciągle mamy pomysły, które są w naszych głowach i czekają na swój moment”^{A1}.

Z badań wyłania się zatem charakter funkcjonowania Pracowni, który stanowi fundament jej działalności. Jest ona zespołem pasjonatów, dla których edukacja teatralna jest dodatkowym zajęciem w ramach pracy w teatrze – ale to, że jej twórcy mają siebie nawzajem, że widzą w edukacji wartość, bardzo motywuje ich do podejmowania tego wyzwania. Czynniki motywujące to swoiste spoiwa pozwalające PET świętować w 2022 pięciolecie funkcjonowania. Tymi spoiwami są:

- **chęć edukowania:** twórców PET łączy gotowość do wychodzenia poza działalność artystyczną w pracy w teatrze;

- **chęć bycia bliżej widzów:** twórcy PET mają potrzebę spotkania się z widzami w bezpośrednim kontakcie, wchodzenia w interakcje w z nimi. Chcą, by teatr był postrzegany właśnie jako miejsce spotkań;

- **potrzeba kreatywności:** działalność edukacyjna to dla twórców PET możliwość budowania autorskich działań, unikania rutyny i aktywnego wpływania na bieżącą sytuację (pandemia, rozpoznania z diagnozy, reagowanie „tu i teraz” podczas warsztatów). To elastyczne podejście jest przez nich traktowane jako forma dbania o siebie i uczestników zajęć: „Ciągle coś modyfikujemy – i nawet kiedy mamy warsztat, który cieszy się dużym zainteresowaniem, to go ciągle zmieniamy, [...], nie umiemy tak iść według jednego schematu. To sprawia, że praca jest bardziej atrakcyjna dla nas, bo mamy poczucie, że jak my się będziemy nudzić, to i dzieci się będą nudzić. Więc staramy się nie nudzić”^{A1};

- **przyjemność płynąca ze współpracy:** w PET funkcjonuje kultura pracy, dzięki której członkowie czują się komfortowo i bezpiecznie: „Nie oceniamy siebie, nie negujemy niczego, uczymy się od siebie, podglądamy siebie”^{A2}. Wykazują duże zaufanie do kompetencji i stylu pracy wnoszonego przez innych członków zespołu oraz respektują ustalone w zespole role. Różnica zdań jest traktowana jako coś wnoszącego – służy tworzeniu lepszych rozwiązań w ramach działań edukacyjnych.

- **przypisywanie podobnych wartości edukacji teatralnej:** zauważyliśmy, że nasi badani przywoływali spójne spojrzenia na to, jakie znaczenie ma dla nich edukacja teatralna. Podobnie postrzegają znaczenie edukacji teatralnej dla teatru:

dostrzegają, że za sprawą tych działań teatr stopniowo zaprzyjaźnia się z widzem i zachęca go do kolejnych wizyt w miejscu, które dba o relację z nim, stara się go poznać.

Wszyscy troje wskazują również na znaczenie edukacji teatralnej dla samego widza, który dzięki tym działaniom może się poczuć w teatrze swobodnie, ponieważ kładzie ona nacisk na bliskość i swojskość tego miejsca, rozbijając przekonanie o teatrze jako „świątyni sztuki”, w której nie ma miejsca na spontaniczne reakcje.

Aktorzy edukatorzy dostrzegają także wartości, które edukacja teatralna wnosi do ich życia. Doświadczają dzięki niej rozwoju poprzez wzajemną współpracę, a także kontakt w widzom. Działanie zespołu opiera się na postrzeganiu różnorodności jego członków (w zakresie kompetencji, obszarów zainteresowań, podejścia do edukacji teatralnej i samego teatru) jako wartości wzbogacającej zarówno ofertę Pracowni Edukacji Teatralnej, jak i umiejętności samych edukatorów, którzy wchodzi w jej skład. „Pewne scenariusze, które prowadzimy, rozwijają mnie samego – i jako aktora, i jako instruktora, i jako osobę. To w końcu kontakt z inną osobą i to zawsze rozwija”^{A3}.

POMIĘDZY AKTORSTWEM A EDUKACJĄ TEATRALNĄ

Osoby tworzące Pracownię Edukacji Teatralnej podejmują w teatrze zadania właściwe dla dwóch profesji – aktora (wskazywanej przez wszystkich jako główny obszar aktywności) i edukatora (wskazywanej jako działanie dodatkowe). Specyfiką PET jest zatem łączenie

ról zawodowych, co skłoniło nas do postawienia pytań o to, co charakteryzuje te dwa pola aktywności i przeanalizowania, jak wpływają one na siebie.

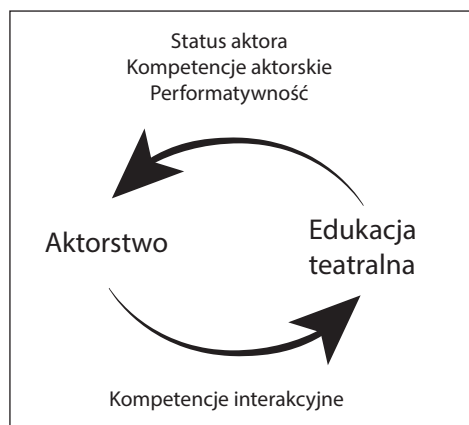
W wypowiedziach rozmówców bycie aktorem i bycie edukatorem znacząco różni się w swoich zadaniach i wyzwaniach. W pracy nad spektaklem aktor jest członkiem grupy, a jej liderem reżyser. W trakcie warsztatów to edukator prowadzący zajęcia jest liderem i nadaje kierunek pracy grupy (np. nauczycieli, klasy szkolnej). W wypowiedziach aktorów edukatorów inaczej jest charakteryzowana relacja reżyser-aktor oraz prowadzący-grupa. Zadaniem aktora jest realizacja wizji reżysera, który oczekuje od aktorów wypracowania zamierzonego przez niego efektu – do takiego nastawienia przygotowuje już szkoła teatralna. Z kolei zadaniem edukatora jest przeprowadzenie zamierzonego pomysłu zajęć z uważnością na to, jak odnajduje się w nim grupa i poszczególne osoby, a w konsekwencji „dostosowanie zajęć tak, by dziecko potrafiło się otworzyć, by potrafiło dzielić się swoimi myślami, spostrzeżeniami i refleksjami”^{A2}.

Z perspektywy aktora priorytetem staje się więc nastawienie na efekt pracy w zespole, z perspektywy edukatora – istotą jest szukanie „złotego środka” pomiędzy nastawieniem na sam proces pracy z zespołem a jego efektem końcowym. „Jak pracowałam z grupami, to szukałam wypośrodkowania – jak nauczyć ich czegoś, co jest techniką, ale jednocześnie przeprowadzić ich przez ważny proces, który ich rozwinię, nauczy kreatywności. Żeby nie tylko widzieli efekt sceniczny i konkretne umiejętności, ale żeby mieli poczucie, że rozwinęli się też jako osoby”^{A1}. Dla aktorów edukatorów wiąże

się to z pytaniem o to, jak rozkładać te akcenty, „co jest w danym momencie ważne”¹.

Zapytałyśmy aktorów edukatorów o to, jak widzą wzajemne wpływy pełnienia obu ról – jak doświadczenia aktorskie przekładają się na pracę edukatora oraz jak bycie edukatorem przekłada się na pracę sceniczną. Rozmówcom łatwo było wskazać na zasoby czerpane z aktorstwa do edukowania. Więcej czasu i namysłu wymagało wskazanie zastosowania doświadczeń edukacyjnych w pracy aktorskiej. Poniżej opisujemy te przepływy, które skrótkowo przedstawia graf:

Pierwsza część grafu pokazuje wpływ bycia aktorem na działalność edukacyjną.



Wzajemne wpływy ról zawodowych aktorów edukatorów w Pracowni Edukacji Teatralnej

Aktorzy edukatorzy zauważają, że dla uczestników zajęć edukacyjnych aktor ma wśród teatralnych profesji bardzo wysoki status. To właśnie aktorzy, jako jedyni ze wszystkich osób pracujących w teatrze, są widoczni dla widzów na scenie – dzięki temu każdy uczestnik zajęć wie, kim jest „aktor” i „aktorka” oraz ma wyobrażenie o tym, na czym polega

jego praca. Dlatego podczas warsztatów edukatorzy chętnie odwołują się do swojej tożsamości aktora. Z ich perspektywy jest to pomocne w zawiązywaniu bliskiej relacji z uczestnikami. Status aktora może też stanowić zachętę dla uczestników warsztatów do włączania się w proponowane przez prowadzących działania, dlatego świadomie zapraszają dzieci do uczenia się ich profesji: „ustawiamy ich w takiej pozycji, że to oni teraz są aktorami – my też jesteśmy i wiemy, że to nie są proste rzeczy, ale da się i zachęcamy, żeby podejmować próby. W ten sposób chcemy ich podbudować”¹.

Obie strategie pozwalają jednocześnie zbudować autorytet prowadzącego i skracać dystans przez zaproszenie do wspólnoty doświadczeń. Aktor i aktorka to ci, których widać na scenie, a w sytuacji warsztatu są blisko i zapraszają do wspólnej zabawy. Rozmówcy zauważają, że daje im to rodzaj przewagi nad edukatorami nieaktorami, którzy podczas zajęć muszą od podstaw zbudować swoją pozycję i relację z grupą. Zapewnia ona większą motywację uczestników: „Mam wrażenie, że ich to cieszy, że mają zajęcia z aktorami, [...] że spotkanie z aktorem jest dla nich atrakcyjne i wejście w tę rolę też takie jest. [...] Nie chcę, żeby to zabrzmiało megalomańsko – wiemy po prostu, że to dla dzieci jest atrakcyjne i my to czujemy od nich. Nie podważam pozycji nikogo, ale mówię o tym, z czego my możemy korzystać jako aktorzy w kontakcie z grupą”¹.

Bycie aktorem wiąże się również z innym zasobem, który na grafie ujęłyśmy pod hasłem „kompetencje aktorskie” – chodzi tu o możliwość budowania zajęć w oparciu o wiedzę i rzemiosło wyniesione ze szkoły teatralnej i pracy

z reżyserami. Dzięki temu aktorzy dysponują z jednej strony teorią, z drugiej strony praktycznymi doświadczeniami. Z łatwością mogą przekładać je na zadania dla grupy, którą zapraszają do bycia aktorami: „Oni teraz są aktorami, a my pokażemy im nasze triki i tajemnice. [...] często wykorzystujemy to, czego się nauczyliśmy w szkole teatralnej, ale też przemyślamy nowe rzeczy, których nauczyliśmy się w pracy z konkretnym reżyserem”²¹.

Tajemnice, triki i techniki to z jednej strony konkretne ćwiczenia, których używają, przykładając je do tematu warsztatu, a z drugiej cały szereg dyspozycji, jakie otrzymali i jakie pomagają im prowadzić grupę. Są to nieraz umiejętności, które trudno nazwać konkretnie, co dodatkowo wyłania obraz tajemniczego i przez to atrakcyjnego przygotowania aktorskiego: „Mamy też po prostu pewne zabiegi, które pozwalają nam zdobyć zaufanie świeżo poznanych osób”²³; „[...] przez zabiegi aktorskie, np. zmianę głosu jesteśmy w stanie rozbawiać dziecko, a kiedy jest więcej śmiechu, to one chętniej biorą udział w zajęciach”²³.

Na grafie umieściliśmy też „performatywność” – można by ją włączyć w obszar kompetencji aktorskich, uznaliśmy jednak, że w kontekście prowadzenia warsztatów zasługuje ona na wyszczególnienie. Sięgamy po pojęcie performatywności ze świadomością braku ścisłej jego definicji²¹. Najbliżej nam do rozumienia jej jako „sprawczości, czyli [...] siły do aktywnego kształtowania

swojego otoczenia”²². Bycie aktorem to właśnie umiejętność przekształcania rzeczywistości wokół siebie i stwarzania nowych światów. Na deskach teatru wspiera ten proces wiele składowych (scenografia, muzyka, światła itd...). Na warsztacie edukator zachęca uczestników do tzw. „zabawy w teatr”, która jest właśnie powoływaniem nowej rzeczywistości w przestrzeni. Również prowadzenie warsztatu – szczególnie w realiach szkolnych – wymaga od prowadzącej osoby powołania do życia sytuacji, która przez uczestników będzie rozpoznana jako coś innego niż lekcja. Doświadczenie sceniczne znacząco ułatwia aktorom uwidacznianie zmiany, która się dokonuje, nadaje jej mocy i ośmiela uczestników zajęć do bycia jej częścią. Wchodzą do systemu szkolnego i, performując, „demolują” zastany porządek. Jest to związane nie tylko z przedstawianiem ławek, ale także zmianą poziomu relacji, jaki generuje taki czy inny układ przestrzeni: „[...] nauczyciel opowiada, uczeń słucha. My nigdy tak nie robimy – wchodzimy i od razu demolujemy klasę, robimy miejsce w przestrzeni do działania na ćwiczenia rozgrzewkowe”²³. Korzystając ze swej sprawczej roli, zapraszają uczestników do świata, w którym panują inne zasady: „[...] nie każę kleić imion na karteczkach – mówię: «Jak pomyśl twoje imię, to na mnie nakrzycz – masz pełne prawo! Dlaczego masz nie tupnąć nogą? Ja Ci na to pozwalam». Wtedy dzieci chętniej do tego podchodzą, widzą, że

21) Zob. K. Wojnowski, *Performatywność*, w: *Performatyka. Terytoria*, pod. red. E. Bal i D. Kosińskiego, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017, s. 171-180.

22) Tamże, s. 173.



Warsztaty PET, 2019, fot. M. Tramer

nie jestem nauczycielem, u którego trzeba być cicho^{3A3}.

Druga część grafu to wpływ doświadczeń edukacyjnych na pełnienie zadań aktorskich. Tu pojawiło się mniej przykładów, co wskazuje na to, że dla rozmówców był to mniej oczywisty kierunek czerpania zasobów. Wszystkie wskazania można ująć w hasło „kompetencje interakcyjne”. Bycie edukatorką i edukatorem wzbogaca o pulę doświadczeń międzyludzkich, odkrywanie nowych sposobów na komunikację i świadomość siebie w byciu w różnych sytuacjach.

Po pierwsze mogą być one używane podczas samego przygotowywania spektaklu i roli: „Najbardziej widzę związek w tym, że czasami na zajęcia przychodzą pozamykane dzieciaki i szukam sposobów na to, żeby je pootwierać. Kiedy zdarza się, że z jakimś reżyserem jest mi nie po drodze, to staram się te same otwierające metody wykorzystywać na sobie, kiedy coś mi nie odpowiada^{3A1}; „Aktor to podglądacz. Często inspirujemy się

osobami, które widzimy w naszym otoczeniu. Obserwacja to podstawa naszej pracy. Spotkamy różne osoby i z nich czerpiemy, czasem nawet podświadomie, bo to w nas zostaje^{3A3}.

Po drugie prowadzenie warsztatów rozwija umiejętność szybkiego reagowania na nieprzewidywane sytuacje, co pomaga w samym byciu na scenie – szczególnie podczas spektakli zakładających interakcje z widzami lub w przypadku niespodziewanych reakcji widowni na przedstawienie.

PODSUMOWANIE

Postawione pytanie badawcze: „Czym charakteryzuje się działalność Pracowni Edukacji Teatralnej?” doprowadziło nas do rozpoznania, że PET to zespół nie będący działem edukacji teatralnej, w którym jednak pracuje zespół o stałym składzie. To grupa trzech osób, wiedzionych pasją, a edukacja teatralna jest ich zajęciem dodatkowym względem pracy aktorskiej. Motywacją do podejmowania związanych z tym wyzwań jest to, że twórcy PET mają siebie nawzajem i że przypisują edukacji podobne wartości. Specyfika łączenia aktorstwa i edukacji teatralnej generuje zarówno trudności, jak i pozwala na wzajemne wzbogacanie się obu pól.

Na przestrzeni pięciu lat Pracownia Edukacji Teatralnej realizowała zajęcia prezentujące różne podejścia do edukacji teatralnej:

- przygotowanie do bycia widzem – zajęcia skoncentrowane na odbiorze przedstawień i pracy z tematami, do których się one odnoszą;
- przygotowanie do bycia twórcą – zajęcia



Warsztaty PET online do spektaklu *Niesamowite przygody niesamowitych skarpetek*, 2020, fot. M. Tramer

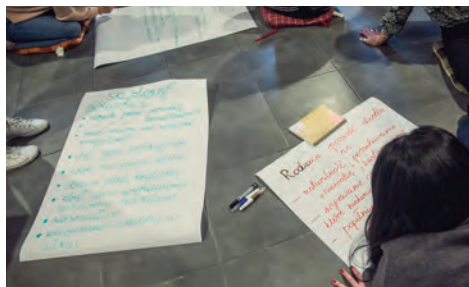
skoncentrowane na poznawaniu metod i technik pracy scenicznej oraz kreatywne ich wykorzystanie;

– budowanie podstaw wiedzy o teatrze – zajęcia skoncentrowane na poznawaniu teatru jako różnorodnej dziedziny sztuki.

PET skupiła się przede wszystkim na współpracy ze szkołą. Warto zwrócić uwagę na znaczenie wyboru takiego kierunku w kontekście raportu *Teatr w kulturze rodzinnej. Badanie potrzeb publiczności spektakli dla dzieci*²³. Autorki zestawiają w nim obraz rodzinnych i szkolnych wyjść do teatru we wspomnieniach dorosłych widzów. Zwraca uwagę fakt, że: „Komentarze o wydźwięku negatywnym pojawiły się tylko w czterech wypowiedziach osób wspominających rodzinne wizyty w teatrze (3% wskazań). Spośród badanych piszących o swoich szkolnych wspomnieniach negatywne wypowiedzi stanowiły 9% wszystkich odpowiedzi”²⁴. W tym ujęciu można więc dostrzec znaczący wpływ wyboru profilu działalności Pracowni Edukacji Teatralnej na kształtowanie

pozytywnych doświadczeń młodych ludzi związanych z uczestnictwem w życiu teatralnym za pośrednictwem szkoły. Pracownia Edukacji Teatralnej odznacza się również partnerskim nastawieniem na współpracę z nauczycielami, którzy chcą wspierać teatralne zainteresowania uczniów oraz korzystać z teatru do rozwijania ich potencjału. Wiele z podjętych działań przyczyniło się do niwelowania barier dla edukacji teatralnej w regionie²⁵.

W ciągu pięciu lat działalności PET dokonano radykalnej zmiany w obszarze edukacji teatralnej w Teatrze Lalki Tęcza: od trójki aktorów prowadzących sporadycznie zajęcia teatralne do zespołu aktywnie wdrażającego swoją misję edukacyjną w regionie – wspierającego teatr w budowaniu relacji z widzem, słuchającego potrzeb odbiorców i odpowiadającego na nie swoją pracą, z uwzględnieniem interesujących dla nich samych kierunków w polu edukacji teatralnej i odbioru sztuki teatralnej.



Warsztaty dla nauczycieli w ramach projektu „Królowa w krainie krasnoludków”, 2020, fot. M. Tramer

23) M. Babicka, K. Kalinowska, P. Kukołowicz, *Teatr w kulturze rodzinnej...*, dz. cyt.

24) Tamże, s. 33.

25) Zob. K. Kalinowska, *Teatralny Plac Zabaw Jana Dormana...*, dz. cyt., s. 76-88



Warsztaty PET w formie online, 2021, fot. M. Tramer



Kronika Tęczy: 1946–2022

Tworzenie kroniki teatru lalek, który przez wiele lat funkcjonował inaczej niż podobne tego typu instytucje w kraju, to wyzwanie niezwykle trudne. Z pewnością nie udało się zebrać nazwisk wszystkich aktorów i adeptów, którzy (czasem na krótką chwilę) pojawiali się w teatrze. Także odtworzyć wszystkich wydarzeń, zwłaszcza ustalić dat licznych spektakli wyjazdowych, z których Tęcza była znana niemal do końca minionego wieku. I choć docieranie do widza leżało u podstaw idei założycielskiej Elżbiety i Tadeusza Czaplińskich, to ważniejsze z dzisiejszej perspektywy wydają się te momenty, które pokazują różnorodność działań i osiągnięć artystycznych, pedagogicznych, edukacyjnych, popularyzatorskich, promocyjnych czy upowszechniających kulturę – a tych było wiele. Poniższy materiał udało się zebrać i usystematyzować dzięki wspaniałemu prowadzonemu archiwum teatru, w tym kolejnym *Kronikom* z licznymi wycinkami prasowymi. Wiele informacji pochodzi też z wydawnictw jubileuszowych. Uzupełnienie stanowiły artykuły naukowe i rozdziały w monografiach słupskich badaczy teatru, którzy w swych pracach zajmowali się historią Tęczy. Część informacji udało się też odtworzyć dzięki zbiorom Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie oraz wortalowi „Encyklopedii Teatru Polskiego”.

1946

1 IX. E. i T. Czaplińscy postanawiają założyć w Tuchomiu (pow. bytowski, woj. szczecińskie) teatr lalek. „Inicjatywę rozpoczętego dzieła poparli: Inspektor Szkolny w Bytowie Niciński Zygmunt, nauczycielka w Tuchomiu Czaplińska Maria, instruktor O. D. Romanowski z Bytowa, oraz pomoc swą w rozwoju teatru przyrzekli: Wizytator Kuratorium Szczecińskiego Rejmanowski, Wizytator Ministerialny Dziedzic Władysław, Inspektor Szkolny z Bytowa Łuczak, Referent Kultury i Sztuki z Bytowa Szewczyk. Wydajną pomoc wykazał Urząd Likwidacyjny, dostarczając urzędzeń dla pracowni i biura. Kierownictwo teatru przyjęli: Czapliński”. T. Czapliński, *Kronika Teatru Lalki „Tęcza”, 1946-1969*, [b.p.], Archiwum PTL Tęcza. Prywatne przedsięwzięcie Czaplińskich zostaje zarejestrowane jako Objazdowy Teatr Marionetek.

26 XII. Prapremiera *Szopki polskiej* L. Szczyńskiego. Adapt. i scen. T. Czapliński, reż. E. Czaplińska. W skład zespołu wchodzi: E. Czaplińska, T. Czapliński, J. Lubiński, J. Kowalczyk i K. Jaszul.

XII. Prapremiera *Pana Twardowskiego* L. Rydla. Reż. E. Czaplińska, scen. T. Czapliński.

Teatr wyrusza w pierwszą trasę z obydwooma spektaklami, dojeżdżając do 13 miejscowości pow. bytowskiego. „Nasz teatr rozpoczął pracę w terenie w niezmiernie trudnych warunkach. Środkami lokomocji były najczęściej wozy i sanie. Jechała więc szopka od wsi do wsi z lalkami i akordeonem, a za saniami, jakże często, cały zespół szedł pieszo, gdyż koń ledwie mógł wyciągnąć sanie z zasp. Ludzie nie załamywali się, znosili trudy, niewygody. Zawsze witano ich bardzo serdecznie. To było tą dodatkową, a jakże miłą nagrodą”. E. Czaplińska, *Moje wspomnienia*, w: *Dwadzieścia pięć lat „Tęczy”, 1946-1971*, oprac. red. J. Żelezik, Słupsk [1971], s. 18.



Zobacz więcej na stronach „Bałtyckiej Biblioteki Cyfrowej”

1947

1 II. Teatr działający przy Inspektoracie Szkolnym w Bytowie przechodzi pod opiekę Kuratorium Szkolnego w Szczecinie, przyjmując nazwę Objazdowy Teatr Marionetek Tęcza. „Nazwa «Tęcza» zrodziła się przypadkowo. Jako kierownik artystyczny lubiłam dyskretnie obserwować widownię podczas spektaklu. Widziałam na młodych twarzach wielobarwną skalę przeżyć. Któregoś dnia powiedziałam do zespołu: popatrzcie, przecież to... tęcza. I tak już zostało”. E. Czaplińska, *Moje wspomnienia*, dz. cyt., s. 19.

9 VIII. W „Ilustrowanym Kurierze Polskim” redaktor W. Lachnitt apeluje o pomoc dla teatru. „Wyrastająca z Bytowa «Tęcza» chciałaby opasać całe Pomorze! Jest tylko jedna trudność: lokomocja. Żeby jakieś auto lub ciągnik... Cóż, że pan Czapliński ze skromnej dotacji w wysokości 10 tys. zł, jaką otrzymuje z kuratorium, porobił oszczędności; cóż, że zaciągnął nawet pożyczkę na swe skromne gospodarstwo – wszystko to mało. Ministerstwo Oświaty żąda pół miliona za ciągnik, a «Tęcza» ma niewiele więcej ponad połowę potrzebnej sumy... Gdyby tak Samopomoc Chłopska, Urząd Wojewódzki? Samorząd Powiatowy, samo społeczeństwo wreszcie zechciało pomóc zespołowi «Tęczy», ten wyładowany radością zakłętą marionetkowym czarem wóz wędrownego teatryku mógłby ruszyć w drogę od osiedla do osiedla, od wsi do miasteczka. [...] «Tęczy» trzeba pomoc”. W. Lachnitt, „Tęczowe” kukielki Bytowa, czyli Kraj Lat Dziecinnych, „Ilustrowany Kurier Polski”, 9 VIII 1947.

12 XI. Premiera *Szewca Dratewki* M. Kownackiej. Reż. E. Czaplińska, scen. T. Czapliński. „Datą tą «Tęcza» wyrusza w teren z *Szewcem Dratewką* M. Kownackiej – własnym samochodem – 8-cylindrowym «Fordem» [pożyczki udzielił Bank Rolny – K.S.] przy kierownicy: kierowca Płucienniczak”. T. Czapliński, *Kronika Teatru Lalki „Tęcza”...*, dz. cyt., [b.p.]. „Wjechało na podwórze coś straszego i ogromniastego. W wielu miejscach widniała farba ochronna zielono-szarożółta. Na karoserii znać było miejsca od kul zręcznie zaspawane. Szoferka nie miała szyb, brak było reflektorów... Na stopniu szoferki szczęśliwy i roześmiany stał mąż. Na widok tego grata ogarnęła mnie czarna rozpacz. Zespół otoczył to nasze «cudo», a ja uciekłam na strych, by się do woli wypłakać”. E. Czaplińska, *Moje wspomnienia*, dz. cyt., s. 22.

W ciągu roku. Do zespołu dołączają: J. Góra, E. Hasiakówna, A. Jaszul, K. Jaszul i J. Pszczółkowski.

1948

1 lub 10 VII. Prapremiera *Podróży Wicka i Wacka dookoła świata* K. Czaplińskiego. Reż. E. Czaplińska, scen. T. Czapliński.

W ciągu roku. Na konkursie świetlic powiatu bytowskiego Tęcza zdobywa I nagrodę za sztukę *Szewe Dratewka*. Z zespołu odchodzi J. Pszczółkowski.

1949

31 V. Premiera (uznawana za lalkową prapremierę) *Za siedmioma górami* E. Szelburg-Zarembiny. Reż. E. Czaplińska, scen. T. Czapliński, muz. S. Kozłowski.

14 VI. W „Kurierze Szczecińskim” artykuł o Tęczy. „Obsługa teatru składa się z 7 osób. Mimo niskich cen wstępu teatr jest samowystarczalny. Sprzęt teatralny, łącznie z samochodem i przyczepką został wyremontowany z wraków ponemieckich względnie nowo zbudowanych przez p. Czaplińskiego i członków zespołu. Zespół dysponuje kompletnie urządzonymi dwoma sypialniami, kuchnią i magazynem na składaną scenę i rekwizyty – oczywiście wszystko to na «kółkach» – zamontowane na samochodzie i przyczepce. Teatr posiada własne światło elektryczne i mały aparat projekcyjny. W stałej siedzibie teatru posiada warsztat stolarski, malarski, ślusarski i krawiecki oraz ciemnię fotograficzną. Na poddaszu mieszczą się pokoje obsługi”. (Szet), *Od szkoły do szkoły. Objazdowy Teatr Marionetek „Tęcza” przyjacielem dziatwy*, „Kurier Szczeciński”, 14 VI 1949.

W ciągu roku. Z zespołu odchodzą J. Lubiński i J. Kowalczyk.

1950

23 V. MKiS wpisuje teatr na listę instytucji zawodowych jako Objazdowy Teatr Lalki Tęcza ze stałą siedzibą w Tuchomiu (pismo nr

G-II33/23/50). Forma prawna Spółdzielnia Pracy. Dyrektorem, kierownikiem administracyjnym i finansowym zostaje T. Czapliński. Kierownikiem artystycznym E. Czaplińska. Departament Twórczości Artystycznej przyznaje też stałą miesięczną subwencję.

1 VII. Do zespołu dołącza J. Sójka.

10 VII. Do zespołu dołącza L. Bonarówna [F. Kręgielska].

VII-IX. Prapremiera *Dziada i baby* J.I. Kraszewskiego. Reż. E. Czaplińska, scen. T. Czapliński.

IX. Premiera *Bajki o rybaku i złotej rybce* A. Puszkina. Przekł. J. Tuwim, reż. E. Czaplińska, scen. T. Czapliński. Wielce prawdopodobne, że *Dziad i baba* oraz *Bajka o rybaku i złotej rybce* miały premierę w tym samym czasie i grane były w ramach jednego wieczoru.

W ciągu roku. Do zespołu dołączają F. Kręgielka i W. Sójka.

1951

15 I. Z zespołu odchodzi L. Bonarówna [F. Kręgielska].

15 III. Do zespołu dołącza muzyk i kompozytor E. Klawiter.

IV lub 1 XII. Premiera *Nowych szat króla* wg baśni H. Ch. Andersena. Adapt. A. Maliszewski, reż. i oprac. muz. E. Czaplińska, scen. i lalki T. Czapliński, J. Sójka. Premiera kwietniowa jest pewniejsza, jako że umowa licencyjna z Agencją ZAIKS podpisana 12 marca obowiązywała do końca roku.

W ciągu roku. Do zespołu na kilka miesięcy dołącza B. Hryckowian, odchodzi zaś F. Kręgielka.

1952

Początek roku. Ford nie nadaje się do użytku. Teatr traci jedyny środek lokomocji.

III. Teatr nabywa z przydziału Ministerstwa Komunikacji 7-tonowy samochód Berliet. Konstrukcję wozu mieszkalnego wykonuje własnoręcznie zespół.

8 V. Premiera *Trzech pomarańczy* S. Michałkowa. Przekł. L. Świeżawski, adapt. T. Sowiński, insc. i reż. E. Czaplińska, dekor. i lalki T. Czapliński, J. Sójka, ilustr. muz. E. Klawiter.

XII. Premiera *Jak dziadek Mróz prezenty wiózł* J. Wilkowskiego. Reż. E. Czaplińska, scen. T. Czapliński.

W ciągu roku. Do zespołu dołącza C. Liedtke (adeptka), odchodzą zaś E. Hasiakówna i W. Sójka.

1953

28 II. Na prośbę dyrekcji MKiS zmienia status prawny teatru ze spółdzielni na stowarzyszenie. Gminna Rada Narodowa w Tuchomiu wypowiedzi umowę najmu budynku.

1 III. Teatr przenosi siedzibę do Burs (pow. chojnicki, woj. bydgoskie). Krótko po przeprowadzce do zespołu dołączają: A. Liedtke, M. Liedtke (adeptka) i K. Zinger lub Senger.

1 IV. Wznowienie *Szewca Dratewki*, sztuki z 1947. W obsadzie zachodzą zmiany.

30 VI. Z zespołu odchodzi K. Jaszul, a niedługo po nim A. Jaszul.

27 XI. Z wyprzedzeniem wykonano roczny plan pracy. Zagrano 240 spektakli dla 63 500 widzów.

W ciągu roku. Do zespołu na kilka mie-

sięcy dołączają: B. Klawiter, M. Hoffman i Z. Rycharski (adept); odchodzą zaś C. Liedtke (adeptka). Teatr wypożycza przedszkolom nr 1 i 2 w Bytowie scenografię i lalki, które urozmaicają noworoczny program choinkowy.

1954

6 IV. Premiera *Sławy mistrza Twardowskiego* K. Jeżewskiej. Reż. E. Czaplińska, scen. T. Czapliński.

27 XII. Premiera *Lisa Przechery* N. Gernet i T. Gurewicz. Adapt. S. Howski, reż. E. Czaplińska, scen. T. Czapliński.

31 XII. Z zespołu odchodzą E. Klawiter i K. Zinger lub Senger.

W ciągu roku. Do zespołu dołącza Z. Kolińska (adeptka).

1955

15 I. Do zespołu dołącza muzyk i kompozytor C. Zakrzewski.

1 II. Do zespołu dołącza A. Błaszkwicz, który wcześniej pracował w szczecińskim Czarodzieju i toruńskim Bajy Pomorskim.

1 lub 18 IV. Premiera *Baśni o szkarlatu i cesarzu* Z. Nawrockiej. Reż. i oprac. muz. E. Czaplińska.

20 IV lub w 1956. Premiera *Miała babuleńka kozła rogatego* M. Kownackiej. Reż. E. Czaplińska, scen. T. Czapliński.

VII. Artyści Tęczy pomagają w założeniu Zespołu Kukielkowego przy Państwowym Ośrodku Maszynowym nr 181 w Złotowie (pow. złotowski, woj. koszalińskie). Równocześnie kierowniczką zespołu, S. Bontur, wysłała do dyrekcji Tęczy pismo z prośbą o przejęcie szefostwa nad młodym zespołem.

27 XII. Premiera programu składankowego *Z nowym rokiem*. Reż. E. Czaplińska, scen. T. Czapliński.

31 XII. Z zespołu odchodzi C. Zakrzewski.

W ciągu roku. Z zespołu odchodzi Z. Kolińska (adeptka). Na prośbę władz woj. koszalińskiego MKiS zleca przeniesienie Tęczy.

1956

19 I. Publiczna Szkoła Podstawowa w Oślawie-Dąbrowie (pow. bytowski, woj. koszalińskiego) prosi dyrekcję Tęczy o wzięcie w opiekę zakładanego tam właśnie teatryku szkolnego.

20 II lub 1 V. Premiera spektaklu *Żołnierz i bieda* S. Marszaka. Przekł. i adapt. H. Jurkowski, reż. E. Czaplińska, scen. T. Czapliński, muz. S. Kozłowski.

1 IX. Teatr zostaje przeniesiony do Słupska. Dużą w tym zasługą Wiceprzewodniczącego Prezydium Miejskiej Rady Narodowej L. Zapolskiego. Nowa siedziba mieści się na al. Popławskiego 3.

18 XI. Oficjalne otwarcie sezonu w nowej sali teatru spektaklem *Żołnierz i bieda*. „W uroczystości udział wzięli: Delegat Ministerstwa Kultury i Sztuki z Warszawy, Kierownik Wojewódzkiego Wydziału Kultury i Sztuki z Koszalina, Z-ca Kierownika, Przedstawiciele Władz, Instytucji, Organizacji Społecznych i Przedstawiciele Młodzieży Szkolnej”. T. Czapliński, *Kronika Teatru Lalki „Tęcza”...*, dz. cyt., [b.p.].

31 XII. Jubileusz 10-lecia działalności Objazdowego Teatru Lalki Tęcza. Wojewódzki Wydział Kultury i Sztuki w Koszalinie przyznał pracownikom teatru nagrodę pieniężną w wysokości 2 tys. zł. Nagrody pieniężne od dyrekcji teatru wędrują do: K. Jaszula (niepracujący, ciężko chory najmłodszy aktor teatru, 500 zł), J. Sójki (300 zł),

A. Błaszkwicz (300 zł), A. Liedtke (300 zł), M. Liedtke (200 zł), Z. Armatowskiej (kassjerka, 200 zł) i K. Balickiego (główny księgowy, 200 zł). W okresie 10 lat teatr dał 2 303 przedstawienia w 266 miejscowościach (w tym w 203 wioskach, 35 miastach i 28 miastach powiatowych). Obejrzało je 616 908 widzów. W dniu jubileuszu Tęcza zatrudnia 11 pracowników, w tym 7 aktorów. Teatr posiada własne pracownie: krawiecką, stolarską, ślusarską i malarską. W objeździe korzysta z samochodu z dwiema przyczepami mieszkalnymi oraz traktora marki Ursus.

W ciągu roku. Do zespołu dołączają: S. Leśnicki, J. Paluchowski i (na kilka miesięcy) P. Lewandowski; odchodzi zaś A. Liedtke.

1957

15 I. Premiera (uznawana za prapremierę) *Zaczarowanego trunku* J. Sójki w reż. autora. Inne informacje: insc. i reż. E. Czaplińska, scen. T. Czapliński, lalki J. Sójka, kostiumy Z. Armatowska. Spektakl grany wspólnie z *Lisem Przecherą* N. Gernet i T. Gurewicz.

1 III. Do zespołu dołącza P. Osuchowski.

III lub IV: Premiera *Dzikich Łabędzi* wg baśni H.Ch. Andersena. Adapt. K. Jeżewska, reż. i oprac. muz. E. Czaplińska, scen. T. Czapliński.

25 X. Premiera (uznawana za prapremierę) *Wesołych przygód Kubusia* J. Sójki w reż. autora. Inne informacje: reż. E. Czaplińska, scen. T. Czapliński. Przedstawienie składa się z dwóch jednoaktówek: *Jak Kubuś śmierć i diabła oszukał* oraz *Zaczarowany trunek*.

30 XI lub 8 XII. T. Czapliński otrzymuje Srebrny Krzyż Zasługi oraz Doroczną Nagrodę Wojewódzkiej Rady Narodowej w Koszalinie w wysokości 3 tys. zł, zaś E. Czaplińska honorowe wyróżnienie.

W ciągu roku. Teatr występował w województwach: koszalińskim, szczecińskim i zielonogórskim, gdzie zagrał 259 przedstawień dla 60 893 widzów (plan finansowy wykonano w 102,9%). Do zespołu dołączają: Z. Cieślarówna (adeptka, na kilka miesięcy), I. Kulpińska, H. Jarmołowicz (adeptka, na kilka miesięcy) i W. Mruk (na kilka miesięcy); odchodzi zaś M. Liedtke (adeptka).

1958

Początek roku. Teatr rozpoczyna organizowanie imprez choinkowych w zakładach pracy dla dzieci pracowników. Wydarzenie to wpisze się na stałe w kalendarz Tęczy i będzie kontynuowane z powodzeniem przez wiele następnych lat.

1 I. Na dwa miesiące do zespołu dołącza K. Bajorski.

31 I. Z zespołu odchodzi A. Błaszkiwicz.

II. Premiera podwójnego wieczoru złożonego z utworów *Jak Wojtek muzykant odwiedził piekło* M. Siedmiograjowej oraz *Wilk, koza i kozłeta* J. Grabowskiego. Reż. i oprac. muz. E. Czaplińska, scen. T. Czapliński.

20 IV. W tygodniku społeczno-kulturalnym „Odra” krótki artykuł opisujący działalność Tęczy. „Na piętrze kamienicy przy al. Popławskiego, w kilku pomieszczeniach o łącznej powierzchni 180 m² mieści się wszystko: scena, widownia, pracownie lalkarskie, a zarazem mieszkania 12-osobowego zespołu. Tak, mieszkania. Cały zespół, łącznie z dyrektorem, «rozsiany» jest po pracowniach. Jedni w malarskiej, inni w krawieckiej, ktoś nawet ustawił sobie łóżko w kąciku za kotarami sceny... Trzeba sobie jakoś radzić. Kołatanie do słupskiego kwatunku nie dało dotychczas żadnego rezultatu. Ale i w tych najprymitywniejszych warunkach przy odpowiedniej dozie zapалу ze strony pracowników można pracować. «Tęcza» dała

dotychczas 20 premier, około 2600 przedstawień”. an. jur., 12 lat „Tęczy”, „Odra”, 20 IV 1958.

2 V. Prapremiera *W pustyni i w puszczy* wg powieści H. Sienkiewicza. Adapt. M.G. Plaskota, reż. E. Czaplińska, scen. T. Czapliński, muz. T. Maklakiewicz, oprac. muz. S. Kozłowski.

31 XII. Z zespołu odchodzi P. Osuchowski.

W ciągu roku. Teatr zagrał 271 przedstawień dla 77 714 widzów (plan finansowy wykonano w 118,9%). Przejechano 4 051 km. Do zespołu dołącza J. Kujawski (adept), odchodzi zaś S. Leśnicki.

1959

16 III lub 1 IV. Premiera *Czarodziejskiego bębna* wg bajki L. Tołstoja. Przekł. i adapt. Z. Kopalko, reż. i oprac. muz. E. Czaplińska, scen. T. Czapliński.

12 IV. Uroczyste obchody jubileuszu 25-lecia zawodowej pracy artystycznej dyrektora teatru T. Czaplińskiego oraz aktora lalkarza J. Sójki.

8 XI. Wznowienie *Lisa Przechery*, spektaklu z 1954.

25 XI. Premiera *Kotka uparciuszka* S. Marszaka. Przekł. i adapt. S. Rączkówna, reż. E. Czaplińska, scen. T. Czapliński.

VII lub 10 XII. Premiera *Naszych przyjaciół* wg powieści W. Sieroszewskiego. Adapt. H. Kołpak, reż. i oprac. muz. E. Czaplińska, scen. T. Czapliński.

W ciągu roku. Teatr zagrał 260 przedstawień (w tym 53 w siedzibie) dla 59 368 widzów (plan finansowy wykonano w 93,2%). Odwiedzono 132 wioski i 24 miasta. Na etacie 14 osób: 8 aktorów, 3 osoby personelu gospodarczego: techniczny, kasjerka i osoba do

obsługi biura. Do zespołu dołączają: I. Kobrzyńska (adeptka), H. Kuczyńska (adeptka, na kilka miesięcy), I. Kujawska (na kilka miesięcy), A. Dziedziul (adept, na kilka miesięcy), E. Grynagiel, A. Grynagiel (adept), K. Olwaszewski, F. Tryliński (adept), H. Zdon (na kilka miesięcy) i B. Januszewski (adept, na kilka miesięcy). Odchodzi zaś J. Kujawski (adept).

1960

I lub 20 II. Premiera *Zająca chwalipięty* S. Michałkowa. Przekł. T. Zelenay, adapt. J. Litwiński, reż. E. Czaplińska, scen. T. Czapliński.

1 II. Wznowienie *Miała babuleńka kozła rogatego*, spektaklu z 1956.

4 III lub 12 IV. Premiera *O dwóch takich co ukradli księżyc* wg powieści K. Makuszyńskiego. Adapt. A. Zelenay, reż. i oprac. muz. E. Czaplińska, scen. T. Czapliński lub T. Sowicki. Sztuka odkupiona od Teatru Lalek Guliwer w Warszawie. Spektakl zgłoszony do I Festiwalu Teatrów Lalkowych Ziemi Polski Północnej w Toruniu oraz II Ogólnopolskiego Festiwalu Teatrów Lalkowych w Warszawie.

IV-V. Na wniosek Kuratora Szkolnego teatru organizuje dwa trzytygodniowe kursy lalkarskie wśród nauczycieli. Udział bierze 81 osób. Kursy szybko przynoszą rezultaty – powstaje 14 amatorskich zespołów lalkarskich.

15 V. *O dwóch takich co ukradli księżyc* wyrusza w objazd po województwach, koszalińskim, bydgoskim i szczecińskim.

22-29 V. Dyrektor, kierownik artystyczna i główny księgowy Tęczy reprezentują teatr na II Ogólnopolskim Festiwalu Teatrów Lalek w Warszawie. Z powodu braku dotacji nie udaje się wysłać zespołu ze spektaklem. Tęcza otrzymuje dyplom uznania za pracę społeczną i osiągnięcia artystyczne.

1-9 VI. Udział w I Festiwalu Teatrów Lalek Polski Północnej w Toruniu ze spektaklem *O dwóch takich, co ukradli księżyc*. Pokaz wyróżniony II miejscem.

W ciągu roku. Do zespołu dołączają: E. Grynagiel, J. Kunigiel, Z. Kunigiel oraz (na kilka miesięcy) H. Janulis; odchodzi zaś I. Kulpińska. Zagrano 257 przedstawień dla 58 692 widzów w 170 miejscowościach. Przebyto 8 596 km. „Kiedy «Ursus», ciągnący za sobą wozy mieszkalne z napisem «Tęcza» przyjeżdża do wsi, najmłodszy jej mieszkańcy (a często starsi również) nie posiadają się z radości. Zasłużona to popularność. Składają się na nią lata trudnej pracy, zapału i entuzjazmu”. (acz.), *Słupskie marionetki*, „Trybuna Ludu”, 16 II 1961.

1961

1 I. Kierownikiem literackim zostaje K. Miłobędzka.

3 I. Premiera *Jak się jeź zagalopował* J. Sperańskiego. Przekł. M. Górka, reż. i oprac. muz. E. Czaplińska, scen. T. Czapliński. „Teatr dziwny i inny niż wszystkie. Nie tylko dlatego, że jest teatrem lalki, że «prawdziwy» aktor w tym teatrze schowany za kotarką jest w nim jednocześnie mechanikiem, śpiewakiem, aktorem, ekwilibrystyką i kimś, kto rozumieć musi odczucia i doznania widza – tego małego i starszego. To teatr dziwny, bo Słupsk jest dla niego tylko bazą corocznej 8-miesięcznej wędrowni po najdalszych zakątkach województwa”. S. Zajkowska, *Wędrująca „Tęcza”*, „Głos Koszaliński”, 24 I 1961.

7 III lub 12 IV. Premiera *Tajemnicy czarnego jeziora* J. Borysowej. Adapt. W. Jarema, reż. E. Czaplińska, scen. T. Czapliński. „Reżyser widowiska p. Elżbieta Czaplińska interesująca i konsekwentnie zrealizowała zamierzenia autorki i adaptatora bajki, a przez niewielką zmianę tekstu w finale ciekawie wydobyła pointę – morał sztuki. Wyczuwa się także dużą

swobodę i lekkość w tworzeniu sytuacji scenicznych. Aktorsko bajka pokazywana jest poprawnie, miejscami bardzo dobrze. Najciekawsze postacie, to Car (p. Julian Sójka), Wiedźma (p. Eryka Grynagiel) i Carówna (p. Elżbieta Czaplińska). Te trzy lalki były naprawdę żywe, nie czuło się za nimi aktora, mówiły same. Postać Wani prowadzona przez p. Ferdynanda Trylińskiego była w swoim wyrazie artystycznym nierówna. [...] Scenografia p. Tadeusza Czaplińskiego harmonizowała z sytuacjami, a jej barwność i nastrojowość wzmacniały opowieści widowiska. Lalki ładne, konsekwentnie utrzymane w stylu rosyjskim”. K. Woźniak, „Czarne Jezioro” w Słupsku, „Głos Koszaliński”, 17 III 1961.

20-25 VI. Udział Tęczy w II Festiwalu Teatrów Lalkowych Polski Północnej ze spektaklem *Tajemnica czarnego jeziora*.

1 VII. W prasie informacje o nowej scenie dla Tęczy w koszalińskim Kinie Muza.

3 VIII-30 IX. *Tajemnica czarnego jeziora* grana w 50 miastach, głównie w woj. koszalińskim.

17 X. Premiera *Tomcia Palucha* J. Zaborowskiego. Reż. E. Czaplińska lub A. Błaszkiwicz, scen. T. Czapliński lub I. Pikiel.

