

Tam i z powrotem

*Mojemu Profesorowi
Henrykowi Jurkowskiemu*

Prace Naukowe



Uniwersytetu Śląskiego
w Katowicach
nr 3801

Ewa Tomaszewska

Tam i z powrotem

**Rzecz o lalkarskich kontaktach polsko-czechosłowackich
i polsko-czesko-słowackich na Śląsku**

Wydanie drugie, poprawione i uzupełnione

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego • Katowice 2019

Redaktor serii: Publikacje Wydziału Etnologii i Nauk o Edukacji
Urszula Szućcik

Recenzenci
Janusz Degler, Marek Waszkiel

Spis treści

Przedmowa do drugiego wydania	9
Podziękowania	13
Wstęp	15
Zanim zacznie się opowieść...	35

I. Od zakończenia II wojny światowej do przemian lat osiemdziesiątych XX wieku

1. Tradycja i socrealizm	59
2. Pierwsze jaskółki zmian w teatrze lalek w Czechosłowacji	67
3. Festiwale	77
3.1. Festiwale w Czechosłowacji	86
4. Pierwsze kontakty Jana Dormana z Czechosłowacją	90
5. Edukacja teatralna lalkarzy	102
6. Literatura teatralna	109
6.1. Literatura Czechosłowacji w polskich teatrach lalek	109
6.2. Polskie inscenizacje czeskich sztuk	115
6.3. Polska literatura dramatyczna dla dzieci w Czechosłowacji	117
7. Lata przełomu	124
7.1. Polska	124
7.2. Czechosłowacja	130
8. Najważniejsze ośrodki nowego teatru lalek w Czechosłowacji	133
8.1. Liberec	133

8.2. Hradec Králové	138
8.2.1. <i>Janosik</i>	140
8.3. Pilzno	144
8.4. Praga	145
8.5. Teatry na Słowacji	147
8.6. Podsumowanie	151
9. W poszukiwaniu „nowego”	154
9.1. Walka o lalki	154
9.2. Polski teatr lalek lat osiemdziesiątych	159
10. Czeskie i słowackie teatry na Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Lalek w Bielsku-Białej	164

II. Twórcy z Czech i ze Słowacji w polskich teatrach lalek na Śląsku

1. Początki współpracy	179
1.1. Wałbrzych	179
1.2. Polacy z Zaolzia w śląskich teatrach lalek	184
2. Karel Brožek	193
2.1. <i>Król Jeleń</i>	195
2.2. Tematy historyczne	198
2.3. Teatr w Galerii	202
2.4. Współpracownicy	206
3. Petr Nosálek	209
3.1. Divadlo loutek Ostrava	211
3.2. Opole	214
3.3. Współpraca z Martą Guśniowską	217
3.4. Misteria	220
3.5. Teatr romantyczny	226
3.6. <i>O diabełku Widelku</i>	231
3.7. Ważne tematy dla najmłodszych	234
3.8. <i>Tristan i Izolda</i>	236
3.9. Współpracownicy	237
3.9.1. Scenografowie	238
3.9.2. Kompozytorzy	242

4. Inni twórcy czescy	250
4.1. Josef Krofta	250
4.2. Jakub Krofta i Wrocławski Teatr Lalek	253
4.2.1. Po trzech latach	256
4.2.2. Inscenizacje Krofty	259
4.3. Marek Zákostelecký	263
4.4. Miroslav Vildman	270
4.5. Jan Polívka	272
4.6. Libor Štumpf	276
5. Marián Pecko	278
5.1. Inscenizacje bielskie	280
5.2. Inscenizacje opolskie	293
5.2.1. <i>Iwona, księżniczka Burgunda</i>	298
5.2.2. Sztuka i życie	304
6. Inni twórcy słowaccy	306
6.1. Mistrzowski team Mariána Pecki	307
6.2. Ondrej Spišák i František Lipták	313
Zakończenie	317

Aneksy

1. Oryginalne brzmienie cytatów z publikacji czesko- i słowackojęzycznych	331
2. Rozmowa Miloša Krekoviča z Evą Farkašovou (fragmenty)	337
3. Teatry czeskie i słowackie na Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Lalek w Bielsku-Białej	340
4. Udział artystów z Czech i ze Słowacji w imprezach towarzyszących Międzynarodowego Festiwalu Teatrów Lalek w Bielsku-Białej	348
5. Czescy i słowaccy twórcy w polskich teatrach lalek na Śląsku w latach 1945–2016	349
6. Prace teatralne czeskich i słowackich reżyserów w Polsce	367
7. Marek Zákostelecký w polskich teatrach lalek	375
8. Prace teatralne czeskich i słowackich scenografów w Polsce	377
9. Inscenizacje Petra Nosálka z muzyką Pavla Helebranda	395

Bibliografia	399
Indeks nazwisk	415
<i>Shrnutí</i>	439
<i>Zhrnutie</i>	447
<i>Summary</i>	455