26 XI. Premiera *Anait* J. Czerniak i J. Giłodi. Przekł. J. Konorowski, adapt. H. Jurkowski, reż. E. Czaplińska, scen. J. Radwanek, muz. Z. Jeżewski. Po premierze spektakl grano m.in. w: Potęgowie, Koszalinie, Białogardzie, Czaplinku, Biesiekierzu, Kołobrzegu, Świdwinie, Drawsku, Węgorzynie, Szczecinku, Szczecinie, Stargardzie, Węgorzynie, Człuchowie i Pyrzycach.

W ciągu roku. Zagrano 260 przedstawień dla blisko 60 tys. widzów. Do zespołu dołączają: J. Kisiel (na kilka miesięcy), J. Pyjor, J. Górecka, E. Mirowicz (na kilka miesięcy), J. Flegiel (adept, na kilka miesięcy), H. Kra-

wiec (adeptka, na kilka miesięcy), W. Łada (adept), J. Łagodysz (adeptka), D. Stankowska (adeptka, na kilka miesięcy) oraz powraca P. Osuchowski. Odchodzą zaś: A. Grynagiel (adept), I. Kobrzyniecka (adeptka) i F. Tryliński (adept). Wojewódzka Rada Narodowa „ofiarowuje teatrowi cenną nagrodę za swą dotychczasową pracę, nowiutki, prosto z taśmy – mikrobus «Nysa». Scena Słupska otrzymała jeszcze nowe pianino «Legnica». Scena Koszalińska akordeon «Weltmeister»”. T. Czapliński, *Kronika Teatru Lalki „Tęcza”...*, dz. cyt., [b.p.].

1962

3 III. Jubileusz 15-lecia (spóźniony o rok). Teatr otrzymuje nową salę widowiskową przy ul. Waryńskiego 2. Honorowe wyróżnienia i nagrody pieniężne dla T. Czaplińskiego, E. Czaplińskiej oraz J. Sójki. Z okazji jubileuszu specjalne wydawnictwo oraz premiera *Wesołych przygody Koziołka Matołka* wg tekstu K. Makuszyńskiego. Adapt. R. Ostrow-



Zobacz więcej na stronach
„Bałtyckiej Biblioteki
Cyfrowej”



ska, reż. E. Czaplińska, scen. I. Pikiel, muz. F. Wasikowski, ilustr. muz. P. Osuchowski. „Uroczę lalki dla tego przedstawienia przygotowała pracownia poznańskiego teatru – «Marcinek». Lalki piękne, ale... [...] Chodzi właśnie o zachowanie stylu, odrębnego – jak to niejednokrotnie powtarzali oglądający spektakle «Tęczy» fachowcy – i niepowtarzalnego w polskim lalkarstwie. Stylu – zdaniem artystycznego kierownictwa teatru – bardzo odpowiadającego wiejskiemu bądź małomiasteczkowemu odbiorcy z terenu działania «Tęczy». (J), *Niespełniony koncert życzeń*, „Ilustrowany Kurier Polski”, 29-30 IV 1962.

13 lub 15 XI. Premiera *Tajemniczej szuflady* J. Wolskiego. Reż. E. Czaplińskiej, scen. T. Czaplińskiego. Spektaklem otwarto nowo wyremontowaną scenę.

W ciągu roku. Zagrano 318 przedstawień dla 63 727 widzów. Do zespołu dołączają: S. Skotnicka, M. Milczarek i (na kilka miesięcy) J. Pajor, C. Szczygielski, T. Mielniczuk (adept) oraz B. Proszczyk (adeptka). Odchodzi zaś: J. Górecka, W. Łada (adept) i J. Łagodzisz (adeptka). Kierownikiem literackim zostaje J. Poprawski.

1963

2 I. Premiera *O piesku co był szcztoką (i o kotku)* K. Čapka. Przekł. J. Zaborowski, adapt. J. Knotek, reż. E. Czaplińska, scen. T. Czapliński.

16 IV. Premiera *Baśni o pięciu braciach wg Wielkiego Iwana* S. Obrzeczowa i S. Preobrażeńkiego. Przekł. i adapt. W. Jarema, reż. E. Czaplińska, scen. T. Czapliński, oprac. muz. B. Gołębiewska lub P. Osuchowski.

12 VII. W Wojewódzkim Domu Kultury w Koszalinie Tęcza organizuje gościnne spotkanie z J. Malikiem, Sekretarzem Generalnym UNIMA, skierowane do lokalnych twórców i założycieli teatrów lalkowych.

XI lub 1 XII. Premiera *Świniopasa* wg bajki H.Ch. Andersena. Adapt. J. Żylińska, reż. E. Czaplińska, scen. T. Czapliński, oprac. muz. S. Kozłowski lub P. Osuchowski.

W ciągu roku. Zagrano 377 przedstawień dla 84 498 widzów. W teatrze pojawiają się nowe stanowiska. Kierownikiem literackim zostaje K. Falkiewicz, a kierownikiem muzycznym P. Osuchowski. Do zespołu dołączają: K. Lachowska, E. Rymanowska (adeptka, na kilka miesięcy) i J. Wolfram (adept, na kilka miesięcy). Wraca A. Błaszkwicz, odchodzi zaś S. Skotnicka.

1964

1 I. Premiera *Lisa Przechery* N. Gernet i T. Gurewicz. Adapt. S. Howski, reż. E. Czaplińska, scen. i lalki T. Czapliński, oprac. muz. P. Osuchowski.

27 II lub 12 IV. Premiera *Czarodziejskiego kałosa* G. Matwiewewa. Przekł. W. Parecka, reż. E. Czaplińska, scen. W. Gondek, oprac. muz. B. Gołębiewska lub P. Osuchowski.

4 lub 9 III. Premiera *Baśni o pięknej Parysardzie* B. Leśmiana. Adapt. N. Gołębiska, reż. J. Piekarska, scen. i lalki J. Łabanowski, muz. T. Szeligowski. Pierwsza gościnna reżyseria w historii Tęczy.

25 V. W siedzibie teatru konkurs dla adeptów sztuki lalkarskiej. „Uczestnicy konkursu powinni posiadać świadectwo maturalne, dobrą dykcję, poczucie rytmu oraz słuch. Na konkurs należy przygotować wiersz klasyczny i współczesny oraz fragment prozy. Zwycięzcy tego konkursu zostaną zatrudnieni w teatrze i po dwóch latach praktyki w zawodzie aktora lalkarza będą mogli przystąpić do egzaminu dyplomowego”. (a), *Droga do teatru lalki*, „Głos Koszaliński”, 9-10 V 1964.

30 V. Wyjazd Tęczy na gościnne występy do Neubrandenburga i Neustrelitz (NRD)

ze spektaklami *Lis Przechera* (wersja niemieckojęzyczna) i *Baśń o pięknej Parysadzcie* (5 pokazów).

17-21 VI. Udział w V Festiwalu Teatrów Lalek Polski Północnej w Toruniu ze spektaklem *Świniopas*.

7 XI. W „Głosie Tygodnia”, dodatku „Głosu Koszalińskiego”, Jadwiga Ślipińska zwraca się z apelem, by władze lepiej przyjrzały się pracy Tęczy. „[...] pora chyba, zwłaszcza kiedy mowa o upaństwowieniu tej placówki, powiedzieć sobie, że tak dalej pracować nie można, że czas byłby najwyższy, aby przed tą placówką otworzyć możliwości normalnego rozwoju. Wtedy będziemy mogli należycie oceniać pracę tego teatru, stawiać wymagania, porównywać jego osiągnięcia z innymi teatrami tego typu w naszym kraju. Wydaje mi się, że po tylu latach uporczywego trwania naszych lalkarzy – należy im się rekompensata, stworzenie takich warunków, aby mogli być partnerem Bałtyckiego Teatru Dramatycznego”. J. Ślipińska, *Lalki – partnerem*, „Głos Tygodnia”, 7-8 XI 1964.

19 lub 20 XII. Premiera *Piasta i Popiela*, dwóch połączonych baśni A. Świrszczyńskiej. Reż. S. Stapf, scen. A. Bunsch, muz. W. Dubanowicz. Druga gościnnie reżyseria w historii Tęczy. „Przez cały czas przedstawienia aktorzy nie mówią ani słowa. Zajmują się 60 lalkami, które biorą udział w przedstawieniu-gigancie. Głosy aktorów oraz muzyka wcześniej zostały utrwalone na płycie gramofonowej i w trakcie występu płyną na widownię z głośników. Ten sposób, którym posłużono się w tym przedstawieniu, znacznie ułatwił pracę aktorom, którzy prawdopodobnie nie poradziliby sobie z masą lalek. Ponadto widzowie odbierają czyste i nie tłumione kotarami głosy”. (am), *Dwie baśnie z lalkami*, „Głos Koszaliński”, 6-7 III 1965.

W ciągu roku. T. Czapliński odznaczony Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia

Polski, a J. Sójka Złotym Krzyżem Zasługi. Do zespołu dołączają: J. Buczkowska, W. Mikulska (na kilka miesięcy), B. Proszyk, A. Bułdak, J. Wierzejska-Skupiewska (na kilka miesięcy), C. Woźniak oraz ponownie B. Hryckowian (adept). Na Wydziale Zajęć Praktyczno-Technicznych i Wychowania Plastycznego w Zaocznym Studium Nauczycielskim w Kołobrzegu obroniona zostaje praca dyplomowa M. Hann *Genetyczny rozwój teatru lalek z uwzględnieniem teatru słupskiego „Tęcza” i wpływu teatru lalek na kształcenie wrażliwości estetycznej, kształcenie intelektualne i oddziaływanie wychowawcze na dziecko* (promotor: mgr E. Dudzik).

1965

1 lub 2 I. Premiera *Bajki o prosiaczku Czoku* J. Misakowa. Przekł. E. Kalinowicz, reż. E. Czaplińska, scen. T. Czapliński lub L. Jankowska. Premiera przygotowana z myślą o imprezach choinkowych.

27 II. Premiera *Trzech pomarańczy* S. Michałkowa. Przekł. L. Świeżawski, adapt. T. Sowicki, insc. i reż. E. Czaplińska, scen. i lalki I. Pikiel, muz. T. Szeligowski.

8 V. E. Czaplińska uhonorowana Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski oraz Odznaką 1000-lecia Państwa Polskiego. Odznaki otrzymują też: Z. Kulawas, S. Szulc. i Z. Wolny. Wśród odznaczonych jest również W. Wojtaniec, która niedawno przeszła do Tęczy z łódzkiego Pinokia.

VIII. E. Czaplińska otrzymuje polecenie zrzeczenia się stanowiska kierownika artystycznego. Protesty dyrekcji przeciw narzuceniu jej na to stanowisko J. Galewicza. W końcu stanowisko to przejmuje J. Całkowa.

20 VI. Premiera *Rusaleczki* V. Rabadana. Przekł. i adapt. H. Ryl, reż. i insc. J. Całkowa, scen. i lalki L. Jankowska, muz. P. Marczew-

ski. „Prawdziwą niespodzianką dla zespołu teatralnego była obecność na przedstawieniu dyrektorów i artystów teatrów lalkowych, dramaturgów i krytyków z całej Polski. [...] Po przedstawieniu dyrekcja Teatru «Tęcza» zorganizowała spotkanie zespołu aktorskiego z gośćmi, których zaznajomiono z dorobkiem kulturalnym Ziemi Koszalińskiej i pionierską działalnością placówek oświatowych. [...] O teatrze i jego dorobku mówili: przedstawiciel Ministerstwa Kultury i Sztuki mgr H. Jurkowski, kierownik Wydziału Kultury Prez. WRN w Koszalinie H. Jaroszyk, sekretarz KMiP PZPR tow. St. Łyczewski oraz przew. Zarządu Okr. Zw. Zaw. Prac. Kultury i Sztuki tow. Stefan Napierała». [Nota], *Goście z całego kraju w Teatrze „Tęcza”*, „Głos Słupski”, 18 VIII 1965.

7 X. Premiera *Syrenich łez* wg bajki H. Ch. Andersena. Adapt. M. Siedmiograjowa, reż. E. Czaplińska, scen. i lalki J. Radwanek.

24 X. Pierwsze w historii Tęczy otwarte przedstawienie. „Można by mieć zastrzeżenia. Po co teatr inicjuje tę innowację, skoro istnieje zwyczaj zbiorowego zakupywania biletów przez szkoły? Otóż teatrowi (i słusznie) chodzi o wychowanie samodzielnego widza. Takiego, który sam kupi sobie bilet, właściwie zachowa się na widowni i przede wszystkim przyjdzie do teatru z własnej inicjatywy”. (ex), *Mamo, daj mi pieniążki na bilet do teatru*, „Głos Słupski”, 22 X 1965.

21 XII lub 2 I 1966. Premiera *Tańcowały dwa Michały* wg bajki M. Koriuna. Adapt. i reż. J. Całkova, scen. A. Ejsmond, ilustr. muz. J. Dobrzański. „[...] jestem przekonana, że teatr lalkowy może i powinien służyć zarówno dzieciom, jak i dorosłym. Takie też ambicje ma nowe kierownictwo słupskiej «Tęczy», dążąc do wychowania młodego widza na odbiorcę teatru nowoczesnego, rozwijając fantazje i pozostawiając margines na samodzielne przeżywanie i przeczucie tego, co nie zostało do końca na scenie pokazane i po-

wiedziane. W jaki sposób słupski teatr lalkowy pragnie realizować te założenia? Poprzez inscenizacje muzyczno-estradowe oparte na zabawie w teatr i repertuar poetycki, teatr metaforyczny, kultywujący piękne słowo, o tekstach wielowarstwowych, dostępny dla dzieci w anegdocie, a dla dorosłych w swojej warstwie filozoficznej. Pomyślano więc już o widzu dorosłym”. J. Ślipińska, *Dla kogo teatr?*, „Głos Koszaliński”, 18 II 1966.

W ciągu roku. Do zespołu dołączają: S. Matuszewski, S. Szulc, W. Wojtaniec, S. Górniak (na kilka miesięcy) i L. Stachowicz-Grabowska (adeptka); odchodzi zaś P. Osuchowski.

1966

31 I. T. Czapliński zrzeka się stanowiska dyrektora naczelnego, pozostając w teatrze jako aktor.

1 II. Pełniącą obowiązki dyrektor naczelną zostaje J. Całkova.

III. Na antenie Polskiego Radia audycja poświęcona Tęczy zrealizowana przez Redakcję Społeczną. Radiosłuchacze mają możliwość zaznajomić się z fragmentami spektaklu *Tańcowały dwa Michały* i posłuchać rozmów z pracownikami teatru.

31 III. Z zespołu odchodzi J. Buczkowska.

1 IV. Teatr zostaje upaństwowiony. Oficjalna nazwa to Państwowy Teatr Lalki Tęcza. Stanowisko dyrektor naczelną i kierownik artystycznej obejmuje J. Całkova. Do zespołu przychodzą: scenograf K. Samołyk, kierownik muzyczny F. Wasikowski oraz aktor M. Pawlak. Niebawem rozpoczyna się trwający kilka lat kapitalny remont siedziby.

18-22 V. W ramach Dni Oświaty, Książki i Prasy Tęcza we współpracy z Biblioteką Powiatową organizuje serię konkursów dla dzieci pt. „Czy znasz tę bajkę?” w bibliotekach

gromadzkich w Damnicy, Starej Dąbrowie, Ustce, Duninowie, Gardnie Wielkiej oraz Głównycach. W imprezie bierze udział ok. 300 dzieci.

20 lub 29 VI. Premiera *Krawca Niteczki* K. Makuszyńskiego. Libr. i pios. K. Miłobędzka, reż. J. Całkowa, scen. I. Pikiel, muz. F. Wasikowski, choreo. H. Kajrowska.

22-24 VI. MKiS organizuje w Warszawie ogólnopolski konkurs na „indywidualne występy z lalką”. J. Sójka za *Czarodziejski trunek* zdobywa III nagrodę w wysokości 5 000 zł (za kultywowanie tradycji ludowego teatru lalek). T. Czaplinski za *Krotochwilę kartoflaną* J.I. Sztaudyngera zdobywa wyróżnienie za scenografię (forma szopkowa).

VII. Wywiadu J. Ślipińskiej udziela J. Całkowa, która zapowiada stworzenie teatru o nowym, zdecydowanie szerszym profilu: „Można tu i trzeba zorganizować teatr dla wszystkich. Dla dzieci i dla dorosłych. [...] bardzo pragnę, aby jeszcze w tym sezonie wystawić w naszym teatrze *Wesele* Wyspiańskiego. Wytlumaczę zaraz, skąd to pragnienie. Dramat napisany jest w konwencji szopki, całość bardzo bliska formule teatru lalek. O realizacji *Wesela* w tej konwencji marzył niegdyś Leon Schiller. Postaramy się przygotować ten spektakl z największym pietyzmem. Byłaby to premiera wielkiego dramatu na scenie lalkowej”. *Teatr lalek dla dzieci i dorosłych*. Z Julianną Całkową rozmawia J. Ślipińska, „Głos Koszaliński”, 16-17 VII 1966. Najprawdopodobniej przedłużający się remont siedziby teatru wraz ze sceną wymusił zmiany w planowanym repertuarze, a *Wesele* w Tęczu nigdy nie wystawiono.

13 IX. Premiera nowej wersji *Szewczyka Dratewki* M. Kownackiej. Reż. E. Czaplinska wg insc. E. Spólnika, scen. K. Samołyk, oprac. muz. F. Wasikowski.

20 IX. Podwójna premiera inauguracyjna nowego sezonu teatralny w Bałtyckim Teatrze

Dramatycznym w Koszalinie. Grane są *Krawiec Niteczka* (przeznaczony dla młodzieży) oraz *Szewczyk Dratewka* (dla dzieci młodszych).

22 XII lub I 1967. Prapremiera widowiska świątecznego *Jak dwa Michały kołędowały* opartego na tekstach szopkowych i piosenkach ludowych ze zbioru O. Kolberga. Wybór, wstęp i reż. J. Całkowa, aranż. muz. F. Wasikowski, scen. T. Czaplinski, lalki H. Niedźwiedzka. „[...] Julianna Całkowa zaaranżowała spektakl w formie estradowej, z aktorami, którzy inspirują przedstawienie lalkowe. Zadanie trudne, bo aktorzy słupskiej «Tęczy» występują sami przed publicznością i na oczach publiczności wprowadzają do akcji lalki. Zadanie trudne, bowiem od aktorów wymaga się ogromnej sprawności – aktorzy tańczą, śpiewają, mówią teksty, bawią się przedstawieniem! – żąda się od nich umiejętności bezpośredniego nawiązywania kontaktu z widzem, a często są to jeszcze bardzo młodzi adepci. Zadanie ryzykowne, bowiem przedstawienie mogło się łatwo rozdzielić na niezbyt powiązane ze sobą sceny. A jednak i reżyser, i wykonawcy wyszli z tego zwycięsko. [...] Przypomnę choćby scenę, jaka towarzyszy Piosence Wiatru: rozkołysane dłonie w czarnych rękawiczkach na pierwszym planie, zamarkowane symbole – drzewa na drugim planie i kolorowe, rozwiane wstęgi. Bardzo to piękne”. JOT., „Tęcza” dla wszystkich, „Głos Koszaliński”, 18-19 III 1967.

W ciągu roku. Do zespołu dołączają: B. Haska (adeptka), T. Kaczorowska, J. Kunigiel, S. Matuszewska, C. Samołyk, I. Żelaźnicka (adeptka) oraz na kilka miesięcy: R. Banasiak, H. Radkiewicz i H. Górski (adept). Odchodzi B. Hryckowian (adept). Kierownikiem muzycznym zostaje F. Wasikowski.

1967

Początek roku. Tęcza często występuje na scenie Bałtyckiego Teatru Dramatycznego w Ko-

szalinie w związku z kapitalnym remontem siedziby w Słupsku.

27 III. Podczas imprezy zorganizowanej w Bałtyckim Teatrze Dramatycznym z okazji Międzynarodowego Dnia Teatru nagrody organizatorów otrzymują J. Sójka i W. Wojtaniec.

VI. Tęcza we współpracy z Biblioteką Powiatową powtarza serię konkursów dla dzieci „Czy znasz tę bajkę?”. Tym razem spotkania odbywają się w bibliotekach we Wrzącej, Wrześciu, Zimowiskach, Łupawie oraz Gardnie Wielkiej.

29 IV, 21 V lub 29 VI. Prapremiera składanki poezji staropolskiej *A nie mów co lipie do wirszów* przygotowanej z okazji Dni Książki Polskiej w ramach Dni Oświaty, Książki i Prasy. Wybór tekstów i reż. H. Rodkiewicz, scen. K. Samołyk, konsul. muz. A. Cwojdziniński. Pokaz odbywa się w kawiarence PDK. J. Całkowska otrzymuje nagrodę wojewódzką.

6 V lub VII. Premiera *Historii calej o niebieskich migdałach* L. Krzemienieckiej. Reż. E. Czaplińska, scen. K. Samołyk, muz. A. Dobrowolski.

28 V-2 VI. Udział w III Festiwalu Teatrów Lalek w Opolu ze spektaklem *Krawiec Niteczka*. „Interesujący zespół wykonawców, dobrze zrealizował w tym wypadku oryginalne pomysły inscenizacyjne, idące w kierunku demaskującej sceniczne tradycje «zabawy w teatr». Widoczne na przykładzie tego spektaklu zapożyczenia pomysłów zostały twórczo przetworzone i nie można z tego faktu czynić zarzutu. Bohaterem niewątpliwego sukcesu jest nie tylko zgrany zespół i inscenizatorka całości, ale również i autorka oryginalnej i zabawnej scenografii – Irena Pikiel, a przede wszystkim autor znakomitej melodyjnie i funkcjonalnej oprawy muzycznej – Franciszek Wasikowski”. R. Stachnik, *III Festiwal Teatrów Lalek*. „*Minidyskusja*” nie starczy, „Trybuna Opolska”, 2 VI 1967.

19-20 VI. Tęcza na gościnnych występach w Teatrze Lalek w Wałbrzychu ze spektaklem *Krawiec Niteczka*.

1 IX. Ze stanowiska kierownika literackiego odchodzi K. Miłobędzka.

20 XI. Premiera *Awantury w Pacynkowie* J. Pehra i L. Spáčila. Przekł. J. Zaborowski, adapt. M. Siedmiograjowa, reż. R. Matuszewski, scen. E. Baranowski, muz. A. Dobrowolski.

W ciągu roku. Do zespołu dołączają: K.M. Brzezinka, J. Kaczorowski, J. Marciniowicz, H. Dębska (adeptka, na kilka miesięcy), J. Górka (adeptka, na kilka miesięcy), K. Jurkowski (adept, na kilka miesięcy); odchodzą zaś: J. Kunigiel, Z. Kunigiel, K. Olwaszewski, C. Samołyk, T. Mielniczuk (adept) oraz I. Żelaźnicka (adeptka). Ze stanowiska kierownika literackiego odchodzi J. Poprawski, zastępuje go R. Romanowski. Ze stanowiska kierownika muzycznego odchodzi F. Wasikowski.

1968

5 I. Konferencja dla nauczycieli języka polskiego, wychowania muzycznego i plastycznego „Wychowanie przez teatr”. W ramach wydarzenia prezentacja *Awantury w Pacynkowie* oraz przedpremierowo *Siała baba mak*. Ponadto uczestnicy spotkania słuchają referatu R. Romanowskiego *Wychowanie młodzieży przez sztukę*. Wspólnie zastanawiano się, jak wykorzystywać metodycznie na lekcjach kontakty z teatrem. W konferencji bierze udział około 100 nauczycieli.

6 lub 8 I. Prapremiera *Siała baba mak* K. Miłobędzkiej-Falkiewicz na scenie Bałtyckiego Teatru Dramatycznego w Koszalinie. Oprac. i reż. J. Całkowska, scen. K. Samołyk, oprac. muz. J. Milian, choreo. B. Kasprowicz, konsul. choreo. K. Drzewiecki. Oceny spektaklu są skrajne. „Reżyser J. Całkowska zrezygnowała z kukielek na rzecz «żywego» aktora. Nie

byłoby w tym nic złego, gdyby rzeczywiście aktorzy teatru lalek mieli bodaj odrobinę znajomości rzemiosła aktorskiego. Być może, gdyby sztukę potraktować tradycyjnie, nie eksperymentując, los jej byłby inny i inny efekt. Aktorzy znani jako dobrzy animatorzy i posiadający odpowiednie do tego warunki głosowe całkowicie zawiedli swoimi warunkami zewnętrznymi i aktorskimi. W ich wykonaniu balet, pomimo doświadczenia choreografa B. Kasprowicza i H. Kujrowskiej (układ taneczny) – wypadł tak ospale, że mógł usnąć nie tylko królą Lula”. (wicz), *Nowa premiera w teatrze lalek*, „Ilustrowany Kurier Polski”, 14 II 1968.

I-II. W lokalnej prasie pojawiają się artykuły informujące o powtarzających się odwołanych spektaklach z powodu zepsutego samochodu. Równocześnie mowa o nowym samochodzie z przydziału Ministerstwa Kultury, który planowany jest na 2 czerwca.

6 III. Premiera widowiska *Julian Tuwim dla dzieci* wg tekstów J. Tuwima. Oprac., insc. i reż. J. Całkowa, scen. E. Baranowski, muz. M. Kaczurbina, W. Lutosławski, F. Rybicki, śpiew E. Czaplińska.

1 IV lub 1 VI. Premiera (uznawana za prapremierę) *Komedii Pietruszki* J. Ośnicy. Reż. J. Całkowa, scen. K. Samołyk, oprac. muz. J. Dobrzański, choreo. H. Kajrowska. „Pietruszkę, bohatera rosyjskiego teatru lalkowego, Juliana Całkowa, reżyser tego spektaklu, pokazała w konwencji wędrownego teatru ludowego, jarmarcznego. W przedstawieniu mamy zarówno «żywy plan», aktorów, którzy występują w rolach Lalkarza, Kataryniarza i Rewirowego oraz lalki: Pietruszkę, Kupca, Wańkę Biedę, Rudego, Lekarza, Cygana, Pigasję, Barynię. Prawdziwym smaczkim w tym przedstawieniu jest i postać i lalka Rewirowego. Nie brak i clownów, którzy rozkładają swój dywanik, przygotowują kurtynkę, zabawiają publiczność. Tak zaczyna się zabawa w teatr”. JOT., „*Komedia Pietruszki*”

w *Słupskim Teatrze Lalki*, „Głos Koszaliński”, 26-27 X 1968.

30 V. Z zespołu odchodzi T. Czapliński.

XI. W związku z planowanym zakończeniem remontu teatru pada decyzja o przygotowaniu wszystkich nowych spektakli w dwóch wersjach. Pierwsza z rozbudowaną scenografią do wystawiania w siedzibie oraz w Bałtyckim Teatrze Dramatycznym w Koszalinie, druga wersja przystosowana do objazdów.

30 IX. Konferencja dla nauczycieli z woj. koszalińskiego w Bałtyckim Teatrze Dramatycznym w Koszalinie zorganizowana przez Tęczę oraz Wojewódzki Ośrodek Metodyczny. R. Miller wygłasza wykład *Teatr a szkoła*. W ramach wydarzenia odbywa się też pokaz sztuk z repertuaru teatru.

3 X. Premiera *Szkolnych przygód Pimpusia Sadelko* wg M. Konopnickiej. Adapt. M. Koszakowska, J. Galewicz, reż. J. Dargiel, scen. A. Kieruzalski, muz. B. Pasternak.

6 X. Spektaklem *Komedia Pietruszki* Tęcza inauguruje stałe występy w Bałtyckim Teatrze Dramatycznym w Koszalinie. Spektakle mają odbywać się raz w miesiącu.

14-18 X. Udział w III Przeglądzie Polskich Współczesnych Sztuk Lalkowych „Konfrontacje” w Poznaniu ze spektaklem *Stała baba mak*. Pokaz budzi liczne kontrowersje.

9 lub 18 XII. Premiera spektaklu dla dorosłych wg M. Kownackiej *Szewc Dratewka nie Kiliński*. Adapt. i reż. A.E. Polarczyk, scen. J. Fabich, muz. J. Drabik. Dwuosobowa estradowa inscenizacja.

13-15 XII. Tęcza wspólnie z Biblioteką Wojewódzką w Słupsku organizuje imprezę pod tytułem „Zgaduj-Zgadula”.

W ciągu roku. Aktorzy Tęczy podzieleni na

dwa zespoły, jeden gra spektakle stacjonarne, drugi objazdowe. Niekiedy równoległe grany jest ten sam tytuł. Ze stanowiska kierownika literackiego odchodzi R. Romanowski, na początku następnego roku jego obowiązki przejmuje A. Śledziewski. Do zespołu dołącza (na kilka miesięcy) E. Dmytryk, odchodzi zaś B. Proszczyk (adeptka).

1969

1 I. Do zespołu dołącza A.E. Polarczyk.

4 I. Kolejna premiera *Szewca Dratewki* M. Kownaciej. Reż. A.E. Polarczyk, scen. J. Fabich, muz. J. Drabik. Dwuosobowa estradowa inscenizacja, tym razem przygotowana z myślą o widzu dziecięcym.

I. W pierwszych dniach nowego roku zespół Tęczy uczestniczy w „Karnawale dziecięcym 1969 roku” zorganizowanym w kołobrzeszkiej restauracji Fregata dla dzieci pracowników PGR-ów. Grany jest spektakl *Szkolne przygody Pimpusia Sadelko*, po którym J. Kaczorowski prowadzi zabawy z dziećmi przy choince z recytacjami, popisami tanecznymi oraz konkursami z nagrodami.

I. Liczne wyjazdy ze spektaklem *Szkolne przygody Pimpusia Sadelko*. Pokaz jest hitem. Gazety piszą o sukcesie, ale też o żalu tych, którym nie udało się kupić biletów. „Tego się nikt nie spodziewał: tłumy przed kasą teatru, zapłakane dzieci, podenerwowani rodzice, który już nie dostali biletów na przedstawienie. Widownia przepelniona, łącznie z balkonem. Niechętnie zresztą otwarto balkon, gdyż widzowie – oprócz lalek – obserwowali stamtąd również... głowy aktorów”. (mrt), „*Tęcza*” *najmłodszym mieszkańcom Koszali*, „Głos Koszaliński”, 4 III 1969.

31 III. Premiera *Zaklętego rumaka* wg baśni B. Leśmiana. Adapt. Z. Kopalko, reż. E. Czaplinska, lalki G. Bachtin-Karłowska, dekor. E. Baranowski, muz. W. Dubanowicz.

30 V. Ze stanowiska dyrektor i kierownik artystycznej odchodzi J. Całkowa.

1 VI. Dyrektorem teatru zostaje S. Świętak. Ponad rok toczą się spory i przepychanki między artystami a nową dyrekcją, o których licznie rozpisuje się prasa.

23 lub 31 VI. Prapremiera *Słońce wschodzi o zachodzie* J. Ośnicy. Insc. i reż. J. Całkowa, scen. A. Bunsch, muz. J. Drabik. Z powodu odejścia J. Całkowej i trzech aktorów spektakl zagrano tylko 5 razy.

VIII. Ze stanowiska kierownika literackiego teatru zwolniony zostaje A. Śledziewski.

23-29 XI. Udział w IV Ogólnopolskim Festiwalu Teatrów Lalek w Opolu ze spektaklami *Przygody Pietruszki* oraz *Jak słońce na zachodzie wschodziło*.

XII. Teatr przekazuje niewielki zbiór swoich lalek dziecięcemu teatrykowi kukiełkowemu działającemu przy Bibliotece Gromadzkiej w Starej Dąbrowie kierowanemu przez F. Greinkego.

W ciągu roku. Do zespołu dołącza M. Żyłuk, odchodzą zaś: J. Marcinowicz, S. Maruszewska, R. Matuszewski, J. Górka (adeptka), B. Haska (adeptka) i L. Stachowicz-Grabowska (adeptka).

1970

1 I. Kierownik artystyczną teatru zostaje Z. Miklińska-Jasniewicz.

3 I. Premiera *Diabelskich pułapek* M. Antuszewicza. Reż. Z. Miklińska, scen. E. Baranowski, muz. Z.A. Januszkiewicz.

20 I. Z zespołu odchodzi A.E. Polarczyk.

28 II. Z zespołu odchodzi J. Kaczorowski.

I-III. W ramach spektakli choinkowych prezentowane są *Diabelski pułapki*. Spektakl grany jest m.in. w: Koszalinie, Słupsku, Łędycku, Lotyniu, Miłkowie, Krosinie i Kołobrzegu.

10 lub 25 IV. Po trwającym 4 lata remoncie następuje otwarcie siedziby teatru przy ul. Waryńskiego 2. Wydarzeniu towarzyszy premiera *Klonowych braci* E. Szwarca. Przekł. J. Pomianowski, reż. W. Byrska, scen. T. Hołówko, muz. M. Radzikowski. „Teatr dysponuje salą widowiskową o 200 miejscach i nowoczesnym parkiem oświetleniowym kierowanym przy pomocy pulpitu sterowniczego (oświetlenie transduktorowe). Brak jednak wciąż przestrzeni na dobre zaplecze techniczne. Otwarcie siedziby uświetnia potrójny Jubileusz: 35-lecie pracy artystycznej Tadeusza Czaplińskiego i Juliana Sójki oraz 25-lecie pracy artystycznej Eligiusza Baranowskiego”. *Kronika*, w: *Dwadzieścia pięć lat „Tęczy”...*, dz. cyt., s. 99. Jubilaci otrzymują pamiątkowe Odznaki Honorowe za Zasługi w Rozwoju Województwa Koszalińskiego.

19 V. Premiera *Przygód Tomcia Palucha* J. Zaborowskiego. Reż. E. Czaplińska, scen. G. Bachtin-Karłowska, muz. W. Dubanowicz. „Reżyser Elżbieta Czaplińska nadała spektaklowi potoczyste tempo. Kukielki – co jest, jak się zdaje, nie tylko zasługą reżysera, ale również aktorów – nawiązują żywy kontakt z widownią. Królewna (Elżbieta Czaplińska) ma głos jak przystało na młodą damę z wysokiego rodu liryczny i kapryśny, Zbój Madej (Alojzy Błaszkwicz) jest jak trzeba groźny i śmieszny zarazem (aktor ten potrafi operować swoimi wspaniałymi warunkami głosowymi, co pamiętamy z *Diabelskich pułapek* i *Klonowych braci*). Dzięki Krystynie Lachowskiej wierzyło się w spryt, żywotność i dobroduszość Tomcia Palucha. Słowa uznania należą się również scenografowi Gizeli Błachtin-Karłowskiej za funkcjonalną oprawę plastyczną i piękne lalki”. (h), „*Przygody Tomcia Palucha*”, „Głos Słupska” 25 VI 1970.

23 V. Premiera *Wesołych przygód Kubusia* J. Sójki w reż. i scen. autora (przy współpracy A. Błaszkwicza). Spektakl odtworzony na wzór oryginału z okresu międzywojennego z okazji jubileuszu 35-lecia pracy artystycznej J. Sójki.

30 VI. Ze stanowiska dyrektora naczelnego odchodzi S. Świątek.

1 VII. Dyrektorem naczelnym teatru zostaje J. Miszczyszyn.

IX. W *Tęczy* zostaje zatrudniony na etacie pedagog. „Jest on niejako pośrednikiem pomiędzy małym widzem, a światem sztuki. Współpracuje z inscenizatorami, dbając o to, by przedstawienie jak najtrafniej dotarło do serc i umysłów dzieci, utrzymuje także kontakt ze szkołami stanowiącymi widownię”. [Nota], *Pedagog na etacie w teatrze lalkowym*, „*Wieczór*”, 3 III 1970.

30 IX. Z zespołu odchodzi M. Żyłuk.

9 XI. Premiera *Od Polski śpiewanie* M. Kosakowskiej i J. Galewicza wg O. Kolberga przygotowana w związku z jubileuszem 25-lecia wyzwolenia Ziemi Zachodnich i Północnych. Insc. i reż. Z. Miklińska, scen. i lalki A. Bunsch, muz. Z. Dubanowicz. W spektaklu obok aktorów zawodowych udział biorą adepci sztuki lalkarskiej, wychowankowie studium lalkarskiego prowadzonego przez kierownik artystyczną teatru, Z. Miklińską. „Spektakl ten, niezwykle barwny, otrzymał piękną oprawę plastyczną. Na małej obrotówce wiklinowe zastawki, które pozwalają na szybką zmianę akcji. Efekty plastyczne, jak chociażby w scenie weselnej, są niezapomniane. Nałożone na wiklinę koła czynią z zastawek wiejskie wozy, na których usadowione lalki w ludowych strojach jadą w weselnym orszaku. Dodajmy do tego piosenki, dziś już niemal nieznanne; a także sympatycznych i sprawnych aktorów. Przedstawienie to jest niewątpliwym sukcesem reżysera – Zofii Miklińskiej, scenografa – Ali Bunscha i zespo-

łu aktorskiego: Zenony Berezowskiej, Teresy Kaczorowskiej, Wandy Wojtaniec, Marka Pawlaka, Stanisława Szulca, a także adeptów tej sztuki – Doroty Ciechanowskiej, Teresy Grys, Sławomira Bindasa i Mikołaja Brzezinki. Aktorzy śpiewają, mówią teksty, obsługują lalki i posługują się na domiar setką rekwizytów w rzeczywistości ciasnych warunkach scenicznych. Wymaga to nie lada sprawności i egzamin ten zdają na piątkę”. J. Ślipińska, *Polskie śpiewanie*, „Głos Słupski”, 21 XI 1970.

XI. Teatr nawiązuje kontakty z Wydziałem Pedagogicznym Wyższej Szkoły Nauczycielskiej w Słupsku. „Słuchacze I roku dwukrotnie uczestniczą w przedstawieniach *Od Polski śpiewanie* i *Z nami przygoda* oraz słuchają prelekcji wprowadzającej w zagadnienia pedagogiki teatralnej”. *Kronika*, w: *Dwadzieścia pięć lat „Tęczy”...*, dz. cyt., s. 100. W trakcie spotkań Z. Miklińska omawia walory wychowawcze i dydaktyczne sztuki lalkarskiej (*Teatr lalkowy – terenem badań naukowych dziecięcej widowni*), pada też pomysł organizacji Klubów Tomcia Palucha. „Celem jest zorganizowanie jak największej liczby dzieci najmłodszych, szczególnie spośród pozbawionych właściwego dozoru ze strony rodziców lub opiekunów, i zarażenie ich bakcyliem teatru lalkowego. Grupy dzieci, kierowane przez instruktorów, zakładałyby klubowe teatrzyki lalkowe, w których same wykonywałyby kukiełki i same tymi kukiełkami grały. Słuszna i wychowawcza inicjatywa teatru słupskiego godna jest poparcia i rozpowszechnienia w kraju. Jako pierwsze kluby «Tomcia Palucha» powstaną przy PDK oraz przy Domu Kolejarza w Słupsku”. (et), *Od Polski śpiewanie*, „Pobrzeże” 1971, nr 23, s. 19.

22 XII. W „Ilustrowanym Kurierze Polskim” podsumowanie osiągnięć artystyczno-finansowych Tęczy. „W bieżącym roku Państwowy Teatr Lalki «Tęcza» w Słupsku w rezultacie przebudowy swej siedziby reaktywował stałe dni grania w tym mieście. To, jak również uwzględnienie turystycznego charakteru wo-

jewództwa (duża ilość kolonii, półkolonii, obozów harcerskich i ośrodków wczasów rodzinnych) w planach tej placówki, pozwoliło jej już z końcem listopada br. wykonać pełne założenia rocznego planu usługowego na rok bieżący (360 przedstawień), przy czym plan wpływów finansowych (600 tys. zł) został wykonany już 5 listopada. Nadwyżka więc na dzień 30 listopada wyniosła 70 tys. zł. Osiągnięcia te są tym bardziej cenne, że – jak wykazały prowizoryczne analizy – przekroczenie planu usługowego nastąpiło w wyniku lepszej organizacji pracy, gdyż nie wystąpił równocześnie wzrost planowanych kosztów”. (TP), *Słupska „Tęcza” wykonała plan*, „Ilustrowany Kurier Polski”, 22 XII 1970.

W ciągu roku. Do zespołu dołączają Z. Berezowska i T. Szyszka, odchodzi zaś C. Woźniak. Nowością jest ustalenie stałych dni grania w następujących miejscowościach województwa koszalińskiego: Słupsk, Białogard, Szczecinek, Kołobrzeg, Wałcz i Koszalin.

1971

Z okazji przypadającego w bieżącym roku jubileuszu 25-lecia Tęczy organizowane są różne wydarzenia.

16 I. Wznowienie *Diabelskich pułapek*, spektaklu z 1970.

26 I. W teatrze odbywa się konferencja dla nauczycieli polonistów szkół podstawowych miasta i powiatu organizowana wspólnie przez Wojewódzki Ośrodek Metodyczny oraz Tęczę „Teatr lalki a szkoła” lub „Teatr w szkole”. W programie konferencji m.in. prelekcja o wychowawczej roli teatru, pokaz spektaklu *Diabelskie pułapki* oraz dyskusja.

I-II. Tym razem oferta spektakli choinkowych jest dużo bogatsza. Zakłady pracy mają aż cztery tytuły do wyboru: *Od Polski śpiewanie*, *Przygody Tomcia Palucha*, *Diabelskie pułapki* i *Wesołe przygody Kubusia*. Spektaklom jak

zawsze towarzyszy wizyta Mikołaja, zabawy i konkursy.

II. Ogłoszenie Ogólnopolskiego Konkursu na Sztukę dla Teatru Lalek. „Tematyka prac – dowolna. Zaleca się uwzględnienie problematyki Pomorza Środkowego (legenda, podania, wydarzenia historyczne, współczesność). Sztuki podejmujące ten temat będą kandydowały do dodatkowej nagrody specjalnej, niezależnie od prawa ubiegania się o nagrody ogólne. Przewiduje się następujące nagrody: I w wys. 12.000 zł; II – 10.000 zł oraz III – 6.000 zł”. [Nota], *Konkurs na sztukę lalkową*, „Życie Warszawy”, 10 III 1971.

III. Ogłoszenie jubileuszowych konkursów dla dzieci – plastycznego dla uczniów młodszych klas i literackiego dla starszych (wypowiedź o wybranym przedstawieniu). Przychodzi blisko 100 prac od 70 uczestników.

III: Pokazy *Od Polski śpiewanie* w Białogardzie, Kołobrzegu, Miastku, Mirosławcu, Połczynie i Świdwinie.

13 lub 19 III. Premiera *Co za dzień* M. Azowa i W. Tichwinskij’ego. Przekł. M. Łabędzka-Koecherowa, insc. i reż. K. Rau, scen. i lalki J. Janczewski, muz. J. Maksymiuk.

15-29 III. Aktorzy Tęczy prowadzą, zorganizowany przez R.W. „Książka i Prasa” Ruch w Koszalinie, kurs dla amatorskich teatrów lalek. W ramach zajęć uczą m.in. analizy sztuki, interpretacji tekstu, tworzenia różnych form lalkowych, techniki animacji, budowy sceny i dekoracji czy synchronizacji ruchu z mową.

22 IV lub 22 VI. Premiera *Z nami przygoda* na podstawie *Kotka Protka* Z. Popławskiego. Insc. i reż. Z. Miklińska, scen. i lalki A. Bunsch, muz. Z.A. Januszkiewicz. „Obecne kierownictwo artystyczne «Tęczy» wprowadza dość często żywy plan. Obserwując ostatnie premiery tego teatru, można powie-

dzieć, że nie czyni się tego dla udowodnienia płytko pojętej «nowoczesności». Żywy plan jest wtedy, gdy służy określonym funkcjom. W ostatnim przedstawieniu sztuki Zbigniewa Poprawskiego *Z nami przygoda* – reżyser Zofia Miklińska narzuciła aktorom zadanie wciągnięcia widowni do uczestnictwa w tym co się dzieje na scenie. A zgodnie z tytułem sztuki dzieje się sporo”. (ha), „*Z nami przygoda*”, „Głos Słupski”, 3 VI 1971.

V. Tęcza na gościnnych występach w gdańskiej Miniaturze ze spektaklem *Od Polski śpiewanie*. Następnie pokazy w Koszalinie.

V. Lalka krakowianki wg projektu A. Bunscha ze spektaklu *Od Polski śpiewanie* prezentowana na III Międzynarodowym Festiwalu Książki w Nicei (Francja) jako część ekspozycji teatralnej. „Na wystawie sztuki lalkarskiej obok eksponatów m. in. z Węgier, Egiptu, Związku Radzieckiego była pokazywana fachowcom z wielu krajów. Pod eksponatem umieszczono napis: *poupée de Słupsk – Pologne*”. (am), [bez tytułu], „Głos Koszaliński”, 4 VII 1971.

VII-VIII. Tęcza daje około 50. spektakli dla uczestników kolonii letnich i obozów. W Wałczu grano *Wesołe przygody Kubusia*, a w Złotowie, Bytowie, Kołobrzegu, Mielnie, Słupsku, Ustce, Czaplunku, Świdwinie i Łędyczku *Z nami przygoda*.

19-24 IX. Tęcza na gościnnych występach w ramach Tygodnia Kultury Polskiej w Neubrandenburgu, Neustrelitz, Prenzlau, Waren i Pasewalku (NRD) ze spektaklem *Od Polski śpiewanie*.

17 IX. Premiera *Leo Kinga* A. Nowak. Insc. i reż. E. Czaplinska, scen. G. Bachtin-Karłowska, muz. W. Dubanowicz.

30 X. W klubie MPiK w Koszalinie J. Mischyszyn wygłasza referat *Teatr prawdziwy, czyli teatr lalki i aktora*.

XI. Tęcza gra *Awanturę w Pacynkowie* w Świeminie, Duninowie, Trzebielinie, Dretyniu, Wrześnicy, Karwicach, Łącku, Nacmierzu, Wielkiej Wsi, Zagórzycach, Smołdzinie i Gardnie Wielkiej; *Misie i zające* w Sadkowie, Zaspach, Studzienicach, Tuchomiu, Człuchowie, Przechlewie, Debrznie Rzeczenicy, Miastku, Bielsku Pomorskim, Sławnie, Łupawie i Sławoborzu; *Leo Kinga* w Kołobrzegu i Wałczu.

28 XI. Oficjalne obchody jubileuszu 25-lecia Tęczy. Rozstrzygnięcie Ogólnopolskiego Konkursu na Sztukę dla Teatru Lalek. I nagrody nie przyznano. II nagroda: T. Petrykowski za *Licho z Gardna*. Dwie III nagrody: J. Hertz za *Bajkę o kamieniu z mumią owada* i S. Szulc za *Borutę*. Nagroda specjalna: L. Legut za *Wszystkie słupskie wróble znają*. Dwa wyróżnienia: K. Kord za *Puka i króla Mruka* oraz K. Zwola za *Baśń o rycerzu z siwym sokółkiem i księżniczce Eliźce Białej*. W jury: R. Szydłowski (przewodniczący), H. Jurkowski, Z. Miklińska, H. Voglor, J. Wilkowski. Z okazji jubileuszu specjalne wydawnictwo, w którym H. Jurkowski pisze: „«Tęcza» upodobała sobie skromny żywot teatru na uboczu pierwszoplanowych programów i artystycznych ewenementów. Wieś Tuchomie czy Brusy nie skłaniały do formalnej rewolucji, nie wymagały kroków awangardowych. Powstał więc teatr lalek na miarę tych osad i na miarę aktualnych potrzeb tzw. «terenu» województwa szczecińskiego lat pięćdziesiątych. Teatr niepowtarzalny. Ciągnik, wozy mieszkalne przypominają technikę Drzymały, ale innym celom służące. Gdyby je unowocześnić, to znaczy zastąpić limuzyną z przyczepą powstałaby caravana, jaką Jan Bussell z Londynu nie jedno województwo lecz cały świat objechał”. H. Jurkowski, *O ostatnim teatrze ludowym*, w: *Dwadzieścia pięć lat „Tęczy”*..., dz. cyt., s. 65-66.

28 XI-3 XII. Udział w V Ogólnopolskim Festiwalu Teatrów Lalek w Opolu ze spektaklem *Od Polski śpiewanie*. „Nadkomplet na widow-



Zobacz więcej na stronach „Bałtyckiej Biblioteki Cyfrowej”

ni świadczył, że festiwalowa publiczność wiele się spodziewała od słupskiej «Tęczy» [...]. Zespół ze Słupska nie zawiódł oczekiwań, dając spektakl żywy, barwny, przyjemny dla oczu i uszu. Podobała się efektowna, wykonana z najprostszego materiału, jakim jest łożyna i drewno, a przy tym niezwykle funkcjonalna dekoracja, zaprojektowana, wraz z lalkami, przez Ali Bunscha, budziły uznanie umiejętności aktorskie wszystkich wykonawców, którzy dwoili się i troili, występując na żywym planie i jako animatorzy lalek. Zespół Teatru «Tęcza» wykazał wysoką sprawność i wszechstronność”. (rok), *V Festiwal Teatrów Lalek*, „Trybuna Polska”, 2 XII 1971.

XII. W Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku otwarcie Ogólnopolskiej Wystawy Sztuki Lalkarskiej z okazji jubileuszu 25-lecia Tęczy. Jak donoszą gazety, to największe w historii tego typu wydarzenie kraju. Ekspozycje wysłały prawie wszystkie polskie teatry lalek, Telewizyjny Teatr Lalek i Polski Teatr Lalek Bajka z Czeskiego Cieszyzna.

22 XII lub 6 I 1972. Prapremiera *Kaszubów pod Wiedniem* J. Karnowskiego. Przekł., adapt. i reż. Z. Miklińska, scen. A. Bunsch, muz. W. Dubanowicz, choreo. C. Kujaw-

ski. „W sumie z niezbyt łatwego materiału literackiego powstał spektakl logiczny, czytelny, konsekwentnie prowadzony zarówno w scenach aktorskich, jak i lalkowych. Reżyser przedstawienia, Zofia Miklińska, *Kaszubów pod Wiedniem* Jana Karnowskiego zarówno tłumaczyła, jak i adaptowała dla teatru lalkowego. Powstało z tego przedstawienie nie dla najmłodszych widzów, ale młodzieży w wieku szkolnym, która nie będzie miała trudności ze śledzeniem akcji, nie znuży się pierwszą, nieco przydługą częścią przedstawienia, a wyniesie z teatru nie tylko znajomość obyczajów i kultury Kaszubów, ale także historii, w której Kaszubi swój byt wiązali zawsze z Polską, a patenty szlacheckie swoich rodów wywodzą od słynnej bitwy pod Wiedniem, chociaż potwierdzenia tego faktu nie znajdziemy u wszystkich historyków”. J. Ślipińska, *Z Kaszubami pod Wiedniem*, „Głos Koszaliński”, 22 I 1972.

30 XII. *Tęcza* po raz pierwszy na małym ekranie. W ramach I Telewizyjnego Festiwalu Teatrów Lalkowych pokaz spektaklu *Z nami przygoda*.

31 XII. Na emeryturę przechodzi J. Sójka. Z zespołu odchodzi także M. Pawlak.

W ciągu roku. Kierownikiem muzycznym *Tęczy* zostaje Z.A. Januszkiewicz. Do zespołu dołączają: D. Ciechanowska-Karcz, A. Lipnicka i J. Lipnicki.

1972

9 I. Premiera widowiska *Jak to wilków cała zgraja chciała porwać Mikołaja* na podstawie utworu *Wilk i Mikołaj* Z. Leśnickiego. Reż. A. Błaszczewicz, scen. H. Niedźwiedzka, muz. A. Zarycki.

I-II. W ramach imprez choinkowych grane są spektakle: *Leo King*, *Kaszubi pod Wiedniem*, *Z nami przygoda* oraz *Jak to wilków cała zgraja chciała porwać Mikołaja*.

23 IV. Na zakończenie Ogólnopolskiej Wystawy Sztuki Lalkarskiej aktorki *Tęczy* przygotowują spektakl dla dorosłych, *Szopkę don Christobala* F.G. Lorci. Pokaz odbywa się przed Zamkiem Książąt Pomorskich w Słupsku.

13 V. Premiera *Misi i zajęcy* L. Górskiego. Reż. Z. Miklińska, insc. i scen. Z. Smanzik, muz. B. Pasternak. To pierwszy w historii *Tęczy* spektakl z lalkami żyworórkami. „Widowisko przystosowane jest do wystawienia w każdym, nawet najtrudniejszych, warunkach lokalowych – jak np. świetlicach czy szkolnych klasach. Dwie ekipy aktorskie «*Tęczy*» nie ograniczają się do przedstawień w rodzinnym mieście, ale wędrują po całym województwie koszalińskim”. [Nota], *Słupska „Tęcza”*, „Trybuna Ludu”, 30 X 1972.

6-10 VI. *Tęcza* na gościnnych występach w siedzibie poznańskiego Marcinka ze spektaklami *Z nami przygoda* i *Kaszubi pod Wiedniem*.

15-18 VI. J. Sójka bierze udział w I Ogólnopolskim Konkursie Solistów Teatru Lalek w Białymstoku. Za program *Groteskowy teatr cieni* zdobywa wyróżnienie II stopnia.

27 VI. Premiera (prawdopodobnie wznowieniowa) *Awantury w Pacynkowie* J. Pehra i L. Spáčila. Przekł. J. Zaborowski, reż. W. Wojtaniec, scen. E. Baranowski, muz. A. Dobrowolski.

22 VII. W Programie Pierwszym Telewizji Polskiej *Kaszubi pod Wiedniem*.

VII-VIII. *Tęcza* ponownie aktywna w trakcie wakacji. „W okresie lata teatr dał 84 przedstawienia (w ośrodkach FWP, na koloniach i w wiejskich klubach «Ruchu») dla 28 tys. widzów. Był wszędzie serdecznie witany. [...] 44-osobowy zespół pod kierownictwem artystycznym Zofii Miklińskiej przygotowuje się do kolejnej konfrontacji w telewizji”. (tern),

*Nowy sezon w „Tęczy”, „Głos Koszaliński”, 28 X 1972. B. Frankowska w dwutygodniku „Teatr” opisuje wakacyjną podróż z zespołem: „Teatr Lalki i Aktora «Tęcza» ze Słupska podczas wakacji i tzw. akcji letniej obejmuje objazdem ogromny zasięg wybrzeża środkowego Bałtyku. W tym roku miał dwa pracujące zespoły i trzy przedstawienia w eksploatacji. Najczęściej grał widowisko dla dzieci najmłodszych *Misie i zające*. [...] Cóż tu mówić o walorach artystycznych przedstawienia, na którym nikt tu nawet nie chce się poznać, które gra się w przygodnych salach, o złej akustyce, w warunkach urągających wszelkim zasadom kulturalnego spędzania czasu. W tych warunkach nawet najpiękniejsze widowisko przejmie niejedną rysę, a najstaranniejsze wykonanie nie sięga celu. Dzieci zakrzykną potem: mało lalek! A dorośli przedstawiciele, tym razem akurat świetnej opieki pedagogicznej (która kazała przynieść dzieciom krzesła, czuwała przez cały czas przedstawienia, stworzyła aktorom przynajmniej minimalne warunki potrzebne do pracy – aż się wierzyć nie chce, że to minimum rozumiejące się niemal samo przez się należy do wyjątków!), zrzucą winę na teatr: aktorzy muszą się orientować, że mamy na kolonii nie tylko małe dzieci, ale także prawie dorosłą młodzież; powinni nie w dwóch odrębnych, jak pani sugeruje, ale w jednym widowisku dać coś odpowiedniego dla wszystkich. [...] Jutro o ósmej rano autobus wyruszy znów”. B. Frankowska, *Czyja wina?*, „Teatr” 1972, nr 19, s. 10-11.*

1 IX. Do zespołu dołącza L.A. Świślocki.

X. Tęcza gra: *Awanturę w Pacynkowie* w Białogardzie, Bytowie, Studzienicach, Tuchomiu, Budowie, Sianowie, Korzybiu, Kępicach, Polanowie, Słupsku, Dębniczy Kaszubskiej, Damnie, Damnicy, Potęgowie, Główczychach i Pobłociu; zaś *Misie i zające* w Złocieniu, Rymaniu, Białym Borze, Słupsku, Szczecinku, Okonku, Świdwinie, Połczynie, Smardzku i Jastrowiu.

XI. Tęcza gra: *Awanturę w Pacynkowie* w Świeminie, Duninowie, Trzebieniu, Dretyniu, Wrześnicy, Karwicach, Nacmierzu, Wielkiej Wsi, Zagórzycach, Smołdzinie, Gardnie Wielkiej; *Misie i zające* w Sadkowie, Zaspach, Studzienicach, Tuchomiu, Człuchowie, Przechlewie, Debrznie Rzeczenicy, Miastku, Bielsku, Sławnie, Łupawie i Sławoborzu.

28 XI-2 XII. Udział w Festiwalu Sztuk Historycznych w Teatrach Lalek w Szczecinie ze spektaklem *Koniec z bajkami* (przedpremierowo). Z. Miklińska wygłasza referat *Kontakty teatru z dziećmi*.

9 XII. W „Głosie Koszalińskim” Z. Miklińska publikuje pierwszy z tekstów pod wspólną nazwą *Listy o teatrze*, w którym ogłasza konkurs „ABC Teatru”. Kolejne listy ukazują się co tydzień (*Czy teatr to fabryka, Czy można żyć bez sztuki, Skąd się wziął teatr, Ile jest teatrów, Co to jest lątka, Czy cień może być lalką, Jak to jest z aktorami, Kto ma wszystko na głowie*). Pod koniec zorganizowany zostaje konkurs na Teatralnego Znacwę.

31 XII. J. Miszczyszyn zostaje powołany na stanowisko dyrektora nowo powstałej Agencji Imprez Artystycznych, której obowiązki wykonywał dotychczas Dział Estradowy Bałtyckiego Teatru Dramatycznego w Koszalinie. Ze stanowiska kierownika muzycznego odchodzi Z.A. Januszkiewicz.

W ciągu roku. W Tęczy wystawa „Repertuar radziecki w polskim teatrze lalek” przygotowana z okazji 50. rocznicy powstania państwa radzieckiego. Do zespołu dołączają W. Zazula i B. Wawrowska (adeptka), odchodzą zaś: A. Lipnicka, J. Lipnicki i M. Quoos (adeptka).

1973

1 I. Nowym dyrektorem Tęczy zostaje S. Mirecki, do tej pory kierownik Wydziału Kultury Prezydium PRN w Słupsku.

7 I. Prapremiera wyróżnionego nagrodą specjalną w konkursie *Tęczy Końca z bajkami* (*Wszystkie słupskie wróble znają*) L. Legut. Insc. i reż. Z. Miklińska, scen. Z. Burkacki, muz. W. Dubanowicz. „Sztuka nieco przegadana, ale jest w niej sporo dowcipu, który trafia do dzieci i bawi je, a to już zaleta niewątpliwa. Największą jest zresztą to, że sztukę tę wzięła na warsztat Zofia Miklińska, reżyser z wyobraźnią i dużą inwencją, potrafiła całość ożywić, dając pole do popisu aktorom. Zofia Miklińska jak zwykle dba o to, aby w sztukach przez nią reżyserowanych aktor nie tylko prowadził lalkę, ale mógł stanąć bezpośrednio przed publicznością. Dzięki jej pracy przedstawienie jest sprawne, zabawne i nie nuży. [...] Scenografię zaprojektował Zbigniew Burkacki. Po rozsunięciu kurtyny mali mieszkańcy Słupska nieomylnie poznają swoje miasto. Scenografia ta posiada niewątpliwie walory plastyczne i stanowi dodatkową atrakcję przedstawienia. Trzeba przyznać, że Zofia Miklińska przykłada dużą wagę do oprawy plastycznej w słupskim teatrze lalki i za to należą się słowa uznania, bowiem w jej rękach spoczywa kierownictwo artystyczne tej sceny”. J. Ślipińska, „*Koniec z bajkami*” czyli *cudowna noc w Słupsku*, „Głos Koszaliński”, 25 II 1973.

I-II. Na licznych imprezach choinkowych *Tęcza* pokazuje *Awanturę w Pacynkowie*.

1 II. Nowym kierownikiem muzycznym zostaje M. Radzikowski.

27 III. W Międzynarodowy Dzień Teatru rozstrzygnięto konkurs „ABC Teatru” i zagrało *Koniec z bajkami*.

4 IV. W Programie Pierwszym Telewizji Polskiej *O zajączku, który nie umiał zliczyć do trzech* – pierwsza część spektaklu *Misie i zające*.

11 IV. W Programie Pierwszym Telewizji Polskiej *Misie nie chcą iść spać* lub *O misiu,*

który nie chciał spać – druga część spektaklu *Misie i zające*. „Obejrawszy oba przedstawienia, nasuwa się pytanie: jak wypadli słupscy aktorzy w porównaniu z innymi? Bardzo korzystnie. Wartość akcja, ze smakiem wykonane kukielki, sympatyczni narratorzy. Może tylko z technicznymi sprawami nie było najlepiej. Ale przecież nie można wymagać wszystkiego, zwłaszcza, że była to telewizyjna premiera. Ten debiut okazał się bardzo udany i żywymi nadzieję, że «*Tęcza*» będzie częściej gościć na ekranie TV”. (mef), „*Tęcza*” w *telewizji*, „Głos Koszaliński”, 15 IV 1973.

1 V lub 1 VII. Premiera *Przyjaciół* G. Cyfirowa i H. Sapgira. Przekł., adapt. i reż. J. Piekarska, scen. G. Bachtin-Karłowska, muz. L. Żuchowski. „Sztuka jest siedemnastą pozycją autorów radzieckich w repertuarze «*Tęczy*». Radziecki teatr lalek od dawna wypracował sobie formy przeznaczone dla dzieci młodszych, łączące atrakcyjność specyfiki teatralnej z pożyteczną dydaktyką. Dziecko, bawiąc się na przedstawieniu, jednocześnie poznaje podstawowe reguły współżycia społecznego; obserwując różne postawy moralne bohaterów i wynikające z nich konflikty, śmiejąc się ze scenicznych perypetii, przyswaja sobie normy postępowania najbardziej pożyteczne z punktu widzenia grupy”. Z. Miklińska, „*Przyjaciele*”, „Głos Koszaliński”, 1 VI 1973.

VII-VIII. Letnia akcja *Tęczy*. Zespół daje po dwa przedstawienia dziennie. W pierwszej połowie wakacji grani są *Przyjaciele*, w drugiej *Koniec z bajkami* oraz *Awantura w Pacynkowie*.

12 IX. Prapremiera wyróżnionego w konkursie *Tęczy Puka i króla Mruka* K. Korda. Reż. i insc. Z. Miklińska, scen. A. Bunsch, muz. Z.A. Januszkiewicz, plas. gestu K. Lewandowska.

20-23 IX. *Tęcza* na gościnnych występach w ramach Dni Kultury Polskiej w Torgelow, Templinie, Strasburgu, Prenzlau i Pasewalku

(NRD) ze spektaklem *Puk i król Mruk* (6 pokazów). „Oczywiście polscy artyści prowadzili przedstawienie w swoim ojczystym języku. Ale mimo tego widzowie zrozumieli treść przedstawienia. Wydarzenia zostały wyraźnie i zrozumiale przedstawione. Prócz tego, przed każdym z trzech aktów, dano krótkie streszczenie w języku niemieckim”. Tłumaczenie recenzji z prasy niemieckiej, brak opisu, Archiwum PTL Tęcza.

30 IX. Do zespołu dołącza adept A. Chrzęstowski oraz powraca C. Woźniak-Grzesiak.

X. Tęcza odznaczona nagroda MKiS w ramach VIII edycji Ogólnopolskiego Konkursu „Bliżej teatru”, którego organizatorem jest Towarzystwo Kultury Teatralnej.

18 X. Z zespołu odchodzi L.A. Świsłocki.

23 X. Do zespołu dołącza adepty K. Jelińska.

19-25 XI. Udział w VI Ogólnopolskim Festiwalu Teatrów Lalek w Opolu ze spektaklem *Puk i król Mruk*. „Dużej miary niespodzianką festiwalową okazał się spektakl, zaprezentowany wczoraj przez – dotychczas mało znany z ogólnokrajowych imprez – Teatr Lalek ze Słupska. W dużym stopniu współtwórcą tego niewątpliwego sukcesu jest wyjątkowo sprawny animacyjnie zespół, w którym szczególnie zwracali na siebie uwagę: Krystyna Lachowska (Błazen), Teresa Kaczorowska (Puk) oraz znakomity animacyjnie Alojzy Błaszkiwicz (Kupiec). Efektowne i dowcipne w swej funkcjonalności lalki zaprojektował Ali Bunsch, któremu jednak tym razem chyba nie udało się oprawa dekoracyjna. Bardzo ważnym elementem w tym widowisku była przyjemna słuchowo, zrytmizowana muzyka Zygmunta Andrzeja Januszkiewicza, a całością sprawnie dyrygowała reżysersko dyrektorka tego teatru Zofia Miklińska, do której jednak można mieć pretensje o to, że swoją inwencją nie uratowała zresztą słabej tekstowo trzeciej

części widowiska. Omawiane tu widowisko Teatru Lalek ze Słupska jest najlepszą odpowiedzią na kontrowersyjne niepokoje i dyskusje, dotyczące poszukiwań konwencyjnych. Nieważne bowiem, czy lalkarz będzie za czy też przed parawanem, ale konieczne jest, aby był z lalką i pamiętał o tym, że jest ona nie rekwizytem, ale pełnoprawnym partnerem!” R. Stachnik, *Komu przypadnie nagroda im. A. Smolki?*, „Trybuna Opolska”, 22 XI 1973.

XI. Tęcza gra: *Puka i króla Mruka* w Białogardzie, Tychowie, Drawsku, Bobolicach, Sianowie Zegrzu, Słupsku, Ustce, Świdwinie oraz Połczyniu-Zdroju; zaś *Przyjaciół* w Bytowie, Miastku, Dębnicy Kaszubskiej oraz Szczecinku.

W ciągu roku. Do zespołu dołączają R. Garstecki i J. Grzesiak (adepty), odchodzą zaś: Z. Berezowska, M. Quoos (adepty) i B. Wawrowska (adepty). Tęcza nagrodzona w konkursie TKT i MKiS „Bliżej teatru”.

1974

I I. Do zespołu dołącza R. Ozga (adepty).

5 I. Prapremiera *Poszukiwaczy* A. Duklanda i G. Bachtin-Karłowskiej. Reż. A. Dukland, scen. G. Bachtin-Karłowska, muz. S. Trojanowski.

I-II. W ramach imprez choinkowych Tęcza gra *Poszukiwaczy* oraz *Przyjaciół*.

1 II. Tęcza ogłasza konkurs dla amatorskich zespołów lalkowych woj. koszalińskiego na program teatralny o tematyce patriotycznej „Naszej Ojczyźnie”. „Organizatorzy liczą, że w programie tym znajdą się wartościowe pozycje literatury narodowej, podkreślając ważne fakty z historii narodu polskiego. Mogą to być krótkie sztuki teatralne, adaptacje sceniczne utworów literatury polskiej lub światowej, montaż słowno-muzyczny podporządkowane naczelnemu hasłu konkursu”.

(jot), „*Naszej Ojczyźnie*”, „Głos Koszaliński”, 2 II 1974.

16 II. Prapremiera wyróżnionego III nagrodą w konkursie Tęczy *Licha z Gardna* T. Petrykowskiego. Insc. i reż. E. Czaplińska, scen. i lalki Z. Kulikowski, muz. Z.A. Januszkiewicz. Tą premierą E. Czaplińska żegna się z teatrem, a po kilku dniach przechodzi na emeryturę (choć jeszcze kilka razy będzie reżyserować).

28 III. Premiera *Deszczu i pogody* J. L. Temporalata. Przekł. J. Puget, insc. i reż. W. Fełenczak, scen. i lalki K. Fedorowicz-Lachowicz, muz. J. Derfel, teksty pios. A. Osiecka.

24 IV. Premiera wznowieniowa *Od Polski śpiewanie*, spektaklu z 1970.

2-4 V. Teatr we współpracy z Instytutem Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego pod opieką prof. dra hab. C. Hernasa organizuje ogólnopolskie seminarium „Tradycje ludowe w polskim teatrze lalek”. „Obrady otworzył Janusz Degler; następnie głos zabierali: Hanna Walińska (*Współczesne spory o folklor*), Jerzy Cieślowski (*Folklor dziecięcy – jego rozumienie i sposoby funkcjonowania*), Sławomir Winkowski (*Folklor w szopce*), Zdzisław Dąbrowski (*Aktor w teatrze ludowym*), Wiesława Domańska (*Współczesny folklorystyczny dramat lalkowy*) oraz Natalia Gołębska, Ernest Bryll, Adam Kilian, Wanda Dubanowicz i Jerzy Bielunas w kierowanej przez Henryka Jurkowskiego dyskusji nt. *Folklor jako źródło inspiracji twórczej w teatrze*. W ramach seminarium przedstawienia zaprezentowały teatry lalek z Poznania (*O Kasi co gąskę zgubiła* Kownackiej), Rabki (*O Zwyrtałe Muzykancie* Wilkowskiego wg Przerwy-Tetmajera) i Słupska (*Od Polski śpiewanie*). Po przedstawieniach i referatach odbyły się również dyskusje ogólne; całość podsumował na zakończenie Janusz Degler”. [Nota], *Słupsk*, „Teatr” 1974, nr 11, s. 22.

VI-VIII. Kolejne aktywności wakacyjne Tęczy, tym razem pod nazwą „Lato z Tęczą”. „Dotychczas w czerwcu i lipcu odpoczywający w naszym województwie widzowie obejrżeli 25 spektakli sztuki *Licho z Gardna* Petrykowskiego oraz *Przyjaciele* Sabgira i Cyfierowa. Obecnie sztafetę przejmuje drugi zespół aktorski, który prezentować będzie kolejnym wczasowiczom 52 spektakle sztuki *Deszcz i pogoda* J. L. Temporalata oraz *Od Polski śpiewanie* J. Galewicza i M. Kossakowskiej. Najczęściej odwiedzane przez teatr miejscowości to: Darłowo, Ustka, Jarosławiec, Sarbinowo, Koszalin, Mielno, Przechlewo i Niepogłędzie”. [Nota], *Lato z „Tęczą*”, „Głos Koszaliński”, 19 VII 1974.

25-26 VIII lub IX. Udział w Panoramic XXX-lecia w Warszawie ze spektaklami *Od Polski śpiewanie* oraz *Puk i król Mruk*.

6-19 X. Tournée po Jugosławii ze spektaklem *Od Polski śpiewanie* (16 pokazów). Przy okazji udział w VII Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Lalek w Zagrzebiu (8-9 X). Spektakl zdobywa Grand Prix.

18 XII. Premiera (uznawana za lalkową prapremierę) *Po górach, po chmurach* E. Brylla. Insc. i reż. Z. Miklińska, scen. i lalki A. Bunsch, muz. Z. Turski, oprac. muz. W. Dubanowicz. Miklińska „[z]aaranżowała całość na zabawę, zabawę w kolędników. To aktorzy prezentują lalki, które biorą udział w przedstawieniu, grają kolędników, śpiewają. Świetnie jest już rozśpiewany zespół aktorski tego teatru, że tylko się cieszyć i gratulować”. J. Ślipińska, *Ballada Ernesta Brylla*, „Głos Koszaliński”, 25-26 I 1975. Jest to pierwszy spektakl, o którym piszą w prasie, że jest zaproszeniem skierowanym do dorosłej widowni.

28 XII. Z. Miklińska wyróżniona nagrodą wojewody koszalińskiego S. Macha za osiągnięcia kulturalne w mijającym roku.

W ciągu roku. Do zespołu dołączają: W. Łukowski, W. Wilczek, Z. Czapski (adept), M. Rzepka (adept, na kilka miesięcy) i T. Kowalonek, która w kolejnych latach będzie kilkakrotnie odchodzić i wracać do teatru. Odchodzi zaś J. Grzesiak (adept). Tęcza wyróżniona dyplomem MKiS „za wybitne osiągnięcia w upowszechnianiu kultury”.

1975

10 III. Tęcza wspólnie z Wydziałem Kultury i Sztuki Urzędu Wojewódzkiego w Koszalinie oraz Kuratorium Okręgu Szkolnego organizuje sesję pedagogiczną „Problematyka spektaklu jako temat lekcji języka polskiego”, w której udział biorą studenci i wykładowcy Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Słupsku. W wydarzeniu uczestniczy 110 osób.

11 III. Premiera *Tymoteusza wśród ptaków* J. Wilkowskiego. Reż. Z. Miklińska, scen. i lalki A. Bunsch, muz. W. Dubanowicz.

III. W. Wilczek pracuje nad premierą *Wojny kaszanej* J. Kulmowej (adapt. W. Wilczek, scen. Z. Mroczkowski). Spektakl ma zostać wysłany na III Ogólnopolski Konkurs Solistów Lalkarzy w Białymstoku. W ostatniej chwili zrezygnowano z udziału w konkursie, gdyż codzienne obowiązki nie pozwoliły artyście ukończyć pracy nad spektaklem.

9 V. Nagle umiera aktor Tęczy R. Garstecki.

23 V. Premiera *Wielkiego Iwana* S. Obrazcowa i S. Preobrażeńskiego. Przekł. i adapt. W. Jarema, insc. i reż. Z. Miklińska, scen. i lalki A. Bunsch, muz. Z. Jeżewski. „I tym razem spektakl *Wielkiego Iwana* można zaliczyć do sukcesów Państwowego Teatru Lalki Tęcza w Słupsku. Zofia Miklińska z wielkim wyczuciem poprowadziła przedstawienie i, nie tracąc z oczu idei sztuki, potrafiła nią zainteresować widzów zarówno małych, jak i dorosłych. Dzieci wynoszą z przedstawienia sentencję wynikającą z kanwy baśniowej,

a dorośli – wielką metaforę”. J. Ślipińska, *Baśń o Wielkim Iwanie*, „Głos Pomorza”, 15 X 1975.

23-30 IX. Tęcza na występach gościnnych w Teatrul de Stat de Păpuși w Oradei (Rumunia) ze spektaklem *Od Polski śpiewanie* (8 pokazów). „I oto przedstawienie galowe w sali widowiskowej wojewódzkiego domu kultury. 800 młodych widzów. Teatr Lalki w Oradei w komplecie. Przedstawiciele władz miejskich. Prasa. Z boku – grupka nauczycieli i rodziców. Kurtuazyjne oklaski. I cisza, przerywana raz po raz dziecięcymi westchnieniami na widok poszczególnych elementów scenografii Ali Bunscha...” J. Lissowski, „*Tęcza w Rumunii*”, „Głos Pomorza”, 27 XI 1995.

14-20 X. Wyjazd w ramach Dni Kultury Polskiej ze spektaklem *Tymoteusz wśród ptaków* do Neubrandenburga (NRD). 4 pokazy.

26 XI. Premiera *Tajemnicy czarnego jeziora* J. Borysowej. Przekł. i adapt. W. Jarema, reż. E. Czaplińska, scen. i lalki G. Bachtin-Karłowska, muz. A. Cwojdziniński. „Przedstawienie, które reżyserowała Elżbieta Czaplińska, jest sprawne, czytelne, logiczne. Bardzo piękna scenografia jest dziełem Gizeli Karłowskiej, która lalki głównych bohaterów stylizowała na rosyjskie «Matrioski», domek Anny wygląda jak rosyjska malowanka, ale nie brak tu i zupełnie baśniowych postaci: wiedźmy, diabełków, potwora wodnego, nie brak fantastycznego świata podwodnego, gdzie ukryta jest skrzynia z zamkniętą w niej prawdą. I dobrze się stało, że twórcy przedstawienia [...] nie postawili kropki nad przysłowiową literą «i». Końcówka rozegrana jest światłami, każde dziecko, jeżeli dociera do niego sens sztuki, ma prawo zadawać pytania”. J. Ślipińska, *Prawda odnaleziona*, „Głos Pomorza”, 4 III 1976. Spektaklem tym Tęcza rozpoczyna jubileusz 30-lecia.

13 XII. Premiera *Bajek Pana Brzechwy* składanki z utworami J. Brzechwy. Adapt. i reż.

A. Rettinger, scen. i lalki S. Echaust, muz. L. Żuchowski.

W ciągu roku. Do zespołu dołączają S. Boro-
wicz (adeptka) i R. Wołosik (adept), odchodzą zaś K. Lachowska i R. Ozga (adept).

1976

29 I. W ramach V Telewizyjnego Festiwalu Widowisk Lalkowych pokaz spektaklu *Wielki Iwan*.

3-8 IV. W mieście Słupski Tydzień Teatralny organizowany przez TKT, w którym działa Z. Miklińska. Przyjeżdża m.in. *Ptak* Z. Smandzika z Opolskiego Teatru Lalki i Aktora.

11 V. Prapremiera *Diabła Boruty* S. Szulca. Reż. S. Szulc, scen. i lalki A. Szulc, muz. M. Radzikowski. Sztuka wyróżniona II nagrodą w konkursie z okazji jubileuszu 25-lecia teatru w 1971.

24 V. Na zaproszenie Tęczy przyjeżdża ze spektaklem *Kto ocali kwiaty* V. Huber-Rogoza Teatru de Păpuși z Oradei (Rumunia). Pokazy grane są w Słupsku, Ustce i Bytowie.

10 VI. W Tęczy odbywa się pokaz amatorskich teatrów lalkowych działających w woj. słupskim.

IX. Do obowiązkowych objazdów Tęczy po woj. słupskim i koszalińskim dochodzi woj. pilskie.

15 IX. Z zespołu odchodzi K.M. Brzezinka.

1 X. Do zespołu dołącza adeptka U. Szydlik.

X. T. Czaplński zostaje odznaczony Orderem Uśmiechu.

4 XII. Premiera (uważana za lalkową prapremierę) *Panienci z okienka* wg Deotymy (J. Łuszczewska). Adapt. T. Malak, oprac.,

insc. i reż. Z. Miklińska, scen. i lalki A. Bunsch, muz. W. Dubanowicz, choreo. E. Dobraczyński.

11 XII. Jubileusz 30-lecia Tęczy. Z tej okazji Rada Państwa przyznaje aktorce M. Wojtaniec Złoty Krzyż Zasługi, który zostaje wręczony podczas uroczystości. Z. Kulawas, M. Radzikowski i C. Woźniak otrzymują odznaki Zasłużonego Działacza Kultury, zaś siedem innych osób nagrody wojewody słupskiego i wojewody koszalińskiego. Teatr zostaje odznaczony przez Ministra Oświaty Medalem Komisji Edukacji Narodowej. Równocześnie w Baszcie Czarownic – słupskim salonie wystawowym BWA – otwarcie wystawy scenografii i lalek z Tęczy. Jubileuszowi towarzyszy także specjalne wydawnictwo.

13 XII. Tęcza ponownie nagrodzona w konkursie TKT i MKiS „Bliżej teatru”. Równorzędnymi laureatami byli: Teatr Ziemi Pomorskiej w Grudziądzu, Teatr Lalki i Aktora Baj Pomorski w Toruniu oraz Teatr Lalki Czerwony Kapturek w Olsztynie.

30 XII. Z. Miklińska ponownie odznaczona wojewódzką nagrodą za upowszechnianie kultury.



Zobacz więcej na stronach
„Bałtyckiej Biblioteki
Cyfrowej”



W ciągu roku. Do zespołu dołączają: J. Maj, A. Maksymiak, T. Stępień i R. Strzelecki (adept); odchodzą zaś W. Łukowski i S. Bórowiec (adeptka).

1977

1 II. Kierownikiem literackim zostaje Z. Flis.

18 II. Premiera (uznawana za prapremierę) *Gdy czart nie śpi wg Nocy wigilijnej* M. Gogola. Przekł. J. Brączkowski, oprac. i reż. S. Miedziewski, scen. i lalki A. Bunsch, muz. Z.A. Januszkiewicz.

26 III. Prapremiera *Latającej wyspy* M. Kosakowskiej i J. Galewicza. Insc. i reż. J. Galewicz, scen. i lalki G. Bachtin-Karłowska, muz. Z. Stanczewska. Z zespołu odchodzi R. Strzelecki.

29 III-3 IV. W mieście II Słupski Tydzień Teatralny. Na scenie Tęczy niektóre spektakle.

15 IV. Do zespołu dołącza A. Skowroński.

7 VI. Tęcza wspólnie z Kuratorium Oświaty organizuje sesję pedagogiczną skierowaną do lokalnych nauczycieli.

11 VI. Premiera *Guli-Gutki* N. Gołębskiej. Reż. Z. Miklińska, scen. i lalki A. Kilian, muz. M. Radzikowski, choreo. L. Grad. „Utwór Natalii Gołębskiej jest zasadniczo przeznaczony dla dzieci młodszych, ale obejrzą go i wysłuchają z przyjemnością i starsze dzieci. Wprawdzie jego zawartość treściowa jest lekka i błaha, ale wartość tej sztuki polega głównie na mądrym i umiejętnym popularyzowaniu obyczajów i kultury kaszubskiej. Dzieci mają okazję poznać takie zapomniane już instrumenty ludowe jak: diabelskie skrzypce, burczybas czy pobręczka. Przybliży się rękodzieło i sztuką ludową tego regionu, a już plecenie artystycznych koszy z korzeni na długo pozostaje im w pamięci. Wprowadza się odbiorców w niezwykły i fantastyczny świat

legend kaszubskich. Ale przede wszystkim pokazuje się bogactwo, piękno i różnorodność pieśni kaszubskich”. Z. Flis, *Z „Guli Gutką” po Kaszubach*, „Głos Pomorza”, 6 VII 1977.

12-16 VI. Aktorzy Tęczy: T. Stępień, Z. Czapski i A. Maksymiak uczestniczą w Festiwalu Lalkarzy w Białymstoku, gdzie pokazują *Czarowną noc* S. Mrożka w reż. oraz ze scen. i muz. A. Maksymiaka

25-26 VI. Udział Tęczy w trójmiejskiej imprezie „Świat Dziecka '77” ze spektaklem *Panienska z okienka*.

VIII-XII. Trwają prace remontowe. Teatr zyskuje dawne przestrzenie handlowe na zaplecze techniczne. Nowe pomieszczenia otrzymała m.in. stolarnia i pracownia lalek. Powstaje też dodatkowa garderoba dla aktorów.

20 IX. Z zespołu odchodzi U. Szydlik (adeptka).

22-23 IX. Tęcza na gościnnych występach w ramach Dni Kultury Polskiej w Kolonii (RFN) ze spektaklem *Od Polski śpiewanie*.

1 X. Do zespołu na kilka miesięcy dołącza H. Wroczyński (adept).

31 X. Z zespołu odchodzi A. Chrzastowski (adept).

26 IX-2 X. Udział w VIII Ogólnopolskim Festiwalu Teatrów Lalkowych w Opolu ze spektaklem *Panienska z okienka*. „Za inscenizację i reżyserię jury przyznało III nagrodę Zofii Miklińskiej, wyróżniono Ali Bunscha za scenografię oraz aktorów: Teresę Stępień i Janusza Maja za role Hedwigi i Schultza. Ponadto zespół Państwowego Teatru Lalki «Tęcza» otrzymał nagrodę Opolskiego Towarzystwa Kulturalno-Oświatowego, a Zofii Miklińskiej przypadła w udziale jeszcze nagroda Wydziału Kultury i Sztuki Urzędu Miejskiego”. J. Śli-

pińska, *Sukces słupskiej „Tęczy”*, „Głos Pomorza”, 12 X 1977.

11 XI. Z zespołu odchodzi J. Maj.

18 XII. W Programie Pierwszym Telewizji Polskiej *Panienka z okienka*. W tym samym roku także *Guli-Gutka*.

W ciągu roku. Sesja pedagogiczna „Możliwości ukształtowania postaw społecznych i twórczych u wychowanków w oparciu o repertuar teatru lalek” zorganizowana przy współpracy Tęczy i Kuratorium Oświaty i Wychowania. Z zespołu odchodzą: W. Wojtaniec, A. Chrzastowski (adept) i R. Strzelecki (adept).

1978

5 stycznia. Premiera (być może wznowienie) *Diabelskich pułapek* M. Antuszewicza. Reż. Z. Miklińska, scen. E. Baranowski, muz. Z.A. Januszkiewicz.

15 II. Do zespołu dołącza na kilka miesięcy K. Romański (adept).

30 III. Premiera *Zaklętego kaczora* M. Kann. Reż. E. Czaplinska, scen. G. Bachtin-Karłowska, muz. W. Dubanowicz.

4-9 IV. W mieście III Słupski Tydzień Teatralny. Na scenie Tęczy spektakl *Ogrodnik* gra Teatr Ruchu z Lizbony.

15 IV. Do zespołu dołącza T. Podlasek (adeptka).

18 V. Premiera *Porwania Baltazara Gąbki* na podstawie powieści dla dzieci S. Pagaczewskiego. Adapt., insc. i reż. Z. Miklińska, scen. A. Szulc, muz. B. Pasternak.

1 VI. Zespół Tęczy otrzymuje Nagrodę Prezesa Rady Ministrów „za całokształt działalności artystycznej i upowszechnianie kultury teatralnej”.

VI-VIII. Kolejna akcja „Wakacje z Tęczą”. Tym razem grane są spektakle *Zaklęty kaczor*, *Guli-Gutka* oraz *Porwanie Baltazara Gąbki*. Teatr dociera m.in. do Ustki, Darłowa, Jarosławca, Mielna, Sarbinowa, Łeby, Rowów, Lęborka, Tychowa, Białego Boru.

31 VIII. Z zespołu odchodzi S. Szulc.

1 IX. Do zespołu wraca J. Marcinowicz.

3 X. Tęcza przekazuje w darze dla sekcji lalkarskiej Miejskiego Domu Kultury w Białogardzie 10 egzemplarzy sztuk dla teatrów lalkowych: *Kotek Protek* Z. Poprawskiego, *Jeden promyk słońca* A. Popescu, *Przyjaciele* G. Cyfierowa i H. Saggira, *Gdy się jeź zagalopował* J. Sperańskiego, *Deszcz i pogoda*, *Zabawa na dachu* oraz *Kukulka* J.L. Temporal, *Tajemnicza szuflada* J. Wolskiego, *Zając mały przemądrzały* S. Michałkowa a także *Miała babuleńka kozła rogatego* M. Kownackiej.

15 X. Do zespołu dołączają adepci J. Deszcz i A. Dzieciniak.

8 IX. Na scenie Tęczy gościnne występy teatru lalek Guignol de Santiago de Cuba (Kuba) ze spektaklem *Papobo*.

7-8 XI. Na scenie Tęczy gościnne występy gdańskiej Miniatury ze spektaklem *Iwan – carski syn, szare wilczyisko i inni*.

15 XI. Prapremiera *Bajki o żołnierzu i śmierci* J. Jokiela. Insc. i reż. Z. Miklińska, scen. A. Bunsch, muz. W. Dubanowicz, choreo. E. Dobraczyński. „Jest w tym przedstawieniu echo teatru ludowego, z niego bowiem wydaje się wywodzić postać Bębniasty, potraktowana arlekinowo, w której to roli ciekawie prezentuje się Krystyna Krasowska; z niego też biorą się postaci Śmierci i Diabła. Teresa Szyszka i Jan Marcinowicz na oczach widzów przywdziewają swoje maski i elementy kostiumów, które podkreślają ich śmiertelną i diabelską «profesję».

W maskach grają od początku konsekwentnie Alojzy Błaszkiwicz (Cesarz), Teresa Kaczorowska (Minister) i Aleksander Maksymiak (Generał). Jaś i Kasia (Zenon Czapski i Krystyna Jelińska), podobnie jak zespół żołnierzy i uczonych – to lalki. W przedstawieniu występuje jeszcze Wierzba (Eryka Grynagiel), która oparła się zniszczeniu i symbolizuje tutaj życie”. J. Ślipińska, *Balada o miłości zwyciężającej śmierć*, „Głos Pomorza”, 20 XII 1978.

W ciągu roku. Do zespołu dołączają: M. Dębińska (adeptka), B. Grześ (adept, na kilka miesięcy) i K. Krasowska (adeptka); odchodzą zaś: A. Skowroński, T. Stępień, W. Wilczek oraz Z. Czapski (adept).

1979

5 I. Prapremiera *Alarmu za kulisami* R. Jaśniewicza. Insc. i reż. Z. Miklińska, scen. i lalki A. Bunsch, muz. M. Radzikowski.

15 I. Do zespołu, na kilka miesięcy, dołącza E. Jezierska (adeptka).

31 I. Z zespołu odchodzi K. Jedlińska (adeptka).

III. Tęcza, wspólnie ze Słupskim Towarzystwem Fotograficznym, Wydziałem Kultury i Sztuki UW, Kuratorium Oświaty i Wychowania oraz Wojewódzkim Domem Kultury w Słupsku, ogłasza Ogólnopolski Konkurs pod hasłem „Dziecko i teatr”. Jego celem jest zgromadzenie prac, które posłużą jako materiał do specjalnej wystawy z okazji Międzynarodowego Roku Dziecka. Na konkurs wpływa 80 prac z całego kraju. Później w Klubie Międzynarodowej Prasy i Książki w Słupsku odbywa się pokonkursowa wystawa fotografii „Dziecko i teatr”.

21 IV. Inauguracja IV Słupskiego Tygodnia Teatralnego. Na scenie Tęczy *Rozmowy z katem* K. Moczarskiego w adapt. Z. Hübnera

i w reż. A. Wajdy z Teatru Powszechnego w Warszawie.

24 IV. Tęcza prezentuje *Bajkę o żołnierzu i śmierci* w ramach IV Słupskiego Tygodnia Teatralnego.

26 IV. W ramach IV Słupskiego Tygodnia Teatralnego na scenie Tęczy D. Stalińska prezentuje monodram *Żmija* wg A. Tołstoja.

29 IV. Premiera *Księcia Portugalii* J. Knautha. Przekł. H. Jurkowski, reż. A. Maksymiak, scen. A. Szulc, muz. M. Dzierżawski. „Przedstawienie *Księcia Portugalii* jest debiutem reżyserskim Aleksandra Maksymiaka, przedstawienie sprawne, utrzymane w dobrym rytmie, ale reżysera nie poparł w pełni scenograf”. J. Ślipińska, *Osłe uszy księcia Portugalii*, „Głos Pomorza”, 2 XI 1979.

4-9 VI. Na scenie Tęczy gościnne występy Teatru de Stat de Păpuși z Alba Iulii (Rumunia) ze spektaklem *Biały Murzyn*. Podczas tygodniowego pobytu zespół gra jeszcze w Lęborku oraz Sycewicach.

VI-VIII. Kolejna edycja „Wakacji z Tęczą”, w ramach której teatr gra około 100 przedstawień dla blisko 7 tys. dzieci. Pokazywano *Bajkę o żołnierzu i śmierci*, *Księcia Portugalii* oraz *Alarm za kulisami*.

IX. Tęcza na zaproszenie Teatru de Stat de Păpuși z Alba Iulii odbywa dwutygodniowe tournée po Rumunii ze spektaklem *Od Polski śpiewanie*. Podczas pobytu zespół gra jeszcze w Sebeș. „Żywa reakcje publiczności, zrywające się raz po raz oklaski świadczą, że poranne zdenerwowania były niepotrzebne, wszystkie kłopoty nieistotne, a sztuka zrozumiała jest wszędzie i piękno polskiego folkloru wszystkich jednak porusza”. J. Ślipińska, *W krainie wina*, „Głos Pomorza”, 31 X 1979.

29 XII. Premiera *Żartu olszowieckiego* H. Januszewskiej. Reż. Z. Miklińska, scen.

A. Bunsch, muz. J. Stachurski. „Nowością w tym przedstawieniu są marionetki, rzadko dziś stosowane w teatrach lalkowych. Widzowie słupskiego teatru lalkowego mieli możliwość poznania kukiełek, pacynek, a tym razem mogą obserwować, jak aktorzy prowadzą lalkę przy pomocy sznurków. Nie jest to łatwa sztuczka, wymaga wytężonej pracy aktorów i sprawności całego zespołu [...]”. J. Ślipińska, *Wydrza pana Paska*, „Głos Pomorza”, 5 III 1980.

XII. Na zaproszenie organizatorów Z. Miklińska uczestniczy jako obserwator w III Narodowym Festiwalu Teatrów Lalek w Sofii (Bułgaria).

W ciągu roku. Do zespołu dołączają: A. Arciszewski, J. Karcz i J. Piotrowski, A. Kowalewska (adeptka), powraca K. Lachowska, odchodzą zaś A. Dzieciniak i K. Jelińska (adeptka). W Zakładzie Pedagogiki Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Słupsku obroniona zostaje praca magisterska E. Kasprzyk *Powstanie i rozwój Państwowego Teatru Lalek Tęcza w Słupsku. 1946-1979* (promotor: dr T. Wiśniewski), natomiast w Ośrodku Dydaktycznym w Koszalinie Państwowego Zaocznego Studium Oświaty i Kultury Dorosłych w Warszawie obroniona zostaje praca dyplomowa J. Wysockiego *Elżbieta i Tadeusz Czaplinski: pasja życia – lalki* (promotor: mgr J. Szwēja).

1980

III. Teatr ogłasza konkurs „Lalka dla Tęczy” na najładniejszą lalkę swojego ulubionego bohatera z przedstawień pokazywanych w teatrze. Na konkurs wpływa 50 prac, które w czerwcu wystawione zostają w foyer teatru.

27 III. Aktor Tęczy, Z. Czapski, zostaje jednym z trzech laureatów plebiscytu publiczności „Bursztynowy Pierścień”, organizowanego przez Ośrodek Telewizji Polskiej w Szczecinie oraz redakcje „Głosu Pomorza” i „Głosu Szczecińskiego”. Tego samego dnia Nagrodę

Wojewody Słupskiego otrzymuje S. Mirecki zaś Nagrody Dyrektora Wydziału Kultury i Sztuki UW – A. Bunsch i R. Danielewicz (pracownia konstruktorsko-plastyczna). Natomiast doroczną nagrodę Teatru Tęcza dostaje A. Błaszkievicz.