Przedmowa do drugiego wydania

Spotkały mnie, jako autorkę opracowania *Tam i z powrotem. Rzecz o lalkarskich kontaktach polsko-czechosłowackich i polsko-czesko-słowackich na Śląsku*, dwie radosne chwile. Najpierw książka niezwykle szybko się rozeszła, nakład został wyczerpany, a do mnie zwracały się osoby prywatne, teatry i inne instytucje z zapytaniem o możliwość zakupu, co dowodzi, że była potrzebna. Czyż może autora spotkać większa radość niż świadomość, że jego praca nie poszła na marne? Otóż – może. We wrześniu 2015 roku otrzymałam z rąk przedstawicielki słowackiego oddziału międzynarodowej organizacji lalkarzy UNIMA (Union Internationale de la Marionnette), Idy Hledíkovéj, nagrodę za „osiągnięcie teatrolologiczne”, za które uznano moją publikację. Ponadto w najważniejszym czeskim lalkarskim piśmie – „Loutkář” ukazały się obszerne informacje na temat wydania. Problematyka, którą podjęłam, okazuje się zatem interesująca dla kolegów zza południowej granicy. Można przypuszczać, że jest to wynikiem słabej znajomości działalności artystów z Czech i ze Słowacji na polskich scenach lalkowych i że książka w jakimś stopniu pozwala wypełnić tę lukę.

Także w Polsce na ten temat właściwie nie pisano, choć już od jakiegoś czasu było dostrzegane rosnące znaczenie obcokrajowców w polskich teatrach. Trwająca od lat dziewięćdziesiątych XX wieku – jak to określić – artystyczna inwazja czeskich i słowackich reżyserów, kompozytorów, a zwłaszcza scenografów rodzi wiele pytań, a także domaga się dokumentacji. Zdecydowałam się podjąć to wyzwanie. Postawiłam sobie jednak zadanie pokazania nie jednego twórcy czy dzieła, lecz złożonej rzeczywistości teatru lalek trzech sąsiadujących z sobą narodów, wzajemnych relacji,

inspiracji i wpływów, czegoś o wiele mniej namacalnego i trudnego do wychwycenia niż w przypadku historycznego dokumentowania wszystkich realizowanych przedstawień i bezpośrednich kontaktów poszczególnych scen i artystów. Konsekwencją takiego określenia zadania badawczego był wybór zjawisk teatralnych i zdarzeń o charakterze artystycznych spotkań (w różnych wymiarach: osobistym, literackim, profesjonalnym, krytycznym itp.), które wykazywały cechy wzajemnego nasycania się form teatralnych nowym duchem, nową ideą artystyczną zainspirowaną twórczymi dokonaniem sąsiadów czy wręcz z tych dokonań zaczerpniętą.

Nie jest to więc opracowanie ściśle historyczne, historia posłużyła mi tylko za tło obserwacji artystycznych przemian. W tej metodzie dostrzegam pewne walory. Po pierwsze, na kanwie historii ujawnia się swoisty dramatyzm wspomnianych przeobrażeń – stanowiska twórców nie są tylko abstrakcyjnymi zbiorami idei, stają się także ścierającymi się z sobą poglądami i wizjami teatralnymi prezentowanymi przez konkretne osoby i ośrodki artystyczne. Po drugie, wprowadzenie narracji historycznej ułatwia zrozumienie kontekstu tym, którzy nie mają rozeznania w rzeczywistości teatru lalek.

Podjęta problematyka jest złożona i nawet jeśli moje opracowanie nie stanowi kompletnego obrazu polsko-czesko-słowackiej współpracy artystycznej na polu teatru lalek, chciałabym, aby stało się ono przyczynkiem do konstruktywnych dyskusji i jednocześnie materiałem, który może, a nawet powinien być stale dopełniany przez opisy kolejnych teatralnych dokonań, przez krytyczne komentarze i opinie. Tak bowiem wyobrażam sobie budowanie obiektywnej wiedzy na temat polskiego teatru lalek, który ciągle potrzebuje refleksji naukowej i krytycznej, aby tworzyć zręby własnej teorii i dokumentować własną historię.

Dlatego jestem niezmiernie wdzięczna Wydawnictwu Naukowemu Uniwersytetu Śląskiego za decyzję o wznowieniu książki. Wydanie zostało poprawione i uzupełnione, tematyka bowiem, choć sięga historycznych faktów, obejmuje przede wszystkim zjawiska współczesne, a na polskich scenach lalkowych nadal pracują artyści z Czech i ze Słowacji, przygotowując kolejne premiery czy realizując własne programy artystyczne (Wrocławski Teatr Lalek). W międzyczasie poznałam też fakty i dokumenty naświetlające niektóre aspekty polsko-czesko-słowackiej współpracy

w nowy sposób, co zobowiązywało mnie do wniesienia korekt. Ostatecznie za datę graniczną przyjął 2016 rok. Dalszy opis działalności artystów z Czech i Słowacji pozostaje w gestii kolejnych badaczy i obserwatorów życia teatralnego w Polsce.

Ewa Tomaszewska

Podziękowania

Dziękuję wszystkim, którzy pomogli mi przy pisaniu książki, a w szczególności Karelowi Brožkowi, Petrowi Nosálkowi, Mariánowi Pecce, Evie Farkašovej, Pavlovi Helebrandowi, Pavlovi Hubičce i Janowi Polívce za czas jaki poświęcili na rozmowy ze mną oraz życzliwość i otwartość. Dziękuję także prof. dr. hab. Henrykowi Jurkowskiemu za udostępnienie własnych materiałów dotyczących kontaktów lalkarskich polsko-czesko-słowackich, Małgorzacie Dwornik i Wojciechowi Kобрzyńskiemu za przybliżenie mi działalności czeskich twórców w Wałbrzychu oraz Krystianowi Kobyłce za informacje na temat Opolskiego Teatru Lalki i Aktora im. Alojzego Smolki.