IV. Nazwisko Z. Miklińskiej zostaje wpisane do Honorowej Księgi Zasłużonych obywateli miasta Słupska.

27 IV. Premiera *Tygryska* H. Januszewskiej. Reż. W. Wiczorkiewicz, scen. L. Serafinowicz, muz. J. Milian. „Bawili się dorośli i mali, bowiem przedstawienie dawało po temu doskonałą okazję. Wojciech Wiczorkiewicz, doświadczony reżyser, który gościnnie przygotował spektakl w Słupsku, umiejętnie poprowadził aktorów, a plan aktorki jest w tym przedstawieniu wyeksponowany. Aktorzy sprawni ruchowo, rozśpiewani, bawią się na scenie nie mniej niż ich publiczność. Reżyser nadał przedstawieniu wartki rytm, podkreślony przez muzykę Jerzego Miliana, dowcipnie zaproponował plan lalkowy. Wśród dobrze nagranych piosenek przewija się parokrotnie wpadająca w ucho piosenka bohatera tej sztuki, lęklivego Tygryska, którego rolę gra bardzo zabawnie Teresa Kaczorowska. Pogratulować można i pozostałym wykonawcom: Teresie Szyszce (Mama), Aleksandrowi Maksymiakowi (Doktór), Andrzejowi Arciszewskiemu, Janowi Piotrowskiemu i Wiesławowi Zazuli (Bardzo Odważne Tygrysy). Współtwórcą tego przedstawienia jest scenograf, Leokadia Serafinowicz, która przede wszystkim wyeksponowała w tym spektaklu aktorów, ubierając ich w zabawne, pomarańczowe kostiumy. Oprawa sceny jest prosta, funkcjonalna, ale zasadniczą rolę odgrywa tu zastosowanie świateł; określają one zmiany sytuacji, potrzebne przedstawieniu nastroj”. J. Ślipińska, *Rozśpiewany „Tygryszek”*, „Głos Pomorza”, 7 V 1980.

V. Tęcza przez kilka dni gości trzyosobową delegację z Teatru Lalek w Szumen (Bułgaria). Celem wizyty jest nawiązanie roboczych kon-

taktów oraz uzgodnienie warunków przyszłej wymiany między teatrami. „Warto dodać, że wspomniana wizyta stanowi już 5. z rzędu (po Jugosławii, Rumunii, NRD i RFN) kontakt warsztatowy «Tęczy» z zagranicznymi teatrami lalkowymi”. (jot-el), *Wizyta lalkarzy bułgarskich*, „Głos Pomorza”, 21 V 1980.

VI-VII. „Wakacje z Tęczą” – tym razem akcja skrócona do dwóch miesięcy, aby aktorzy mogli wypocząć przed nowym sezonem.

30 IX. Prapremiera *Przed zaśnięciem... Rymy dziecięce* wg K. Iłakowiczówny. Adapt., insc. i reż. J. Dorman, scen. J. Dorman, J. Dorman, muz. K. Szymanowski. „*Rymy dziecięce* Kazimierzy Iłakowiczówny, z muzyką Karola Szymanowskiego, są utworem trudnym. Nigdy dotychczas nie były wystawiane na scenie, tym bardziej na scenie teatru lalkowego. Decyzja więc «Tęczy» była i odważna, i pionierska. Należy od razu młodym widzom wyjaśnić – nie jest to przedstawienie łatwe. Nie mogło zresztą takie być. Obok sztuki prostej, przystępnej i łatwej istnieją przecież dzieła hermetyczne i trudne. Trzeba tę prawdę dzieciom uświadamiać. Spróbować je dla tej trudnej sztuki pozyskać”. Z. Flis, *W repertuarze Januszewska, Iłakowiczówna i Szymanowski*, „Głos Pomorza”, 29 X 1980.

X. Trzyosobowa delegacja Tęczy wyjeżdża na tygodniową roboczą wizytę do Teatru Lalek w Szumen (Bułgaria), gdzie podpisane zostaje porozumienie o współpracy i wymianie kulturalno-artystycznej między zaprzyjaźnionymi teatrami.

26 X. Premiera wznowieniowa *Leo Kinga*, spektaklu z 1971.

28 X. Tęcza przekazuje w darze Muzeum Etnograficznemu w Łodzi 5 lalek z 1935 roku wykonanych przez J. Sójkę do swoich autorских spektakli.

W ciągu roku. Do zespołu dołączają: W. Deneka, A. Waśko i H. Mathea (adeptka, na kilka miesięcy); odchodzą zaś: A. Maksymiak, C. Woźniak-Grzesiak, J. Deszcz (adeptka) i A. Kowalewska (adeptka).

1981

3 I. Premiera szopki krakowskiej *Po kołędzie* wg J. Ciemiaka i O. Kolberga. Adap. i reż. Z. Miklińska, scen. A. Bunsch, oprac. muz. M. Radzikowski. „Najautentyczniejsi i najprawdziwsi kołędnicy. Tacy, jacy niegdyś chodzili od wsi do wsi. Z okrutnym królem Herodem, nieubłaganą acz sprawiedliwą Śmiercią, mądrym Rabinem, a także nieodłącznymi parami Krakowiaka i Krakowianki, Kozaka i Kozaczki oraz Góralki w towarzystwie aż dwóch Górali. Nie zabraknie oczywiście Diabła, Żyda, Dziada oraz Turonia. Czyli – pełna kołędnicza gala. Jeżeli dodamy, że zgodnie z ludową tradycją będą piękne ludowe melodie i kołędy oraz że tekst widowiska jest absolutnie wierny utrwalonym przez Oskara Kolberga i Jędrzeja Cierniaka pierwowzorom ludowym, to nie ma już żadnej wątpliwości, że zapowiada się interesująca przygoda teatralna”. Z. Flis, „*Po kołędzie*”, „Głos Pomorza”, 3-4 I 1981.

15 I-1 IV. Tęcza wypożycza część lalek, rekwizytów i tekstów teatrowi studenckiemu działającemu przy Wyższej Szkole Pedagogicznej w Słupsku.

I-II. Coroczna akcja spotkań choinkowych. Blisko 80 występów połączonych z zabawami w woj. słupskim, koszalińskim i pilskim. Teatr gra *Po kołędzie* oraz *Leo Kinga*.

21 III. Premiera *Jednego promyka słońca* A. Popescu. Przekł. z franc. A. Bentoiu, N. Gołębska, reż. W. Byrska, scen. T. Hołówko, muz. J. Stachurski. „Przedstawienie *Jednego promyka słońca* zachowało swoje poetyckie walory, ale w sumie jest ubogie. Ubogie w światło i małe i lalki, ledwie widoczne w ciemnościach piw-

nicznych; ubogie wreszcie w zamyśle reżyser-
skim. Wada Byrska nie rozbudowała żadnej
sceny, poprowadziła całość statycznie, niecie-
kawie, nawet niekiedy wbrew logice”. J. Śli-
pińska, *Jeden promyk – to mało*, „Głos Pomo-
rza”, 25 III 1981.

2-4 IV. Udział w „Wernisażu Prac Jana Dor-
mana” („Off-Off Broadway”) w Zakopanem
ze spektaklem *Przed zaśnięciem*. Pokaz zdo-
bywa uznanie publiczności, krytyki i osób ze
środowiska teatralnego.

12 IV. Tęcza przekazuje Muzeum Etnogra-
ficznemu w Łodzi (w depozyt) 11 lalek wraz
z rekwizytami z *Licha z Gardna* oraz 9 lalek
z *Diabła Boruty*.

15 IV. W Tęczy spotkanie ze studentami
Wydziału Kultury i Oświaty Wyższej Szko-
ły Pedagogicznej w Słupsku, mające na celu
zaznajomienie ich z historią i działalnością
teatru.

30 IV. Premiera *Janosika wg Na szkle malo-
wane* E. Brylla. Adapt. i reż. Z. Miklińska,
scen. A. Kilian, muz. K. Gaertner, konsul.
choreo. L. Grad. „Zofia Miklińska w żywym
planie ustawiła dwójkę aktorów narratorów
(Opowiadacz – Jan Marcinowicz i Dopowia-
dacz – Andrzej Arciszewski). Cała akcja roz-
grywa się w pianie lalkowym, sprawnie pro-
wadzonym, w którym, zwraca uwagę Dorota
Ciechanowska-Karcz (Dziewczyna Czernia-
wa) i ona też szczególnie bawi w roli lirycz-
nej i znudzonej Śmierci. Śmiech towarzyszy
także nieodłącznej parze, jaką stanowią Anioł
i Diabeł, nie tylko ze względu na swoisty hu-
mor, jaki wnoszą w nieustannych kłótniach
między sobą. Obie role sprawnie zagrane
przez Erykę Gryniagiel (Anioł) i w nagłym
zastępstwie przez Zofię Miklińską (zabaw-
nie pyskаты i kłótlivy Diabeł). Przedstawi-
enie jest zresztą wyrównane aktorsko, zgrane
zespołowo, utrzymane w dobrym rytmie”.
J. Ślipińska, *Legenda o Janosiku*, „Głos Po-
morza”, 27 V 1981.

3-9 V. Udział w V Biennale Sztuki dla Dziecka
i, połączonym z tą imprezą, VIII Przeglądzie
Teatrów dla Dzieci „Konfrontacje '81” w Po-
znaniu ze spektaklem *Przed zaśnięciem*. Pokaz
nagrodzono Srebrnymi Koziołkami (Złoty
nie przyznano), nagrodami za najciekawszą
scenografię oraz inscenizację i reżyserię oraz
nagrodą dla zespołu. „Jest to sztuka bardzo
ambitna i dla twórczości autora typowa. Dor-
man tekst podaje w krótkich urywkach, stosuje
refren, nawiązuje do rytuału. Słyszymy tona-
cję litanii, widzimy gesty zapożyczone z mszy,
a równocześnie spektakl jest na wskroś świecki
i bardzo nowoczesny. Sztuka nie przekazuje
bezpośrednio żadnych prawd, inspiruje tylko
wyobraźnią, wywołuje skojarzenia – u każdego
inne zależne od doświadczeń i predyspozycji
psychicznych”. Z. Kwiecińska, *Grzechy główne*,
„Trybuna Ludu”, 21 V 1981.

VII-VIII. Teatr po raz kolejny organizuje
akcję „Wakacje z Tęczą”. Aktorzy podzieleni
na dwa zespoły podróżują po woj. koszaliń-
skim i słupskim ze spektaklami *Jeden promyk
słońca*, *Tygryszek* i *Leo-King*. Zaplanowano 90
widowisk, w tym pokazy *Janosika* w siedzi-
bie teatru. Równocześnie Tęcza uczestniczy
w „Bydgoskich wakacjach z teatrem”.

VIII. Tęcza jest jednym ze współorganizatorów
Ogólnopolskiego Konkursu na Sztukę Lalko-
wą związaną z tematyką Kaszub i Kociewia.

19-23 IX. Udział w X Ogólnopolskim
Festiwalu Teatrów Lalek w Opolu ze spek-
taklem *Przed zaśnięciem....* J. Dorman otrzy-
muje nagrodę za reżyserię. „Drugą sztuką,
wnoszącą do teatru nowe wartości, był pre-
zentowany przez Teatr «Tęcza» ze Słupska
spektakl *Przed zaśnięciem* Jana Dormana na
motywach wierszy dla dzieci Kazimierzy Ił-
łakowiczówny. Dorman nie korzysta z goto-
wych tekstów. Opierając się na fragmentach
różnych utworów, konstruuje z nich, według
własnych zamierzeń twórczych, swoisty colla-
ge. Typowy dla jego sztuk jest refren, nawiąza-
nie do obrzędów, swoista rytmika. Środkiem

wypowiedzi są dlań nie tylko zestawy słów (nie tekst, lecz właśnie zestaw słów), wyrazi-
sta, ustawicznie zmieniająca się scenografia,
światła i muzyka. W tym wypadku była to
muzyka Karola Szymanowskiego. Przed-
stawienie jest trudne, nie do każdego trafia,
a ci do których trafia, odczytują je w sposób
bardzo różnorodny, niekiedy zadziwiający sa-
mego autora. I na tym polega również jego
wartość”. Z. Kwiecińska, *Nie ma rzeczy nie-
możliwych...*, „Trybuna Ludu”, 19 XI 1981.

12 XII. Premiera *Nieznosnego stoniątka* wg
powieści R. Kiplinga. Adapt. B. Kościuszko,
reż. Z. Miklińska, scen. A. Bunsch, muz. Z.A.
Januszkiewicz. „Ali Bunsch, od lat pracujący
z Zofią Miklińską, zaprojektował lalki duże,
wypełniające scenę i jest to niewątpliwy walor
przedstawienia. Aktorzy poruszają nimi na
oczach widowni, ale niejako anonimowo, za-
słonięci peruczkami, giną na drugim planie”.
J. Ślipińska, *Opowieść o nieposkromionej cieka-
wości*, „Głos Pomorza”, 24 III 1982.

18 grudnia. W teatrze odbywa się finał akcji
pod hasłem „Prezent dla dziecka” organizo-
wanej przez „Głos Pomorza” oraz Polski Ko-
mitet Pomocy Społecznej. Po rozdaniu 120
kompletów prezentów dzieci obejrzały *Nie-
znosne stoniątko*.

W ciągu roku. Do zespołu dołączają L. Po-
pławski i J. Muszyński (adept); odchodzą
zaś: D. Ciechanowska-Karcz, W. Deneka, J.
Karcz, J. Piotrowski, M. Dębińska (adeptka)
i K. Krasowska (adeptka).

1982

I-II. Na coroczne spektakle choinkowe wy-
brano *Nieznosne stoniątko* oraz specjalnie
wznowione *Po kolędzie*. Zorganizowano oko-
ło 60 imprez.

12 V. Premiera *Ballady o bochenku chleba*
E. Wojnarowskiego. Reż. Z. Miklińska, scen.
A. Afanasjew, muz. J. Stachurski.

3 VII. Premiera *Przygód Wiercipięty* J. Peh-
ra. Przekł. A. Ryl-Krystianowski, adapt.,
reż. i scen. Jan Dorman, muz. F. Wilko-
szewski. „*Przygody Wiercipięty* są przykładem
teatru umownego, mówiąc inaczej teatru
ZABAWY W TEATR. Na scenę zajeżdża
wóz z rekwizytami teatralnymi. Aktorzy,
dobierając poszczególne elementy, robią
przedstawienie. Na oczach widzów tworzy
się główny bohater *Przygód* – Wiercipięta,
nieodrodny syn swoich rodziców, który-
mi są wędrowni aktorzy. W związku z tym
i zgodnie z nadanym mu imieniem wyrusza
w nieznane. W ślad za nim udają się, niespo-
kojni o los niedoświadczonego Wiercipięty,
opiekunowie. Zanim dojdzie do rodzinnego
spotkania, lalkowy bohater przeżyje przygo-
dy mrozące krew w żyłach, niespodzianki,
zawiąże przyjaźnie i dozna rozczarowań”.
(mim), „*Alka*” w „*Tęczy*”, „Konfrontacje”
1982, nr 31, s. 8.

18 XII. Premiera *Czimi* B. Apriłowa. Przekł.
H. Jurkowski, reż. Z. Miklińska, scen.
A. Bunsch, muz. W. Dubanowicz. „Sztuka
bułgarskiego autora, Borisa Apriłowa, w tłu-
maczeniu Henryka Jurkowskiego, najwyraż-
niej bawiła Zofię Miklińską, która pracując
nad nią reżysersko, całą tę zabawę wydobyła.
Dlatego chyba tyle radości daje ona małym
widzom. Fabułka jest w niej nieskompliko-
wana, bowiem cały czas obraca się wokół
sposobów wydobywania ze zbiornika owej nie-
znanej istoty, która sama siebie nie potrafi
określić. Mali widzowie świetnie się bawią,
umiejętnie wciągnięci w przedstawienie
przez aktora prowadzącego spektakl, uczą
się kilku zasad, którymi – miejmy nadzieję –
będą się kierować w życiu”. J. Ślipińska, *Za-
bawa z Czimi*, „Głos Pomorza”, 16 III 1983.
Tego dnia odbywa się kolejny finał akcji pod
hasłem „Prezent dla dziecka” organizowanej
przez „Głos Pomorza” oraz Polski Komitet
Pomocy Społecznej. Ponownie rozdano 120
paczek z prezentami.

W ciągu roku. Do zespołu dołączają: E. Fedu-

cik, Z. Feducik, J. Kowalczyk, M. Weigel, J. Bębenek (adept), Z. Kila (adept) i E. Marcinia (adeptka); odchodzą zaś: A. Arciszewski, A. Błaszkiwicz, J. Kiezuń i J. Muszyński (adept). Ze stanowiska kierownika literackiego odchodzi Z. Flis.

1983

25 I lub 5 III. Premiera *Dziecka gwiazdy* M. Kossakowskiej i J. Galewicza wg O. Wilde'a. Reż. J. Galewicz, scen. B. Witczak, muz. Z. Stanczewa. To setna realizacja wg zestawienia premier prowadzonego przez archiwistów Tęczy. „Najistotniejsze, że autorzy adaptacji nie uronili nic z uroku, baśniowej fantazji i poetyckiego czaru tego utworu. Januszowi Galewiczowi jako reżyserowi zawdzięczamy spektakl jednolity, wartki, trzymający w napięciu małych widzów. Równocześnie nie gubi się w tym przedstawieniu moralnego przesłania utworu, dzieci nie pozostają obojętne na losy bohatera, ale i na jego ogrodzenie wewnętrzne. Sądzę, że to przedstawienie z równą przyjemnością obejrzą dorośli, jak i dzieci. Scenografia Barbary Witczak bardzo piękna, przestrzenna, ale umowna, rozwija dziecięcą wyobraźnię, na którą działają też i efekty akustyczne i muzyka Zofii Stanczewej. A przy tym posiada jeszcze jeden walor, jest harmonijne, sprawne i wyrównane aktorsko”. J. Ślipińska, „*Dziecko gwiazdy*”, „Głos Pomorza”, 4-5 VI 1983.

I-II. W ramach spektakli choinkowych Tęcza gra *Przygody Wiercipięty*, *Balladę o bochenku chleba* oraz *Czimi*. Odbyło się 75 imprez w woj. koszalińskim, słupskim i pilskim.

23-27 II. Gościnne występy z okazji jubileuszu 30-lecia Teatru Lalek Pleciuga w Szczecinie ze spektaklem *Przygody Wiercipięty*.

7 III. Premiera *Wesołych przygód Kubusia, czyli Czarodziejskiego trunku*, inaugurująca działalność trzysobowej grupy Piwetta lub Pivetta. W skład zespołu wchodzi aktorzy Tęczy –

E. Feducik, Z. Feducik i J. Bębenek. „Konceptcja naszej grupy – mówi Janusz Bębenek – jest bardzo prosta. Chcemy dotrzeć z lalką wszędzie łam, gdzie «Tęcza» dotrzeć nie może. Trójce aktorów jest zawsze łatwiej się poruszać niż całemu zespołowi. Nie chcemy być absolutnie konkurencją dla rodzimego teatru, bo wtedy byśmy byli również i konkurencją dla samych siebie. Niezależnie bowiem od działalności «Piwetty» gnamy przecież we wszystkich spektaklach «Tęczy». B. Matuszkiewicz, *Wesoły przygody... z „Piwettą”*, „Gryf” 1983, nr 5, s. 30.

V. Tęcza ogłasza konkurs dla dzieci pn. „Trzy pytania”. Tym razem najmłodszy musi odpowiedzieć na pytania: „Co w przedstawieniu było najpiękniejsze?”, „Co w przedstawieniu uważam za najważniejsze?” oraz „Co mi się w przedstawieniu najbardziej podobało?” Do wypowiedzi można dołączyć rysunek z wybranej sztuki. Na konkurs wpływa 128 prac. Z. Miklińska: „Konkurs spełnił nasze oczekiwania. Powiedział nam wiele o trafności proponowanego repertuaru, właściwym rozumieniu przez dzieci problematyki przedstawień i silnym przeżywaniu wzruszeń zarówno estetycznych, jak i w sferze moralnej. Wychowawcza funkcja teatru jako sojusznika szkoły znalazła w konkursie swoje potwierdzenie”. [nota], „*Trzy pytania i co z tego wynika*”, „Głos Pomorza”, 4 VI 1983.

28 V-5 VI. Udział w Spotkaniach Teatrów Lalek Polski Północnej, odbywających się w ramach XXV Festiwalu Teatrów Polski Północnej w Toruniu, ze spektaklem *Czimi*.

VII. Z. Miklińska, jako jeden z trzech polskich delegatów M.KiS, uczestniczy w III Dorocznym Przeglądzie Bułgarskich Teatrów Lalek w Starej Zagorze i Tołbuchinie.

VIII. „Wóz z lalkami”. Aktorzy Tęczy wyruszają w trasę po woj. koszalińskim i słupskim wozem ciągniętym przez konie z autorskim projektem wg *Szczurołapa* J.W. Goethego.

Insc. J. Galewicz, reż. J. Marcinowicz, scen. A. Szulc, oprac. muz. M. Borchert. Spektakl pokazano w 20 miejscowościach, a zespół przejechał ponad 500 km. „Wóz jak z cygańskiego taboru, zaprzężony w dwa pociągowe konie, pojawił się na ulicach Słupska. Obwieszony lalkami, rekwizytami, kubłami, kolorowy. Wąganci z trupy Janusza Marcinowicza szli przed zaprzęgiem trąbiąc, bębniąc, głośno nawołując na popołudniowe widowisko przed Zamkiem Książąt Pomorskich. Na zamkowym dziedzińcu rozegrało się widowisko zatytułowane *Szczurołap*, będące po trosze przypomnieniem losów wędrownych aktorów. Scenę szczelnie otoczyły dzieci, młodzież, rodzice by obejrzeć ów spektakl”. (wir), *nota*, „Głos Pomorza”, 3-4 IX 1983.

10 IX. Premiera wznowieniowa *Kaszubów pod Wiedniem*, spektaklu z 1971, w związku z przypadającą dwa dni później 300. rocznicą Odsieczy Wiedeńskiej. „Zofia Miklińska przede wszystkim nadała tej dość statycznej sztuce większe tempo. Wszelkie opowieści bohaterów w dramacie pierwotnym tutaj stają się żywą akcją. Na scenie zawsze coś się dzieje. Sceny przedstawiające udział Kaszubów w «wiedeńskiej potrzebie» splatają się z miłosnymi perypetiami Kulczyckiego i Anki i z obrzędami wesela kaszubskiego. Często zmienia się tło wydarzeń i forma inscenizacji: raz jest to typowe przedstawienie marionetkowe, innym razem na scenę wchodzi aktorzy z chochołami. Sztuka głównie opiera się na scenach zbiorowych, co jest być może przyjemne dla odbiorcy, ale na pewno stwarza wiele trudności reżyserowi i aktorom. Warto także zwrócić uwagę na przekład, w którym znacząco wyczuć swojskiego tematu. Szkoda tylko, że tak mało jest akcentów specyfiki kaszubskiej w tle muzycznym”. (s.j.), „*Kaszubi pod Wiedniem w słupskim teatrze lalek*, „Pomerania” 1983, nr 11, s. 9.

18 IX. *Kaszubi pod Wiedniem* grani w plenerze w Brzeźnie Szlacheckim z okazji odsię-

cia pomnika upamiętniającego 300. rocznicę Odsieczy Wiedeńskiej

12-14 X. Tęcza na gościnnych występach w Wojewódzkim Ośrodku Kultury w Bydgoszczy ze spektaklem *Kaszubi pod Wiedniem*.

XI. Tęcza uhonorowana przez Zarząd Wojewódzki Zrzeszenia Kaszubsko-Pomorskiego medalem pamiątkowym Zarządu Głównego ZKP wybitym z okazji 300. rocznicy odsieczy wiedeńskiej „za kultywowanie folkloru kaszubskiego”.

12 XI. Premiera *Królowej Śniegu* E. Szwarcza wg H. Ch. Andersena. Przekł. H. Pieczarkowska, reż. A. Waśko, scen. M. Wenzel, muz. L. Waśko. „Akcja przebiega bardzo warto przy dużym zróżnicowaniu dynamicznym. Bardzo charakterystyczne i oryginalne są postacie, narysowane przez reżyserski zamysł i wcielone przez zespół aktorski. Ryzykuję twierdzenie, że każdego z bohaterów tej inscenizacji Adam Waśko obdarzył zupełnie innym charakterem, przypisał mu pewne przywary, przymioty, a nawet gesty niepowtarzalne u innych postaci. Staranny obserwator samej animacji zauważył zapewne, że ptaki wysuwały wysoko szyje, że Radca pochylał głowę, że Król wspólnie uzewnętrzniał rozterkę spowodowaną walką między własną wrodzoną dobrocią a uzależnieniem od złego Rady. Powodzenie w operowaniu lalkami należy również chyba przypisać sympatii zespołu «Tęczy» do lalek-jawajek, które dają wiele możliwości animacyjnych”. Z. Janiszewski, *Polecam „Królową Śniegu”*, „Pobrzeże” 1984, nr 1, s. 19.

14-20 XI. Udział w XI Ogólnopolskim Festiwalu Teatrów Lalek w Opolu ze spektaklem *Kaszubi pod Wiedniem*. „Na pewno ciekawa i scenicznie funkcjonalna jest scenografia autorstwa Ali Bunscha [...]. Zawiodło jednak wykonanie. O ile plan lalkowy został rozegrany płynnie, na dobrym poziomie, o ile wystąpiło w nim kilka interesujących rozwiązań

inscenizacyjnych (np. scena przy namiocie tureckim skonstruowana na zasadzie animacji filmowej, np. ciekawe wbudowanie okienka dla lalek w ścianę mieszkania, w którym umiejscowiona została akcja wesela), o tyle plan żywy zawiódł. Grający jednego z družbów Zdzisław Feducik pokazał całkowity brak opanowania rzemiosła aktorskiego. Wygłaszał tekst i bez zrozumienia, i bez odrobiny uczucia. Nie wiadomo, dlaczego w gronie panienek sprawujących obrządki nad panną młodą, znalazła się aktorka w wieku mocno mamusiny. Te i inne składniki widowiska sprawiły, że miałem chwilami wrażenie, jakby zatarła się granica między teatrem profesjonalnym i amatorskim. A mogło – o czym świadczą owe sceny animowane – być całkiem inaczej”. J. Płaskoń, *Teatralne owoce odsieczki*, „Trybuna Polska”, 17 XI 1983.

W ciągu roku. Do zespołu dołączają: M. Kupiec, U. Baj (adeptka), D. Baska (adeptka), J. Igła (adept, na kilka miesięcy); odchodzą zaś: J. Kowalczyk, J. Marcinowicz i Z. Kila (adept).

1984

2 I. Z. Miklińska otrzymuje nagrodę wojewody słupskiego w dziedzinie kultury za rok 1983.

5 I. Premiera widowiska *Zima, zima* M. Kosakowskiej i J. Galewicza. Reż. Z. Miklińska, scen. A. Bunsch, muz. W. Dubanowicz.

21 III. Z. Miklińska odznaczona Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski.

1-8 IV. W mieście VI Słupski Tydzień Teatralny. Na scenie Tęczy niektóre pokazy.

3 IV. T. Kaczorowska oraz J. Sójka odznaczeni Medalami Honorowymi za zasługi dla Słupska.

V. Działająca przy Tęczy grupa J. Bębenka wyrusza w kolejną trasę po najodleglejszych

zakątkach województwa, tym razem z autorską adaptacją *Pchły Szachrajki* J. Brzechwy.

5 V. Premiera *Królowny i echa* V. Pospíšilovej. Przekł. J. Puget, reż. Z. Miklińska, scen. K. Grzesiak, muz. J. Stachurski.

30 V. J. Sójka obchodzi potrójny jubileusz: 80-lecia urodzin, 60-lecia debiutu scenicznego i 50-lecia pracy zawodowej. „Nigdy nie przypuszczałem, że doczekam się takiego uznania dla mej pracy artystycznej... Najbardziej wzruszył mnie ofiarowany przez dyrekcję PTL «Tęcza» portret uśmiechniętego dziecka. Pięćdziesiąt lat niosłem dzieciom radość i uśmiech, a one odwdzięczały mi się przyjaźnią. Ten portret jest dla mnie uosobieniem świata dziecięcych przeżyć...” J. Nitkowska, *Życie dzieciom poświęcone*, „Zbliżenia”, 28 VI 1984.

1 VI. E. i T. Czaplinczy odznaczeni Nagrodą Prezesa Rady Ministrów W. Jaruzelskiego, „za całokształt działalności artystycznej w dziedzinie teatru lalek, a szczególnie za zasługi dla Państwowego Teatru Lalki «Tęcza» w Słupsku”.

2-10 VI. Udział w II Spotkaniach Teatrów Lalek Polski Północnej, odbywających się w ramach XXVI Festiwalu Teatrów Polski Północnej w Toruniu, ze spektaklem *Królowa Śniegu*.

VII-VIII. Kolejna edycja „Lata z Tęczą”. Odbyło się 80 spektakli, w ramach których zagrano *Królownę i echa*, *Czimi* oraz *Przygody Wiercipięty*. Odwiedzono m.in. Kołobrzeg, Mielno, Sarbinowo, Jarosławiec, Ustkę, Rowy i Łebę.

24 IX. Do zespołu dołącza M. Kukielko.

4 X. Prapremiera *Bajki całkiem nowej* z tekstami J. Tuwima i J. Brzechwy. Adapt. i reż. Z. Miklińska, scen. K. Grzesiak, muz. A. Korzyński, oprac. muz. M. Radzikowski.

„Spektakl, który teatr zaproponował na inaugurację jesiennej działalności spotkał się z ciepłym przyjęciem widzów, ponieważ składa się z perełek polskiej wierszowanej literatury, muzykę zaś napisał Andrzej Korzyński — są to piosenki z filmu *Akademia pana Kleksa*. Scenarzystka i reżyser przedstawienia, Zofia Miklińska, oparła je w całości o wiersze Juliana Tuwima i Jana Brzechwy, znane prawie każdemu dziecku. Głównym wątkiem jest opowieść o *Lokomotywie*, którą na zasadzie skojarzeń przerywają opowiadki o *Ptasim radiu*, *Psich smutkach*, *Leniu*, *Skarżypycie*, *Kłamczusze...*” (mim), *Opowieść o „Lokomotywie”*, „Głos Pomorza”, 6-7 X 1984.

15 X. W wieku 80 lat umiera J. Sójka.

24 X. Prapremiera *Damroki i Gryfa* N. Gołębskiej. Reż. Z. Miklińska, scen. A. Bunsch, muz. J. Partyka, choreo. L. Grad. „Prapremierę sztuki Natalii Gołębskiej *Damroka i Gryf* przygotowano dla uczczenia 40-lecia powrotu Pomorza do Macierzy. Tekst sztuki niełatwy jest w odbiorze. Dużo w nim nagromadzono motywów historycznych i legendarnych. Dyskusyjne wydaje mi się rozwiązanie wątku pomorskiej księżniczki – Damroki, córki Świętopępka Wielkiego. Wiele spraw wydawało mi się mało przejrzystymi. Okazało się jednak, że twórcom spektaklu nie zależy bynajmniej na tym, by dzieci zapamiętały wszystko. Zofia Miklińska, reżyser przedstawienia, za najważniejsze uznała tym razem przeżycie emocjonalne”. J. Nitkowska, *Bajka to li tylko?*, „Zbliżenia”, 22 XI 1984.

3-11 XI. Udział I Ogólnopolskich Spotkaniach Teatrów Lalek w Białymstoku ze spektaklem *Damroka i Gryf* (2 pokazy). „Toczy się to w miarę sprawnie bez specjalnych efektów raz na dworze Świętopępka, raz w kuźni, to znów w okolicy bagiennej. Daje się tu zauważyć sporo niewykorzystanych przez inscenizację momentów, jak choćby rozmowa starej piastunki z dzwonami, gdzie dzwony pojawiają się tylko w najmniej ciekawej po-

staci, to znaczy jako obwisłe sznury. Jest za to mnóstwo postaci zawsze jednoznacznie określonych jako dobre lub złe. Jest ich tak dużo, że nawet Damroka ma niejaki trudności w utrzymaniu się na planie pierwszym. Do najlepszych zaliczyłbym jednak scenę w Granitowym Kręgu. Scena z grobów bohaterów ze światełkiem, symbolami i nastrojem dowodzi, że jest to specjalność polskiego teatru, także lalkowego”. A. Koziara, *Rymcimcim i inni*, „Kurier Podlaski”, 9-10 XI 1984.

20-22 XI. *Damroka i Gryf* na wyjazdowych występach w Koszalinie (6 pokazów).

16 XII. Kolejny finał akcji „Prezent dla dziecka”. Tym razem 120 dzieci z ubogich słupskich rodzin obejrzało spektakl *Bajka całkiem nowa*.

W ciągu roku. Do zespołu dołącza I. Zitzman, odchodzą zaś: T. Kaczorowska, M. Kupiec i M. Weigel. Na białostockim Wydziale Lalkarskim PWST im. A. Zelwerowicza w Warszawie zostaje obroniona praca magisterska J. Deszcz *Twórcy Teatru „Tęcza”* (promotor: doc. dr H. Jurkowski).

1985

5 I. Premiera *Kraks Mistrza Kraksiarza* M. Antuszewicza. Reż. J. Z. Wroniszewski, scen. G. Karłowska, nadzór scen. M. Antuszewicz, muz. B. Pasternak.

31 I. Z zespołu odchodzą E. Feducik i Z. Feducik.

I-II. W ramach imprez choinkowych Tęcza gra *Bajkę całkiem nową* oraz *Kraksy Mistrza Kraksiaka*.

II. T. i E. Czaplinski odznaczeni Medalami 40-lecia Polski Ludowej.

3-10 II. *Damroka i Gryf* prezentowana podczas Telewizyjnego Festiwalu Teatrów Lal-

kowych. Jury nagrodami indywidualnymi wyróżnia N. Gołębską za tekst sztuki oraz J. Kiezuń za rolę Damroki.

16 II. Umiera A. Bunsch, scenograf, wieloletni współpracownik Z. Miklińskiej.

19-26 V. Udział w III Spotkaniach Teatrów Lalek Polski Północnej ze spektaklem *Bajka całkiem nowa*.

25 V. Premiera widowiska *O Fauście, Kaszparku i Diablach* opartego na czeskich tekstach ludowych. Przekł. J. Bułakowska, K. Wnu-kowa, reż. i scen. M. Abramowicz, muz. J. Stachurski.

VI. Na ogłoszony przez Tęczę konkurs „Jaki jest Twój teatr? Jak go widzisz z ulicy? Jak go widzisz od środka?” spływa 256 prac, z czego wyróżniono 6 w grupie przedszkolnej i 12 w grupie szkolnej.

30 VI. Z zespołu odchodzi T. Szyszka.

VII-VII. W ramach „Wakacji z Tęczą” jeden zespół podróżuje ze spektaklem *Bajka całkiem nowa*, drugi z widowiskiem *O Fauście, Kaszparku i Diablach*.

12 X. Premiera *Pułapki* T. Słobodzianka. Insc. i reż. W. Wieczorkiewicz, scen. L. Serafinowicz, muz. K. Dębski, R. Rauhut. Druga po latach w Tęczy realizacja wykorzystująca lalki żyworękie. „Inscenizacji i reżyserii tego interesującego przedstawienia podjął się Wojciech Wieczorkiewicz. Wydaje się, iż reżyser celowo postawił na uniwersalność tej sztuki. Na odbiorcę bez precyzyjnie określonego wieku. W ten sposób ustrzegł się banalności, sztucznych uproszczeń. Takie założenie wymaga jednak doświadczonych wykonawców. Aktorzy potrafili utrzymać się w intencji reżysera, umiejętnie, bez patosu i próby przypodobania się młodzieckiej publiczności, nakreślili charaktery przedstawionych postaci. Dramaturgii oraz odpowiedniego klimatu

dodaje również muzyka Krzesimira Dębskiego i Romana Rauhuta. Zaś całość dopełnia scenografia Leokadii Serafinowicz, a także lalki, które odzwierciedlają charakter bohaterów”. M. Krom, *Świat pełen pułapek*, „Głos Pomorza”, 29 X 1985.

14-20 X. Udział w XII Ogólnopolskim Festiwalu Teatrów Lalek w Opolu ze spektaklem *Damroka i Gryf*. „Szkoda, że jury nie dostrzegło walorów tego przedstawienia. «Tęcza» nie otrzymała nagrody i jest to decyzja nieco krzywdząca. Miklińska ukazała całą teatralność baśni Gołębskiej, tworząc widowisko pełne uroku i tajemniczości. Był to teatr lalkowy operujący klasycznymi środkami wyrazu, opowiadający dzieciom pewną historię, pobudzający zarazem ich wyobraźnię. Piękne, poetyckie przedstawienie, znacznie ciekawsze niż fatalnie grana *Baśń o pięknej Parysadzcie*”. W. Nowicki, *Takie sobie laleczki...*, „Zbliżenia”, 28 XI 1985.

31 X. Z zespołu odchodzi J. Kiezuń.

27 XI. Premiera *Uciekaj myszko* J. Czepowieckiego. Przekł. W. Gubarewska, reż. A. Giżewska, scen. A. Kilian, muz. K. Olczak, teksty pios. J. Wilkowski. „*Uciekaj myszko* jest opowieścią o samotności i przyjaźni, z których pierwszą można przełamać, drugą zaś, mimo odwiecznych zdawałoby się przeszkód, nawiązać. Opowieścią delikatną, dyskretną, w której miast smutku jest smutek, a i ten kołacze się ledwie i pojawia tylko czasem. Wszyscy są tu wszak dobrzy. Kot lubi mysz, a mysz kota, oboje zaś babcię. I jeśli nawet na początku tworzy ona całą strategię obrony przed myszką, z czasem stanie się jej bliską przyjaciółką. Bo jak w dobrych bajkach bywa, rzecz osnuta jest nutą dobrotliwego żartu i łatwym do przewidzenia happy endem, ku któremu realizacja zmierza od pierwszych już scenicznych chwil”. A. Raczyńska, *W dobrym świecie lalek*, „Zbliżenia”, 12 XII 1985.

W ciągu roku. Ze stanowiska kierownika muzycznego odchodzi M. Radzikowski, a jego obowiązku przejmuje J. Stachurski. Do zespołu dołącza J. Czosnyka, odchodzi zaś L. Popławski.

1986

26 I. W Programie Pierwszym Telewizji Polskiej pokaz *Uciekaj myszko*.

I-II. W ramach spektakli choinkowych grane są *Pułapka* i *Uciekaj myszko*.

II. Aktor Tęczy J. Czosnyka we współpracy ze Stowarzyszeniem Muzyków Rozrywkowych STOMUR oraz Gminnym Ośrodkiem Kultury w Ustce przygotowuje autorski program edukacyjny „Igraszki z lalką”, z którym objeżdża najmniejsze miasta woj. śląskiego. „J. Czosnyka w zabawnych miniscenkach przedstawia możliwości kreacyjne wszystkich rodzajów lalek – kukielki, jawaiki, marionetki, itd., włączając do wspólnej zabawy widownie”. (mim), *Igraszki z lalką*, „Głos Pomorza”, 12 II 1986.

5 IV. Prapremiera *Nie zawsze jest tak, jak się komu wydaje* J. Osńnicy. Reż. Z. Miklińska, scen. K. Grzesiak, muz. J. Stachurski, choreo. Z. Skrzeczko. „Przedstawienie *Nie zawsze jest tak, jak się komu wydaje* jest bajką na wskroś współczesną, ukazującą wiele prawdy o naszym życiu. Nawet wróżka, grana przez Wandę Wojtaniec, nie jest zwyczajną, baśniową postacią, tylko pracownikiem na etacie odchodzącym na emeryturę... Spektakl zaprezentowany przez Śląski teatr lalki mówi o miłości i o wyborze. O tym, co moglibyśmy dzisiaj nazwać oceną piękna. Czy piękne jest to, co błyszczy na zewnątrz, jest przyjemne dla oka, czy też to, co tkwi wewnątrz, np. w człowieku. Jego charakter, osobowość, uczynki...” M. Krom, *Królewicz z oślimi uszami*, „Głos Pomorza”, 19-20 IV 1986.

28 V-4 VI. Gościnnie wizyta przedstawicieli Teatru Lalek w Bracku (ZSRR), reżysera W. Birikukowa i scenografa N. Kuwszinowa, zakończona podpisaniem umowy o twórczej współpracy i wzajemnych kontaktach obu teatrów. Rewizyta Z. Miklińskiej i S. Mireckiego następuje pod koniec wakacji.

1 VII. Do zespołu dołączają M. Rudnicka i I. Polak.

25 IX. Premiera *Kogucika i słończnika* K. Mieszkowa. Przekł. J. Wolski, reż. A. Waśko, scen. G. Karłowska, muz. L. Waśko.

IX. W związku ze zbliżającym się jubileuszem 40-lecia Tęczy ogłoszony zostaje konkurs plastyczny „Teatr moich marzeń”. Wpływa 612 prac, z których komisja konkursowa wyłania 25 zwycięskich.

X. Dzięki współpracy Tęczy, Stowarzyszenia Społeczno-Kulturalnego „Pobrzeże” oraz Wojewódzkiego Ośrodka Kultury w Gdańsku wychodzi książka *Przygody Kubusia* z tekstami J. Sójki oraz ilustracjami D. Sikorskiej-Łażny i M. Łażnego. „Proste i zabawne, oparte na nieustającej rozmowie z widownią, są doskonałym materiałem dla grup amatorskich, także zespołów szkolnych. Opracowane przez autora opisy inscenizacyjne, rysunek scenki, fotografie niektórych lalek są niewątpliwą pomocą dla początkujących instruktorów. Skromny ten teatr z Kubusiem nie wymaga wielkich nakładów, lecz trochę serca, ochoty i radości tworzenia. Identyfikacja dzieci z bohaterem sprawdzona w licznych praktykach jest gwarancją pełnego porozumienia sceny z widownią, nawet bez udziału takiej indywidualności jak Julian Sójka”. Z. Miklińska, *Teatr Kubusia*, „Gryf” 1986, nr 10, s. 15.

15 XI. Premiera *Remusa – rycerza kaszubskiego* E. Mazurkiewicz na podstawie powieści A. Majkowskiego. Reż. Z. Miklińska, scen. R. Strzelecki, muz. W. Dubanowicz, choreo. Z. Skrzeczko. „Nie po raz pierwszy dyrek-

tor artystyczny tego teatru sięga do tematów związanych z przeszłością tej ziemi, historią, obyczajami. Wydarzeniem jest jednak przypomnienie dzisiaj dzieła Aleksandra Majkowskiego, choćby w skrótovej formie, jaką umożliwia scena”. J. Ślipińska, *Opowieść o kaszubskim bohaterze*, „Głos Pomorza”, 20-21 XII 1986.

XI-XII. W słupskim BWA, Baszta Czarownic, wystawa „Lalki Alego Bunscha” w związku z jubileuszem 40-lecia Tęczy. W następnym roku wystawa pokazana jest w Koszalinie i Pile.

6 XII. Jubileusz 40-lecia Tęczy. „Krzyżem Kawalerskim OOP odznaczono Jana Węglarskiego. Roman Danilewicz, Eryka Grynagiel, Krystyna Lachowska, Anna Roguszcak, Helena Siągło, Wacław Tracz i Stefania Walkusz otrzymali Srebrny Krzyż Zasługi, natomiast Michał Milczarek – Brązowy Krzyż Zasługi. Odznaki «Zasłużony działacz kultury» przyznane zostały Pawłowi Mindzie, Mieczysławowi Pierechodowi oraz Karolowi Szaremu. Ponadto WRN w Słupsku uhonorowała cały zespół zbiorową odznaką «Zasłużony dla województwa słupskiego», zaś wojewoda koszaliński również całemu zespołowi przyznał medal honorowy «Twórcom i mecenasom kultury». Obecny na uroczystości przewodniczący Federacji Związków Zawodowych Pracowników Kultury i Sztuki Jan Budkiewicz kilku działaczom wręczył honorowe odznaki «Zasłużony działacz związku». M. Krom, *Gratulacje, kwiaty, odznaczenia*, „Głos Pomorza”, 8 XII 1986. Z okazji jubileuszu specjalne wydawnictwo.

W ciągu roku. Do zespołu dołączają W. Dawidczyk i K. Sych (adeptka, na kilka miesięcy), odchodzi zaś E. Marciniak (adeptka).

1987

27 III-5 IV. Udział w II Ogólnopolskich Spotkaniach Teatrów Lalek w Białymstoku



Zobacz więcej na stronach „Bałtyckiej Biblioteki Cyfrowej”

ze spektaklem *Remusa – rycerza kaszubskiego* (2 pokazy).

11 IV. Premiera *Baśni o zaklętym kaczorze* M. Kann. Reż. Z. Miklińska, scen. A. Kilian, muz. J. Stachurski.

16 V. Podwójna premiera *Czerwonego Kapurka* J. Brzechwy oraz *Bajki o Wilku* na podstawie *Piotrusia i Wilka* S. Prokofiewa. Insc. i reż. W. Wiczorkiewicz, scen. L. Serafinowicz, muz. P. Kałużny i S. Prokofiew.

1 VI-6 VII. Z. Miklińska przygotowuje w Bracku premierę *Baśni o zaklętym kaczorze* M. Kann ze scen. A. Kiliana i muz. J. Stachurskiego.

1 X. Z zespołu odchodzi M. Rudnicka.

10 X. Premiera *Alineczki i żołnierza* I. Kiczanowej i W. Lifszica. Przełk. U. Pogwizd, B. Szkaradnik, reż. W. Biriukow, scen. N. Kuwszinow, muz. W. Sokołow, teksty pios. J. Stachurski, choreo. L. Grad. Premiera jest efektem współpracy Tęczy z Teatrem Lalek w Bracku i przygotowana jest z okazji 70-tej rocznicy obchodów Rewolucji Październikowej. „Obok dźwięku znak plastyczny jest tym, co kształtuje najpełniej odbierane przez

dziecko wrażenia. Tak będzie i w przypadku *Alineczki i żołnierza*. Przy zachowaniu dużej skromności scenograficznej (brak nadmiaru – wręcz przeciwnie) rzuca się w oczy kolorystyka wywiedziona ze stylizacji na rosyjski folklor. Ciepła, słoneczna i «wesoła» również podkreśla w ten sposób żartobliwy ton widowiska. Całość spektaklu rozgrywana jest na planie żywym, lalki są animowane przez aktorów w sposób dla widowni widoczny”. Z. Pakuła, „*Alineczka i żołnierz*”..., „Zbliżenia”, 29 X 1987.

X. Tęcza ogłasza konkurs plastyczny „Rysuj bohatera z rosyjskiej bajki *Alinaczka i żołnierz*”. Wpływa 390 prac, z czego 20 zostaje wyróżnionych.

W ciągu roku. Do zespołu dołącza I. Szambowska (adeptka), odchodzą zaś M. Kukielko i J. Bębenek (adept).

1988

19 III. Premiera *O wesołym grabarzu* H. Lamkov i J. Lamkov. Przekł. W. Fefenczak, reż. M. Majewska, scen. J. Budka, muz. J. Stachurski.

27 III. Z okazji Międzynarodowego Dnia Teatru Nagrody Dyrektora Wydziału Kultury i Sztuki otrzymują: E. Grynagiel, S. Mirecki i Z. Miklińska.

30 IV. Z zespołu odchodzi I. Polak.

21 V. Premiera *Bambuko, czyli skandal w krainie gier* M. Wojtyszki. Reż. A. Waśko, scen. M. Wenzel, muz. W. Dubanowicz.

4-15 VI. Na scenie Tęczy gościnne występy Teatru Lalek z Bracka (ZSRR) ze spektaklem *Czarodziejski pierścień*. W trakcie pobytu teatru gra jeszcze w Czarnem i Lęborku. „[...] forma sceniczna tego przedstawienia wcale nie jest łatwa: reżyser, Władimir Biriukow, stworzył specyficzny spektakl, posługując się niekonwencjonalną formą. Wprowadził bowiem na

scenę aktorów – anonimowe sylwetki – którzy w niezwykle precyzyjnie realizowanym ruchu, geście, tworzą bardzo piękne, plastyczne tło tego spektaklu. Więcej, tworzą atmosferę, poetycki klimat w przedstawieniu *Czarodziejskiego pierścienia*. Ten ruch sceniczny nadaje przedstawieniu formę ballady. Ba, nawet w takiej wizji plastycznej chciałoby się obejrzeć treść większej wagi myślowej, literackiej”. J. Ślipińska, *Czarodziejski pierścień*, „Głos Pomorza”, 11-12 VI 1988.

13 IX. Premiera *Biwaku z przyspiewkami* H. Januszewskiej. Reż. Z. Miklińska, scen. R. Strzelecki, muz. J. Partyka, choreo. Z. Skrzeczko. „Aktorzy w kangurkach, z plecakami, rozbijają obóz. Rajmund Strzelecki zaprojektował drewnianą konstrukcję, trochę namiot, trochę poddasze domu. Tak pomyślana przestrzeń sceny mieści wiele zakamarków, w których rozgrywają się poszczególne sceny. Plan lalkowy przeplata się z planem aktorskim, iluzja huzarskich przygód i załotów bywa rozbijana wejściem aktora żywego, czasem pomocnika postaci lalkowych, czasem ich rezonera. Aktorzy w zasadzie nie kryją techniki animacji. Kukły na długich kijach są ciekawie zaprojektowane, grają całą postacią, na tyle inną od pozostałych, na tyle charakterystyczną, że już swoją formą plastyczną przyciągają uwagę. Ale równocześnie te miniaturowe scenki giną gdzieś w obrazie całej sceny. Przybywa rekwizytów, przybywa kurtynek i zasłonek wydzielających poszczególne plany i wszystko to zaczyna nakładać się na siebie, zagęszczać, wirować barwami i kłócić się fakturą materiału”. M. Waszkiel, *W Teatrze Lalek: „Biwak z przyspiewkami”*, „Teatr” 1989, nr 5, s. 25.

9 X. W Telewizyjnym Teatrze dla Dzieci *Alinaczka i żołnierz*.

27 X. Tęcza przed spektaklami wprowadza własny „znak muzyczny”. Autorem pomysłu, a zarazem słów i muzyki jest kierownik muzyczny teatru J. Stachurski. „Dzień dobry! /

Dzień dobry! / Światło, muzyka, barwy i słowa / I scena z lalkami czeka gotowa / Aktorzy znają pięknych bajek mowę / I zaraz Tęcza zacznie z nimi rozmowę...” Archiwum PTL Tęcza.

28-29 XI. Z. Miklińska organizuje w Tęczy ogólnopolskie seminarium „Folklor i historia w teatrze lalek”. Pośród prelegentów: H. Jurkowski, B. Frankowska, E. Wojnarowski, J. Jankowski, T. Ogródzieńska, M. Waszkiel. Seminarium towarzyszą spektakle *Leć głosie po rosie* N. Gołębskiej (Teatr Baj w Warszawie), *Turlajgroszek* P. Tomaszuka (Białostocki Teatr Lalek) oraz *Biwak z przyspiewkami* organizatorów. Równocześnie otwarcie wystawy w Baszcie Czarownic „Wątki ludowe w scenografii”, na której zjadają się eksponaty ze spektakli Tęczy. „H. Jurkowski: - Zorientowanie się na folklor, na historię podczas tego seminarium było bardzo trafne, ponieważ przy kształtowaniu osobowości dziecka – a przecież teatr bierze w tym udział – szalenie ważne jest rozbudzenie zainteresowań historycznych, a także folklorystycznych. Folklor stanowi źródło istotnych motywów dla inicjacji kulturalnej dziecka, dla identyfikacji narodowej. Więc nie jest dziełem przypadku, że środowisko teatru lalek jest specjalnie zainteresowane tym tematem. Poza tym trzeba pamiętać, że przedstawienia folklorystyczne są obecne na scenach lalkowych od wielu dziesiątków lat i że największe sukcesy teatr lalkowy zawdzięcza folklorowi”. M. Mirecka, *By folklor nie trafił do lamusa*, „Głos Pomorza”, 18-18 XII 1988. Część referatów zostaje przedrukowana w kwartalniku „Teatr Lalek” 1989, nr 2.

15 XII. Tęcza gości francuski zespół Vague et Terre z Villiers-le-Bel ze spektaklem *Czarownice*.

29 XII. Premiera szopki krakowskiej *Po kolędzie* wg O. Kolberga i J. Cierniaka. Adapt. Z. Miklińska, reż. M. Kamińska-Sobczyk, scen. A. Bunsch, oprac. muz. M. Radzikow-

ski. W spektaklu użyto scenografię i opracowanie muzyczne z pierwszej wersji przedstawienia z 1981.

W ciągu roku. Do zespołu dołączają: M. Kamińska-Sobczyk, M. Ignasiak (adeptka), S. Kołakowski (adept), D. Rosanowska-Gołdon (adeptka) i D. Romanowski (adept); odchodzą zaś: J. Czosnyka, A. Waśko i D. Baska (adeptka).

1989

I-II. W ramach imprez choinkowych Tęcza gra *Po kolędzie*.

11 III. Premiera *Latającej wyspy* M. Kossakowskiej i J. Galewicza. Reż. J. Galewicz, scen. G. Karłowska, muz. Z. Stanczewska. „*Latająca wyspa* jest czymś więcej, niż tylko kukielkowym spektaklem, mówiącym o problemach współczesnej cywilizacji. Jest imprezą, która niejako wychodzi poza scenę teatru. Towarzyszy jej wystawa kwiatów, udostępnionych przez dyrektora Miejskiego Przedsiębiorstwa Zieleni w Słupsku, Jana Narkowicza oraz wystawa ptaszków, zorganizowana przy pomocy prezesa Związku Hodowców Kanarków i Ptaków Egzotycznych, Mariana Orłowskiego. Natomiast Tadeusz Kalukin — pracownik teatru «Tęcza» wypożyczył na tę okazję własne akwarium z rybkami, zaś tę ekspozycję w foyer PTL «Tęcza» ozdobił plakatami przyrodniczymi prezes ZW LOP, Zenon Wolski”. M.K., *Dzieci apokalipsy*, „Głos Pomorza”, 18-19 III 1989. Przy okazji premiery ogłoszono konkurs „Ziemia – Planeta Ludzi”. Wpływa 241 prac, przyznano 5 nagród i 12 wyróżnień.

29 IV. Premiera baśni scenicznej *Za siedmioma górami* E. Szelburg-Zarembiny. Reż. Z. Miklińska, scen. M. Antuszczyk, muz. J. Stachurski.

12-21 V. Udział w III Ogólnopolskich Spotkaniach Teatrów Lalek w Białymstoku ze

spektaklem *Biwak z przyspiewkami*. Nagroda Złotego Pawia dla najgorszego spektaklu przyznana przez studentów Wydziału Lalkarskiego PWST w Białymstoku.

VI. *Za siedmioma górami* na występach gościnnych w Bracku i Irkucku (ZSRR).

30 IX. Prapremiera *Bałwana i róży* J. Kulmowej. Reż. M. Majewska, scen. A. Budka, muz. J. Stachurski. „Zainaugurowano artystyczną jesień 1989 roku nader znamiennej dla sytuacji sztuką Joanny Kulmowej *Bałwan i róża*, przedstawiającą współczesną rzeczywistość – szarą, zabieganą wokół przyziemnych spraw i przez to pozbawioną piękna, wartości, bez których człowiek upodabnia się do rzeczy. Zrealizowany w konwencji musicalu spektakl, z muzyką country, ma jednak optymistyczną wymowę: pokazuje, że od nas w końcu zależy, czym będziemy żyć – szlachetnością i pięknem czy brzydotą i złem”. M. Mirecka, *W świecie lalek – też kryzys*, „Głos Pomorza”, 7-8 X 1989.

28 X. Premiera *Tomcia Palucha* J. Zaborowskiego. Reż. Z. Miklińska, scen. R. Strzelecki, muz. W. Dubanowicz. „[Z. Miklińska] Przygotowała przedstawienie bez kotar i maskujących, wysokich parawanów. Na scenie spotykają się zarówno aktorzy, którzy są animatorami, jak i lalki, którym oni użyczają swoich głosów. Wydawać by się mogło, że taka jawność, brak typowej dla teatru iluzji, wprowadzi pewne zamieszanie, utrudni odbiór. Widownia, mimo młodego wieku, potrafiła doskonale wczuć się w akcję. Był to spektakl działający przede wszystkim na wyobraźnię, a ta nie zawiodła. Podobnie jak nie zawiodła intuicja reżysera ani zespół aktorski, który oprócz animacji musiał udowodnić, że posiada także predyspozycje aktorów dramatycznych”. M. Krom, *Tomcio Paluch w słupskiej „Tęczu”*, „Głos Pomorza”, 12 XI 1989.

W ciągu roku. Z zespołu odchodzą: U. Baj

(adeptka), M. Ignasiak (adeptka) i S. Kołowski (adept).

1990

28 I. W Programie Pierwszym Telewizji Polskiej *Biwak z przyspiewkami*.

21 III. Premiera *Dokąd pędzisz koniku* R. Moskowej. Reż. M. Kamińska-Sobczyk, scen. E. Łosińska, muz. J. Szczerba. „[Spektakl jest] wielowątkowy, przedstawiający rzeczywistość sceniczną w znaczeniu dosłownym i symbolicznym, ozdobiony równie bogatą materią plastyczną i muzyczną. A chociaż rozgrywa się w świecie i teatrze lalek nie jest wyłącznie adresowany do dzieci. Ponieważ za prostą treścią i lekką formą kryją się problemy najistotniejsze dla każdego człowieka: wolność, przyjaźń, konieczność wyboru – tu właśnie pokazane interesująco, bo niebanalnie”. M. Mirecka, *O wolności – niebanalnie*, „Głos Pomorza”, 21 III 1990.

27 III. Z okazji Międzynarodowego Dnia Teatru Prezydium MRN w Słupsku przyznaje honorowe medale Zasługi dla Miasta Słupska M. Milczarkowi i W. Traczowi (elektroakustyk). Nagrodę Dyrektora Wydziału Kultury i Sztuki UW z okazji jubileuszu 30-lecia pracy w Tęczu otrzymuje E. Grynagiel. K. Lachowska odbiera nagrodę za najciekawszą kreację aktorską przyznaną przez koło miłośników teatru Słupskiego Towarzystwa Społeczno-Kulturalnego.

27 III-1 VI. W Tęczu „Akcja Most”. W każdą sobotę odbywa się loteria dla widzów. Do wygrania są zestawy teatralnych programów, albumów i plakatów z dawnych przedstawień oraz dwie lalki wykonane w pracowni teatru.

10 V. Premiera *Pirlim-Pema* Z. Miklińskiej wg opowiadania H. Januszewskiej. Reż. Z. Miklińska, scen. K. Grzesiak, muz. J. Stachurski.

10 VI. W Programie Pierwszym Telewizji Polskiej *Latająca wyspa*.

VI-VIII. W ramach akcji „Lato z Tęczą” pokazy *Tomcia Palucha* oraz *Dokąd pędzisz koniku*.

29 IX. Premiera *Czerwonej sukienki* M. Koszakowskiej i J. Galewicza. Insc. J. Galewicz, reż. Z. Miklińska, scen. B. Witczak, muz. P. Hertel. „Oglądając spektakl, obserwując żywą reakcję małych widzów, można stwierdzić, że autorzy dobrze znają psychikę dzieci, wiedzą, jak je zainteresować postawionym w sztuce problemem, czym rozbawić i w jaki sposób poruszyć ich wyobraźnię. Akcja sztuki jest żywa, prościutki wątek pozwala najmłodszym uważnie ją śledzić i brać czynny udział w przedstawieniu. Ważne, że niczym się tu dzieci nie straszy, chociaż zły czyn musi być ukarany. Morał też jest czytelny – dzieci, wychodząc z przedstawienia, wiedzą, że starszych trzeba posłuchać i danego słowa dotrzymać”. J. Ślipińska, *W bezpiecznym świecie bajki*, „Głos Pomorza”, 24-25 XI 1990.

X. Z. Miklińska realizuje *Szewczyka Dratewkę* w Teatrze Lalek w Penzie (ZSRR).

2 XII. W Programie Pierwszym Telewizji Polskiej *Za siedmioma górami*.

8 XII. Premiera *Najdzielniejszego z rycerzy* E. Szelburg-Zarembiny. Reż. M. Kamińska-Sobczyk, scen. J. Zieliński, muz. J. Stachurski.

30 XII. W Programie Pierwszym Telewizji Polskiej *Batwan i róża*.

W ciągu roku. Do zespołu dołączają: E. Czeczotko, B. Perłowska i L. Perłowski.

1991

I-II. W ramach imprez choinkowych Tęcza gra *Czerwoną sukienkę* i *Najdzielniejszego z rycerzy*. Teatr występuje w Człuchowie, Damni-

cy, Koszalinie, Stowięcinie, Mielnie i Zegrzu Pomorskim.

7 II. Umiera T. Czaplński, współzałożyciel i wieloletni dyrektor Tęczy.

9 II. Z. Miklińska odznaczona nagrodą wojewody śląskiego w dziedzinie kultury za 1991 r.

16 III. Premiera (uznawana za lalkową prapremierę) *Omijajcie wyspę Hula* M. Tomaszewskiej. Reż. Z. Miklińska, scen. R. Strzelecki, muz. J. Stachurski. „Adaptacji dokonała sama autorka, co niestety jest widoczne, bo przedstawienie jednak rozciągnięte, rozgadane. Już sam fakt, że więcej tam tekstu niż akcji, świadczy o małej znajomości autorki prawideł sceny teatru dziecięcego. Najmłodszy może się trochę znudzić, chociaż Zofia Miklińska z dużą inwencją i rozmachem przygotowała to przedstawienie. Starsze dzieci na pewno z zainteresowaniem obejrzą pełną przygodę wędrownicę po świecie rezolutnej Agnieszki (Małgorzata Kamińska-Sobczyk), której towarzyszy tajemniczy Pan ze spiczastą głową (Michał Milczarek)”. J. Ślipińska, *Omijajcie wyspę Hula*, „Głos Pomorza”, 30 III 1991.

18 V. Premiera *Żołnierza i biedy* S. Marszaka. Przekł. H. Jurkowski, reż. W. Biriukow, scen. W. Nikonienko, muz. W. Makarow. Spektakl zrealizowany przez artystów Teatru Lalek w Penzie.

27 V. W śląskim Klubie Międzynarodowej Prasy i Książki otwarcie wystawy „Cześć lalki!” z bohaterami przedstawień wystawianych w Tęczy i Teatrze Dramatycznym przez (odchodzącą na emeryturę) Z. Miklińską wg projektów R. Strzeleckiego. „Śląska «Tęcza» ma rodowód teatru ludowego. Dobór repertuaru – często odwołującego się do folkloru i legend regionalnych – wymaga współpracy ze scenografem tworzącym w konwencji realistycznej. Rajmund Strzelecki jest realistą, świadomym, że najbardziej nawet realistyczna dekoracja

teatralna musi zawierać niezbędne elementy umowności, skróty myślowe, deformację na rzecz ekspresji. Twarze jego lalek mają wyraz dobry lub zły, postacie bywają brzydkie i wrogie lub ładne i przyjazne. Ten – związany z treścią sztuki – potrzebny stereotyp «masek» doprowadza do uroczo naiwnych personifikacji, jak Śpiąca Królewna z przytroczoną do główki na stałe poduszczką z widowiska *Biwak z przyspiewkami*. Dla dzieci granice umowności mogą być nieokreślone”. T. Skórowa, *Ze świata dziecięcego*, „Głos Pomorza”, 29-30 VI 1991.

31 VIII. Z. Miklińska i S. Mirecki odchodzą na emerytury. Spór między aktorami a organizatorem o to, kto ma zostać nowym dyrektorem. Zespół nie chce na tym stanowisku proponowanego przez Urząd Marszałkowski A. Waśki.

X-XI. We współpracy z rozgłośnią koszalińską Tęcza przygotowuje trzy słuchowiska: *ABC teatru lalek*, *Adaptacje teatralne* oraz *Twórcy teatru lalek*.

X-XI. Tęcza przygotowuje programy edukacyjne dla szkół „Poznajemy teatr lalek” i „Teatr przy tablicy”.

XI. W parafii św. Józefa w Słupsku Tęcza prezentuje montaż poetycki poświęcony papieżowi Janowi Pawłowi II.

26 XI-6 XII. W parafii św. Józefa w Słupsku pokazy *Po kolędzie* oraz prezentacja montażu poetyckiego poświęconego papieżowi Janowi Pawłowi II.

XII. Tęcza wydaje kasetę magnetofonową zatytułowaną *Co się zdarzyło w Wigilię Bożego Narodzenia?! – kolędy i pastorałki* w oprac. muz. M. Radzikowskiego wraz z tekstami szopek staropolskich. Konc. K. Kamińska-Sobczyk. W styczniu 1993 przychodzi list z Geelong w stanie Victoria (Australia) od Związku Polaków z podziękowaniami za nagranie.

W ciągu roku. Do zespołu dołącza W. Ciborowska, odchodzą zaś W. Dawidczyk, B. Perłowska i L. Perłowski.

1992

1 I. Dyrektor naczelną i artystyczną Tęczy zostaje M. Kamińska-Sobczyk, która wcześniej, przez dwa miesiące była p.o. dyrektora. Równocześnie teatr traci niemal połowę dotacji. Na konto instytucji wpływa jedynie 49 mln zł (miesiąc wcześniej było to 80 mln). Kamińska-Sobczyk staje przed trudnym zadaniem – musi zredukować zespół.

12 I. W Programie Pierwszym Telewizji Polskiej *Pirlim-Pem*.

1 II. Premiera *Przygód misia Tymoteusza (Tymoteusz Rymcimci, Tymoteusz majsterklepka)* J. Wilkowskiego. Reż. M. Kamińska-Sobczyk, scen. J. Zieliński, muz. J. Szczerba-Stawarz. Wydarzeniem tym teatr świętuje spóźniony jubileusz 45-lecia.

1 III. W klubie Miami Nice 300 młodych widzów Tęczy wzięło udział w imprezie z okazji pożegnania karnawału. Pośród dzieci tańczyli także bohaterowie ze sztuk granych w teatrze. Zebrane z biletów pieniądze wsparły kasę teatru.

15 III. *Tomcio Paluch* (w zmienionej, trzyosobowej obsadzie) grany na oddziale chirurgii dziecięcej Szpitala im. J. Korczaka w Słupsku.

14 VI. Na antenie TVP1 *Czerwona sukienka*.

20 VI. Premiera *Szewczyka Dratewki* M. Kownackiej. Reż. M. Kamińska-Sobczyk, scen. K. Przybylska, muz. L. Żuchowski. „Widowisko jawi się nad wyraz barwnie, z żywą akcją, którą wzbogaca znakomita, sugestywna muzyka. Dodatkową atrakcją przedstawienia jest wykorzystanie na proscenium czterech podstawowych technik – rekwizytów teatru lalkowego: kukły, jawałki,

pacyнки i marionetki, co stwarza możliwość poznania różnych form scenicznego wyrazu”. J. Lissowski, *W „Tęczy” wakacje*, „Przegląd Słupski”, 10 VIII 1992.

VI. Z powodu trudnej sytuacji finansowej Tęczy M. Kamińska-Sobczyk podejmuje decyzje, że teatr po raz pierwszy w historii nie wyjedzie na letni objazd woj. słupskiego i koszalińskiego.

25 VII. Premiera *Kuglarza w koronie* Z. Nawrockiej. Reż. i muz. K. Arciszewski, scen. A. Tośta. „W sumie widowisko – bardzo bogate plastycznie [...], przeplecione wieloma piosenkami – porusza arcyważny problem: prawdy i kłamstwa oraz uświadamia wynikające z tego konsekwencje”. J. Lissowski, *W „Tęczy” wakacje*, „Przegląd Słupski”, 10 VIII 1992. Premiera była możliwa dzięki nieodpłatnemu wypożyczeniu lalek i scenografii z teatru Baj Pomorski w Toruniu, gdzie spektakl zszedł już z afisza.

X. Rusza kolejny cykl programów edukacyjnych w szkołach „Poznajmy teatr lalek”. Każdy trwa 45 min.

6 XII. *Szewczyk Dratewka* prezentowany w ramach balu mikołajkowego w hali widowiskowo-sportowej Gryfia w Słupsku.

9 XII. W trakcie obrad Rady Miejskiej w Słupsku zespół Tęczy prezentuje fragment widowiska bożonarodzeniowego, rozdaje radnym drewniane lalki (które pracownia przygotowuje w celach sprzedażowych), a następnie zwraca się z dramatycznym apelem o ratowanie teatru.

19 XII. Prapremiera widowiska *Gdzie jest Mikołaj?* M. Kamińskiej-Sobczyk w reż. autorki. Scen. K. Przybylska. Spektakl przygotowany z myślą o zbliżających się imprezach choinkowych.

XIII-I 1993. W foyer teatru ekspozycja prac,

które zostały nadesłane do Tęczy po obejrzeniu spektaklu *Kuglarz w koronie*.

W ciągu roku. Z zespołu odchodzą I. Szambowska (adeptka) oraz R. Wołosik (adept).

1993

I-II. Imprezy choinkowe ratujące budżet instytucji. Grane jest widowisko *Gdzie jest Mikołaj?*.

V. Gościnne występy we Flensburgu (RFN) ze wznowionym spektaklem *Od Polski śpiewanie*.

3 V. Premiera *Która godzina?* Z. Wojciechowskiego. Reż. M. Kamińska-Sobczyk, scen. J. Zieliński, muz. J. Szczerba-Stawarz, choreo i plast. ruchu J. Zimowski.

VII-VIII. Po roku przerwy wznowione zostają „Wakacje z Tęczą”. Tym razem w trasę rusza *Tomcio Paluch*.

28 VIII. Premiera *Historii niedużych o jajkach i kurze* Z. Krilicia. Przekł. K. Śmiałkowski, reż. L. Ochmańska i S. Ochmański, scen. J. Zieliński, muz. M. Musoręski. Tęcza ogłasza konkurs na maskotkę – przyjaciela dzieci i teatru.

23-24 IX. Tęcza na wyjazdowych występach w Koszalinie ze spektaklem *Historie niedużych o jajkach i kurze*.

16 X. Premiera *Szkaradki* M. Abramowicza w reż. autora. Scen. R. Strzelecki, muz. J. Stachurski.

18 X. Tęcza jako jeden z dwóch polskich teatrów (obok Teatru Starego w Krakowie) odpowiada na apel Teatru Królewskiego w Hadze i organizuje Międzynarodowy Dzień Czytania Teatralnego. W sali Wojewódzkiej i Miejskiej Biblioteki Publicznej w Słupsku aktorki czytają opowiadanie *Dziwna pani Bok* holenderskiej pisarki A. Schmid.

X-XI. Tęcza na gościnnych występach na Litwie i Białorusi ze spektaklami *Od Polski śpiewanie* oraz *Tomciu Paluch*. Zaproszenia wystosowały Polska Macierz Szkolna z Litwy i Związku Polaków na Białorusi.

2 XII. W Galerii Region Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej w Koszalinie otwarcie wystawy lalek i elementów scenografii ze spektakli reżyserowanych przez Z. Miklińską „Na obraz i podobieństwo nasze”.

31 XII. Z zespołu odchodzi W. Ciborowska.

W ciągu roku. Wystawa scenografii i lalek ze spektakli Tęczy w Muzeum Staszica w Pile. Do zespołu dołącza I. Nadobna-Polaneek, odchodzą zaś: E. Czeczotko, D. Rosanowska-Gołdon (adeptka) i D. Romanowski (adept).

1994

1 I. Tęcza współprowadzona przez województwo i miasto. Do zespołu dołącza U. Szydlik-Zielonka.

II. Wzrost dotacji dla Tęczy o 25%.

4 i 9 II. Darmowe spektakle *Szkaradki* wykupione przez redakcję „Głosu Pomorza” oraz Urząd Miasta w Słupsku. Zainteresowanie przechodzi najśmielsze oczekiwania, po odbiór biletów widzowie przyjeżdżają z wielu oddalonych miejscowości.

19 II. Premiera *Jasia i Małgosi* J. Brzechwy. Reż. M. Kamińska-Sobczyk, scen. J. Zieliński, muz. J. Stachurski. Otwarcie wystawy maskotek wysłanych przez dzieci w ramach konkursu ogłoszonego pod koniec wakacji.

23-24 II. Występy Tęczy w Siemirowicach i Miastku ze spektaklem *Historie nieduże o jajkach i kurze*.

III. Tęcza ogłasza kolejny konkurs „Co nam maj przynosi?!”.

27 III. M. Kamińska-Sobczyk uhonorowana Nagrodą Finansową Prezydenta Miasta Słupska dla Ludzi Teatru. Dyrektorka wpłaciła pieniądze na konto Tęczy, bo – jak mówi – „swoje sukcesy teatr dla najmłodszych zawdzięcza całemu zespołowi”. (mara), *Słupsk – teatrowi*, „Głos Pomorza”, 29 III 1994.

15 IV. Do zespołu dołącza W. Kwasięborski.

7 V. Premiera *Przygód Pimpusia Sadełko* M. Konopnickiej. Adapt. J. Galewicz, M. Kosakowska, reż. M. Kamińska-Sobczyk, scen. J. Zieliński, muz. J. Stachurski.

12 VIII. Przebywające na koloniach w woj. słupskim dzieci z litewskich domów dziecka oglądają w Tęczy *Szkaradkę*.

18 VIII. Do zespołu dołącza H. Kuryłko-Fiałek.

8 IX. Kolejne problemy finansowe teatru, o których rozpisuje się prasa. „O tym, że ostatnie miesiące roku będą ciężkie, Małgorzata Kamińska-Sobczyk, dyrektor Teatru Lalki «Tęcza» w Słupsku, wiedziała już po otrzymaniu pieniędzy od wojewody. Wnioskowała o 2,1 miliarda zł, dosłała 1,5 miliarda. Miasto, które przejęło teatr w styczniu w ramach programu pilotażowego, podratowało go sumą około 500 mln zł na konieczne remonty. – «Kasa jest pusta, jeśli ktoś nam nie pomoże, upadniemy. Szacuję, że do końca roku, przy dużych oszczędnościach, wystarczyłoby nam 400 milionów – powiedziała nam pani dyrektor [...]. Po ostatnich rozmowach w Urzędzie Wojewódzkim mamy obiecane dla ‘Tęczy’ 200 milionów złotych, jeszcze w tym roku. Jednocześnie Zarząd poparł wniosek dyrekcji teatru o przyznanie w przyszłym roku dotacji w wysokości 2,8 miliarda złotych»

– poinformował nas wiceprezydent Słupska, Andrzej Obałek”. (mara), „*Tęcza*” w *opalach*, „Głos Pomorza”, 8 IX 1994.

10 IX. Premiera *Guli-Gutki* N. Gołębskiej. Reż. Z. Miklińska, scen. A. Kilian, muz. M. Radzikowska, przyg. muz. J. Stachurski. „Pełno w tym przedstawieniu tańców, «zagrań», przyspiewek i innych rodzimych, starokaszubskich przesłań folklorystycznych. Kanwę tematyczną sztuki, reżyserowanej przez Zofię Miklińską, stanowi drobny w gruncie rzeczy spór antagonizujący dwanaścioro przyjaciół. Tytułowa bohaterka spektaklu wraz ze Śpiewograjkiem i osiołkiem Patatajem stawia czoło m.in. diabłowi Rokitnikowi i koziołkowi Rogatkowi. Co «po drodze» przeżywa – niełatwo w paru słowach opowiedzieć, trzeba samemu zobaczyć. Przygody zwaśnionych koleżanek i kolegów wywołują wprost dreszcze emocji!” J.R. Lissowski, *Wielka przygoda z „matą Melpomeną*”, „Goniec Słupski”, 6 IX 1994.

X. *Tęcza* w objęzdzie ze spektaklem *Przygody Pimpusia Sadelko* odwiedza Miastko, Czarne, Zakrzewo, Wałcz.

4 X. *Tęcza* oraz redakcja „Gońca Słupskiego” ogłaszają konkurs literacki dla dzieci i młodzieży szkolnej z Pomorza Środkowego „*Tęcza* za 100 lat”.

19 X. Do zespołu dołącza B. Borek.

XI. M. Kamińska-Sobczyk jako członek delegacji Zarządu Polskiego Ośrodka Lalkarskiego POLUNIMA bierze udział w Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Lalek w Mistelbach (Austria).

5 XI. Premiera *Krzesiwa* wg bajki H. Ch. Andersena. Insc. i reż. K. Kobyłka, scen. R. Strzelecki, muz. S. Fijałkowski. Premiera była możliwa dzięki pożyczeniu lalek i scenografii z Opolskiego Teatru Lalki i Aktora, w którym spektakl zszedł już z afisza.

W ciągu roku. Do zespołu dołączają: W. Kwasieberski, P. Laskowski i H. Piotrowska. W Darłowie wystawa scenografii i lalek ze spektakli wyreżyserowanych przez Z. Miklińską np. „Witajcie w naszej bajce”.

1995

6-13 I. Udział w IV Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Lalek „U Pietruszki” w Moskwie (Rosja) ze spektaklem *Szkaradka* (3 pokazy).

11 II. Dzięki Pomorskiemu Banku Kredytowemu *Tęcza* gra darmowy spektakl *Przygód Pimpusia Sadelko* w swojej siedzibie.

18 II. Premiera *Alineczki i żołnierza* I. Kiczanowej i W. Lifszycy. Przekł. U. Pogwizd, B. Szkaradnik, reż. W. Biriukow, scen. N. Kuwszinow, muz. W. Sokołow, teksty pios. J. Stachurski, choreo. L. Grad. Spektakl jest efektem ponownie nawiązanej współpracy z Teatrem Lalek w Penzie.

3 X. Prapremiera spektaklu edukacyjnego *ABC teatru lalek* (cz. I) M. Kamińskiej-Sobczyk na podstawie *Szewczyka Dratewki* M. Kownackiej. Adapt. i reż. M. Kamińska-Sobczyk, scen. K. Przybylska, muz. L. Żuchowski. „Jest to rodzaj lekcji teatralnej, odbywanej z młodymi widzami w trakcie spektaklu *Szewczyk Dratewka*. Autorką scenariusza jest Małgorzata Kamińska-Sobczyk, dyrektor «*Tęczy*». Teatralne *ABC* składa się z czterech części poprzedzanych rozmową aktorów z dziećmi na temat technik lalkowych. Omawia się ich historię, budowę, sposób poruszania nimi. Jest okazja praktycznego poznania podstawowych pojęć związanych z teatrem lalek. Kompozycja programu zakłada aktywny udział młodych widzów w spektaklu. Aktorzy zapraszają ich na scenę do odgrywania fragmentów animowanych scenek”. (joj), *Tęczowe ABC*, „Głos Pomorza” [brak dalszego opisu], Archiwum PTL *Tęcza*.

7 X. Premiera *Rusaleczki* V. Rabadana. Przekł. H. Ryl, reż. M. Milczarek, scen. A. Szulc, muz. i teksty pios. J. Stachurski. „Ostatnia premiera, *Rusaleczka* Vojmila Rabadana, zapisze się w kronikach teatralnych złotymi zgłoskami. Nie przesadzę, gdy zaliczę ją do najlepszych spektakli «Tęczy» ostatnich lat. Jej atutem jest sprawna reżyseria doświadczonego lalkarza Michała Milczarka. Nie ma «pustych» miejsc, podczas których widownia wierci się w krzesłach i szeleści torebkami po słodyczach. Wręcz przeciwnie – cały spektakl trwa ożywiona wymiana zdań między lalkami a dziećmi. [...] na uwagę zasługuje też praca plastyka Andrzeja Szulca – subtelna gama barw scenografii lekko wprowadza widownię w bajkowy świat pełen czarów i dziwów, a lalki swoje charaktery mają «wypisane na twarzy»”. (mara), „*Rusaleczka*” jak marzenie, „Głos Pomorza”, 17 X 1995.

28 II. Premiera *Wielkiej draki o drogowych znakach* J. Stasiewicza. Insc. i reż. M. Kamińska-Sobczyk, scen. J. Zieliński, muz. i teksty pios. J. Stachurski. „Słupscy radni, na wniosek Komisji Porządku Publicznego, Przestrzegania Prawa i Spraw Obywatelskich RM, z zadowoleniem przyjęli inicjatywę Państwowego Teatru Lalki «Tęcza», dotyczącą przygotowania widowiska edukacyjnego pt. *Wielka draka o drogowych znakach*. Przedstawienie to omawia w ciekawy i przystępny sposób podstawowe przepisy i znaki drogowe, zasady ruchu drogowego oraz sprawę bezpieczeństwa dziecka na drodze. Dowcipne dialogi i wspólna zabawa z pewnością będą miały wpływ na szybkie przyswojenie zasad ruchu drogowego. Dzieci najłatwiej zapamiętują informacje przekazane w formie zabawowej, wykłady przeważnie je nudzą. Inicjatywa ta wydaje się szczególnie cenna w związku z wprowadzeniem do programu nauczania w szkołach podstawowych nowego obowiązkowego przedmiotu – wychowania komunikacyjnego”. (for), „*Tęcza*” – o drogowych znakach, „Głos Słupski”, 14 VII 1995.

W ciągu roku. Do zespołu dołączają D. Gatniewski i J. Zabłotna (na kilka miesięcy), odchodzi zaś W. Kwasięborski. *Tęcza* w Penzie (Rosja) na Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Lalkowych.

1996

2 i 6 II. Darmowe pokazy spektaklu edukacyjnego *ABC teatru lalek* ufundowane przez Wydziały Oświaty oraz Kultury, Sportu i Promocji Miasta Urzędu Miejskiego.

17 II. Premiera *Królowny Śnieżki* J. Grimm i W. Grimm. Przekł. M. Tarnowski, adapt. i reż. W. Owczarzak, scen. L. Zamel, muz. F. Churchill, F. Smoliński, teksty pios. M. Hemer, J. Rochowiak. „W spektaklu połączył reżyser plan lalkowy z planem żywego aktora. Założył, iż dziecięca widownia zna baśń o Śnieżce chociażby z filmu Włta Disney’a, z którego piosenki wykorzystano w przedstawieniu. Aktorzy, zwracając się do widowni, wykorzystują tę wiedzę. Oczywiście teatrowi kukielkowemu trudno konkurować ze wspaiałą realizacją filmową – brakuje możliwości technicznych, a i piosenki «na żywo» w wykonaniu aktorów, a nie profesjonalnych muzyków, brzmią blade”. (mara), *Małe ludziki, dużo zabawy*, „Głos Pomorza”, 22 II 1996.

IV lub 8 V. Prapremiera spektaklu edukacyjnego *ABC teatru lalek* (cz. II) M. Kamińskiej-Sobczyk, tym razem na podstawie *Tymoteusza Rymcimci* J. Wilkowskiego. Reż. U. Szydlik-Zielonka, scen. J. Zieliński, muz. J. Szczerba-Stawarz.

28 IX. Premiera *Doradców króla Hydropsa* S. Lema. Adapt. I. Pikiel, insc. i reż. M. Kamińska-Sobczyk, scen. A. Szulc, muz. J. Stachurski.

7 XII. Premiera *Ludowej szopki polskiej* H. Jurkowskiego. Insc. i reż. S. Ochmański, scen. R. Strzelecki, muz. B. Pasternak, akor-

deon J. Kaźmierczak. „Widowiskowy, barwny oraz wzbogacony śpiewanymi «na żywo» kolędami i pastorałkami spektakl, stanowi atrakcję zarówno dla dzieci, jak i dla dorosłych”. (mim), *Szopka Polska*, „Głos Pomorza”, 6 XII 1996.

12 XII. M. Kamińska-Sobczyk uhonorowana Nagrodą Prezydenta Miasta dla Animatorów Kultury.

W ciągu roku. Wystawa lalek, scenografii i archiwalnych pamiątek z okazji jubileuszu 50-lecia Tęczy w Baszcie Czarownic w Słupsku. Wydawnictwo jubileuszowe. Do zespołu dołącza M. Huczyk, odchodzą zaś D. Gatniewski i kierownik muzyczny J. Stachurski.

1997

3 III. Premiera *Dziewczyny z morza* G.M. Browna. Przekł., adapt. i reż. W. Wiczorkiewicz, scen. L. Serafinowicz, muz. P. Furtas.

V. Tęcza ze spektaklem *Wielka draka o drogowych znakach* odwiedza dzieci w szpitalach woj. słupskiego.

9 VI. Prapremiera *Samobajki* M. Kamińskiej-Sobczyk w reżyserii autorki. Scen. A. Szulc, muz. J. Stachurski. „Jak pisze autorka, jest to rzecz o supermieście, w którym wszystko robi się samo. Nie wszyscy są jednak szczęśliwi. Bohaterka sztuki – Marysia (w tej roli Teresa Podlasek) – czuje się samotna. Jej rodzice (Hanna Piotrowska i Marek Huczyk) ciągle są zajęci dorosłymi sprawami. Dziewczynka szuka przyjaciół. I znajduje – trzy zabawne gryzonie: Mysz Aurelię (Bożena Borek), Szczura Euzebiusza (Michał Milczarek) i Chomika Bazylego (Eryka Grynagiel). Ciekawa, trafiająca do młodej widowni fabuła (wszyscy rodzice są zajęci) to jeden z atutów spektaklu”. (mara), „*Samobajka*”, „Głos Pomorza”, 4 III 1998. Wyróżnienie pieniężne w czwartej edycji Ogólnopolskiego Konkursu na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej (1998).



Zobacz więcej na stronach „Bałtyckiej Biblioteki Cyfrowej”

11-13 VI. Udział w X Łomżyńskim Festiwalu Teatru w Walizce ze spektaklem *Dziewczyna z morza*.

13 IX. Premiera *Trzech świnek* S. Michałkowa. Przekł. M. Górską, reż. W. Owczarzak, scen. L. Zamel, muz. K. Arciszewski. „Bajka o trzech kwiczących braciach: Nif-nifie, Nuf-nufie i Naf-nafie rozbudziła dziecięce emocje. Dzieciaki (w wieku od 3 do 30 lat) reagowały żywo, próbując pomóc sympatycznym bohaterom, którzy, z powodu swojej niefrasobliwości i lenistwa, znaleźli się w poważnych tarapatkach. Przesłanie dydaktyczne utworu Michałkowa zostało milusińskim sprzedane umiejętnie «z drugiej ręki», bez natrętnego pouczenia z pozycji lepiej wiedzącego. Dynamiczna akcja, wspaniała scenografia Lucjana Zamela, rzadko spotykane lalki mimiczne i muzyka, skomponowana przez Krzysztofa Arciszewskiego w stylu lat dwudziestych, sprawiły, że dziatwa, chociaż wychowana na Cartoon Network i japońskiej, kreskówkowej szmirze, bawiła się wspaniale”. G. Borkowski, *Michałkow retro*, „Głos Pomorza”, 16 IX 1997.

12 XI. Umiera Z. Miklińska, wieloletnia kierownik artystyczna Tęczy.

6 XII. Premiera *Misiów Pysiów* Z. Poprawskiego. Reż. S. Ochmański, scen. P. Karwowski, muz. B. Szczepański. „Sobotnie przedstawienie *Misie Pysie*, w reżyserii Stanisława Ochmańskiego, zawojowało widownię. Nawet dwu- i trzyletnie dzieciaki włączały się w wartką akcję, pełną gonitw i nagłych zmian sytuacji. Zły charakter – mistrz Pampiliano miał za swoje, chociaż raz dzieci pomyliły się i w ferworze zdradziły mu, gdzie ukrywają się przed nim misie Pysie. Świetnemu w tej roli Markowi Huczykowi udało się zresztą przestraszyć jednego z najmłodszych, debiutującego teatromana. Część przedstawienia maluch spędził w foyer. Jednak, kiedy wrócił, oglądał spektakl do końca z otwartą, ale milczącą buzią”. A. Czerny-Marecka, *Niesforne misie Pysie*, [brak dalszego opisu], Archiwum PTL Tęcza.

W ciągu roku. Tęcza na Światowym Festiwalu Teatrów Dziecięcych w Moskwie (Rosja).

1998

21 II. Premiera *O Janku wędrowniczku* wg M. Konopnickiej. Adapt. i reż. H. Borowiąk, scen. Z. Czechlewska-Ossowska, muz. T. Ostaszewska.

III. *Samobajka* w finale Konkursu na Wydarzenie Artystyczne 1997 roku zorganizowane przez Wydział Kultury UW.

V. Gościnne występy w Teatrze Lalek w Penzie (Rosja) z okazji jubileuszu 55-lecia tamtejszej sceny ze spektaklem *Szkaradka* (6 pokazów).

24 VI. Prapremiera *Podwórka marzeń* M. Kamińskiej-Sobczyk w reż. autorki. Scen. J. Zieliński, muz. J. Stachurski. Tekst zdobył I miejsce w Ogólnopolskim Konkursie na Sztukę o Zapobieganiu Narkomanii zorganizowanym przez Zarząd Główny Towarzystwa

Zapobiegania Narkomanii z nagrodą 20 tys. na realizację premiery od MKiS. „Akcja przedstawienia rozgrywa się na podwórku, a jej bohaterami jest czwórka nastolatków, którzy razem spędzają wolny czas. Najczęściej się nudzą. Wpadają jednak na pomysł, by z porzuconego trzepaka wybudować scenę teatralną, a ze znalezionych przedmiotów wykonać lalki. W przygotowaniach przeszkadza im nieznamy chłopiec – narkoman. Zachęca ich do zażywania narkotyku i zaprzestania zabawy. Zaistniały konflikt znajduje odbicie w baśniowych wydarzeniach przedstawionych przez młodych ludzi...” (for), *Podwórko marzeń*, „Głos Słupski”, 26 VI 1998.

25 V. W Tęczy otwarcie wystawy „Zwierzę nie jest rzeczą” zorganizowanej przez Klub Gaja z Bielska-Białej z 200 fotografiami ukazującymi różne oblicza znęcania się ludzi nad zwierzętami.

25 VII. Premiera *Pinokia* C. Collodiego. Adapt., reż. i scen. G. Kwieciński, muz. B. Szczepański. „*Pinokio* w opracowaniu scenicznym Grzegorza Kwiecińskiego to przedstawienie utrzymane w duchu wędrownego teatru jarmarcznego, ze specyficzną dla tego typu widowisk zabawą i maskaradą. Sceną dla improwizowanych działań aktorskich jest estrada z zawieszonymi dokoła kolorowymi płachtami materiału. Na estradę wjeżdża drewniany wóz załadowany lalkami i rekwizytami, który jest rodzajem prostej scenki teatralnej. Zgodnie z zasadami ludowej komedii, wszystkie zmiany akcji oraz przeistaczanie się bohaterów odbywają się na oczach widzów”. (WU), *Długi nos, marionetki i „Tęcza”*, [brak dalszego opisu], Archiwum PTL Tęcza.

1999

I. Udział w Międzynarodowym Festiwalu Szopek Bożonarodzeniowych w Łucku (Ukraina) ze spektaklem *Ludowa Szopka Polska*.

20 II. Prapremiera *Baśni o...* M. Kamińskiej-

Sobczyk w reż. autorki. Scen. D. Aksjonow, muz. J. Stachurski. „Byłam zauroczona, że tak jeszcze można wabić bajką, że nadal można opowiadać z humorem, współczesnym językiem, o najstarszych, znanych z lektury Propa i Bettelheima archetypach i walce dobra ze złem. Czarcie Błota, gdzie dzieje się akcja, wyczarowane przez rosyjskiego artystę, były zarazem hiperfunkcjonalne i wizyjne. Gadające drzewo, stara wierzba, mrugająca omszałymi powiekami, fascynująca. Wiedźmy błotne – Śmieszgęba, Straszgęba i Płaczgęba – wstrętne, ale i sympatyczne. Starzejąca się w mgnieniu oka lalka Janka też. Janek, który jak to w bajkach, jest z początku głupi i chciwy, więc oddaje po kolei lata swego młodego życia za blichtr materialnych dóbr, po stosownej pokucie wyjdzie na swoje”. H. Baltyn, *Wiwat Małe Kłodzko*, „Teatr Lalek” 2000, nr 1, s. 3.

IV. Po raz kolejny w prasie pojawiają się artykuły o złych warunkach finansowych Tęczy. Na bieżący rok teatr dostał najniższą dotację w kraju – 627 tys zł.

17 IV. Premiera *Kubusia Puchatka* wg A.A. Milne’a. Przekł. I. Tuwim, reż. J. Keszowska, scen. J. Zieliński, muz. J. Milian, choreo. L. Bień. „*Kubuś Puchatek* – w reżyserii Janiny Keszowskiej to spektakl utrzymany w charakterze «zabawy w teatr», gdzie wszystkie działania sceniczne odbywają się na oczach widzów. W ten sposób z różnej wielkości kolorowych beczek budowana jest przestrzeń, w której rozgrywają się przygody wszystkim nam dobrze znanego misia o «małym rozumku». Dzięki pomysłom scenografa – Jana Zielińskiego, okazuje się, że stanowią prawdziwe bogactwo możliwości, wiele razy zaskakujące nas dowcipnymi rozwiązaniami”. *Kubuś Puchatek*, program spektaklu, PTL „Tęcza”, Słupsk 1999.

30 IV-3 V. Udział w V Ogólnopolskim Festiwalu Sztuk dla Młodego Widza „Małe Zderzenia Teatrów” w Kłodzku ze spektaklem

Baśń o... Przedstawienie zdobywa Nagrodę Główną Krytyków.

8 IX. Ulicami Słupska przechodzi baśniowa parada, promująca pierwszy w sezonie spektakl *Jasia i Małgosię*.

XI. Tęcza ogłasza konkurs literacki dla najmłodszych „Przepis na bajkę”. Wpływa 108 prac napisanych przez uczniów szkół podstawowych ze Słupska i Ustki. Przyznane zostają 3 nagrody oraz 8 wyróżnień. Osobnymi nagrodami uhonorowano nauczycielki, pod opieką których powstało najwięcej prac.

17 XI. Gościnne występy Tęczy w Teatrze Małym w Warszawie ze spektaklem *Baśń o...*

4 XII. Prapremiera *Igraszek z bajką* M. Kamińskiej-Sobczyk w reżyserii autorki. Scen. J. Zieliński, muz. J. Stachurski, choreo. L. Bień. „Spektakl jest bajecznie kolorowy, niezwykle. Sceniczni bohaterowie nie kryją się, jak to zazwyczaj bywa w teatrze lalek, za parawanem, ale wypełniają sobą całą scenę – są naprawdę ogromni i robią na dzieciach wrażenie. Scenografia wymyślona przez Jana Zielińskiego zachwyca prostotą pomysłów i bogactwem możliwości, jakie niesie ze sobą stara zabytkowa szafa, sofa, krzesło. Raz są rekwizytami nowoczesnego wnętrza mieszkalnego, innym razem kilkoma ruchami rąk aktorów zamieniają się w elementy bajkowego zamku. Pięknej scenografii i rekwizytom wykonanym przez Barbarę Wojtaniec, Elżbietę Bartos, Urszulę Pawulską i Jarosława Polanka towarzyszy dynamiczna gra aktorów. Małgorzata Kamińska-Sobczyk zaproponowała aktorom bardzo trudną formułę teatru wielkich masek”. J. Nitkowska-Węglarz, „*Igraszki z bajką*, „Głos Słupski”, 18-19 XII 1999.