Osobne podziękowania kieruję do kierowników literackich wszystkich śląskich teatrów lalek oraz do słowackiego teatru lalek Bábkové divadlo na Rázcestí z Bańskiej Bystrzycy za udostępnienie wszelkich możliwych informacji, dokumentów, zdjęć oraz recenzji. Pragnę podziękować zwłaszcza Renacie Chudeckiej ze Śląskiego Teatru Lalki i Aktora „Ateneum” w Katowicach, która od samego początku wspierała moją pracę i dodawała mi odwagi.

Gorące podziękowania składam Ninie Malíkovej za pomoc i udostępnienie zbiorów archiwum czasopisma „Loutkář”, które stanowiły dla mnie nieocenione źródło informacji o powojennej historii teatru lalek w Czechach, oraz Idzie Hledíkovej, której uwagi i korekty dotyczące teatru lalek na Słowacji pozwoliły mi lepiej zrozumieć opisywaną problematykę.

Dziękuję także Kateřinie Leškové Dolenskiej za życzliwą korektę oraz Alicji Olmowej-Jarnotovej, która pomogła mi przetłumaczyć i zrozumieć materiały w języku czeskim, dzięki niej mogłam też dotrzeć do wielu z nich.

Wreszcie dziękuję wszystkim, którzy wsparli mnie cennymi informacjami i uwagami, przyczyniając się do nadania pracy jej ostatecznego kształtu.

Ewa Tomaszewska

Wstęp

Pierwszy Śląski Festiwal Teatrów Lalkowych w Opolu zorganizowano w 1962 roku dla uczczenia dwudziestopięciolecia pracy scenicznej Alojzego Smolki i działalności jego teatru. Wkrótce festiwal przybrał charakter ponadregionalny, dlatego też nadano mu nową nazwę: Ogólnopolski Festiwal Teatrów Lalek. Od początku odbywa się co dwa lata, pod patronatem Ministerstwa Kultury i Sztuki. Początkowo poświęcony był dramaturgii polskiej, co połączono z konkursem na sztukę dla teatrów lalkowych. Dziś opolski OFTL jest najważniejszą platformą spotkań polskich lalkarzy, co także zauważył minister kultury, Bogdan Zdrojewski, pisząc w liście otwartym do uczestników i organizatorów XXV edycji festiwalu, że jest on „niezastąpionym barometrem polskiej sztuki lalkarskiej”.

Jeśli tak jest, to przyglądając się doborowi najlepszych polskich przedstawień, nie sposób pominąć kwestii obecności w polskich teatrach twórców z zagranicy. Na jubileuszowym, XXV Ogólnopolskim Festiwalu Teatrów Lalek w Opolu, który odbył się w dniach 17–21 listopada 2011 roku, w konkursie zaprezentowano dwanaście przedstawień. Pięć spośród nich zrealizowali twórcy z zagranicy: trzy widowiska w reżyserii Mariána Pecki ze Słowacji (Olsztyński Teatr Lalek, Teatr Lalek „Banialuka” z Bielska-Białej, Opolski Teatr Lalki i Aktora), jedno autorstwa Petra Nosálka z Czech (OTLiA), i jedno, którego twórcą była Anna Iwanowa-Braszyńska z Rosji (Białostocki Teatr Lalek). To niemal połowa prezentowanych widowisk.

Gdyby sięgnąć w przeszłość, także odkrylibyśmy wiele niepolskich nazwisk, i to w gronie laureatów przeglądu polskich teatrów lalek. Na poprzednim, XXIV OFTL nagrody za reżyserię otrzymali dwaj twórcy – Marián Pecko, za spektakl *Iwona, księżniczka Burgunda*, i Petr Nosálek,

za spektakl *O mniejszych braciszkach świętego Franciszka* (oba zrealizowane w Opolskim Teatrze Lalki i Aktora); trzy równorzędne nagrody za scenografię otrzymali: Pavol Andraško, za dekoracje do przedstawienia *Iwona, księżniczka Burgunda*, Eva Farkašová, za scenografię do przedstawienia *O mniejszych braciszkach świętego Franciszka* oraz za kostiumy i lalki do spektaklu *Iwona, księżniczka Burgunda* – oboje ze Słowacji – i Marek Zákostelecký z Czech, za scenografię do przedstawienia *Kino Palace* Teatru „Lalka” z Warszawy, dodatkowo laureat nagrody za scenariusz do tego widowiska. Również nagroda za muzykę przypadła Słowakom, Robertowi Mankoveckiemu, współtwórcy *Iwony, księżniczki Burgunda*, i Róbertowi Jurčy, za wykonanie muzyki w spektaklu *Murdas. Bajka* Kompanii Doomsday. Nagrodę Główną im. Alojzego Smolki przyznano inscenizacji *Iwona, księżniczka Burgunda*. A więc goście zza południowej granicy górą!

Rodzi to jednak wiele pytań, z jednej strony dotyczących kondycji polskiego teatru lalek, z drugiej skłaniających do zastanowienia się nad fenomenem czeskiej i słowackiej sztuki lalkarskiej, tak chętnie i dobrze przyjmowanej w Polsce. Hanna Bałtyn także zauważyła to zjawisko; w numerze „Teatru Lalek” poświęconym pięćdziesięcioleciu Polskiego Ośrodka Lalkarskiego POLUNIMA¹ pisała:

Czesi i Słowacy rządzą. Rządzą u siebie, z niesłychaną pomysłowością łącząc tradycje starego lalkarstwa z nowoczesnymi, popkulturowymi (dziś już postmodernistycznymi) pomysłami, używając kluczy interpretacyjnych typu gender czy śmiało eksplorując na przykład tematy i formy na granicy obscenów. Ale rządzą też w polskim teatrze dla dzieci. To dla mnie zjawisko, które obserwuję od lat – od słabych symptomów rozwinęło się w istną epidemię. [...] Nazwiska takie jak Ondrej Spišák, František Lipták, Petr Nosálek, Josef i Petr Krofta² są powszechnie znane (przy czym pierwszy z wymienionych zapuszcza się z powodzeniem w dorosłe rewiry, choćby jako reżyser sztuk Tadeusza Słobodzianka). Kulminacją była wystawiona w 2009 roku w Opolskim Teatrze Lalki

¹ UNIMA – Union Internationale de la Marionnette.

² Błąd autorki lub redakcji; chodziło zapewne o syna Krofty – Jakuba lub o Petra Matátska, scenografa.

i Aktora *Iwona*... Gombrowicza. [...] Nie mówię, że to źle, tylko trochę dziwnie. Ale cieszymy się, że polskie dzieci oglądają dobry teatr³.

Fakty te stały się punktem wyjścia rozważań dotyczących nie tylko źródeł tej dość niecodziennej obecności czeskich i słowackich twórców w polskim teatrze lalek początku XXI wieku, ale także znaczenia, jakie twórczość artystów trzech sąsiednich krajów miała dla przemian ich rodzimej konwencji lalkowej oraz dla kierunków i intensywności wzajemnych inspiracji i wpływów. Jest to zatem próba zaobserwowania, jak czeska i słowacka tradycja zaważyła na kształcie polskiego teatru lalek, a także, jak polska myśl artystyczna wpłynęła na przemiany form tego gatunku teatralnego za południowymi granicami Polski. Jednocześnie przyjmuje się terytorium Śląska za przestrzeń obserwacji.

Samo zjawisko przenikania wpływów nie jest niczym szczególnym ani nowym. Zwłaszcza południowe granice Polski od wieków cechowała pewna płynność związana z historycznymi i politycznymi uwarunkowaniami sięgającymi wczesnego średniowiecza. Terytorium historycznego Śląska w zasadzie odpowiada dorzeczu Odry. Jednak na przykład Śląsk lubuski odpadł na rzecz Brandenburgii na tyle wcześnie, że nikt ziemi tej ze Śląskiem nie wiąże i od wieków traktuje się ją jako odrębną krainę geograficzną – Ziemię Lubuską. Teren ten został więc w książce pomięty, jako od wieków nieśląski. Jest to tym bardziej zasadne, że poruszana problematyka obejmuje w zasadzie niecałe stulecie, począwszy od zakończenia II wojny światowej.

Z kolei ziemie w okolicach działu wodnego między Odrą a Wisłą, na zachodnich granicach Małopolski, pierwotnie znajdujące się w jej granicach etnicznych, zostały na przełomie XII i XIII wieku zajęte przez Ślązaków i włączone w przestrzeń ich wpływów. Taka sytuacja trwa do dziś, dlatego tereny Podbeskidzia⁴ zostały potraktowane jako od stuleci stanowiące część Śląska.

³ H. Baltyn, *Czesi i Słowacy*, „Teatr Lalek” 2011, nr 1–2, s. 22.

⁴ Pojęcie „Podbeskidzie” powstało w zasadzie w latach osiemdziesiątych XX wieku, w czasie ruchów solidarnościowych; oznacza ono tereny dawnego województwa bielskiego, przede wszystkim obecny powiat bielski i żywiecki.

Zagłębie również nie całkiem należało do Śląska. Po roku 1348 to właśnie przez te tereny przebiegała granica między Koroną Polską a Czeską. Można więc uznać, że było to terytorium pograniczne. Jednak od średniowiecza region miał związki ze Śląskiem ze względu na zatrudnienie ludności łączące się z wydobywaniem i przetwarzaniem bogactw naturalnych oraz z handlem⁵. Po trzecim rozbiórce Polski (1795) Zagłębie zostało włączone do Rosji. Jednak po 1918 roku przynależało do województwa śląskiego i do dziś stanowi integralną część Górnego Śląska. Zatem i tutaj jest tak traktowane.

Śląsk miał zawsze swoją odrębność geograficzną, stanowiącą obiektywnie o jego istnieniu jako jednej z tzw. naczelnych krain w trzonie Europy. Dzieje pokazały, że jego naturalne hydro- i orograficzne granice są trwalsze niż jakiegokolwiek inne, najlepiej nawet zabezpieczone traktatami, linie podziałów politycznych. Śląsk bowiem tworzy wyraźną jednostkę fizjograficzną w ramach zlewiska macierzystej rzeki Odry, która w swym górnym i środkowym biegu jest jego osią, a on jej łozem. Mało która z europejskich krain jest tak ściśle i wyłącznie związana z systemem swych wód, jak Śląsk z dorzeczem Odry, która zadecydowała o jego zasiedleniu i granicach⁶.