W ciągu roku. M. Kaminska-Sobczyk jako oficjalny przedstawiciel POLUNIMA bierze udział w wędrującym Międzynarodowym Festiwalu Krajów Nadbałtyckich,

który tym razem odbywa się w Łotwie. Z zespołu odchodzą E. Grynagiel i K. Lachowska.

2000

I. Teatr otrzymuje 250 tys na zakup nowego autobusu. Ma on zastąpić stary, który ma ponad 15 lat.

I. Gościnne występy Tęczy w Teatrze Miejskim w Gdyni ze spektaklem *Baśń o...*

II. *Baśń o...* otrzymuje nominację do światowej nagrody Atest 1999 Międzynarodowego Stowarzyszenia Teatrów dla Dzieci i Młodzieży ASSITEJ oraz zaproszenie na IV Międzynarodowy Festiwal Teatrów dla Dzieci i Młodzieży „Korczak 2000” w Warszawie.

25 III. Prapremiera *Zaczarowanego krokusa* M. Kamińskiej-Sobczyk w reż. autorki. Scen. A. Łazarska-Dębowska, muz. J. Stachurski, choreo. L. Bień. Spektakl otrzymał 27 tys. dofinansowania z Komisji Profilaktyki i Rozwiązywania Problemów Alkoholowych Rady Miejskiej w Słupsku. „Nowa pozycja w repertuarze «Tęczy» pokazuje, że teatr zaczyna specjalizować się w podejmowaniu istotnych społecznie tematów, bo już przecież było przedstawienie o znakach drogowych i nagradzane *Podwórko marzeń* – rzecz o narkomanii. Z pewnością to w znacznej mierze sposób na pozyskanie funduszy, ale jak się okazuje – pisanie na zamówienie może pięknie owocować, co w liście do dyrekcji teatru doceniła Barbara Labuda z Kancelarii Prezydenckiej, a potwierdza zaproszenie na Międzynarodowy Festiwal Teatralny w Warszawie, gdzie będą prezentowane spektakle podejmujące ważne problemy społeczne”. Z. Marecki, *Lalki i alkohol*, „Głos Pomorza”, 27 III 2000.

27 III. Z okazji Międzynarodowego Dnia Teatru I Nagroda Prezydenta Miasta dla aktorki Tęczy Izabeli Nadobnej-Polanek oraz list

gratulacyjny Ministra KiDN z okazji 40-lecia pracy dla E. Grynagiel. M. Kamińska-Sobczyk otrzymuje Nagrodę Teatralną Marszałka Woj. Pomorskiego za rok 1999.

IV. Grodzie i Witebsku (Białoruś) ze spektaklem *Igraszki z bajką*.

V. Gościnne występy w Kownie (Liwa) ze spektaklem *Baśń o...*

24 VI. Premiera *Jak zdobyć korzec złota* wg baśni H. Ch. Andersena *Mały Klaus i duży Klaus*. Adapt. W. Żyszkiewicz, reż. M. Tondera, scen. E. Oyrzanowska-Zielonacka, muz. P. Sowiński. Premiera była możliwa dzięki odkupieniu lalek i scenografii z rzeszowskiego Teatru Maski, w którym spektakl zszedł już z afisza.

VII-VIII. W Tęczy, dzięki pieniądзом z miasta (100 tys zł), trwa remont. Wymieniono m.in. stare okna oraz ogrodzenie.

11-17 IX. Udział w IV Międzynarodowym Festiwalu Teatrów dla Dzieci i Młodzieży „Korczak” w Warszawie ze sztuką *Baśń o...*

2001

3 III. Prapremiera *Złotego serca* M. Kamińskiej-Sobczyk w reżyserii autorki. Scen. A. Sidorow, muz. J. Stachurski. „Niewątpliwie mocną stroną słupskiej realizacji była bardzo pomysłowa i efektowna scenografia. Kilka różnej średnicy kół, będących w ciągłym ruchu, w prosty, ale wymowny sposób symbolizowało upływ czasu i przebyta drogę, ale także cykl ludzkiego życia i Fortunę, która – jak wiadomo – właśnie kołem się toczy”. D. Mrówka, *Bajkowe wzruszenia*, „Gazeta Wyborcza. Katowice. Bielsko-Biała”, 7 VI 2002.

III. Teatr ogłasza pięć konkursów z okazji jubileuszu 55-lecia: jeden na najlepszy spektakl teatru z ostatnich pięciu sezonów oraz cztery

związane z premierą *Złotego serca*: na najlepszą rolę męską, żeńską, plastyczny i literacki (namalowanie lub opisanie wrażeń po spektaklu). Finalistów ogłoszono w trakcie czwartego festiwalu.

15-20 V. Udział w Bajowych Spotkaniach, imprezie zorganizowanej przez Teatr Baj w Warszawie, ze spektaklem *Złote serce*.

5-9 VI. Tęcza organizuje dziesiątą edycję wędrującego Międzynarodowego Festiwalu Teatrów Lalek Krajów Nadbałtyckich. Przyjeżdżają teatry z Estonii, Łotwy, Litwy, Szwecji i Danii. Gościnnie występują zespoły z Witebska (Białoruś), dwa teatry z Rosji (Moskwa, Panza). Z polskich teatrów oprócz gospodarzy swój spektakl prezentuje także gdańska Miniatura. Równocześnie obchody jubileuszu 55-lecia Tęczy. „Zanim przejdę do meritum, chciałam pochwalić inwencję dyrektorki słupskiej «Tęczy» Małgorzaty Kamińskiej-Sobczyk. Bez wcześniejszych doświadczeń w organizowaniu tak dużych imprez potrafiła nie tylko zgrabnie powiązać Festiwal z jubileuszem 55-lecia teatru, ale także dokonać promocji regionu, no i z dotacji celowej Urzędów Marszałkowskiego oraz Miejskiego wygospodarować pieniądze na remont i modernizację techniczną budynku «Tęczy». Dopieściła ministerialnych i związkowych prominentów przyjęciem u burmistrza w miejskim Ratuszu. Dopieściła resztę prostych artystów i krytyków turą turystyczną po średniowiecznym słupskim kompleksie muzealnym, gdzie największa światowa kolekcja obrazów Witkacego jawi się wręcz skromnie na tle innych skarbów. Dała nam też przedsmak wakacji w iście skandynawskim ekologicznym stylu, pozwalając gonić dziesięć kilometrów po ruchomych wydmach w Czołpinie i karmiąc pieczonym baranem w skansenie w Klukach. Najważniejsza dla człowieka jest równowaga stanu ciała i ducha i ta harmonia w Słupsku została zachowana”. H. Bałtyn, *Nadbałtyckie lalki*, „Teatr” 2001, nr. 7-8, s. 38-39.

VII lub IX. Udział w Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Lalkowych w Moskwie (Rosja) ze spektaklem *Baśń o...* Impreza zorganizowana z okazji setnych urodzin S. Obrazcowa oraz jubileuszu 70-lecia Państwowego Akademickiego Teatru Lalek im. S. Obrazcowa.

21 VII. Premiera *Ballady o bochenku chleba* E. Wojnarowskiego. Reż. i scen. M.K. Tondera, muz. P. Sowiński. „Dzieci z radosnymi minami opuszczały teatr. 50 minut refleksyjnej przypowieści, przywołującej odwieczny symbol chleba, młodych widzów nie znudziło. Sztuka rozbawiła, dostarczyła wielu emocji, a co u niektórych... wywołała głód. Wszystkie dzieci natomiast były po obejrzeniu pewne, że chleba nie można wyrzucać, marnować ani niszczyć, albowiem «kto chleb obrazi, tego głód porazi»”. K. Kwiatkówna, *Kto chleb obrazi, tego głód porazi*, „Głos Pomorza”, 11-12 VIII 2001.

1 lub 8 XII. Premiera *Pięknej i bestii* W. Wołańskiego. Reż. S. Ochmański, scen. J. Zieliński, muz. B. Szczepański. Pierwsza od przeszło 20 lat inscenizacja tylko z marionetkami. „Na scenie ustawiona jest druga scena, o wiele mniejsza. Co chwilę zmienia się scenografia. Wjeżdżają na scenę stoły, krzesła, krzak róży, świeczniki, aby zaraz ustąpić miejsca innym atrapom. Aktorzy stoją za niewielkim parawanem, nie widać ich. Czasami tylko gdzieś mignie ręka w czarnej rękawiczce prowadząca lalkę”. (JJ), *Świat marionetek*, „Dziennik Słupski”, 30 X 2001.

W ciągu roku. Do zespołu dołączają J. Stoike i T. Stempkowski. Kierownik literacką zostaje R. Sztabnik.

2002

I. Dzięki ofiarności właścicieli słupskich sklepów i hurtowni *Ludowa szopka polska* zagrana w siedzibie za darmo dla 200 dzieci z Głowczyc, Gąbina, Głobina, Bruskowa Wielkiego

i Damna. Po spektaklu odbywa się spotkanie z Mikołajem.

9 II. Premiera *Królowny kukuleczki* J. Romanovsky'ego. Przekł. J. Puget, reż. I. Dragan, scen. J. Pogorielová-Dušová, muz. D. Regucki, teksty pios. L. Barańska. Premiera jest możliwa dzięki pożyczeniu lalek, scenografii i kostiumów z kieleckiego Teatru Lalki i Aktora Kubuś, w którym spektakl zszedł już z afisza. „Sztuka, którą będą mogli obejrzeć najmłodszy to komedia lalkowa dla dzieci, gdzie głównym motywem są perypetie zakochanej pary: cudownej urody królowny Kukuleczki i biednego Kucharczyka Felka Precelka. [...] Warte akcja spektaklu sprawia, że wszyscy – na scenie i na widowni – bawią się znakomicie”. (JJ), *Ukłon w stronę dzieci*, „Dziennik Bałtycki”, 12 II 2002.

1-3 III. W Tęczy Konferencja przedstawicieli UNIMA oraz twórców lalek z krajów sąsiadujących z Polską. Ustalono, że w Słupsku powstanie centrum dokumentacyjne Nadbałtyckich Festiwalu Teatrów Lalkowych oraz zapowiedziano organizację Międzynarodowego Festiwalu Teatrów Lalkowych Krajów Kandydujących do Unii Europejskiej w 2003 roku.

8-10 V. Udział w Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Lalek „Young Century”, który jest częścią wędrującego XI Międzynarodowego Festiwalu Teatrów Lalek Krajów Nadbałtyckich w Tallinie ze spektaklem *Piękna i bestia*. Przy okazji wyjazdu gościnne występy w Rydze (Łotwa) i Wilnie (Litwa).

1 VI. Prapremiera *O słupskich krasnalach* M. Kamińskiej-Sobczyk w reż. autorki. Scen. J. Polanek, muz. B. Szczepański.

1-6 VI. Udział w I Festiwalu Teatrów Lalek „Katowice – Dzieciom” ze spektaklem *Złote serce*. Katowicki oddział ZASP przyznaje aktorom Nagrodę Honorową za animację zespołową.

23 VI. Prapremiera *Pomorskich czarownic* lub *O Pomorskich czarownicach* M. Kamińskiej-Sobczyk w reż. autorki. Scen. J. Polanek, muz. B. Szczepański. Pierwsze w historii widowisko plenerowe Tęczy. „Spektakl – jak na plenerowe widowisko przystało – rozgrywać się będzie w konwencji światła i dźwięku. Do wyobraźni widzów przemówić ma scenografia, kostiumy oraz olbrzymie kukły autorstwa Jarosława Polanka. Ten strój ma przenieść nas w odległe czasy i przypomnieć tragiczne losy mieszczek ze Słupska. Oprawa muzyczna opracowana przez kompozytora Bogdana Szczepańskiego wprowadzić ma w odpowiedni nastrój a scenariusz przygotowany przed dyrektor teatru z jednej strony nawiązuje do autentycznych procesów, z drugiej sięga po magiczne obrzędy i rytuały”. (res), *Sabat przed zamkiem*, „Dziennik Bałtycki”, 21 VI 2002.

22 IX. Z okazji Światowego Dnia bez Samochodu Tęcza, Radio Słupsk oraz „Głos Pomorza” ogłaszają konkurs plastyczny poświęcony pojazdowi przyjaznym środowisku.

22-27 IX. Udział w IX Międzynarodowym Festiwalu Teatrów dla Dzieci w Suboticy (Jugosławia) ze spektaklem *Złote serce*. Pokaz zdobywa nagrodę za najlepszą scenografię.

19 XI. Z okazji Święta Krasnoludków dzieci i dorośli, którzy przyszli przebrani w kompletne stroje skrzatów, krasnoludków bądź gnomów, mogli za darmo obejrzeć spektakl *O słupskich krasnoludkach*. Po pokazie konkurs na najlepsze przebranie.

16 XI. W Tęczy odbywa się druga edycja konkursu „Człowiek przyjacielem zwierząt” organizowanego przez Towarzystwo Opieki nad Zwierzętami. W ramach zawodów dzieci ze szkół podstawowych prezentują krótkie inscenizacje odzwierciedlające stosunek ludzi do zwierząt.

7 XII. Premiera *Nieźnośnego słoniatka* W. Klimczuka na motywach powieści *Księga dżungli* R. Kiplinga. Przekł. i teksty pios. M. Kamińska-Sobczyk, reż. W. Klimczuk, scen. A. Sidorow, muz. O. Zalotniew, choreo. L. Bień. Premierze towarzyszy finał konkursu Tęczy i Miejskiej Biblioteki Publicznej w Słupsku na najpiękniejszy rysunek po lekturze *Księgi dżungli*. Przychodzi 165 prac, które zawisły w holu biblioteki.

W ciągu roku. Z zespołu odchodzi M. Milczarek. W Instytucie Filologii Polskiej Pomorskiej Akademii Pedagogicznej w Słupsku obroniona zostaje praca magisterska M. Kubik *Zofia Miklińska i jej świat lalek* (promotor: prof. dr hab. J. Ciechowicz).

2003

12 I. W czasie XI finału WOŚP licytowana jest lalka przekazana przez Tęczę.

1 II. Premiera *Malutkiej Czarownicy* O. Preusslera. Przekł. H. Ożogowska, A. Ożogowski, adapt. K. Niesiołowski, reż. I. Dragan, scen. U. Kubicz-Fik, muz. T. Ostaszewska. „*Malutka Czarownica* reprezentuje modny w ostatnich latach nurt teatru czarnego. Ciemna scena, rozjaśniona jedynie lalkowymi postaciami, osłonięta jest cieniutką siatką. Dzięki temu widz ma wrażenie, że wszystko rozgrywa się na ekranie. Oprawa plastyczna spektaklu jest bardzo konsekwentna – jej autorka Urszula Kubicz-Fik do minimum ograniczyła scenografię, eksponując barwne postaci bohaterów, odbijające się od czarnego tła. W 56-letniej historii Teatru Lalki Tęcza jest to pierwszy spektakl w tej technice”. MW, *Malutka Czarownica*, „Gazeta Wyborcza. Słupsk”, 31 I-6 II 2003.

5 II. Charytatywny pokaz *Malutkiej Czarownicy* dla dzieci z najuboższych rodzin z Głowczyc, Głobina, Damna i Kończewa.

27 III. Dyrektorka Tęczy M. Kamińska-

Sobczyk czyta dzieciom z Przedszkola nr 25 w Słupsku fragmenty bajki pt. *Brzydkie kaczątko* w ramach ogólnokrajowej akcji „Lubię czytać” organizowanej przez ZASP, Telewizję Polską S.A. i Polską Izbę Książki.

V. Tęcza na gościnnych występach w Wilnie (Litwa) ze spektaklem *Nieźnośne słoniatko*.

30 V-1 VII. W Muzeum Okręgowym w Koszalinie wystawa lalek ze spektakli realizowanych w Tęczy pt. „Tęczowy świat bajek” przygotowana z okazji zbliżającego się Międzynarodowego Festiwalu Teatrów dla Dzieci i Młodzieży Krajów Kandydujących do Unii Europejskiej EUROFEST. W kolejnych miesiącach wystawa prezentowana jest w Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku.

11 VIII. W wieku 90 lat umiera E. Czaplinska, współzałożycielka i wieloletnia kierowniczka artystyczna Tęczy.

23 VIII. Premiera *Wszyscy kochamy Barbie* J. Niemczuka. Reż. i scen. A. Chodyniecka-Kuberska, muz. M. Żurawski, teksty pios. M.B. Chodaczynski.

14-18 IX. Tęcza organizuje Międzynarodowy Festiwal Teatrów dla Dzieci i Młodzieży Krajów Kandydujących do Unii Europejskiej EUROFEST. W wydarzeniu biorą udział zespoły z Polski, Estonii, Słowacji, Czech, Węgier, Słowenii, Litwy, Łotwy, Malty oraz Cypru. „Idea zorganizowania festiwalu wydaje się cenna z wielu powodów: po pierwsze festiwal umożliwi wzajemne poznanie narodowych kultur oraz przedstawienie obserwatorom z krajów Unii Europejskiej dorobku kulturowego, który po zjednoczeniu Europy będzie wspólnym dziedzictwem. Festiwal stworzy też możliwość wymiany doświadczeń w dziedzinie różnych form teatru dla dzieci i młodzieży, omówienia zasad funkcjonowania teatrów w poszczególnych krajach, spraw związanych z repertuarem widowni dziecięcej

i młodzieżowej, itp.” AT, *Tęczowe królestwo lalek*, „Super Express”, 12 IX 2003.

7 XII. Premiera *Wielkiego Iwana* S. Obrazcowa i S. Pricobrażńskiego. Przekł. W. Jarema, insc. i reż. M. Kamińska-Sobczyk, scen. A. Sidorow, muz. W. Jarmołowicz.

W ciągu roku. Z zespołu odchodzi B. Borek.

2004

9 I. W Tęczy odbywa się I Międzyszkolny Przegląd Jasełek Szkół Podstawowych, którego organizatorem jest Szkoła Podstawowa nr 2 w Słupsku. W konkursie bierze udział 7 zespołów. 2 zespoły występują poza konkursem.

23 I. W Zamku Książąt Pomorskich w Darłowie otwarcie wystawy „Z bajkowej półki” ze zbiorami lalek z Tęczy.

21 III. U. Szydlik-Zielonka i M. Huczky wyrrywają w plebiscycie na najpopularniejszego aktora i aktorkę lalkarza organizowanym przez Tęczę i redakcję „Dziennika Bałtyckiego”. Głosowało ponad pół tysiąca osób.

15 IV. Premiera *Kopciuszk*a M.K. Tondery w reż. autora. Scen. A. Kuryłko, muz. J. Butrym, teksty pios. A. Ungeheuer-Gołąb.

IV. W Tęczy odbywa się III Międzyprzedszkolny Przegląd Piosenki Dziecięcej „Rozśpiewane przedszkolaki” (organizowany przez Przedszkole Miejskie nr 25 w Słupsku; udział bierze 17 placówek) oraz II Międzyszkolny Przegląd Przedstawięń Baśniowych Świetlic Szkół Podstawowych „Skarbnica baśni polskich” (organizowany przez SP nr 7 w Słupsku; udział bierze 8 placówek).

10 VII. Premiera *Cyrku* O. Żiugzdy w reż. autora. Scen. W. Raczkowski, oprac. muz. A. Kandyba. Pierwsza w historii Tęcza pan-

tomima lalkowa zrealizowana w konwencji czarnego teatru.

VII. W Domu Kultury SM „Janowo” w Rumii wystawa „Magiczny świat teatru” z lalkami oraz zdjęciami ze spektakli z Tęczy.

30 VIII-5 IX. Udział w VI Międzynarodowym Festiwalu dla Dzieci „Mini Summer” w Lublanie (Słowenia) ze spektaklem *Cyrk*.

XI-XII. Aktorzy teatru przeprowadzają 107 udratyzowanych lekcji teatralnych dla uczniów klas IV, V i VI, czytając fragmenty lektur szkolnych. Projekt „Teatr lektur” finansowany jest ze środków MK.

4 XII. Premiera *Calineczki* K. Jeżewskiej wg bajki H. Ch. Andresena. Reż. K. Szachnowski, scen. G. Skała, muz. J. Stachurski, teksty pios. A. Strąg, choreo. J. Stańda. Bajka ma formę musicalu.

27-30 XII. Cykl imprez „Choinka z Tęczą”. Grane jest *Niežnośne stoniątko*.

W ciągu roku. Udział w Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Lalkowych w Symferopolu (Ukraina) ze spektaklem *Szkaradka* oraz Festiwalu Teatralnym Sztuk dla Dzieci w Mariborze (Słowenia) i Festiwalu Teatralnym w Gorizii/Goricii (miasto na pograniczu Włoch i Słowenii) ze spektaklem *Cyrk*. Do zespołu dołącza A. Jędroisz, odchodzą zaś H. Piotrowska i T. Stempkowski.

2005

9 I. W Tęczy odbywa się II Międzyszkolny Przegląd Jasełek Szkół Podstawowych.

I. Podczas XIII finału WOŚP licytowane są lalki подарowane przez Tęczę.

I. Udział w XXIII Międzynarodowym Festiwalu Sztuk Teatralnych „Fadżr” w Teheranie (Iran) ze spektaklem *Cyrk*.

31 III. Prapremiera *Rodziny zastępczej* M. Kamińskiej-Sobczyk w reż. autorki. Scen. G. Skąła, muz. J. Stachurski, teksty pios. M. Kamińska-Sobczyk, P. Laskowski.

25 VI. Premiera *Bajki – lańcuszka* J. Raczka. Reż. B. Azarow, scen. S. Sifronowa, muz. A. Orłow.

10 IX. Premiera *Bajki o szczęściu* I. Degórskiej. Reż. Z. Niecikowski, scen. M. Mac, M. Mac, muz. P. Klimek. Spektakl realizowany jest w technice marionetki długoniciowej.

29 X. Tęcza charytatywnie gra spektakl *Cyrk*. Dochód ze sprzedaży biletów – 1080 zł – przekazany zostaje Caritas Polska na pomoc ofiarom trzęsienia ziemi w Pakistanie.

X. Udział w Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Lalkowych „Licurucu” w Kiszyniowie (Mołdawia) ze spektaklem *Cyrk*.

12 XI. Premiera *O dwóch takich, co ukradli księżyc* wg K. Makuszyńskiego. Adapt. i reż. I. Dragan, scen. U. Kubicz-Fik, muz. T. Ostaszewska, teksty pios. L. Barańska. Po raz pierwszy w historii całej Polski zwrócone są na Tęczę. „Kabaretowy wręcz charakter miała burza, jaka w listopadzie rozpełtała się w Słupsku przy okazji przygotowywanej premiery dla dzieci w Teatrze Lalki Tęcza. Bajkę *O dwóch takich co ukradli księżyc* zaatakowali radni dwóch ugrupowań, wysuwając jednak sprzeczne zarzuty. Ci z LPR uznali, że wystawianie sztuki o bliźniakach Jacku i Placku, teraz gdy bracia Kaczyńscy wygrali wybory, to przejaw podlizywania się nowej władzy. Przedstawiciele PiS zażądali natomiast jej zdjęcia, argumentując, iż stanowi ona próbę ośmieszenia przywódców ich ugrupowania. Przygody bliźniaków utrzymały się co prawda w repertuarze teatru, ale na wszelki wypadek nie są grane w grudniu, gdy Lech Kaczyński – niegdyś odtwórca jednej z głównych ról w filmowej wersji bajki – będzie obejmował najważniejszy urząd w państwie”. J. Marczyń-

ski, *Czy artyści są naprawdę wolni*, „Rzeczpospolita”, 12 XII 2005. Zarzuty upolitycznienia teatru i prowokacji wymierzonej w prawicę znalazły się w finałowej dziesiątce konkursu „Bzdura roku” organizowanego przez łódzki oddział „Gazety Wyborczej” w 2007.

16-29 XI. Udział w Międzynarodowym Festiwalu Przedstawień Lalkowych i Wizualnych w Lahore (Pakistan) ze spektaklem *Szkaradka*.

30 XI. Przy Teatrze Tęcza rozpoczyna działalność Stowarzyszenie Krzewienia Kultury Teatralnej Wśród Dzieci i Młodzieży im. E. i T. Czaplinski i J. Sójki.

17 XII. Premiera wznowieniowa (z nową obsadą) *Ludowej szopki polskiej*, spektaklu z 1996.

2006

I. Dzięki Państwowemu Funduszowi Rehabilitacji Osób Niepełnosprawnych oraz słupskiemu samorządowi Tęcza zostaje wyposażona w sprzęt dla osób z dysfunkcją słuchu.

7-13 I. Udział w Międzynarodowym Festiwalu Sztuk Misteryjnych w Łucku (Ukraina) ze spektaklem *Ludowa szopka polska*.

28 I. Premiera wznowieniowa (z nową obsadą) *Królewny Śnieżki*, spektaklu z 1996.

4 II. Tęcza charytatywnie gra spektakl *Ludowej szopki polskiej*, z którego dochód przekazany zostaje na konto Caritas Polska z przeznaczeniem na pomoc ofiarom katastrofy budowlanej na terenie Międzynarodowych Targów Katowickich.

11 III. Premiera *Metamorfoz* K. Raua w reżyserii i ze scen. autora. Muz. R. Łuczak, choreo. T. Wiśniewski, współpr. choreo. D. Jakubaszek. „Przez 45 min, bo tyle trwa przedstawienie, na scenie pojawiają się ptaki, zwierzęta, ludzie, oglądamy scenki rodzajowe

od corridy po występ kwartetu jazzowego. Jest miłość i nienawiść, rywalizacja i zazdrość. A wszystko wyczarowane z kawałków płócien...” J. Jusaniec, *Metamorfozy*, „Dziennik Słupski”, 6 IV 2006.

21 III. W trakcie obchodów Międzynarodowego Dnia Lalkarstwa odznaki Zasłużony dla Kultury Polskiej otrzymują: aktorka T. Kowalonek, organizator widowni J. Wolicki oraz elektroakustyk K. Fir. Kierownik pracowni plastycznej B. Wojtaniec otrzymuje Nagrodę I stopnia Prezydenta Miasta Słupska. W plebiscycie na popularniejszego aktora i najpopularniejszą aktorkę wygrywają I. Nadobna-Polaneek oraz P. Laskowski.

20 V. Premiera wznowieniowa (ze zmienioną obsadą) *Misiów Płysiów*, spektaklu z 1997.

4-8 VI. Tęcza organizuje Międzynarodowy Festiwal Teatrów Lalek Krajów Unii Europejskiej EUROFEST 2006. Występują zespoły z Polski, Belgii, Holandii, Mołdawii, Słowacji, Ukrainy, Litwy, Węgier, Niemiec, Szwecji, Czech, Estonii oraz ze Słowenii. „Spektakle były tak różne, jak różnorodny jest teatr lalek. Podczas festiwalu można było obejrzeć klasyczne marionetki (*Rozamunda z zamku Turjak*), lalki żyworókie (*Pozytywka*), czarny teatr (*Przygody Kitzá*), spektakle z wykorzystaniem wielu technik: cieni, masek, teatr figur (*Pompe*, *Śpiąca królowna*, *Pastereczka i kominiarczyk*) oraz spektakle żywooplnowe (*Książę i żebrak*). Niewątpliwą nowością był też spektakl wirtualny w wykonaniu Teatru «Mini» z Lublany. Po raz pierwszy na festiwalu zaprezentowano też spektakle dla widzów dorosłych (*Kabaret* oraz *Panta Rhei*)”. R. Sztabik, *Eurofest 2006*, „Nasze Miasto”, 23 VI 2006. W jury: A. Lis (przewodniczący), M. Abramowicz i W. Owczarski. Z nagrodami ze Słupska wyjeżdżają zespoły z Estonii, Czech i Słowacji zaś z nagrodą pozaregulaminową dyrektora Słupskiego Ośrodka Kultury, A. Franczaka, zespół z Mołdawii.



Zobacz więcej na stronach „Bałtyckiej Biblioteki Cyfrowej”

16 VIII. Prezentacja *Metamorfóz* na (trwającym od 5 VII do 23 VIII) VI Międzynarodowym Festiwalu „Dziecięce Lato Teatralne” w Warszawie. Pokaz nagrodzony Grand Prix.

IX. Udział w XI Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Lalek „Mobarak” w Teheranie (Iran) ze spektaklem *Metamorfozy*.

14-15 XI. Jubileusz 60-lecia Tęczy. Pierwszego dnia w Parku Kultury i Wypoczynku odbywa się plenerowy spektakl *Tęczowe kolory radości*. Drugiego dnia w Baszcie Czarownic otwarta zostaje wystawa „Tęczowy świat wyobraźni” prezentująca scenografię i lalki z kilkunastu wybranych spektakli teatru, a następnie odbywa się prapremiera *Telerodziny* M. Kamińskiej-Sobczyk w reż. autorki. Scen. G. Skała, rysunki satyryczne Z. Jujka, muz. zespół BIG CYC, teksty pios. J. Jędrzejak,

choreo. T. Asmołkowa. W budynku teatru odbywa się też otwarcie wystawy rysunków satyrycznych Z. Jujki. Z okazji jubileuszu specjalne wydawnictwo.

23 X. W czytelni Miejskiej Biblioteki Publicznej w Słupsku zorganizowany zostaje wieczór wspomnień „W baśni zakłęci – 60 lat Tęczy”. Podczas spotkania odbywa się koncert T. Picza z orkiestry Symfonia Baltica, odczytane zastają listy do teatru pisane od lat przez dzieci, a także prezentowany jest spektakl *Bajka – łańcuszek*.

4 XI. Teatr organizuje trzecią edycję Święta Krasnoludków.

16 XII. Tęcza włącza się w ogólnopolską pomoc potrzebującym. Pieniądze z biletów na spektakle *Misie Pysie* oraz *Ludowa szopka polska* przeznaczone zostają na zakup paczek świątecznych dla dzieci z ubogich rodzin.

W ciągu roku. W Instytucie Filologii Polskiej Pomorskiej Akademii Pedagogicznej w Słupsku obroniona zostaje praca magisterska W. Zasiewskiego *Działalność Teatru Lalki „Tęcza” pod dyktando Elżbiety i Tadeusza Czaplinski* (promotor: prof. dr hab. A. Żurowski).

2007

24 II. Prezentacja spektaklu *Bajka – łańcuszek* w ramach akcji charytatywnej na rzecz dwuletniego Oskara, który wypadł z okna. Połowa dochodów ze sprzedaży biletów zostaje przekazana na konto Miejskiego Ośrodka Pomocy Rodzinie w Słupsku.

3 III. Premiera *Iwana – carskiego syna, szarego wilczyśka i innych* W. Masłowa. Przekł., reż. i oprac. muz. K. Szachnowski, scen. M. Szachnowska. „Przy realizacji tego przedstawienia po raz pierwszy w Słupsku wykorzystano technikę tzw. teatru skomorochów. Polega ona na tym, że aktorzy schowani są

w workach-koszach i z nich wyciągają lalki bohaterów. Taki sposób opowiadania akcji spodobał się najmłodszej widowni”. (dmk), *Nawet bohaterowi czasem trzeba pomóc*, „Głos Pomorza”, 7 III 2007.

28 IV. Prapremiera *Pieśni lasu* M. Kamińskiej-Sobczyk w reż. i z tekstami pios. autorki. Scen. A. Chudyniecka-Kuberska, muz. J. Stachurski, ruch scen. T. Asmołkowa. Pierwszy od prawie dwudziestu lat spektakl o tematyce ekologicznej przygotowany w związku z przypadającym na 22 IV Dniem Ziemi. Produkcja została dofinansowana przez Wojewódzki Fundusz Ochrony Środowiska i Gospodarki Wodnej. „To bajka edukacyjna, w której aktywny udział biorą dzieci, sprzątając las i przywracając go do życia. Mali widzowie mają poprzez sztukę uwrażliwić się na potrzeby przyrody – zastanowić się nad działalnością człowieka i skutkami, jakie ona niesie dla natury”. (ACH), *Opowieści z lasu*, „Dziennik Słupski”, 4 V 2007.

1-5 VI. Udział w VI Międzynarodowym Festiwalu „Katowice – Dzieciom” ze spektaklem *Metamorfozy*. Pokaz zdobywa Dyplom Honorowy „za twórczy udział”.

4 VII. *Metamorfozy* inauguruje (trwający do 22 sierpnia) Ogólnopolski Festiwal „Dziecięce Lato Teatralne” w Warszawie.

31 VIII. Umiera M. Milczarek, wieloletni aktor Tęczy, związany z teatrem od 1980. Rok później J. Stoike-Stempkowska wyda książkę *Portret artysty lalkarza. Michał Milczarek*.

15 IX. Premiera *Czerwonego Kapturka, czyli bajkowego galimatiasu* P. Polaka. Tłum. J. Rogacka, reż. W. Owczarzak, scen. J. Polanek, muz. N. Bodnár, teksty pios. T. Kalafusová, przyg. wok. J. Otwinowska. Spektakl pozwala młodym widzom decydować o wydarzeniach, a aktorzy muszą być gotowi na wiele nieprzewidzianych sytuacji i odpowiednio na nie reagować.

12-19 XI. Udział w XII Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Lalek i Cieni w Bursie (Turcja) ze spektaklem *Metamorfozy*.

15 XII. Premiera *Gabinetu wróżek* wg M.C. d'Aulnoy. Przekł. R. Stiller, adapt. i reż. E. Sokół-Malesza, scen. M. Malesza, muz. P. Klimek i zespół DOCTOR FISHER.

W ciągu roku. Z zespołu odchodzi A. Jędrasz, zaś ze stanowiska kierownik literackiej R. Sztabnik. W Instytucie Filologii Polskiej Pomorskiej Akademii Pedagogicznej w Słupsku obroniona zostaje praca magisterska A. Bobowskiej *Współczesność i tradycja. Wybrane aspekty działalności Teatru Lalki „Tęcza” w Słupsku* (promotor: prof. dr hab. Andrzej Żurowski).

2008

2 I. Do zespołu dołącza A. Zimnowłocka (potem Gierłowska), a dwa tygodnie później J. Figacz.

9 II. Wznowienie *Jasia i Małgosi*, spektaklu z 1994. Reż. wznów. I. Nadobna-Polank.

16 II. Wznowienie *Trzech świnek*, spektaklu z 1997.

7 III. Wznowienie reżyserskie *Metamorfoz*, spektaklu z 2006.

3-8 IV. Gościnne występy w Budapeszcie (Węgry) ze spektaklem *Gabinet wróżek* na zaproszenie Szkolnego Punktu Konsultacyjnego działającego przy Ambasadzie Polskiej. Pokazy oglądała Polonia.

12 IV. Wznowienie *Tomcia Palucha*, spektaklu z 1989.

14-21 IV. Udział w IX Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Młodego Widza w Tazie (Maroko) ze spektaklem *Metamorfozy*.

28 IV. Rozpoczyna się długo wyczekiwany remont widowni Tęczy. Do końca sezonu zespół występuje w wynajętych salach.

23 VII. Udział w VIII Ogólnopolskim Festiwalu „Dziecięce lato teatralne” w Warszawie ze spektaklem *Pieśń lasu*.

15 lub 18 X. Premiera *Szpaka Fryderyka* R. Herfurtnera. Przekł. L. Mrowińska-Lisewska, reż. Z. Niecikowski, scen. B. Pędziwiatr, muz. P. Klimek, ruch scen. A. Buszko. „Scenograficzna oszczędność, reżyserska dyskrekcja i ciekawa oprawa muzyczna tego spektaklu pozwoliły Urszuli Szydlik-Zielonce i Przemysławowi Laskowskiemu na zaprezentowanie pełni swych aktorskich możliwości. Dzięki temu codzienność nabierała cech baśniowych, a emocjonalna metafora materializowała się w czytelnej rzeczywistości. I aby te wszystkie elementy były rzeczywiście czytelne, warto by rodzice pamiętali, że to przedstawienie adresowane jest do dzieci powyżej piątego roku życia”. (hrk), *Scena artystycznych pomysłów*, „Zbliżenia”, 31 X 2008.

25 X. Premiera *Naszej klasy* wg wierszy J. Brzechwy i J. Tuwima. Adapt., insc. i reż. J. Figacz, I. Zaremba, A. Zimnowłocka. Scen. J. Polanek, muz. J. Stachurski, przyg. i nagranie muz. T. Korthals, K. Napelski.

15 XI. Premiera *Bajki o Szwecyku, czyli jak zdobyć pół królestwa i rękę królowny* J. Stoike-Stempkowskiej w reż. autorki. Scen. J. Polanek, muz. M. Mojsiuk, teksty pios. I. Nadobna-Polank, przyg. wok. J. Otwinowska, choreo. K. Szary. „*Bajka o Szwecyku* otwiera przed widzami świat wyobraźni. Pokazuje, że teatr to nie tylko profesjonalny budynek, scena i lalki, ale także zabawa «tu i teraz». Budowanie spektaklu na oczach publiczności ma charakter metateatralny, a zarazem dydaktyczny. Przedstawienie uczy, że teatr można tworzyć wszędzie i ze wszystkiego, wystarczy tylko chcieć”. T. Skumiła, *Jak*

zdobyć rękę królowy i pół królestwa, „Moje Miasto”, 22 XI 2008.

6 XII. Prapremiera *Smakołyków ciotki Klotki* M. Kamińskiej-Sobczyk w insc. i reż. autor-ki. Scen. A. Chodyniecka-Kuberska, muz. W. Jarmołowicz, teksty pios. M. Kamińska-Sobczyk, przyg. wok. J. Otwinowska, ruch scen. T. Asmołkowa.

21-28 XII. Udział w XXIII Międzynarodowym Festiwalu Teatrów dla Dzieci w Nabeul (Tunezja) ze spektaklem *Metamorfozy*. Pokaz nagrodzony Grand Prix.

W ciągu roku. Do zespołu dołącza Ilona Lewkowicz (potem Zaremba), odchodzą zaś T. Kowalonek i W. Zazula.

2009

21 II. Premiera *Kwiatu paproci* wg J.I. Kraśzewskiego. Adapt. i reż. A. Skiepmo-Gielniewska, scen. H. Zalewska-Słobodzianek, muz. K. Dzierma, przyg. wok. J. Stachurski. „Wprowadzając na scenę marionetki sycylijskie i postaci rodem z ludowych przypowieści, reżyserka postawiła przed aktorami bardzo trudne zadanie. Zespół «Tęczy» wywiązał się z niego znakomicie, potwierdzając opinię o przynależności do grona najlepszych teatrów lalkowych w Polsce. Sprawność aktorów w «ożywianiu» marionetek, gra ciałem i operowanie głosem pozwalają na skupienie uwagi na akcji scenicznej i wzbogacanie swej estetycznej wrażliwości. A zadanie jest tym trudniejsze, że konstrukcja baśniowych postaci jest – z natury swej – czarno-biała”. (hrk), *Teatralne wydarzenie*, „Zbliżenia”, 6 III 2009.

18 IV. Wznowienie *Nieznośnego słoniątka*, spektaklu z 2002.

8-12 V. Tęcza organizuje II Międzynarodowy Festiwal Teatrów Lalek Krajów Unii Europejskiej EUROFEST 2009. Występują zespoły z Polski, Grecji, Czech, Słowenii, Wielkiej

Brytanii, Szwecji, Litwy, Słowenii, Estonii, Węgier, Austrii, Niemiec i Belgii. Jury profesjonalne – A. Lis (przewodniczący) oraz D. Przystek i R. Sztabnik – przyznaje I nagrodę Teatrowi Lalki i Aktora Kubuś z Kielc za spektakl *Osiem światel Chanuki*, II nagrodę Teatrowi Mini z Ljubljany za *Brzydkie kaczątko*, a III nagrodę teatrowi Golem z Charleroi za *Wassilişę*. Indywidualnymi nagrodami wyróżnieni zostają: M. Jurc, K. Csató i K. Schäfer.

12-14 VI. Na scenie Tęczy odbywa część pokazów finałowych 6. Turnieju Teatrów Jednego Aktora „Sam na Scenie” w ramach 54. Ogólnopolskiego Konkursu Recytatorskiego.

29 VIII. Wznowienie *Podwórka marzeń*, spektaklu z 1998.

26 IX. Premiera *Misia na spacerze* W. Owczarżaka w reż. autora. Scen. J. Polanek, muz. P. Dudzik, teksty pios. W. Owczarżak, przyg. wok. J. Otwinowska, ruch scen. K. Szary.

17 X. Premiera wznowieniowa *Baśni o...*, spektaklu z 1999.

28 XI. Wznowienie *Pięknej i bestii*, spektaklu z 2001. Reż. wznow. U. Szydlik-Zielonka.

5 XII. Wznowienie *Ludowej szopki polskiej*, spektaklu z 1996.

10 XII. W teatrze odbywa się finał konkursu „Bałtyckie klimaty literackie” zorganizowanego przez Tęczę oraz Miejską Bibliotekę Publiczną w Słupsku. Głównym celem projektu jest upowszechnianie twórczości marynistycznej, udostępnianie dorobku kultury morskiej materialnej i niematerialnej oraz wiedzy o ochronie pasa nadmorskiego.

2010

8-10 I. Udział w Międzynarodowym Festiwalu Kołęd i Zwyczajów Kołędniczych w Lubla-

nie (Słowenia) ze spektaklem *Ludowa szopka polska*.

20 II. Na scenie Tęczy występuje amatorska grupa teatralna działająca przy Miejsko-Gminnym Ośrodku Kultury w Kępicach ze spektaklem *Oświadczyzny* A. Czechowa w reż. J. Bohatkiewicza.

13 III. Wznowienie *Rodziny zastępczej*, spektaklu z 2005. Reż. wznów. P. Laskowski.

27 III. Z okazji Międzynarodowego Dnia Teatru oraz jubileuszu 25-lecia pracy artystycznej M. Kamińska-Sobczyk otrzymuje Nagrodę I Stopnia Prezydenta Miasta Słupska. Tego samego dnia na scenie Tęczy występuje amatorska grupa teatralna działająca przy Miejsko-Gminnym Ośrodku Kultury w Kępicach ze spektaklem *Jubileusz* A. Czechowa w reż. J. Bohatkiewicza.

15 IV. W Tęczy zorganizowany zostaje plener fotograficzny pod nazwą „Photo Day”. Organizatorem imprezy jest portal „Nasze Miasto”.

8 V. Wznowienie *Misiów Pysiów*, spektaklu z 1997.

VI. Udział w XIV Międzynarodowym Festiwalu Sztuki Lalkarskiej w Pradze (Czechy) ze spektaklem *Kwiat paproci*. Pokaz zdobywa wyróżnienia za grę aktorską oraz animację.

21 VIII. Premiera *Pana Kotowskiego* P. Rimskiego [J. Mihhaljowa]. Przekł. M. Kamińska-Sobczyk, reż. J. Mihhaljow, scen. J. Mihhaljow, T. Matianina, lalki T. Matianina, muz. A. Rati, przyg. wok. J. Otwinowska. To dwusetna realizacja wg zestawienia premier prowadzonego przez archiwistów Tęczy. Realizatorami są estońscy artyści, którzy z tym samym spektaklem brali udział w festiwalu EUROFEST 2009. Przy okazji premiery teatr ogłasza dwa konkursy – plastyczny i literacki – dotyczący kotów. Przychodzi ponad 700 prac.

31 VIII. Z zespołu odchodzi J. Figacz.

15 IX. Do zespołu dołącza S. Kołodziej.

18 IX. Wznowienie *Janka wędrowniczka*, spektaklu z 1998. „Reżyserująca *Janka Wędrowniczka* Halina Borowiak z Warszawy starała się być jak najbliżej literackiego oryginału i to jej się świetnie udało. Co więcej, udało się jej przykuć uwagę maluchów na widowni. Zagrało tu światło, muzyka (Teresa Ostaszewska), scenografia (Zofia Czachlewska-Ossowska) i przygotowanie wokalne (Jolanta Otwinowska) słupskich aktorów. Dodając to tego lalki wykonane w Tęczy, bo na ich widok dziewczynkom na widowni błyskało w oczach, sztuka zrobiła duże wrażenie”. G. Hilarecki, *Chodzi Janek wokół domu*, „Głos Pomorza”, 21 IX 2010. „Halina Borowiak [...] zdecydowała się na radykalne zmiany w fabule i powierzenie części narracji... sytuacji scenicznej. Ten zabieg okazał się bardzo trafny. Akcja staje się czytelna nawet dla najmłodszych, a wydarzenia zyskują na dramatyzmie. Nie ma w spektaklu charakterystycznego dla Konopnickiej przerostu dydaktyzmu, natomiast każda przygoda Janka wyposażona została w lakoniczną pointę”. (hrk), *Z Jankiem wędrowanie*, „Zbliżenia”, 24 IX 2010.

XII. Aktorzy Tęczy, A. Zimnowłocka i M. Gierłowski, premierą spektaklu *SolGust* wg *Solaris* S. Lema w reż. A. Frankiewicza otwierają działalność Centrum Sztuki Twardej Bunkier na osiedlu Niepodległości. Nowa placówka kulturalna ma być przestrzenią do artystycznych spotkań różnych grup teatralnych.

W ciągu roku. Do zespołu dołącza M. Gierłowski.

2011

25-26 I. Dni otwarte w Tęczy zorganizowane z okazji ferii zimowych przyciągają blisko 200 zwiedzających.