Terytorium to od zarania dziejów zamieszkiwała ludność słowiańska. Śląsk został jednak rozdarty pomiędzy różnych władców, co już w XII wieku doprowadziło do podziału regionu na dwie części – Dolny i Górny Śląsk⁷. Terytorium przechodziło z rąk do rąk; znajdowało się pod panowaniem Królestwa Polskiego i Korony Czeskiej, Piastów Śląskich, Brandenburczyków, potem także okresowo Węgier, wreszcie znalazło się w obrębie państwa Habsburgów, w Prusach i Rosji, a później poszczególne jego części weszły w skład Niemiec, Polski, a także Czechosłowacji.

⁵ Szczególnie ważne było wydobywanie i przetwarzanie rud żelaza, cynku i ołowiu, a przede wszystkim eksploatacja złóż węgla kamiennego oraz brunatnego.

⁶ D. Przybytek, *Kartografia historyczna Śląska XVIII–XX wieku*, Wrocław 2002, s. 8; cyt. za: *Granice Śląska*, <http://silesiana.republikasilesia.com/#granice> [data dostępu: 1.03.2011].

⁷ Naturalna granica, zwana przesieką, przebiegała od Gór Sowich wzdłuż Nysy Kłodzkiej i była pasem niekarczowanych lasów. Już we wczesnym średniowieczu Puszcza Przesiecka rozdzielała obszar zamieszkiwany przez plemiona Słężan i Opolan.

Musiało to wpłynąć na strukturę narodowościową ludności zamieszkującej region. Wielonarodowościowy charakter stał się znamioną cechą Śląska.

Pomimo niesprzyjających uwarunkowań historycznych Śląsk zachowywał zaskakującą wewnętrzną spójność i jednocześnie otwartość, która wynikała zapewne z tego, że był terenem mieszania się różnych wpływów: polskich, niemieckich, austriackich, czeskich, słowackich, nawet węgierskich i bałkańskich (o czym świadczą elementy folkloru chociażby żywieckiego), co sprzyjało życiu bez uprzedzeń. Nie bez znaczenia była również zamożność mieszkańców oraz wysoki stopień uprzemysłowienia.

Młodzież śląska licznie studiowała na różnych uniwersytetach europejskich: w Krakowie⁸, Ołomuńcu, holenderskiej Lejdzie, nawet we Włoszech, a później także we Wrocławiu i w Niemczech⁹. Wobec nasilającej się od końca XVIII wieku polityki germanizacyjnej ludność Śląska tworzyła wiele instytucji – w tym seminaria nauczycielskie czy biblioteki – krzewiących język i kulturę polską¹⁰. W kontekście tematu książki interesujące może być utworzenie w 1836 roku Towarzystwa Literacko-Słowiańskiego, na czele którego stanął profesor wrocławskiego uniwersytetu Jan Ewangelista Purkyně (1787–1869). Był on Czechem, a jednak to właśnie jego zasługą było zajęcie przez Towarzystwo czołowej pozycji w życiu polskiego środowiska we Wrocławiu¹¹. Również Polacy dali wsparcie Czechom poddanym intensywnej germanizacji, a potem podejmującym starania o przywrócenie czeskiego języka oraz stworzenie narodowej literatury, narodowego czasopiśmiennictwa, a także teatru¹².

⁸ W XV i XVI wieku stanowiła ponad 10% studiujących na Uniwersytecie Jagiellońskim.

⁹ K. Popiołek, *Historia Śląska. Od pradziejów do 1945 roku*, Katowice, „Śląsk” 1972, s. 83, 86, 144, 202.

¹⁰ Niezwykle interesujący przykład może stanowić bogata tradycja czytelnicza na Śląsku Cieszyńskim. Zob. J. Pilch, *Polskie pierwodruki cieszyńskie*, Cieszyn, Macierz Ziemi Cieszyńskiej – Towarzystwo Miłośników Regionu, 1990.

¹¹ K. Popiołek, *Historia Śląska...*, s. 202–203.

¹² Germanizacja Czech nasiliła się po przegranej przez Czechów w 1620 roku bitwie na Białej Górze, która była starciem między siłami czeskich protestantów a wojskami koalicyjnymi ligi katolickiej. Zwycięscy Habsburgowie rozpętali w Czechach terror. Planowo zamordowali 600 najważniejszych przedstawicieli czeskiej elity społecznej i kulturalnej. Skonfiskowali także majątki czeskich protestantów, stanowiące połowę

Już od połowy XIX wieku na Uniwersytecie Karola w Pradze istniała możliwość studiowania języka i literatury polskiej. Początkowo prowadzono jedynie lektoraty, ale od 1923 roku istniała już niezależna katedra polonistyki¹³. Warto także wspomnieć o ogromnym wpływie polskich romantyków na poetów czeskich tej epoki. *Kytice (Bukiet)*, jeden z ważniejszych czeskich utworów doby romantyzmu, napisany przez Karla Jaromira Erbena, był inspirowany Mickiewiczowskimi *Balladami i romansami*.

„Sto pięćdziesiąt lat nacisku kultury niemieckiej w warunkach likwidacji czeskich instytucji narodowych spowodowało w Czechach niemal całkowitą germanizację warstw posiadających. Pod koniec wieku XVIII naród czeski stanowiły warstwy ludowe, nieliczne grupy szlachty i nieliczna inteligencja miejska”¹⁴. Zwłaszcza na tym polu historia Czechów i Polaków na Śląsku jest zbieżna i mimo konfliktów, nieporozumień i uprzedzeń okazuje się, że w wielu sprawach narody te wzajemnie się rozumiały i wspierały.

Nieco inna sytuacja panowała na Słowacji, która już w XI wieku znalazła się pod wpływami Węgier, a później w granicach państwa Habsbur-

wszystkich posiadłości ziemskich, i przekazali je zwycięskiej arystokracji niemieckiej. Kościoły przekazano niemieckim katolikom oraz rozpoczęto przymusową rekatolizację. Tysiące protestantów czeskich uciekło na Śląsk oraz do Polski, gdzie tworzyli husyckie wspólnoty braci czeskich. Wskutek tej migracji Czechy stały się krajem wyludnionym oraz zrujnowanym ekonomicznie. Liczba autochtonicznej ludności czeskiej zmalała do jednej czwartej, a język czeski zaniknął, pozostając w zasadzie tylko językiem ludu wiejskiego. W XIX wieku Josef Jungmann, uznawany za ojca współczesnej czeszczyzny, korzystając z tekstów w języku czeskim wieków minionych oraz czerpiąc z języka mówionego i z innych języków słowiańskich, w tym przede wszystkim z polskiego, stworzył podstawy nowoczesnego języka czeskiego.

¹³ Istotną rolę w formowaniu Katedry Polonistyki Uniwersytetu Karola w Pradze odegrał wybitny polski profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego, a od 1925 roku także uniwersytetu w Pradze, znawca i badacz literatury romantycznej – Marian Szyjkowski. Kontynuatorem jego pracy był Karel Krejčí, następnie zaś jego student Otakar Bartoš. Obecnie język polski można studiować jako kierunek na kilku uczelniach: w Pradze, Brnie, Ostrawie, Opawie, Ołomuńcu, Hradcu Králové, Pardubicach, Pilźnie i w Uściu nad Łabą. A. Olmová, „Dramat polski na scenach czeskich w latach 1945–2003” [praca doktorska], opieka nauk. prof. dr hab. E. Orzechowski, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2012, s. 209.

¹⁴ H. Jurkowski, *Dzieje teatru lalki*, t. 2: *Od romantyzmu do wielkiej reformy teatru*, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1976, s. 65.

gów, pozostając pod bezpośrednim zwierzchnictwem Węgrów. W wieku XIX rosła wśród Słowaków świadomość odrębności narodowej, co wpłynęło na nasilający się opór przeciw madziaryzacji. Walka o utrzymanie języka słowackiego i instytucji narodowych przebiegała ze zmiennym powodzeniem. Ta sytuacja, choć w innej konfiguracji historyczno-politycznej, jest dobrze znana zarówno Polakom, jak i Czechom. Ostatecznie Słowacy w obronie własnej tożsamości narodowej zdecydowali się na połączenie z Czechami¹⁵. Podczas I wojny światowej, w 1918 roku, doszło do utworzenia Czechosłowacji.

Mimo wielu wątpliwości, utajonych niechęci i uprzedzeń Słowakom bliżej było do Czechów niż do Węgrów, jeśli chodzi o język, jak również o kulturę pojmowaną w szerokim kontekście historycznym. Już z końcem XIX wieku młodzież słowacka zaczęła w większej liczbie studiować na Uniwersytecie Karola w Pradze, co sprzyjało rozwijaniu kontaktów czesko-słowackich. Także teatr, a z pewnością teatr lalek, uformował się na Słowacji pod wpływem czeskiej twórczości teatralnej, pełnił podobne funkcje jak w Czechach. Po II wojnie światowej Słowacja została zdominowana przez Czechy i dopiero w wyniku Praskiej wiosny w 1968 roku doszło do zmiany ustroju Czechosłowacji na federacyjny. Niemniej wszystkie ważniejsze instytucje znajdowały się w czeskiej części Czechosłowacji. Należała do nich także jedyna placówka kształcąca lalkarzy – zlokalizowana w Pradze Loutkářská katedra, Divadelní fakulta, Akademia múzických umění (DAMU), która była sercem lalkarskiego świata, nie tylko zresztą Czechosłowacji, bo studiowali tam również Polacy. Po rozpadzie Czechosłowacji i utworzeniu Słowacji jako niezależnego państwa podobny wydział powstał w Bratysławie, ale wielu twórców słowackich (na przykład Eva Farkašová, Ondrej Spišák) jest jednak absolwentami praskiej DAMU¹⁶ i to jej system kształcenia lalkarzy pozostał wzorcowy.

¹⁵ Na Słowacji byli zarówno zwolennicy (Ján Kollár), jak i przeciwnicy (Ludovít Štúr, Milan Hodža) jedności narodowej i językowej z Czechami.