- 29 I. Wznowienie reżyserskie (z nową obsadą) *Metamorfoz*, spektaklu z 2006. Reż. wznow. I. Nadobna-Polanek. Próba generalna zagra-
na jest w Areszcie Śledczym w Słupsku jako
element działań resocjalizujących więźniów.
- 12 II. Wznowieniowa (z nową obsadą) *Złote-
go serca*, spektaklu z 2001.
- 2-8 III. Tęcza na gościnnych występach
w Vantaa (Finlandia) ze spektaklem *Meta-
morfozy*.
- 12 III. Wznowienie *Królowy Śnieżki*, spek-
taklu z 1996. Reż. wznowienia P. Laskowski.
- IV. Na scenie Tęczy odbywa się jubileuszowy,
X Międzyprzedszkolny Przegląd Piosenki
Dziecięcej „Rozśpiewane przedszkolaki”.
- 30 IV. Z pracy w Tęczy zwolnieni zostają
P. Laskowski i U. Szydlik-Zielonka.
- 9 V. Kierownikiem literackim teatru zostaje
R. Hetnarowicz.
- 16-18 VI. Na scenie Tęczy odbywa się część
pokazów finałowych 8. Turnieju Teatrów Jed-
nego Aktora „Sam na Scenie” w ramach 56.
Ogólnopolskiego Konkursu Recytatorskiego.
- 30 VI. Premiera *Wakacji smoka Bonawentu-
ry* M. Wojtyszki. Insc. i reż. K. Rau, scen. A.
Kilian, muz. J. Derfel, choreo. T. Wiśniewski,
współpr. choreo. D. Jakubaszek, przyg. wok.
J. Otwinowska. „Scenografia Adama Kilia-
na, zbudowana z trzech składanych drabin
i lalkarskich rekwizytów, pozostawia aktorom
dużą swobodę w operowaniu nią i możliwość
ogrania przestrzeni. A jest ona tym ważniej-
sza, że wykonawcy nie tylko tańczą, śpiewają
w planie aktorskim, ale i operują lalkami. Nie
ogranicza ich to ani w scenicznej zabawie, ani
działaniach na pograniczu prywatności i sce-
nicznej postaci. Doskonale nakreślone przez
reżysera zadania i aktorska dyscyplina powo-
dują, na szczęście, że widz nie ma – negatyw-
- nego w swej wymowie – wrażenia mrugania
do niego okiem”. (hrk), *W poszukiwaniu oso-
bowości*, „Zbliżenia”, 1 VII 2011.
- 29 VIII-8 IX. Tęcza wspólnie z Miejskim
Ośrodkiem Pomocy Rodzinie w Słupsku or-
ganizuje akcję „Wyprawka za wejściówkę”.
- 1 IX. Pierwsza od lat podwyżka cen biletów
na spektakle Tęczy spowodowana zbyt niską
dotacją. Bilet normalny wzrasta z 15 do 16 zł,
a ulgowy z 12 do 13 zł.
- 10 IX. Premiera *Szewca Kopytko i kaczora
Kwaka* wg K. Makuszyńskiego. Adapt. i teksty
pios. J. Wilkowski, reż. S. Ochmański, scen.
P. Karkowski, muz. J. Dobrzański w aranż.
M. Makulskiego, przyg. wok. J. Otwinowska,
choreo. K. Knol. Tego samego dnia z zespołu
odchodzi S. Kołodziej.
- 12 IX. Do zespołu dołącza A. Rau.
- 10-14 X. Tęcza wspólnie z Towarzystwem
Opieki nad Zwierzętami w Słupsku organizu-
je akcję „Wejściówka za karmę dla zwierząt”.
- 11-17 XI. Udział w Międzynarodowym Fe-
stiwalu Kultur Unii Europejskiej w New Deli
(Indie) ze spektaklem *Metamorfozy*, który in-
auguruje imprezę. W ramach wyjazdu zorga-
nizowane zostaje dodatkowe przedstawienie
w mieście Dźodhpur. Podczas pobytu w In-
diach polska grupa prowadzi warsztaty teatral-
ne dla dzieci i studentów, instruktorów teatral-
nych oraz ludzi zaangażowanych w kulturę.
- 20 XI. Tęcza na wyjazdowych występach
w Gminnym Centrum Kultury i Promocji
w Kobylnicy ze spektaklem *Basń o...*
- XI. W ramach akcji „Zostań Świętym Miko-
łajem” Tęcza zachęca do przygotowania pa-
czek świątecznych, które zostaną przekazane
podopiecznym Miejskiego Ośrodka Pomocy
Rodzinie.

1 XII. W Czytelnii Głównej Miejskiej Biblioteki Publicznej w Słupsku aktorzy grający w spektaklu *Metamorfozy* dzielą się swoimi wrażeniami z podróży do Indii.

W ciągu roku. Tęcza otrzymuje Honorowy Medal 50-lecia POLUNIMY.

2012

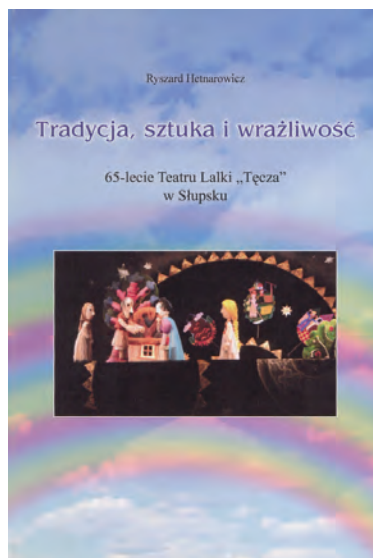
I-II. Prasa publikuje artykuły poświęcone zwolnieniu z teatru dwojga aktorów, U. Szydlik-Zielonki i P. Laskowskiego. W odpowiedzi na krytykę dyrektor Tęczy M. Kamińska-Sobczyk informuje publicznie, że powodem wypowiedzenia było naruszenie przez aktorów umowy o zakazie konkurencji, w związku z prowadzeniem przez nich konkurencyjnego teatru lalkowego Władca Lalek i występowań w jego spektaklach.

22 I. Tęcza na wyjazdowych występach w Gminnym Centrum Kultury i Promocji w Kobylnicy ze spektaklem *Misie Pysie*.

3 III. Wznowienie *Niežnośnego słońiatka*, spektaklu z 2009. Reż. wznow. J. Stoike-Stempkowska.

14 IV. Wznowienie *Janka wędrowniczka*, spektaklu z 1998.

7-10 V. W Tęczy odbywa się III Międzynarodowy Festiwal Teatrów Lalek Krajów Unii Europejskiej EUROFEST 2012. W wydarzeniu biorą udział teatry z Finlandii, Szwecji, Hiszpanii, Niemiec, Czech, Łotwy, Rumunii oraz ze Słowenii. Gośćmi pozaeuropejskimi są zespoły z Chin oraz Ukrainy. Jury profesjonalne – W. Owczarzak (przewodniczący) oraz I. Dragan i R. Sztabnik – przyznaje I miejsce, Nagrodę Prezydenta Miasta Słupska, Teatrowi Śmiech z Frankfurtu za spektakl *Rycerz, rycerz, albo budujemy zamek*. Festiwal zamyka jubileusz 65-lecia Tęczy połączony z otwarciem Europejskiego Centrum Kultury Teatralnej dla Dzieci i Młodzieży EURO-



Zobacz więcej na stronach „Bałtyckiej Biblioteki Cyfrowej”

CENTRUM TĘCZA. Z okazji jubileuszu specjalne wydawnictwo.

19 V. W ramach Europejskiej Nocy Muzeów w Tęczy odbywają się warsztaty poświęcone tworzeniu lalek i scenografii.

8-10 VI. Na scenie Tęczy odbywa część pokazów finałowych 9. Turnieju Teatrów Jednego Aktora „Sam na Scenie” w ramach 57. Ogólnopolskiego Konkursu Recytatorskiego.

15 VI. W wieku 79 lat umiera S. Mirecki, wieloletni dyrektor naczelny Tęczy.

30 VI. Ze stanowiska kierownika literackiego odchodzi R. Hetnarowicz.

IX. Prezydent miasta Słupska, M. Kobyliński, przedłuża dyrektor teatru, M. Kamińskiej-Sobczyk, kontrakt na kolejne 3 lata mimo głosów Komisji Oświaty i Kultury Rady Miejskiej, która domaga się konkursu na to

stanowisko. Dzieje się tak po kontroli Komisji Rewizyjnej Rady Miejskiej, której wnioski nie są pochlebne dla kierownictwa teatru.

23-30 IX. Studenci Akademii Artystycznej w Ałma-Acie (Kazachstan) przyznają spektaklowi *Metamorfozy Grand Prix* za Najlepsze Nagranie na II Światowym Karnawale Lalek w Ałma-Acie. Teatr nie zakwalifikował się jednak do pokazów stacjonarnych, nagradzanych przez jury profesjonalne.

29 IX. Premiera *Tygrysa Pietrka* H. Januszewskiej. Insc. i reż. A. Skiepmo-Gielniewska, scen. H. Zalewska-Słobodzianek, muz. M. Mirowski, przyg. wok. J. Otwinowska.

27 X. Wznowienie *Jasia i Małgosi*, spektaklu z 1994. Reż. wznów. I. Nadobna-Polane.

X-XI. W Miejskiej Bibliotece Publicznej w Słupsku można oglądać wystawę „Lalkarz z przekonania”, przygotowaną z okazji 100. urodzin T. Czaplińskiego.

5 XI. Do zespołu dołącza D. Darewicz.

1 XII. Wznowienie *Igraszek z bajką*, spektaklu z 1999.

XII. Tęcza, wspólnie z Miejskim Ośrodkiem Pomocy Rodzinie w Słupsku, organizuje akcję mikołajkową pod nazwą „Zostań Świętym Mikołajem”.

2013

21 I-1 II. Tęcza wspólnie z Towarzystwem Opieki nad Zwierzętami w Słupsku organizuje akcję „Pomagamy zwierzętom”. W zamian za karmę dla bezdomnych kotów można dostać wejściówki na *Tomcio Palucha*.

I-III. Tęcza wspólnie z tygodnikiem „Teraz Słupsk” organizuje plebiscyt na ulubionego aktora teatru.

23 II. Wznowienie *Trzech świnek*, spektaklu z 2008. „Ta bajka jest bardzo atrakcyjna dla dzieci. Trafia w ich emocje, jest bardzo komunikacyjna. Maluchy bardzo często krzyczą do świnek, że zbliża się wilk. Czasem tak głośno, że aktorzy mają problem, żeby przebić się z tekstem. Wilk też nie jest bardzo groźny, dzieci nie muszą się go bać, mogą się z niego nawet śmiać”. D. Klusek, *Fenomen świnek. Rozmowa z Małgorzatą Kamińską-Sobczyk*, „Głos Pomorza”, 5 III 2013.

24 II. Tęcza na wyjazdowych występach w Sali teatralnej Gminnego Centrum Kultury i Promocji w Kobylnicy ze spektaklem *Jasia i Małgosi*.

6 IV. Wznowienie *Czerwonego Kapturka, czyli bajkowego galimatiasu*, spektaklu z 2007.

13 IV. Po raz pierwszy od lat Tęcza nie gra sobotniego spektaklu. W zamian przygotowane są warsztaty poświęcone tworzeniu lalek i scenografii do spektaklu. „Podobne warsztaty zorganizowaliśmy w ubiegłym roku podczas nocy muzeów. Cieszyły się ogromnym zainteresowaniem. Dlatego teraz chcemy je powtórzyć. Jeśli pomysł chwyci, być może będziemy organizować je cyklicznie”. D. Klusek, *Warsztaty teatralne w Tęczy. Każdy może przyjść i zagrać*, „Głos Pomorza”, 11 IV 2013.

VIII. Akcja Tęczy i Miejskiego Ośrodka Pomocy Rodzinie „Tęczowa wyprawka szkolna”, dzięki której zebrano ponad 30 kompletów niezbędnych dzieciom do rozpoczęcia roku szkolnego.

1 IX. Do zespołu dołącza Ł. Puczko.

17 IX. Wznowienie *Wielkiej draki o drogowych znakach*, spektaklu z 1995. Reż. wznów. M. Gierłowski.

21 IX. Wznowienie *Bajki – łańcuszka*, spektaklu z 2005. Reż. wznów. J. Stoike-Stempkowska.

IX-X. Tęcza uczestniczy w Festiwalu Bajek Ukraińskich w Symferopolu (Ukraina) ze spektaklem *Bajka – łańcuszek* (jako impreza towarzysząca, kilka pokazów).

26 X. W Tęczy obchody Światowego Dnia Pluszowego Misia. Każde dziecko, które przychodzi na spektakl ze swoim pluszowym misiem, może obejrzeć *Misie Pysie* za darmo.

5 lub 16 XI. Wznowienie *Morskich opowieści, czyli A, B, C teatru lalek* M. Kamińskiej-Sobczyk. Reż. wznow. J. Stoike-Stempkowska, scen. A. Sidorow, gra na gitarze Ł. Puczko, przyg. wok. J. Otwinowska. Realizacja powtarza schemat wypracowany przy okazji *ABC teatru lalek* (cz. I i II) w latach 1995 i 1996. „Przedstawienie składa się z czterech części (każda w innej technice lalkowej) poprzedzonych rozmową aktorów z dziećmi na temat: jawajki, kukły, pacyнки i marionetki. Omawiana jest nie tylko historia tych lalek, ale także ich budowa wraz z wykonaniem i różne sposoby poruszania. Program pomyślany jest w taki sposób, że dzieci biorą w nim aktywny udział. Zapraszane na scenę przez aktorów uczą się animacji, odgrywając na oczach kolegów proste scenki. Jest to także okazja do poznania podstawowych pojęć związanych z teatrem lalek, takich jak: parawan, kulisy, czempuryty, krzyżaki i wiele innych”. *A, B, C teatru lalek. Program edukacyjny*, Archiwum PTL Tęcza.

7-19 XI. Tęcza na gościnnych występach w Los Angeles i Las Vegas (USA) ze spektaklem *Złote serce* na zaproszenie Instytutu im. A. Mickiewicza w Warszawie i Polonii amerykańskiej.

23 XI. Wznowienie *Pana Kotowskiego*, spektaklu z 2010. Reż. wznow. J. Stoike-Stempkowska.

7 XII. W Tęczy warsztaty tworzenia świątecznych ozdób i zabawek.

10 XII. W Miejskiej Bibliotece Publicznej w Słupsku aktorzy Tęczy opowiadają o wrażeńiach z podróży do Stanów Zjednoczonych i na Ukrainę.

2014

I. Kolejna podwyżka cen biletów spowodowana zbyt niską dotacją. Bilet normalny wzrasta z 16 do 18 zł, a ulgowy z 13 do 16 zł.

18 I. Z okazji Dnia Babci i Dnia Dziadka seniorzy, którzy przychodzą ze swoimi wnuczkami na spektakl *Złote serce*, otrzymują darmowy bilet.

3-14 II. Kolejna akcja Tęczy i Towarzystwa Opieki nad Zwierzętami „Wejściówka za karmę”.

8 II. Premiera *Opowiadania króla Wysp Hebanowych* wg B. Leśmiana. Adapt., insc. i reż. I. Dragan, scen. M. Valencia, muz. P. Jankowski, plas. ruch. K. Maciejewska, przyg. wok. J. Otwinowska. „Scenografia przenosi widzów w egzotyczny świat arabskich mitów, wierzeń i kultury. Ale najciekawszy jest rozmach, z jakim zrealizowano spektakl. Akcja dzieje się aż na trzech poziomach. Mamy tu bowiem żywy plan, lalki animowane przez aktorów, a w tle również czarny teatr. To niezwykle atrakcyjna dla widzów, ale trudna aktorsko forma prezentacji. Atrakcyjniejsza tym bardziej, że przez sceny lalkowe stosowana coraz rzadziej. Tymczasem dobrze przygotowany czarny teatr potrafi dać widzom, nie tylko tym najmłodszym, najwięcej frajdy. Słupskim aktorom ta niełatwa sztuka się udała”. D. Klusek, *Magia teatru*, „Głos Pomorza”, 10 II 2014.

IV-V. W dwóch filiach Miejskiej Biblioteki Publicznej w Słupsku można oglądać wystawy prezentujące bohaterów przedstawień granych w Tęczy.

24 V. Wspólna akcja Tęczy i Miejskiej Biblioteki Publicznej w Słupsku nakłaniająca dzieci do czytania. Raz w miesiącu przed

spektaklem pracownicy biblioteki czytają bajki powiązane tematycznie z danym przedstawieniem.

14 VII. Z zespołu odchodzi Ł. Puczko.

23 VIII. Wznowienie (ze zmienioną obsadą) *Szewca Kopytko i kaczora Kwaka*, spektaklu z 2011.

6 IX. Wznowienie *Królowy Śnieżki*, spektaklu z 1996. Przy okazji piąta akcja wyprawkowa Tęczy.

16-26 X. Udział Tęczy w XVII Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Lalek w Stambule (Turcja) ze spektaklem *Złote serce*. Występy słupskich aktorów są jednym z elementów programu kulturalnego obchodów 600-lecia polsko-tureckich stosunków dyplomatycznych „Promesa Turcja 2014”. Pokaz grany jest w języku tureckim.

X-XI. W salach wystawowych Młodzieżowego Domu Kultury w Słupsku prezentacja zbiorów scenografii, projektów i lalek ze spektakli Tęczy.

XI. Udział Tęczy w Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Lalek „Złota Magnolia” w Szanghaju (Chiny) ze spektaklem *Nieznosne słoniątko*. Pokaz zdobywa nagrody za najlepszą scenografię, najlepszą muzykę oraz najbardziej oryginalny spektakl.

21 XII. Tęcza gra *Ludową szopkę polską* w Kościele Mariackim w Słupsku.

2015

10 I. Wznowienie (ze zmienioną obsadą) *Baśni o...*, spektaklu z 1999. Po spektaklu odbywa się licytacja lalek w ramach finału WOŚP.

27 I-13 II. Tęcza oraz Towarzystwo Opieki nad Zwierzętami w Słupsku organizuje akcję „Dokarmiamy zwierzaczki”.

14 II. Wznowienie *Pieśni lasu*, spektaklu z 2007.

III. Propozycja władz Słupska, by połączyć administrację teatrów dramatycznego i lalkowego, wywołuje duże poruszenie i obawy wśród pracowników obu instytucji. „W obu teatrach w sumie pracuje około 70 osób, w tym tylko kilkunastu aktorów. Trzeba zrationalizować tę strukturę, bo większych dotacji na te instytucje w przyszłych latach nie można oczekiwać – przekonuje wiceprezydent Słupska”. D. Klusek, *Lalki i Witkacy w jednym teatrze*, „Głos Pomorza”, 2 III 2015. Petycja przeciwną łączeniu teatrów podpisuje blisko 2400 osób. Pomysł zostaje odrzucony.

26 IV. Premiera słuchowiska *Pieśń lasu* w wykonaniu aktorów Tęczy na antenie Radia Koszalin.

23 V. Z okazji przypadającego na ten rok jubileuszu 250-lecia teatru publicznego w Polsce Tęcza zaprasza na spektakl *Baśni o...* w cenie 250 gr za bilet (ogólnopolska akcja Instytutu Teatralnego im. Z. Raszewskiego w Warszawie ze środków MKiDN).

30 V. Z okazji zbliżającego się Dnia Dziecka w Teatrze organizowane są bezpłatne warsztaty plastyczne wraz z lekcją teatralną.

31 V. Tęcza na gościnnych pokazach w Wiedniu (Austria) ze spektaklem *Metamorfozy*.

4-5 VI. Na scenie Tęczy odbywa się część pokazów finałowych 12. Turnieju Teatrów Jednego Aktora „Sam na Scenie” w ramach 60. Ogólnopolskiego Konkursu Recytatorskiego.

20 VI. Wznowienie (ze zmienioną obsadą) *Pięknej i bestii*, spektaklu z 2001.

VII. Miasto ogłasza konkurs na dyrektora PTL Tęcza na kolejne 4 sezony artystyczne. Do udziału w konkursie zostaje dopuszczonych 5 osób.

VIII. Tęcza otrzymuje ponad milion złotych z budżetu rządowego na wykonanie prac modernizacyjnych budynku oraz zakup nowego autobusu. „Fundamenty budynku zostaną ocieplone, przebudowane będą też schody prowadzące do biur. Na piętrze powstanie sala prób, a na parterze pracownia. Teraz zdarzało się bowiem, że aktorzy próbowali w pomieszczeniach pracowni. Przebudowane zostanie foyer. Będzie nowa toaleta i przebudowana szatnia”. D. Klusek, *Tęcza idzie do remontu*, „Głos Pomorza”, 1 X 2015.

19 VIII. Nowym dyrektorem Tęczy zostaje M. Tramer, który w jednym z pierwszych wywiadów mówi: „Jestem za tym, aby stopniowo poszerzać grupy wiekowe, dla których będziemy pracować. Teraz repertuar Tęczy jest bowiem skierowany głównie do widza młodszego, choć jeszcze nie najmłodszego, mimo że obecnie bardzo modne są spektakle dla dzieciaków w wieku do trzech lat. To jest widoczne w teatrach lalkowych. Brakuje także spektakli dla młodzieży. W tym zakresie mamy do czynienia z kompletną niszą. [...] Oczywiście o nich [dorosłych – K.S.] też trzeba myśleć w teatrze lalkowym”. Z. Marecki, *Nie zamierzam rewolucyjnie zmieniać przyzwyczajęń widzów, ale pewne odświeżenie w ofercie teatru jest potrzebne*, „Głos Pomorza”, 21 VIII 2015.

31 VIII. Ze stanowiska dyrektora odchodzi M. Kamińska Sobczyk.

1 IX. Stanowisko dyrektora przejmuje M. Tramer.

12 IX. Premiera *Przygód kota w butach* W. Owczarzaka w insc. i reż. autora. Scen. J. Polanek, muz. J. Stachurski, aranż. muz. T. Korthalas, przyg. wok. J. Otwinowska, ruch scen. K. Maciejewska. „Sobotnia premiera przyciągnęła do Tęczy komplet publiczności. Widać było, że dla pracowników teatru był to wyjątkowy spektakl. Słupskiej publiczności przedstawił się nowy dyrektor Tęczy

Michał Tramer. Nie sposób nie zauważyć, że choć przygotowania do sztuki zaczęły się jeszcze pod starym kierownictwem, to artyści, wiedząc o zmianie, bardzo się postarali, by pokazać, co potrafią. Stąd sukces przedstawienia, które śmiało można polecić”. G. Hilarecki, *Kot, który pokazał, co Tęcza ma najlepszego, niekoniecznie w butach*, „Głos Pomorza”, 16 IX 2015.

30 IX. Z zespołu odchodzi D. Darewicz.

X. Tęcza podpisuje porozumienie o współpracy z Zespołem Szkół Technicznych w Słupsku, dzięki któremu uczniowie Liceum Plastycznego będą odbywać praktyki i staże w pracowniach teatru.

2 XII. Tęcza ogłasza konkurs na muzykę do planowanej na przyszły rok realizacji dramatu M. Prześlugi *Dziób w dziób*.

12 XII. Wznowienie (ze zmienioną obsadą) *Pana Kotowskiego*, spektaklu z 2010. Reż. wznow. J. Stoike-Stempkowska.

2016

23 I. Wznowienie *Janka Wędrowniczka*, spektaklu z 1998.

26 I. Do zespołu powraca D. Darewicz.

27 II. Premiera *Dziób w dziób* M. Prześlugi. Reż. M. Gierłowski, scen. J. Polanek, muz. M. Sienkiewicz. „Widowisko ma tempo, ma rozpęd, scenograf Jarosław Polanek bardzo udatnie połączył wizerunki praków z podwórkowymi typami: żulowatymi gołębiami i oferowatym, Nemeckowatym wróblem. Wygrywane są wszystkie dowcipy tekstu, a grająca w żywym planie kotkę Dolores Ilona Zaremba jest prawdziwie kocia: przebiegła, uwodzicielska, drapieżna i bardzo, ale to bardzo próżna. Z wizyty w teatrze mogą mieć pełną satysfakcję i młodzi (choć pewnie nie najmłodszy) widzowie, i rodzice, babcie, wu-

jowie, a to w tym ważnym, choć niedocenianym gatunku, jakim jest teatr rodzinny, stanowi rzeczywistą miarę sukcesu”. J. Sieradzki, *Wojny podwórkowe*, „E-teatr.pl” online, 31 V 2016, <https://e-teatr.pl/wojny-podworkowe-a219085> [dostęp: 14 VII 2022]. Premierą spektaklu teatr wraca do swojej siedziby po remoncie, który przeprowadzono z myślą o rozpoczynającym się w bieżącym roku jubileuszu 70-lecia.

1 III. Tęcza zyskuje nowe logo. Wykonała je agencja reklamowa Rio Creativo w nawiązaniu do pierwszego, stworzonego jeszcze przez T. Czaplińskiego jako „symbol tradycji i nowoczesności”. Oprócz logo opracowany został też system identyfikacji wizualnej teatru.

16 IV. Premiera *Daszeńki, czyli żywota szczeniaka* wg K. Čapka. Adapt., reż. i scen. M. Tramer, proj. lalek E. Żelezik, muz. L. Nowotarski. „Michał Tramer [...] przedstawił losy tytułowego szczeniaka w kolorowej, prosto skomponowanej przestrzeni rozjaśnionej ciepłym światłem, z jazzową, bardzo klimatyczną muzyką Leszka Nowotarskiego. Scenę zajmują barwne sześciany, na części ich ścianek naniesiono kopie rysunków samego Čapka – czarnych grafik przedstawiających małą Daszeńkę. W takiej przyjaznej, nieskomplikowanej przestrzeni pojawia się głos Narratora, przełożony tu na dwie postaci (Izabela Nadobna-Polanek i Anna Rau, które animują i grają wszystkich bohaterów spektaklu). Reżyser wprowadza je na scenę w zabawny, energicznie zainscenizowanym fragmencie wzajemnych poszukiwań, które (ku uciesze najmłodszej widowni, nienachalnie wciągniętej w teatralne działania) bardziej przypominają nieintencjonalną zabawę w chowanego”. A. Jazgarska, *Psia lekkość bytu*, „Teatralny.pl” online, 3 VI 2016, <https://teatralny.pl/recenzje/psia-lekkosc-bytu,1593.html> [dostęp: 14 VII 2022].

6 V. Z zespołu ponownie odchodzi D. Darewicz.

21 V. Tęcza bierze udział w organizowanej po raz drugi akcji biletu za grosze. W bieżącym roku odwołuje się ona do 400. rocznicy śmierci Williama Shakespeare’a. Za tyle groszy można kupić bilet na *Daszeńkę*.

17 VI. Prapremiera *Trójki na głowie* C. Brandaua. Przekł. I. Nowacka, reż. M. Tramer, scen. B.M. Kleppke, muz. G. Sonnenberg, K. Ost. Spektakl zrealizowany w koprodukcji z Teatrem Dzieci Zagłębia im. Jana Dormana w Będzinie, dzięki dotacji Fundacji Współpracy Polsko-Niemieckiej na projekt „Świat na głowie. Trójka na głowie”. Partnerem realizacji jest Mülheimer Theatertage NRW (festiwal poświęcony współczesnej dramaturgii niemieckiej w Mülheim). „*Trójka na głowie* w reżyserii Michała Tramera rozpoczyna się wejściem na scenę dwóch postaci, napuszonej, sztywnej niczym kij od szczotki Jedyńki (Anna Rau) i przepraszającej całym swym jestestwem Dwójki (świetna rola Ilony Zaremby). Postacie przyciągające spojrzenia, bo ostro kontrastujące z przestrzenią sceny. Scenograf Bartholomäus Martin Kleppke stworzył przestrzeń pastelową, oświetloną ciepłym, łagodnie zmieniającym kolory światłem, spowitą baśniowo-oniryczną aurą, w której jedynym elementem scenograficznym są wspomniane już, co jakiś czas zmieniające swoje miejsce, ogromne litery. Niedobrana, acz nierozłączna para, która wkracza w ten (nieco chyba nawet surrealistyczny) świat, odcina się na pastelowym tle czarno-biało-czerwona fizjonomia. Obie istoty przypominają skrzyżowanie mima z pierrotem, ich stroje i pomalowane twarze wskazują raczej na teatralno-kuglarski porządek niż uporządkowany (?) świat liczb”. A. Jazgarska, *Porządek musi być?*, „Teatralny.pl” online, 17 VIII 2016, <https://teatralny.pl/recenzje/porzadek-musi-byc,1658.html> [dostęp: 14 VII 2022].

25 VI. „Oni tworzyli w Tęczy...” otwarcie pierwszej wystawy w nowej Galerii Przypadkiem – okna Tęczy od strony ul. Bema.

24-25 VI. Dwudniowa akcja „Trzy Teatry” przygotowana wspólnie przez Nowy Teatr, Tęczę i Rondo na zakończenie sezonu. Widzowie w krótkim czasie mogą obejrzeć aż 6 spektakli.

VII. Akcja „Insta(la)lki”. W centrum Słupska postawionych zostaje kilkanaście instalacji przygotowanych przez młodzież z Liceum Plastycznego im. Stanisława Ignacego Witkiewicza oraz Państwowego Liceum Plastycznego w Słupsku, która od początku roku uczestniczyła w warsztatach plastycznych prowadzonych przez rzemieślników z Tęczy.

8-20 VIII. W Tęczy trwa „Lato w teatrze”, program Instytutu Teatralnego im. Z. Raszewskiego w Warszawie realizowany ze środków MKiDN. Przez dwa tygodnie ponad trzydzieścioro młodych osób ze Słupska i okolic uczy się, jak przygotować spektakl oraz zadbać o jego oprawę i promocję.

23 IX. Premiera *Tylko jednego dnia?* M. Baltscheit. Przekł. L. Mrowińska-Lissewska, oprac. tekstu i reż. E. Januszewska (AT), scen. O. Ryl-Krystianowska, muz. I. Zalewski. Spektakl dyplomowy studentki kierunku reżyserii teatru lalek białostockiej Akademii Teatralnej.

10-20 X. W Słupsku i Ustce odbywa się Międzynarodowy Konwent Lalkarzy „Wokół źródeł”, który jest kulminacyjnym wydarzeniem jubileuszu 70-lecia Tęczy. W ramach spotkania organizowane są: Festiwal Teatrów Formy (prezentacje spektakli twórców z Finlandii, Czech, Japonii, Słowacji, Białorusi, Turcji i Polski), wystawa „Świat lalek – lalki świata” oraz warsztaty dla twórców – aktorów, scenografów i rzemieślników teatralnych – a także dla mieszkańców Słupska.

31 X. W ramach obchodów jubileuszu 70-lecia Tęczy na ścianach bramy między ulicami Bema i Nowobramskiej w Słupsku powstaje mural przedstawiający postaci ze spektakli granych w teatrze.

7 XI. Pokaz *Daszeńki* podczas Międzynarodowego Festiwalu Teatrów Lalek „Pietrowskij Bałagan” w Kaliningradzie (Rosja).

21-23 XI. Tęcza na gościnnych spektaklach w Vantaa, Kuopio i Porvoo (Finlandia) ze spektaklem *Daszeńka*.

3 XII. Prapremiera *Mikołaja, który zapomniał...* M. Nogiecica w reż. autora. Scen. M. Tramer, muz. B. Kieresiński. „Sobotnia premiera była wydarzeniem pełnym humoru. Pełna sala dorosłych i dzieci bawiła się tekstami. Były salwy śmiechu i najmłodszy pomagali aktorom. Nie zabrakło słupskich akcentów, nawiązania do zespołu koszykarzy Czarnych czy prezentu dla prezydenta Biedronia”. G. Hilarecki, *Mikołaj z amnezją bawi i uczy dzieci w Tęczy*, „Głos Pomorza”, 5 XII 2016.

W ciągu roku. Tęcza nawiązuje współpracę z Instytutem Teatralnym im. Z. Raszewskiego w Warszawie. W ramach projektu Teatroteka Szkolna do Słupska przyjeżdżają pedagodżki z warsztatami „Jak wykorzystać pedagogikę teatru w szkole?” – to nieoficjalnie rozpoczęcie działań Pracowni Edukacji Teatralnej w Tęczy.

2017

14 I. Tęcza w ramach finału WOŚP gra *Pana Kotowskiego*. Przy okazji licytacja lalek wykonanych przez pracownię teatru.

10 II. Premiera *Gai* K. Raua. Insc. K. Rau, reż. A. Rau, muz. R. Łuczak, scen. D. Panas. „*Gaja* to opowieść o człowieku, o świecie, który człowiek zmienia, a w zasadzie niszczy. O apokalipsie i o tym, co po niej. Wreszcie o nadziei. To opowieść niezwykle plastycz-

na, zrealizowania w konwencji teatru formy. Wierna oryginałowi, choć z nowymi elementami. Sześcioro aktorów animuje kawałki płótna, przenosząc widzów w świat, w którym słowo «człowiek» nie zawsze brzmi dumnie. I choć teatr formy wymaga od widzów umiejętności czytania opowieści z ruchu scenicznego, tu opowieść jest przekazana tak sugestywnie, że nawet publiczność, która dotychczas z takimi realizacjami się nie spotkała, nie ma problemów z odczytaniem intencji twórców”. D. Klusek, *Oto jest człowiek*, „Głos Pomorza”, 14 II 2017. Premiera otwiera Scenę dla Dorosłych w Tęczy.

21 II. Tęcza otrzymuje 260 tys zł na projekt inwestycyjny „Modernizacja wyposażenia sceny i widowni” w ramach konkursu MKiDN. Wymieniony zostaje system oświetlenia sali.

11 III. Premiera *Wesołych przygód Kubusia* J. Sójki. Reż. M. Gierłowski, scen. J. Sójka, muz. M. Sienkiewicz. Spektakl, przygotowany jako jeden z elementów obchodów jubileuszu 70-lecia teatru jest równocześnie dedykowany jednemu z najznakomitszych jej aktorów, J. Sójce. „Twórcy *Przygód...* podjęli po prostu, bez zadęcia i kombinowania, próbę zrekonstruowania teatru Sójki, przeniesienia na współczesną scenę jego pacynki Kubusia, który w założeniu twórcy miał być polskim odpowiednikiem rosyjskiego Pietruszki czy czeskiego Kasparka [...]. Wbrew pozorom zadanie, którego podjęli się twórcy spektaklu, wcale nie należało do łatwych. Zainteresowanie młodego widza, nawet tego najmłodszego (spektakl kierowany jest do kilkuletnich dzieci), przedstawieniem bardzo prostym fabularnie i bazującym mocno na interakcji z publicznością wymaga od aktorów sporych umiejętności. Trudna jest sama forma przedstawienia, zwłaszcza w kontekście współczesnego teatru dla dzieci – skromna i statyczna. Animowane dłońmi małe pacynki żądają nieustannego przyciągania uwagi widowni, którą po pewnym czasie może zmę-

czyć ciągle spoglądanie w jeden, ograniczony i niewielki obszar sceny. *Przygody Kubusia* to teatr ostentacyjnie «niedzisiejszy», inny, mało efektowny i przez to ryzykowny. Biorąc jednak pod uwagę reakcję najmłodszych podczas premierowego spektaklu, opłaciło się to ryzyko podjąć”. A. Jazgarska, *Kubus powraca*, „Teatralny.pl” online, 29 III 2017, <https://teatralny.pl/recenzje/kubus-powraca,1921.html> [dostęp: 14 VII 2022].

19 III. Tęcza na wyjazdowych występach w Stacji Kultura na dworcu PKP w Lęborku ze spektaklem *Pan Kotowski*.

21 III. Z okazji Światowego Dnia Lalkarstwa w Instytucie Teatralnym w Warszawie zorganizowane zostaje prapremierowe czytanie performatywne sztuki H. Jurkowskiego *Baba z rodu baobaba*. W czytaniu udział bierze aktor Tęczy M. Krzyżewski. Tego samego dnia w Galerii Przypadkiem otwarcie wystawy lalek wg projektów R. Strzeleckiego.

22 IV. Premiera *Tymoteusza wśród ptaków* J. Wilkowskiego. Reż. i oprac. tekstu K. Dudzic-Grabińska (PWST), scen., kost. i lalki A. Adasiak (ASP), muz. M. Winsław (AM). Spektakl to efekt współpracy Tęczy z wrocławskimi uczelniami artystycznymi. Dla każdego z twórców realizacja jest spektaklem dyplomowym. Projekt dofinansowany ze środków Miasta Wrocław.

13 V. Z okazji Dnia Teatru Publicznego Tęcza bierze udział w akcji „Bilet do teatru za 500 gr” organizowanej przez Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego z funduszy MKiDN. Tym razem Tęcza zaprasza na *Gaję*.

14 V. Pokaz *Trójki na głowie* podczas Festiwalu Nowej Dramaturgii Niemieckiej w Mülheim.

21 V. W ramach projektu „Spacerownik teatralny” organizowanego wspólnie przez Tęczę oraz Instytut Teatralny im. Z. Raszewskie-

go odbywa się akcja dla dzieci pn. „Witkacy – spacer śladami, których nie było”, którą prowadzą J. Stoike-Stempkowska i K. Piwońska.

24 VI. Premiera *Opowieści spod stołu, czyli absurdałnego świata Stasia Witkiewicza* wg Juweniliów S.I. Witkiewicza. Adapt. M. Babicki, reż. T. Kaczorowski, scen. A. Wielewska, muz. M. Sienkiewicz. „Reżyser podszedł wszechstronnie do języka teatralnego, proponując barwne opowieści z wykorzystaniem projektora rzutnika pisma [...], z użyciem kamery wideo, masek, pacynek, marionetek. Szczególnie podążająca za bohaterami kamera pozwoliła na dekonstrukcję świata przedstawionego, pogłębiając wrażenie teatru w teatrze. Szkatułkowość rozumiana była również dzięki klaustrofobiczno-gigantycznemu pomysłowi na miejsce akcji, rozgrywającej się pod czterystukilowym stołem. Główny bohater, Staś, znudzony codzienną przeciętnością, odnajduje się wyłącznie w świecie konfabulowanych opowieści. Ma ponadprzeciętne nad wiek obserwacje na temat swoich rodziców, ich relacji z innymi, dodatkowo znakomicie wykorzystuje swój potencjał inteligencji emocjonalnej i psychologii zachowań razem wziętych. «Manipuluje» rodzicami, jak przystało na prawdziwego (albo przyszłego) artystę, oddając się sztuce reżyserii”. K. Wysocka, P. Wyszomirski, *Jubileuszowa sobota w teatralnym Słupsku*, „Gazeta Świętojańska” online, 18 VI 2017, <http://www.gazetaswiojanska.org/index.php?id=2&t=1&page=52704> [dostęp: 14 VII 2022]. Spektakl zrealizowany w ramach programu stypendialnego Narodowego Centrum Kultury „Młoda Polska” przyznanego T. Kaczorowskiemu. Premierze towarzyszy konkurs dla dzieci i młodzieży od IV klasy szkoły podstawowej wzwyż „Autoportret w stylu Witkacego – czyli Witkac-selfie”.

VI. W pobliżu Tęczy staje Niedźwiadek Szczęścia z naniesionym na niego wzorem autorstwa J. Kolanka odnoszącym się do nazwy

teatru. Niedźwiadki mają być nową maskotką miasta, odwołującą się do odnalezionej w 1887 podczas kopania torfu figurki bursztynowego niedźwiedzia (prawdopodobnie myśliwskiego amuletu) datowanego na II-I w. p.n.e.

24-30 VII. Tęcza gości kilkunastu młodych artystów rezydentów z całej Polski.

16 IX. Premiera *Pippi Pończoszanki* wg powieści A. Lindgren. Przekł. I. Wyszomirska, adapt. Z. Jaskuła, reż. J. Popławski, scen. Y. Hayashi, muz. P. Sowa. „Warto zaznaczyć, że bohaterowie spektaklu przedstawiani są tu na dwa sposoby. Za pomocą lalek, jak Tommy i Annika, Policjant czy Pan Nilsen, czyli towarzysząca Pippi małpka. Ale bywają też grani przez aktorki – jak naburmuszone, zaniepokojone losem samowystarczalnej dziewczynki Panie z Opieki Społecznej czy Nauczycielka. Główną bohaterkę przedstawienia gra aktorka, ale Pippi jest również przedstawiana za pomocą lalki, w wersji większej i miniaturowej”. A. Jazgarska, *Gdy chodzi o Pippi, to nic nigdy nie wiadomo*, „Teatralny.pl” online, 4 X 2017, <https://teatralny.pl/recenzje/gdy-chodzi-o-pippi-to-nic-nigdy-nie-wiadomo,2089.html> [dostęp: 14 VII 2022].

IX-X. W Tęczy realizowany jest projekt „Pracownia Edukacji Teatralnej” w ramach dotacji MKiDN z programu „Edukacja Kulturalna”.

30 X. Na scenie Tęczy odbywają się warsztaty prowadzone przez aktorów Małego Teatru Lalek z Sankt Petersburga. Uczestnikami są uczniowie Szkoły Podstawowej nr 2 w Słupsku, którzy wchodził w skład zespołu teatralnego Marzenie.

10 XI. W Tęczy prof. dr hab. H. Dymel-Trzebiatowska z Uniwersytetu Gdańskiego, ekspertka w zakresie skandynawistyki i literaturoznawstwa, prowadzi wykład *Fenomen literacki Astrid Lindgren*.

21 XII. Uroczysta inauguracja działalności Wirtualnego Muzeum Lalkarstwa na serwerach „Bałtyckiej Biblioteki Cyfrowej”. W ramach projektu dofinansowanego ze środków MKiDN w ramach programu „Kultura Cyfrowa 2017” zdigitalizowano i udostępniono w Internecie 200 obiektów teatralnych w technice fotografii obrotowej 360 stopni. Najstarsza lalka pochodzi z 1966.

W ciągu roku. Aktor M. Huczyk rozstaje się ze sceną, zostaje jednak w teatrze na stanowisku inspicjenta.

2018

27 I. W Tęczy zbiórka karmy dla zwierząt dla słupskiego schroniska przed spektaklem *Daszeńka*. Wśród darczyńców zostają rozlosowane zaproszenia na najbliższą premierę.

I. Do zespołu dołącza M. Pryniewicz.

17 II. Prapremiera spektaklu *Niedźwiedź i Masza – czyli gdzie moja kasza?* M. Guśniowskiej. Reż. M. Tramer, scen. O. Ryl-Krystianowska, muz. T. Giczewski. „Marta Guśniowska napisała na podstawie popularnej, funkcjonującej w kilku wersjach rosyjskiej baśni [utwór – K.S.] o zabłąkanej w lesie dziewczynce, która staje się zakładniczką niedźwiedzia. Ten wywiedziony z klasyki, dość niepokojący motyw fabularny jest u Guśniowskiej podstawą sztuki w duchu iście postantropocentrycznym, z bytem nie-ludzkiem sprawczym i autonomicznym, powiązany z istotą ludzką zależnością opartą na empatycznym współwzajemności. A mówiąc krócej – jest to mądry, pełen inteligentnego dowcipu tekst o spotkaniu dwóch poznających się wzajemnie światów, z których żaden nie rości sobie prawa do pierwszeństwa. Ale przy tym nie szczędzi drugiemu psikusów i złośliwości”. A. Jazgarska, *Coś dobrego się wydarzy*, „Teatralny.pl” online, 7 III 2018, <https://teatralny.pl/recenzje/cos-dobrego-sie-wydarzy,2293.html> [dostęp: 15 VII 2022].

24-25 II. Z okazji 133. Urodzin S.I. Witkiewicza w Słupsku odbywa się „Weekend z Witkacym”, w ramach którego Tęcza prezentuje *Opowieści pod stołu...* To kolejna z serii akcji „Trzy Teatry”.

3 III. Na scenie Tęczy gościnny występ Teatru Falkoshow K. Falkowskiego ze spektaklem *Iluzja marionetki*.

21 IV. Prapremiera *Ignatek szuka przyjaciela* wg książki P. Pawlaka. Adapt. i reż. A. Pawelska (AT), scen. J.B. Banasiak, reż. świat. i wizual. M. Grunwald, muz. M. Gorwa. Spektakl dyplomowy studentki kierunku reżyserii teatru lalek białostockiej Akademii Teatralnej.

3 V. W ramach jednodniowego Festiwalu „Salwa” w Słupsku, Tęcza przygotowuje stoisko ze zbiorami archiwalnymi lalek.

21 V. Drugi w Tęczy „Spacerownik teatralny” realizowany wspólnie z Instytutem Teatralnym im. Z. Raszewskiego pn. „Witkacy – spacer śladami, których nie było”.

18-20 V. Udział Tęczy w Festiwalu Pippi w Ustce ze spektaklem *Pippi Pończoszanka*.

23 VI. Premiera *Osobliwego zdarzenia* C. Goldoniego. Przekł. M. Mrozińska, reż., scen. i oprac. muz. M. Spiazzi, maski R.M. Macchi, przyg. wok. J. Otwinowska. Przedstawienie zrealizowano we współpracy z Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku i dofinansowano ze środków MKiDN. Patronat sprawuje Instytut Kultury Włoskiej w Warszawie. „Spektakl przypomina trochę groteskę i farsę, która do dzisiaj jest grana na zabytkowych placach w wielu miastach włoskich. Jest to komedia sytuacyjna, pełna intryg, nieporozumień i dynamicznych zwrotów akcji. Aktorzy występują w podwójnej roli poprzez umiejętne nakładanie masek i granie innych postaci, z równoczesną zmianą narracji w zależności od akcji na scenie”. W. Lipczyński, *„Osobliwe zdarzenie” w Tęczy*, „Powiat Słup-

ski” 2018, nr 12-13, s. 6. W wakacje spektakl grany jest w plenerze w ramach różnych wydarzeń w mieście i regionie.

6-10 VIII. W Tęczy warsztaty dla dzieci pn. „Letnia Akademia Teatru”.

VIII. Do zespołu dołącza M. Piotrowski.

20-23 IX. Na scenie Tęczy prezentowane są wybrane spektakle Festiwalu Teatralnego „Scena Wolności” organizowanego przez Teatr Nowy im. Witkacego w Słupsku.

11 X. Premiera *Švejka* wg powieści J. Haška. Przekł. A. Kroh, adapt. J. Denejko, J. Zdrada, reż. J. Zdrada, scen. P. Hubička, muz. M. Sienkiewicz, teksty pios. B. Brecht, M. Guśniowska. „Joannie Zdradzie znakomicie udało się przełożyć istotę dzieła Haška – radykalną krytykę autorytarneho systemu, który tępi indywidualizm i samodzielne myślenie, nie rezygnując zarazem z tego, co tak w przygodach Szwejka kochamy, czyli ironii i sytuacyjnego humoru, będącego pokłosiem błyskotliwych językowych gier. Dzięki tej udanej kompozycji, miksującej ciężar znaczeniowy słowa z jego intrygującym estetycznie scenicznym ekwiwalentem, otrzymujemy w tym spektaklu sceny, które zapadają w pamięć na długo – jak fragment, w którym sprzedawane przez Szwejka kundle bez rodowodu nagle stają się towarzyszami głównego bohatera we wspólnym symulowaniu choroby czy niespodziewana wizyta upiornej kochanki Lukasza”. A. Jazgarska, *Postusznie melduję, czyli ludzkimi kośćmi użyźnimy lan*, „Teatralny.pl” online, 8 III 2019, <https://teatralny.pl/recenzje/postusznie-melduje-czyli-ludzkimi-kosciami-uzyznimy-lan,2671.html> [dostęp: 15 VII 2022].

17-20 X. Na scenie Tęczy odbywają się wybrane koncerty 14. edycji festiwalu Jesienny Przeciąg Gitarowy.

11 XI. Z okazji 100. rocznicy odzyskania niepodległości dyrektor Tęczy M. Tramer realizuje plenerowe widowisko historyczne *Nieśmiertelna Niepodległa*, w którym uczestniczą m.in. aktorzy teatru.

12-20 XI. Udział w XXV Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Lalek „Spotkania” w Toruniu ze spektaklem *Niedźwiedź i Masza...* Nagroda za najlepszą rolę męską w wysokości 3 000 zł ufundowana przez Prezydenta Miasta Torunia M. Zaleskiego dla M. Gierłowskiego (za rolę Niedźwiedzia) oraz nagrodę w wysokości 1 000 zł przyznana przez jury z przedszkola Bim-Bam-Bino dla M. Gierłowskiego (za postać najbliższą sercu dzieci).

27 XI. *Osobliwe zdarzenie* prezentowane w ramach Łochowskiej Jesieni Teatralnej.

W ciągu roku. Tęcza zakwalifikowana do rocznego programu „Partnerzy Teatroteki Szkolnej”, dzięki czemu stworzona zostaje sieć współpracy z pedagogami teatralnymi w całej Polsce.

2019

23 II. Prapremiera *E-Mollandii* G. Gietzky’ego i S. Michlewicza-Sowy. Reż. G. Gietzky, scen. M. Kodeniec, choreo. S. Michlewicz-Sowa. Pierwszy w historii Tęczy spektakl dla widowni najnajowej. „Tytułowa E-mollandia to kraina, której mieszkańcy to w zasadzie spersonifikowane nuty. I podobnie jak nuty, które w zależności od aktualnego położenia na pięciolinii niosą różne dźwięki, tak mieszkańcy tej krainy również co rusz emanują inną energią – bywają weseli, roześmiani, skupieni i wyciszeni, ale też zazdrośni czy zdenerwowani. [...] Przez kolejne pięćdziesiąt minut i przy kolażu klasycznych utworów (Mozart, Bach, Vivaldi), trójka mieszkańców pastelowej muzycznej krainy zabiera najmłodszych na wędrówkę poprzez kręte ścieżyny... ludzkich uczuć. Tych zaprezentowano tu cały wachlarz i w formie, która nie przekłamuje rzeczywistości, prezentuje ją

jednak w kształcie przystępnym dla najmłodszego widza”. A. Jazgarska, *Czterysta godzin*, „Teatralny.pl” online, 10 V 2019, <https://teatralny.pl/recenzje/czterysta-godzin,2740.html> [dostęp: 15 VII 2022].

25 II. Na portalu społecznościowym Facebook uruchomiona zostaje strona Pracowni Edukacji Teatralnej działającej w Tęczy. Od tej pory będą się tam pojawiać wszelkie informacje o zbliżających się warsztatach, szkoleniach i innych działaniach edukacyjnych teatru.

7 III. W ramach „Czwartków dla dorosłych” na scenie Tęczy gościnnie występuje Teatr Lalki i Aktora z Wałbrzycha ze spektaklem *Dzień osiemdziesiąty piąty* na podstawie opowiadania E. Hemingwaya. Spektakl następnego dnia zagrany jest jeszcze dwukrotnie dla zorganizowanych grup młodzieży.

11 V. Prapremiera *O trzech zaklętych królowiach, czyli opowieści rozbójników* N. Uherovej. Tłum. M. Tramer, reż. i scen. L. Svobodová, muz. M. Sienkiewicz.

13 V-7 VI. Wystawa lalek teatralnych ze zbiorów Tęczy w Galerii „Na Piętrze” w Polkowicach.

18 V. Pokaz *Szewca Kopytko i kaczora Kwaka* podczas poznańskiej Scenie na Piętrze w ramach projektu „Dzieciaki na Piętrze”.

19-23 V. Udział Tęczy w X Międzynarodowym Festiwalu Ożywionej Formy „Maskarada” w Rzeszowie ze spektaklem *Osobliwe zdarzenia* (wydarzenie towarzyszące grane w plenerze).

13-16 VI. W Słupsku kolejna edycja „Trzech teatrów”. Tym razem każdy pokaz połączony jest z panelem dyskusyjnym lub spotkaniem z twórcami. Tęcza prezentuje aż 5 spektakli.

20-22 VI. Na scenie Tęczy odbywa część pokazów finałowych 16. Turnieju Teatrów Jednego Aktora „Sam na Scenie” w ramach 64. Ogólnopolskiego Konkursu Recytatorskiego.

3-4 VIII. Tęcza uczestniczy w Mistral Festiwal w Ustce, ze spektaklem *Szewc Kopytko i kaczor Kwak*. Prezentuje też wystawę lalek.

8 VIII. Pokaz *O trzech zaklętych królowiach...* zagrany na moło na Jeziorze Sępoleńskim w ramach projektu „Bajkowe czwartki”.

31 VIII. Z zespołu odchodzi M. Piotrowski.

IX. W ankiecie miesięcznika „Teatr” poświęconej najlepszym wydarzeniom teatralnym minionego sezonu *Śvejk* wymieniony przez A. Jazgarską i Z. Majchrowskiego pośród najlepszych przedstawień teatru lalek.

12 IX. Premiera *Mistrza i Małgorzaty* wg powieści M. Bułhakowa. Tłum. A. Pietruszewska, P. Kucharska, adapt. D. Pietrow, reż. C. Frosnokers, scen. U. Elizarowa, choreo. A. Łaluszkin, oprac. muz. P. Najdencewa. „Współobecność lalek, z których każda ma inny charakter wyrażony w fizjonomii (wspomnę choćby lalkę doktora w zakładzie psychiatrycznym, którego zniekształcona twarz pokazuje, że lubi się przytulać do pielęgniarek), a które na scenie grają na równi z aktorami oraz płynnie zmieniająca się scenografia – bajkowa acz realistyczna, tworzą przestrzeń do działania wyobraźni widza, zmieniają konwencję odbioru. Po prostu, wydarzenia baśniowe są przedstawiane w sposób baśniowy”. J. Borkowska, „*Mistrz i Małgorzata*”? *Najlepiej w lalkach!*, „Gazeta Świętojańska” online, 22 XI 2019, <https://gazetaswietojańska.org/kultura/pomorze-kultura/mistrz-i-malgorzata-najlepiej-w-lalkach> [dostęp: 15 VII 2022]. Realizacja dofinansowana ze środków MKiDN pochodzących z Funduszu Promocji Kultury.

21-29 IX. Na scenie Tęczy odbywa część pokazów filmowych 6. Międzynarodowego Festiwalu Filmowego „Kino Dzieci”.

29 IX. W Ansbach (Niemcy) odbywa się niemiecka prapremiera spektaklu *Sąsiedzi/Nachbarn*, przygotowanego we współpracy Tęczy z Teatrem Kopfüber.

X. W ramach programu „Teatr Polska” organizowanego przez Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego ze środków MKiDN Tęcza ze spektaklem *Švejk* objeżdża 10 miejscowości, w których nie działają teatry instytucjonalne: Krotoszyn, Gostyń, Nowa Sól, Barcin, Środa Wielkopolska, Wejherowo, Tczew, Dzierżonów, Kłodzko, Sępólno Krajeńskie.

2 X. W Tęczy spotkanie pod hasłem „Szczęśliwy senior”. Celem akcji jest zbudowanie wśród osób powyżej 55 roku życia świadomości, że zmiana sposobu myślenia może poprawić kondycję zdrowotną. Gościem specjalnym jest DJ Wika, czyli Wirginia Szmyt – najstarsza didżejka na świecie. Uczestnicy biorą udział w warsztacie „Jak pielegnować wspomnienia?” prowadzonym przez dziennikarkę „Wysokich Obcasów” A. Kozak oraz w lekcji tańca z instruktorami z Casa de Salsa, szkoły tańca w Słupsku.

3-5 X. Tęcza uczestniczy w XI BytOFFsky’em Festiwalu ze spektaklem *Pippi Pończoszanka*.

12 X. Polska prapremiera *Sąsiadów* M. Tramera w reż. autora. Scen. C. Kucharski, muz. D. Gal. Koprodukcja z Teatrem Kopfüber w Ansbach (Niemcy). Przedsięwzięcie dofinansowane przez Okręg Środkowej Frankonii.

11-19 X. Tęcza uczestniczy w XXVI Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Lalek „Spotkania” w Toruniu ze spektaklem *Švejk*.

28 XI-1 XII. Tęcza uczestniczy w 9. Festiwalu Teatralnym „Konteksty” w Poznaniu ze spektaklem *Švejk*.

30 XI. Na scenie Tęczy gościnne występy Teatru Gdynia Główna ze spektaklem *Wielkie ciasto* na podstawie opowiadania J.R.R. Tolkiena.

2020

21 I. Miasto Słupsk informuje w BIP-ie o zamiarze ogłoszenia konkursu na kandydata na stanowisko dyrektora PTL Tęcza.

25 I. Premiera wznowieniowa *Wakacji smoka Bonawentury*, spektaklu z 2011.

30 I. W prasie pojawiają się informacje, że M. Tramer nie podjął decyzji o pozostaniu na stanowisku dyrektora Tęczy na kolejnych kilka lat i opuszcza teatr wraz z końcem kadencji.

2 II. Do zespołu dołącza J. Bała.

III. Z uwagi na ogólnoswiatową pandemię i odwołanie w kraju wszystkich imprez Tęcza zmienia sposób dotarcia do widza i przechodzi na działania w Internecie.

21-25 III. Na profilu społecznościowym Tęczy na Facebooku pojawiają się nagrania fragmentów książki *Niesamowite przygody dziecięciu skarpetek* J. Bednarek czytanych przez aktorów teatru. Czytania są przygotowane w związku z koniecznością przełożenia planowanej premiery na podstawie bajki z powodu pandemii. Przy okazji ogłoszony zostaje konkurs na grę planszową inspirowaną opowiadaniami Bednarek.

23 III. W prasie pojawiają się informacje, że M. Tramer zdecydował się jednak wystartować w konkursie na dyrektora Tęczy.

26 III. Na profilu społecznościowym Tęczy na Facebooku pojawia się nagranie *Osobliwe go zdarzenia*.

IV. Rozpoczyna się proces digitalizacji stu

kolejnych lalek do Wirtualnego Muzeum Lalkarstwa.

9 V. Na profilu społecznościowym Tęczy na Facebooku pojawia się pierwsze z serii czytań *Pippi Pończoszanki* w wykonaniu aktorów teatru. Projekt realizowany jest wspólnie z Wydawnictwem Zakamarki z okazji jubileuszu 75-lecia pierwszej publikacji książki A. Lindgren.

13 VI. Na profilu społecznościowym Tęczy na Facebooku i na kanale teatru na YouTube pojawia się pierwszy z serii odcinków pt. *Szalona kuchnia Niedźwiedzia i Maszy*.

30 VI. M. Tramer zostaje ponownie wybrany dyrektorem Tęczy. Pokonuje 4 kandydatów zyskawszy 7 z 9 głosów komisji konkursowej.

29 VIII. Premiera online filmu animowanego *Śnieżna – komiks-musical* T. Mana z muz. i w reż. autora. Konc. graf. A. Piekarska-Man, graf. Z. Piekarska, anim. i dźwięk T. Giczewski. Zadanie dofinansowano ze środków Narodowego Centrum Kultury w ramach programu „Kultura w sieci” i zrealizowano ze wsparciem Miasta Słupsk.

5 IX. Premiera *Niesamowitych przygód niesamowitych skarpetek* wg opowiadań J. Bednarek. Adapt. M. Mrozińska, reż. M. Gierłowski, scen. A. Adasiak, muz. M. Sienkiewicz, proj. wideo T. Giczewski. „Przedstawienie Macieja Gierłowskiego w słupskim Teatrze Lalki «Tęcza» pokazuje, że dziura pod pralką prowadzi skaczące w nią skarpetki bezpośrednio w labirynt kanalizacyjnych rur. A ten, w zależności od obranego kierunku wędrówki, umożliwia dostanie się w rozmaite miejsca: na leśną polanę, nad morze albo do kawiarni, w której w tajemniczych okolicznościach giną czekoladowe «kocie jęczyczki». Co ciekawe – podpralkowym labiryntem można poruszać się do woli i wedle uznania, dlatego żadna z podróżujących skarpetek nie jest skazana na jedną tylko «miejscówkę». I większość

z nich ochoczo z tej możliwości korzysta”. A. Jazgarska, *Skarpetki objaśniają nam świat*, „Teatralny.pl” online, 19 V 2021, <https://teatralny.pl/recenzje/skarpetki-objasnaja-nam-swiat,3294.html> [dostęp: 16 VII 2022].

15 IX. Trzeci w Tęczy „Spacerownik teatralny” pn. „Witkacy – spacer śladami, których nie było”.

14 X. Rusza strona internetowa z wirtualnym spacerem po Muzeum Wsi Słowińskiej w Klukach. Jej częścią są krótkometrażowe filmy aktorsko-lalkowe na podstawie legend słowińskich w reż. M. Tramera oraz z udziałem aktorów Tęczy.

25 X. Na scenie Tęczy gościnne występy gdyńskiej grupy Pomysłodnia z muzycznym spektaklem lalkowym *Mała Oj-czy-zna*.

2021

18 II. Do zespołu dołącza I. Bochat.

31 III. M. Tramer odbiera w siedzibie teatru Medal Senatu RP „za pracę całej ekipy w ciężkim czasie pandemii” przyznany kilka dni wcześniej z okazji Międzynarodowego Dnia Teatru na wniosek senatora K. Kleiny.

15 IV. M. Tramer nominowany przez kolegium redakcyjne „Głosu Pomorza” do nagrody Osobowość Roku 2020 „za kreatywne poradzenie sobie z lockdownem”.

22 IV. Rusza platforma streamingowa Tęczy, gdzie można oglądać najnowsze realizacje teatralne. W pierwszej kolejności widzowie mogą zobaczyć *Niesamowite przygody niesamowitych skarpetek*, niedługo potem pojawia się też *Švejk* oraz *Śnieżka – komiks-musical*.

16 V. Tęcza na wyjazdowych występach na scenie plenerowej Regionalnego Centrum Kultury w Kołobrzegu ze spektaklem *O trzech zaklętych królownach...*

22 V. Prapremiera *Śnieżki* T. Mana z muz. i w reż. autora. Scen. A. Piekarska-Man. „Prosta, ale wymowna scenografia Anetty Piekarskiej-Man przenosi dzieci w tradycyjnie wyobrażane realia średniowiecza z ich kamiennymi zamkami i tajemniczymi lasami. Postawienie na postaci wykrojone z kartonu, zamiast lalek lub marionetek, wzmacnia surowy charakter spektaklu oraz wrażenie kruchości bohaterów. Wreszcie gra światłem, zwłaszcza zaciemnianie sceny, gdy pojawia się na niej knująca spiski zła królowa, pozwala na wyraźne zarysowanie granic między światem mroku i niewinności”. M. Marecki, *Słupska „Śnieżka” na rockową nutę, czyli dobro wygrywa ze złem*, „Głos Pomorza”, 28 V 2021. Po premierze jubileusz 20-lecia pracy artystycznej J. Stoike-Stempkowskiej.

26 VI. Tęcza wraz ze słupskim Uniwersytetem Trzeciego Wieku organizuje *Noc Kupały 2021 – czyli miłostna machina czasu*. Wydarzenie plenerowe w Parku Kultury i Wypoczynku na terenie Słupskiego Ośrodka Sportu i Rekreacji.

14 VIII. W Tęczy warsztaty „Wędrujące obiekty” jako element międzypokoleniowego programu „Laboratorium Obiektu” realizowanego przez krakowską Cricotekę wraz z partnerskimi teatrami.

11 IX. Spektaklem *Śnieżka* teatr rozpoczyna trwający cały sezon jubileusz 75-lecia.

19 IX. Tęcza uczestniczy w Festiwalu Ulicznym na Placu Zwycięstwa w Słupsku, gdzie prowadzi warsztaty artystyczne.

22-27 IX. Z okazji 19. Dni Kultury Żydowskiej w Słupsku przy Tęczy odsłonięcie tabliczki pamiątkowej na budynku.

18 X. Wznowienie *Švejka*, spektaklu z 2018.

X. W Galerii Przypadkiem otwarcie wystawy

plakatów teatralnych Tęczy z okazji jubileuszu 75-lecia.

26 XI. Na scenie Tęczy recital piosenki aktorskiej *Instynkt. Zwierzokultura* w wykonaniu aktorów teatru I. Zaremby, J. Stoike-Stempkowskiej, A. Rau i M. Gierłowskiego.

XII. Promocja książki T. Mana *Damroka. Olbrzymy, czarodzieje i ludzie* wydanej przez PTL Tęcza. Wydawnictwo wzbogacone jest audiobookiem z udziałem aktorek i aktorów teatru. Zadanie dofinansowano ze środków MKDNIŚ pochodzących z Funduszu Promocji Kultury oraz ze środków Miasta Słupsk.

2022

22 I. Premiera wznowieniowa (ze zmienioną obsadą) *Sąsiadów*, spektaklu z 2019.

III. W Tęczy rusza zbiórka rzeczy przeznaczonych na potrzeby obywateli Ukrainy – zarówno tych przebywających w ojczyźnie, jak tych przyjeżdżających do Słupska i regionu – w związku z inwazją Rosji. Równocześnie teatr użycza swoich pokoi gościnnych osobom potrzebującym schronienia.

26 III. Z okazji zbliżającego się Międzynarodowego Dnia Teatru na scenie Tęczy odbywa się promocja książki D. Kalinowskiego *Teatr Kaszubski. Kaszëbszci Teater*.

28 IV. Premiera *Zamku* wg F. Kafki. Tłum. K. Radziwiłł, K. Truchanowski, adapt. i reż. M. Tramer, scen. S. Maciejewska, muz. T. Giczewski, choreo. K. Maciejewska. „Scenografia na pierwszy rzut oka wydaje się skromna – rozkładany parawan i stół wyglądem przypominający taki, jaki stoi w salach operacyjnych. Przemysłowość tych sprzętów pozwala jednak na stworzenie z nich wszystkich miejsc – przede wszystkim dwóch oberży i domów. Kolorystyka jest jednorodna: brązy, szarości, granat, czerń. Dobrze oddaje marazm, bylejakość, martwość i zniewolenie ma-



Michał Tramer, 2021, fot. M. Wilma-Hinz

łej społeczności. W takich barwach jest scena i kostiumy aktorów [...]. No i są lalki. O nich można szczerze napisać, że to mistrzowska robota. Zarówno ich koncepcja, jak i wykonanie. Z grubsza można je podzielić na trzy typy. Twarze maskaronów, jeszcze ludzkie, ale już potworne, ma większość mieszkańców społeczności. Szara, bezwolna masa. Piękno, człowieczeństwo to z kolei znaki szczególne kukiel: niejednoznacznej Fridy – kochanki K., melancholijnego posłańca Barnabasai wykluczonych ze społeczności z powodu jednego listu i plotek siostr Amalii i Olgi. Najwyżsi rangą urzędnicy zamiast twarzy mają geometryczne bryły”. A. Czerny-Marecka, *Niepotrzebny nam Zamek, żebyśmy byli zniewoleni. Wolność to wybór*, „Głos Szczeciński”, 6 V 2022.

1 VII. Słupska prapremiera spektaklu *NIE-bo i dłoNIE* C. Brandaua. Tłum. I. Nowacka, reż. B. Bukowski, scen. N. Borys, muz. A. Skrzypiec. Przedstawienie realizowane w koprodukcji z Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu.

2 VI. Tęcza uczestniczy w Festiwalu Ulicznych Reakcji Artystycznych w Ustce ze spektaklem *Niedźwiedź i Masza...*

8 VI. Poznańska prapremiera spektaklu *NIE-bo i dłoNIE* na Scenie Wspólnej.

VI-VII. Przygotowania do zamykającej obchody jubileuszu 75-lecia Tęczy pierwszej edycji Festiwalu Plastyki Teatrów Lalki i Form Słupsk-Ustka 2022.

O autorach

Maria Babicka

Pedagożka teatru, socjolożka, doktorantka i członkini zespołu Katedry Metod Badania Kultury w Instytucie Stosowanych Nauk Społecznych Uniwersytetu Warszawskiego, tutorka w liderskich programach rozwojowych. Pracuje w Dziale Pedagogiki Teatru w Instytucie Teatralnym im. Z. Raszewskiego w Warszawie, gdzie odpowiada m.in. za projekty objazdowe realizowane w namiocie cyrkowym w ramach programu „Lato w teatrze” oraz koordynację i realizację badań socjologicznych. Jej zainteresowania badawcze dotyczą: amatorskiego ruchu teatralnego, edukacji teatralnej w Polsce i rodzinnych praktyk uczestnictwa w życiu teatralnym. Absolwentka socjologii w Instytucie Socjologii UW i Szkoły Pedagogów Teatru realizowanej w Instytucie Teatralnym. Członkini Stowarzyszenia Pedagogów Teatru. Prowadzi warsztaty dla edukatorów, dzieci i dorosłych oraz młodzieży. Śpiewa w rozrywkowym chórze All That Sound.

Daniel Kalinowski

Profesor zwyczajny (od 2020) w Instytucie Filologii Akademii Pomorskiej w Słupsku. Doktoryzował się z zakresu polskiej

aforystyki literackiej XIX wieku (2000). Habilitację uzyskał na podstawie rozprawy o polskiej recepcji twórczości Franza Kafki (2006). Zainteresowania naukowe: kaszubistyka, motywy żydowskie w literaturze polskiej, kultura buddyjska w tradycji polskiej, polska recepcja twórczości Franza Kafki oraz dyskurs interdyscyplinarny. Autor książek m.in.: *Określanie horyzontu. Studia o polskiej aforystyce literackiej XIX wieku; Światy Franza Kafki. Sekwencja polska; Żydzi polscy i pomorscy. Studia o ludziach i literaturze; Sylwa kaszubska; Cztery Szlachetne Prawdy. Motywy buddyjskie w literaturze polskiej do czasów pozytywizmu oraz Teatr kaszubski. Fenomen, formy, środowisko*, a także we współautorstwie z A. Kuik-Kalinowską: *Od Smętka do Stolema. Wokół literatury Kaszub; Trzy Skarby. Motywy buddyjskie w Polsce; Literatura kaszubska. Rekonesans*. Współredaktor serii wydawniczej „Wielkie Pomorze”. Stypendysta Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej. Wykonawca zadań badawczych w projektach Narodowego Centrum Nauki, Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki oraz Ministerstwa Spraw Wewnętrznych i Administracji. Członek Komisji Nauki o Literaturze Polskiej Akademii Nauk, The Society for the Study of the Multi-Ethnic Literatures of the

World, Instytutu Kaszubskiego oraz Rady Języka Kaszubskiego.

Kamil Kopania

Doktor historii sztuki, od 2010 roku adiunkt w Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie, Filii w Białymstoku, zaś od 2021 także w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. W latach 2009-2019 adiunkt w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego. Zajmuje się związkami sztuk plastycznych z teatrem, ceremoniami liturgicznymi o charakterze parateatralnym, funkcją i odbiorem dzieł sztuki w średniowieczu, historią teatru lalek oraz wybranymi zagadnieniami sztuki współczesnej. Współtwórca i prezes Podlaskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych (2004-2016), którego celem było uzupełnianie i promocja „Kolekcji II” Galerii Arsenał w Białymstoku, jednego z najważniejszych zbiorów sztuki polskiej i obcej powstającej po 1989 roku.

Lucyna Kozień

Krytyk teatralna, redaktor naczelna pisma „Teatr Lalek”. W latach 2003-2019 dyrektor naczelna i artystyczna Teatru Lalek Banialuka im. J. Zitzmana i Międzynarodowego Festiwalu Sztuki Lalkarskiej w Bielsku-Białej. Wiceprezydent Polskiego Ośrodka Lalkarskiego POLUNIMA od 2007 roku. Autorka sztuk i adaptacji scenicznych oraz publikacji książkowych i artykułów z zakresu teatru. Swoje teksty o teatrze publikowała m.in. na łamach „Teatru Lalek”, „Teatru”, „Sceny”, „Sztuki dla Dziecka”, „Loutkára”, „Relacji-Interpretacji”. Współpracowała z Instytutem Sztuki PAN przy tworzeniu *Almanachu Sceny Polskiej* oraz *Słownika biograficznego teatru polskiego*, a z Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu przy *Raporcie o stanie polskiego teatru dla dzieci i młodzieży w latach 1989-2003*. Laureatka m.in. Złotej Medalu

„Gloria Artis”, „Złotej Maski”, Nagrody Artystycznej „Ikar”, Nagrody PO ASSITEJ dla wybitnego krytyka teatralnego, Nagrody Centralnej Ogólnopolskiego Konkursu „Bliżej Teatru”.

Hubert Michalak

Doktor nauk humanistycznych (UO), absolwent wiedzy o teatrze i dramaturgii (UJ). Autor licznych recenzji teatralnych, artykułów naukowych i popularyzatorskich, odsłon Spacerownika Teatralnego. Pracownik i współpracownik licznych instytucji kultury w Polsce i na świecie. Publikował m.in. w „Dialogu”, „Didaskaliach”, „In Gremio”. Studia nad Historią, Kulturą i Polityką”, „Opcjach”, „Teatrze”, „Teatrze Lalek”, „Pamiętniku Teatralnym”. Dwukrotny stypendysta MKiDN, stypendysta projektu „Dorman. Archiwum Otwarte”. Autor licznych rozmów z ludźmi teatru, m.in. dla Instytutu Teatralnego im. Z. Raszewskiego w Warszawie (*Rozmowy o klasycie*, 2017) Wrocławskiego Teatru Lalek (*Nasze pierwsze 70 lat*, publikacja jubileuszowa, 2016), Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie, Filii we Wrocławiu (*Metaformy*, publikacja jubileuszowa, 2022). Performer, edukator teatralny, dramaturg.

Katarzyna Piwońska

Pedagożka teatru i redaktorka. Absolwentka filologii polskiej ze specjalnościami nauczycielską i teatrologiczną Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Od 2012 roku współpracuje z Instytutem Teatralnym im. Z. Raszewskiego w Warszawie w ramach badań i programów z zakresu edukacji teatralnej („Lato w teatrze”, „Teatroteka Szkolna”, „Teatralny Plac Zabaw Jana Dormana”). Dwukrotna stypendystka Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego (w dziedzinie animacji i edukacji kulturalnej oraz

Švejk, 2018, fot. M. Tramer



zarządzania i rozwoju kadr kultury). Zawodowo interesuje ją przede wszystkim obszar współpracy szkoły i teatru. Współpracuje z Fundacją Szkoła Liderów jako tutorka. Jest członkinią Kolektywu Sensorotwórczego, który zajmuje się tworzeniem diagnoz, materiałów edukacyjnych i prowadzeniem warsztatów dla instytucji kultury.

Karol Suszczyński

Doktor nauk humanistycznych, historyk i badacz teatru lalek, adiunkt w Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie, Filii w Białymstoku. Absolwent wydziału Wiedzy o Teatrze (AT, Warszawa) i Wydziału Sztuki Lalkarskiej (AT, Białystok). Autor licznych recenzji, tekstów naukowych, krytycznych i wywiadów. Publikuje w czasopismach „Teatr Lalek”, „Teatr”, „Scena”. Jego teksty pojawiały się ponadto w „Pamiętniku Teatralnym”, „Witkacym!”, „Scenach Polskich” oraz na portalu „Teatr dla Was”. Redaktor monografii w języku polskim *Technika aktorska Michaiła Czechowa w historii, teorii i praktyce. Vademecum* (AT, Białystok, 2019) i *Nasz BTL. Festiwale* (BTL, Białystok, 2015) oraz współredaktor monografii w języku angielskim *Puppetry in the 21st Century. Reflections and Challenges* (AT, Białystok, 2019). Współorganizator Międzynarodowego Festiwalu Szkół Lalkarskich „Lalkanielalka” w Białymstoku (2014, 2016, 2018, 2022). Od 2019 prezes Białostockiego Stowarzyszenia Artystów Lalkarzy. Członek Polskiego Ośrodka Lalkarskiego POLUNIMA oraz Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych.

Marek Waszkiel

Prof. dr hab., związany z Akademią Teatralną im. A. Zelwerowicza w Warszawie, historyk teatru lalek, krytyk, ekspert w sprawach lalkarskich na świecie. Autor licznych

publikacji, w tym monografii: *Dzieje teatru lalek w Polsce (do 1945 roku)*, *Dzieje teatru lalek w Polsce, 1944-2000* oraz *Teatr lalek w dawnej Polsce*. Wieloletni przedstawiciel Polski w UNIMA International, szef jej komisji (Scientific Research, Training), kierował m.in. Wydziałem Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku, Białostockim Teatrem Lalek, Teatrem Animacji w Poznaniu, konsultant artystyczny Teatru Amber w Shenzhen, współredaktor WEPA. Współpracuje z wieloma teatrami, szkołami lalkarskimi i festiwalami w rozmaitych krajach.

Marzenna Wiśniewska

Doktor nauk humanistycznych, teatrolożka, adiunkt w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. W latach 2001-2011 była kierowniczką literacką Teatru Baj Pomorski w Toruniu. Zajmuje się historią i teorią teatru lalek, estetyką teatru współczesnego, w tym szczególnie teatrem w kontekście innych mediów i nowych technologii oraz dramatem i teatrem dla dzieci i młodzieży, ponadto teorią i praktyką zarządzania w kulturze, animacji kulturowej oraz pedagogiki teatru. Autorka książki *Archipelag indywidualności. Solowe teatry performerów współdziałających z materią* (Toruń 2022). Redaktorka książki *60 lat Teatru Baj Pomorski w Toruniu 1945-2005* (Toruń 2005). Współredaktorka monografii naukowych (m.in. *Teatr wśród mediów*, Toruń 2015; *Teatr i dramat dla dzieci i młodzieży*, Toruń 2016; *Puppetry in the 21st Century: Reflections and Challenges*, Białystok 2019). Kierowniczka naukowa projektu „Dorman. Archiwum Otwarte”, prowadzonego przez Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego w Warszawie (2016-2019). Publikuje na łamach „Teatru” i „Teatru Lalek”.

Streszczenia

Marek Waszkiel

Z dala od lalkarskich centrów, s. 8-22.

Teatr Tęcza powstał na uboczu, w małej pomorskiej wsi Tuchomie. Na przestrzeni lat z prywatnego przedsięwzięcia zmienił się w państwową instytucję. Założyciele, Elżbieta i Tadeusz Czaplińscy, objazdowy charakter teatru uczynili jego znakiem firmowym. Ich następczynie – Julianna Całkowa, Zofia Miklińska, Małgorzata Kamińska-Sobczyk – marzyły o wprowadzeniu Tęczy do środowiskowego centrum. Autor artykułu stawia pytania: Czy tak się stało? Co pozostało z legendy Czaplińskich? Gdzie jest dziś na teatralnej mapie Polski słupska Tęcza?

Daniel Kalinowski

Kaszubskie ścieżki Tęczy, s. 24-42.

Państwowy Teatr Lalki Tęcza w Słupsku w czasie swojego istnienia realizował spektakle w różnych poetykach. Jednym z ciekawszych nurtów estetycznych były przedstawienia z zaznaczonym czynnikiem kaszubsko-pomorskim. Autor w artykule omawia powody społeczne i artystyczne,

które patronowały Tadeuszowi i Elżbiecie Czaplińskim, Zofii Miklińskiej oraz Natalii Gołębskiej w wystawianiu zarówno klasyki literatury kaszubskiej, jak i przykładów twórczości pomorskiego kręgu kulturowego.

Lucyna Koziół

Pozwólcie duchowi latać, s. 44-57.

Zofia Miklińska kierowała słupską sceną lalkową dwie dekady (1970-1991) – lata te określa się mianem złotego okresu Tęczy. Folklor kaszubski dominował w linii repertuarowej teatru: tematyka historyczna i patriotyczna, legendy, obyczaje i tradycje Ziemi Pomorskiej stanowiły kanwę reżyserowanych przez nią przedstawień. Przy ich realizacji współpracowała z wybitnymi scenografami, m.in. Alim Bunschem, Adamem Kilianem, Rajmundem Strzeleckim. Najgłośniejsze ich sztuki to *Od Polski śpiewanie*, *Kaszubi pod Wiedniem*, *Damroka i Gryf*, *Remus – rycerz kaszubski*. Równocześnie Miklińska, niestrudzona propagatorka folkloru, pod wpływem krytyki wobec tego wyraźnie dominującego w repertuarze teatru nurtu, zapraszała do

Słupska uznanych artystów, m.in. Leokadię Serafinowicz, Wojciecha Wiczorkiewicza i Jana Dormana – którego przedstawienie *Przed zaśnięciem...* przyniosło Tęczy prawdziwy rozgłos. Zwróciła się też w stronę młodych reżyserów, udostępniając im scenę lalkową i wspierając ich artystyczne poszukiwania. Spośród nich na swoją następczynię wybrała Małgorzatę Kamińską-Sobczyk.

Marzenna Wiśniewska

Małe i duże prapremiery Tęczy, s. 58-81.

Jedną z cech wyróżniających Teatr Lalki Tęcza w Słupsku jest to, że od chwili założenia go w 1946 roku do dziś w repertuarze tej sceny znalazło się blisko pięćdziesiąt prapremier. To duża liczba jak na mały teatr, który długo miał przede wszystkim objazdową formułę działalności, oddziaływał lokalnie, tworzył głównie przedstawienia dla dziecięcej publiczności, zawsze zmagął się ze zbyt skromnymi warunkami organizacyjnymi i małym budżetem. Tematem artykułu jest analiza wybranych prapremier, które reprezentują trzy główne nurty odzwierciedlające idee patronujące Tęczy, zobowiązania teatru wobec lokalnej widowni oraz aspiracje i marzenia artystyczne twórców. Pierwszą grupę prapremier tworzą przedstawienia wywiedzione „ze skarbnicy narodowej”, czyli wystawienia tekstów o tematyce ludowej i historii Pomorza Środkowego, które sprzyjały folklorystycznej inscenizacji lalkowej. Drugą grupą są inscenizacje nowych sztuk pisanych dla teatru lalek, ze szczególnym uwzględnieniem tych, które rzucały wyzwanie tradycyjnemu lalkarstwu i prowokowały do rozmowy o nowatorskich kierunkach rozwoju twórczości dla dzieci i młodzieży. Do trzeciej grupy prapremier należą inscenizacje autorskich scenariuszy reżyserów teatru lalek. Zarysowana mapa wybranych zjawisk pozwala zobaczyć procesy przekształcania się stylów i języka sztuki

lalkarskiej oraz wartości takie jak: dialog z widownią dziecięcą, dostępność, lokalność, które na różnych etapach historii Teatru Lalki Tęcza stanowiły jądro jego misji.

Kamil Kopania

Scenograficzne oblicza Tęczy, s. 82-97.

Patrząc na historię Teatru Lalki Tęcza w Słupsku pod kątem scenografii, można wyodrębnić konkretne etapy jego rozwoju. W pierwszych latach działalności Tęcza była teatrem społecznikowskim, nastawionym na edukację młodego widza, któremu, pod względem oprawy plastycznej przedstawień, proponowała rozwiązania mieszczące się w estetyce realizmu. W latach 60. w teatrze dokonano zmian, których efektem było wypracowanie nowej formuły spektakli. Poszerzenie liczby współpracujących z teatrem scenografów zaowocowało sceną proponującą przedstawienia bardziej zróżnicowane i odważniejsze formalnie. Kolejna zmiana nastąpiła ok. 1989 r. W wyniku transformacji ustrojowej Tęcza wkroczyła w świat radykalnie odbiegający od tego znanego z poprzednich dekad. Odpowiedzią na nową rzeczywistość było tworzenie scenografii w swojej istocie tradycyjnych, ale mających, dzięki np. rozbuchanej kompozycji czy intensywności barw, wychodzić naprzeciw nowemu widzowi lat 90.

Hubert Michalak

EUROFEST. Świat w Słupsku, s. 98-111.

Słupskie życie teatralne miało wysokie aspiracje. Jedną z odsłon miejskich ambicji był EUROFEST, festiwal lalkowy inspirowany ideami Unii Europejskiej. Wydarzenie doczekało się jedynie kilku edycji – ale sprowadziło do miasta zespoły z wielu krajów i zaproponowało mieszkańcom wydarzenie o skali międzynarodowej, dotąd w Słupsku

NIEbo i dloNIE, 2022, fot. M. Tramer



niespotykanej. Artykuł bada kolejne edycje festiwalu i towarzyszące im wydarzenia, opisuje zmiany strukturalne i modyfikacje kontekstów EUROFESTU. Korzystając z archiwum teatru i materiałów prasowych, autor przywołuje Festiwal Teatrów Lalek Krajów Nadbałtyckich oraz wyrosły z niego EUROFEST, odnajdując między nimi ciągłość. W podsumowaniu, z inspiracji losami EUROFESTU, który został zakończony nagle i bez wyraźnie poznanej przyczyny, autor szkicuje również fundamentalne zasady budowania festiwalu teatralnego w Polsce.

Maria Babicka, Katarzyna Piwońska

Zespołeni pasją – studium przypadku Pracowni Edukacji Teatralnej w Tęczy, s. 114-130.

Tekst prezentuje Pracownię Edukacji Teatralnej działającą przy Państwowym Teatrze Lalki Tęcza w Słupsku od 2017 roku jako stały zespół (nie będący formalnym działem edukacji teatralnej) złożony z dwóch aktorek i aktora wiedzionych pasją i przypisywaniem edukacji podobnych wartości. Odpowiadając na pytanie badawcze: „Czym charakteryzuje się działalność Pracowni Edukacji Teatralnej?” autorki

opisały: historię powstania i etapy działalności Pracowni, role i czynniki łączące zespół oraz wyzwania i bogactwa łączenia aktorstwa i edukacji teatralnej. Tekst został przygotowany w oparciu o metodologię jakościowych badań społecznych na podstawie badania jakościowego w formie *case study*, złożonego z *desk research*'u i pogłębionych wywiadów indywidualnych (IDI).

Karol Suszczyński

Kronika Tęczy: 1946-2022, s. 132-211.

Autor przywołuje w układzie chronologicznym wydarzenia, które miały miejsce w ciągu siedemdziesięciu pięciu sezonów działalności Państwowego Teatru Lalki Tęcza w Słupsku. Zebrany i usystematyzowany materiał przedstawia różnorodność działań i osiągnięć artystycznych, pedagogicznych, edukacyjnych, popularyzatorskich, promocyjnych oraz upowszechniających kulturę, które były efektem pracy tak kolejnych dyrektorów, jak i pracowników czy współpracowników (zazwyczaj zapraszanych twórców) Tęczy. W wielu miejscach komentarzem do wydarzeń są cytaty z recenzji, artykułów lub wywiadów odnalezione w prasie codziennej oraz fachowej.

Summaries

Marek Waszkiel

Away from Puppetry Centres, p. 8-22.

The Tęcza Theatre was established out of the way, in the small Pomeranian village of Tuchomie. Over the years, it has evolved from a private enterprise into a state institution. The founders, Elżbieta and Tadeusz Czapliński, made the touring nature of the theatre their trademark. Their successors – Julianna Całkowa, Zofia Miklińska, Małgorzata Kamińska-Sobczyk – dreamt of bringing Tęcza into the community centre. The author of the article poses the following questions: Did this happen? What is left of the Czaplińskis' legend? Where is the Słupsk-based Tęcza on the theatrical map of Poland today?

Daniel Kalinowski

Kashubian Paths of the Tęcza, p. 24-42.

During its existence, the State Puppet Theatre Tęcza in Słupsk has produced plays in various poetics. One of the most interesting aesthetic trends was performances with a marked Kashubian-Pomeranian factor. In

this article, the author discusses the social and artistic reasons that patronised Tadeusz and Elżbieta Czapliński, Zofia Miklińska, and Natalia Gołębska in staging both classics of Kashubian literature and examples of works from the Pomeranian cultural circle.

Lucyna Kozień

Let the Spirit Fly, p. 44-57.

Zofia Miklińska managed the Słupsk puppet theatre for two decades (1970-1991) – these years are acclaimed as the golden period of the Tęcza. Kashubian folklore dominated the theatre's repertoire line: historical, and patriotic themes, legends, customs and traditions of the Pomeranian Land formed the basis of the productions she directed. While producing them, she worked with eminent stage designers, including Ali Bunsch, Adam Kilian, and Rajmund Strzelecki. Their most famous plays are *Od Polski śpiewanie*, *Kaszubi pod Wiedniem*, *Damroka i Gryf*, *Remus – rycerz kaszubski*. At the same time, Miklińska, an indefatigable promoter of folklore, under the influence of criticism of this clearly

dominant trend in the theatre's repertoire, invited recognised artists to Słupsk, such as Leokadia Serafinowicz, Wojciech Wiczor-kiewicz and Jan Dorman, whose performan-ce *Przed zaśnięciem...* brought Tęcza real fame. She also turned to young directors, giving them access to the puppet stage and supporting their artistic explorations. She chose Małgorzata Kamińska-Sobczyk as her successor.

Marzenna Wiśniewska

Small and large premieres of the Tęcza, p. 58-81.

One of the distinguishing features of the Tęcza Puppet Theatre in Słupsk is that, from its establishment in 1946 until today, the stage's repertoire has included almost fifty world premieres. It is a large number for a small theatre, which for a long time had a primarily touring formula of activity, had a local impact, produced mainly plays for children's audiences, and always struggled with too modest organisational conditions and a small budget. The subject of this article is the analysis of selected world premieres, which represent three main streams reflecting the ideas behind Tęcza, the theatre's obligations towards local audiences and the aspirations and artistic dreams of its creators. The first group of premieres consists of productions derived "from the national treasury", namely performances of texts on folk themes and the history of Central Pomerania, which favoured folkloristic puppet staging. The second group includes performances of new plays written for puppet theatre, with a particular focus on those that challenged traditional puppetry and provoked conversation about innovative directions in the development of work for children and young people. The third group of premieres includes stagings of original scripts by puppet theatre directors. The outlined map of selected phenomena

allows us to see the processes of transformation of styles and language of puppetry art, as well as values such as dialogue with children's audiences, accessibility, locality, which at different stages of the history of the Tęcza Puppet Theatre constituted the core of its mission.

Kamil Kopania

Scenographic Faces of the Tęcza, p. 82-97.

Looking at the history of the Tęcza Puppet Theatre in Słupsk from the point of view of stage design, one can distinguish specific stages of its development. In the first years of its activity, the Tęcza was a community theatre, focused on the education of young viewers, to whom, in terms of the visual setting of its productions, it offered solutions that fell within the aesthetics of realism. In the 1960s, changes were made to the theatre, resulting in a new formula for performances. The extension of the number of stage designers working with the theatre resulted in a stage offering more varied and formally daring performances. Another change took place around 1989. As a result of the political transformation, the Tęcza entered a world radically different from the one known in previous decades. The response to the new reality was to create sets that were traditional in their essence, but which were meant, for example, thanks to their exuberant composition or the intensity of their colours, to meet the new viewer of the 1990s.

Hubert Michalak

EUROFEST. World in Słupsk, p. 98-111.

Słupsk's theatre life had high aspirations. One of the city's ambitions was EUROFEST, a puppet festival inspired by the ideas of the European Union. The event only had a few

Szopka ze spektaklu Od Polski śpiewanie, 1970, proj. A. Bunsch



Zobacz więcej na stronach „Bałtyckiej Biblioteki Cyfrowej”

editions – but it brought to the city ensembles from many countries and offered residents an event of international scale, previously unheard of in Słupsk. This article examines the successive editions of the festival and their accompanying events and describes the structural changes and modifications to the EUROFEST context. Using the theatre archives and press materials, the author recalls the Festival of Puppet Theatres of the Baltic Countries and EUROFEST, which grew out of it, finding continuity between them. In conclusion, inspired by the fate of EUROFEST, which was terminated abruptly and without a known reason, the author also sketches the fundamental principles of building a theatre festival in Poland.

Maria Babicka, Katarzyna Piwońska.

Teamed by passion – a case study of the Tęcza Theatre Education Workshop, p. 114-130.

The text presents the Theatre Education Workshop operating at the State Puppet Theatre Tęcza in Słupsk since 2017 as a permanent team (which is not a formal theatre education department) composed of two actresses and an actor-driven by passion and attributing similar values to education. Answering the research question: “What

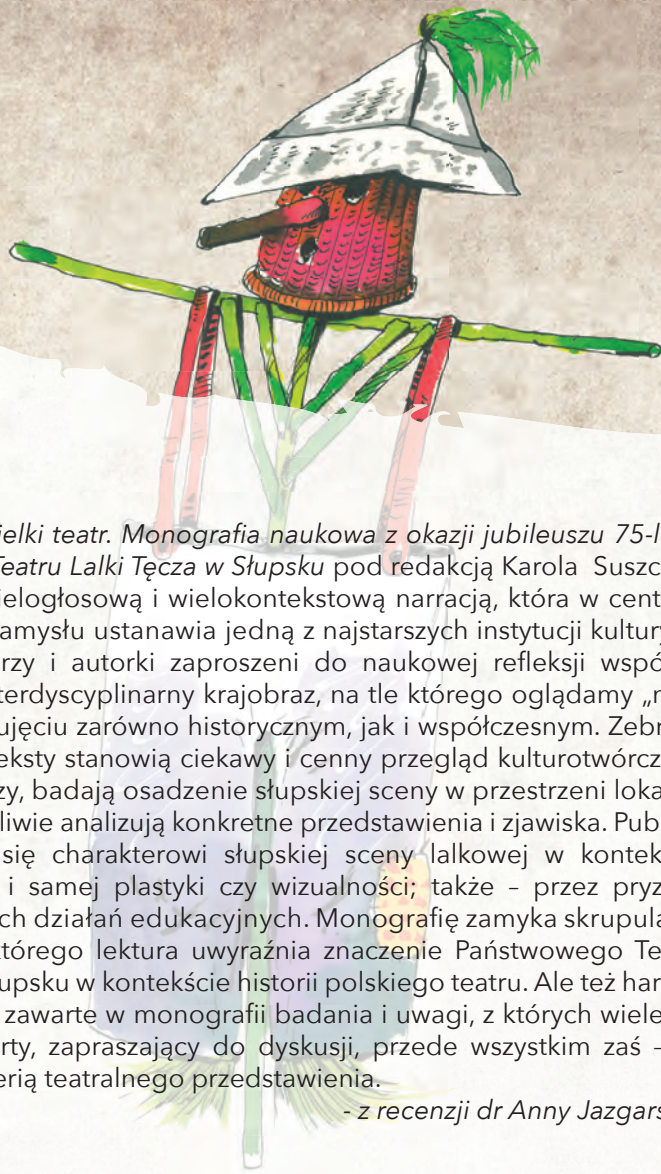
characterises the work of the Theatre Education Workshop?” the authors described: the history of the establishment and the stages of the Workshop, the roles, and factors that unite the ensemble, and the challenges and riches of combining acting and theatre education. The text was prepared based on a qualitative social research methodology on the basis of qualitative research in the form of a *case study*, consisting of *desk research* and in-depth individual interviews (IDI).

Karol Suszczyński.

The Tęcza Chronicle: 1946-2022, p. 132-211.

The author recalls in chronological order the events, which took place during seventy-five seasons of the activity of the State Puppet Theatre Tęcza in Słupsk. The collected and systematised material presents a variety of activities and artistic, pedagogical, educational, popularising, promotional and culture-promoting achievements, which were the effect of the work of both successive directors and employees or co-workers (usually invited artists) of the Tęcza. In many places, commentary on the events is provided by quotations from reviews, articles, or interviews found in the daily and professional press.



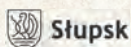


Tęcza - mały wielki teatr. Monografia naukowa z okazji jubileuszu 75-lecia Państwowego Teatru Lalki Tęcza w Słupsku pod redakcją Karola Suszczyńskiego jest wielogłosową i wielokontekstową narracją, która w centrum badawczego namysłu ustanawia jedną z najstarszych instytucji kultury na Pomorzu. Autorzy i autorki zaproszeni do naukowej refleksji wspólnie uruchamiają interdyscyplinarny krajobraz, na tle którego oglądamy „mały wielki teatr” w ujęciu zarówno historycznym, jak i współczesnym. Zebrane w monografii teksty stanowią ciekawy i cenny przegląd kulturotwórczego potencjału Tęczy, badają osadzenie słupskiej sceny w przestrzeni lokalnej i krajowej, wnikliwie analizują konkretne przedstawienia i zjawiska. Publikacja przygląda się charakterowi słupskiej sceny lalkowej w kontekście semantyki, ale i samej plastyki czy wizualności; także - przez pryzmat okołoteatralnych działań edukacyjnych. Monografię zamyka skrupulatne kalendarium, którego lektura uwyrażnia znaczenie Państwowego Teatru Lalki Tęcza w Słupsku w kontekście historii polskiego teatru. Ale też harmonijnie finalizuje zawarte w monografii badania i uwagi, z których wiele ma charakter otwarty, zapraszający do dyskusji, przede wszystkim zaś - do kontaktu z materią teatralnego przedstawienia.

- z recenzji dr Anny Jazgarskiej



Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego
pochodzących z Funduszu Promocji Kultury



Dofinansowano ze środków Miasta Słupsk



ISBN 978-83-88358-13-5



9 788388 358135

książka



ISBN 978-83-88358-14-2



9 788388 358142

e-book