¹⁶ „Potem poszła Pani do Pragi. – Innej możliwości studiowania teatru lalkowego u nas nie było” – mówiła w wywiadzie Eva Farkašová (*Divadlo má zosťat na ľudoch*, rozmowa Miloša Krekoviča z Evą Farkašovou, <http://divadlo.sme.sk/c/5885180/eva-farkasova-divadlo-ma-zostat-na-ludoch.html> [data dostępu: 18.12.2013]). Wszystkie cytaty z publikacji

Początkowo słowacki teatr lalek docierał zatem do Polski za pośrednictwem Czech i dopiero w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych XX wieku polski teatr stał się areną artystycznych działań dla słowackich twórców, realizujących swoje prace także dzięki bezpośrednim kontaktom z polskimi teatrami lalek i polskimi lalkarzami. Prace Hany Cigánovej, znanej i niezwykle cenionej na Słowacji scenografki, dotarły do Polski dzięki Czechowi Karelowi Brożkowi na początku lat dziewięćdziesiątych, z kolei Marián Pecko, wraz ze swoim zespołem, zaczął współpracę z polskimi scenami dzięki kontaktom z Białostockim Teatrem Lalek, jakie nawiązał na Ogólnopolskim Festiwalu Teatrów Lalek w Opolu w 1989 roku. Przez ostatnie dwadzieścia pięć lat obecność Słowaków w polskim teatrze stała się istotna i niewątpliwie wpłynęła na jego kształt. Wcześniejsze wpływy, z okresu istnienia Czechosłowacji, trudno byłoby rozdzielić na czeskie i słowackie. Wydaje się więc, że należy traktować je wspólnie. Warto może dodać, że Słowacy dotarli do Polski za pośrednictwem teatrów położonych daleko od granicy – Teatru „Lalka” z Warszawy czy Białostockiego Teatru Lalek. Dopiero po sukcesach słowackich inscenizacji na północy Polski artyści ci trafili do śląskich teatrów i pozostają tam do dziś częstymi gośćmi, realizującymi ważne przedstawienia.

Sytuacja polityczna po II wojnie światowej przyczyniła się do rozbicia spójności Śląska. Wysiedlono ludność pochodzenia niemieckiego, która w niektórych rejonach (Wałbrzyskie, Jeleniogórskie, częściowo także Opolszczyzna) i dużych miastach stanowiła znaczną większość mieszkańców. Na ich miejsce przybyli repatrianci ze Wschodu, a także – w przypadku ziemi wałbrzyskiej – z Francji, którzy przywieźli z sobą własne obyczaje, nieznanne na Śląsku, bo ukształtowane na gruncie innych warunkowań historycznych. Milczeniem pomijano konflikty, jakie istniały między ludnością śląską a napływową, których reminiscencje ujawniają się do dziś¹⁷. Ilustracją tego zjawiska może być wypowiedź Jan Potiszila,

w języku czeskim i słowackim podają w tłumaczeniu własnym. Teksty oryginalne są zamieszczone na końcu książki (aneks 1).

¹⁷ Świadectwem tego fałszywego obrazu Śląska tkwiącego nadal w podświadomości wielu Polaków są słowa prezesa partii Prawo i Sprawiedliwość Jarosława Kaczyńskiego zawarte w *Raporcie o stanie Rzeczypospolitej*: „[...] śląskość jest po prostu pewnym sposobem odcięcia się od polskości i przypuszczalnie przyjęciem po prostu zakamuflowanej opcji

repatrianta z Francji, który związał się teatrem lalek w Opolu. Wypowiedź dotyczy sztuki *Zielony mosteczek* Jerzego Zaborowskiego:

Jednym słowem sztuka ta zawiera prawdy umiejętnie podane i dlatego nas tak interesuje, że mamy tu, na Opolszczyźnie, specyficzne warunki. Większość to mieszkańcy miejscowego pochodzenia, pozostawieni prawie że samopas. Jeśli chodzi o repolonizację i wychowanie narodo-społeczne, którego wynikiem jest patriotyzm, przez który się uzyskuje przywiązanie do Rządu, do klasy robotniczej, a przez to samo do marksizmu-leninizmu, pozostawiają one na tutejszym terenie wiele do życzenia¹⁸.

Czy to nie dziwne, że mówi się o repolonizacji ludności śląskiej i jednocześnie wskazuje konieczność edukacji ideologicznej? Pokazuje to nieznamość historii regionu i lokalnej kultury¹⁹.

Takie niezrozumienie charakteryzowało zresztą nie tylko relacje rdzennych mieszkańców Śląska i ludności napływowej, która widziała w nich Niemców. Powstał także konflikt między ludnością Zagłębia a ludnością Górnego Śląska, mający korzenie polityczne i częściowo narodowości-

niemieckiej” (P. Kalsztyn, *Co powiedział Jarosław Kaczyński o Śląsku? Zapytaliśmy mieszkańców: Ślązacy są oburzeni*, <http://www.mmsilesia.pl/366168/2011/4/5/co-powiedzial-jaroslaw-kaczynski-o-slasku-zapytalismy-mieszkancow-slawacy-sa-oburzeni?category=news&page=2> [data dostępu: 9.09.2012]). Warto może dodać, że w ostatnim narodowym spisie powszechnym, z 2011 roku, aż 809 tysięcy ludzi zgłosiło narodowość śląską, a badania Elżbiety Anny Sekuły ze Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej w Warszawie dowodzą, że osoby te w większości czują się Polakami (*Wybrali narodowość śląską, ale czują się także Polakami*, <http://katowice.naszemiasto.pl/artukul/1134219,wybrali-narodowosc-slaska-ale-czuja-sie-takze-polakami,id,t.html> [data dostępu: 24.07.2018]). Niemniej na terenach Śląska żyła i nadal istnieje grupa ludności, której przedstawiciele nie uważają się ani za Niemców, ani za Polaków, lecz czują się Ślązakami, analogicznie jak na Kaszubach.

¹⁸ Za: H. Jurkowski, *Wrocławski Teatr Lalek*, w: *Lalki i my*. Wydawnictwo jubileuszowe z okazji 55-lecia Wrocławskiego Teatru Lalek, Wrocław, Wrocławski Teatr Lalek, 2002, s. 10.

¹⁹ W wyniku działań germanizacyjnych prowadzonych przez Niemców od połowy XIX wieku „wśród ludności polskiej ponad 90% stanowili chłopi i robotnicy” (K. Popiołek, *Historia Śląska...*, s. 225). Należy także dodać, że śląscy inżynierowie oraz przedstawiciele inteligencji zaraz po wyzwoleniu zostali aresztowani i zesłani w głąb ZSRR. Dopiero działania Aleksandra Zawadzkiego oraz Jerzego Ziętka doprowadziły do zwolnienia wielu z nich.

we. Równie trudna sytuacja, choć o zupełnie innym podłożu historyczno-politycznym, istniała na Śląsku Cieszyńskim. Wiązała się z problemami ludności polskiej, która po wyznaczeniu południowych granic Polski znalazła się na terenie Czechosłowacji²⁰, w rezultacie czego wiele rodzin pozostawało rozdzielonych granicą państwową.

W wyniku tych wszystkich perturbacji²¹ Śląsk podzielił się na trzy części: Dolny Śląsk (wraz z regionem Sudetów), zamieszkały w przeważającej większości przez ludność napływową, Górny Śląsk z Zagłębiem i Opolszczyzną, w większym lub mniejszym stopniu zamieszkały przez rdzenną ludność, oraz Śląsk Cieszyński (rozdzielony granicą na Olzie) z Podbeskidiem. Nie miało to bezpośredniego wpływu na kształt i funkcjonowanie śląskich teatrów lalek. Próby nawiązania kontaktów z Czechosłowacją najwcześniej pojawiają się jednak w teatrach, które działały na terenach z przewagą ludności autochtonicznej. Ta opierała się bowiem na własnej tradycji, być może na wcześniejszych układach towarzyskich, a przede wszystkim była skoncentrowana nie na tworzeniu wszystkiego od zera, ale na powrocie do zwykłego życia. Przesiedleńcy na Dolnym Śląsku znaleźli się w specyficznej sytuacji:

Polacy ze Lwowa, Tarnopola, Łucka, Pińska, profesorowie uniwersytetów, lekarze, prawnicy, nauczyciele przybywali do Wrocławia, by odtworzyć tutaj dawne więzi, instytucje, pole działania, które dotychczas były ich domeną, w innym, odebranych im świecie. Dynamika i żywotność ludzi nauki i kultury, którzy pragnęli jak najszybciej w nowych

²⁰ Warto tu dodać, że region morawsko-śląski dzieli się na dwie części – Śląsk Cieszyński i Opawski. Ten pierwszy w większości zamieszkiwała ludność polska, zaś zgermanizowany Śląsk Opawski od XIX wieku stanowił odrębny region. Stąd powojenne konflikty i problemy narodowościowe dotyczyły tylko wschodniej części, zwanej Zaolziem.

²¹ Obecnie powstaje wiele przedstawień teatralnych podnoszących złożoną problematykę śląską, z których warto przywołać *Cholonka* według powieści Janoscha Teatru „Korez” z Katowic (adapt. R. Talarczyk, reż. M. Neinert, R. Talarczyk, scen. E. Satalecka, muz. S. Szydło, prem. 16.10.2004) czy wzbudzającą kontrowersje *Miłość w Königshütte* Ingmara Villqista, zrealizowaną w Teatrze Polskim w Bielsku-Białej (adapt. R. Talarczyk, reż. i scen. I. Villqist, muz. K. Maciejowski, prem. 31.03.2012). Sprawy pogranicza pojawiły się również w inscenizacji jednoaktówek Helmuta Kajzara *Obora* i *Paternoster*, których premiera odbyła się w ostrawskim teatrze Komorní Scéna „Aréna” (reż. J. Klimsza, prem. 17.03.2012).

warunkach stworzyć wrażenie stanu normalności, była wręcz zadziwiająca. Skończył się horror wojny, więc proponowali, by na nowym miejscu żyć w sposób normalny, w otoczeniu instytucji, które są znakiem wspólnoty i kultury²².

Teatr lalek w Opolu miał największe tradycje, sięgające okresu przedwojennego, co – w świetle historii polskich teatrów lalek – było raczej wyjątkowe. Scenę tę zaczął tworzyć Alojzy Smolka w listopadzie 1948 roku, kontynuując swą artystyczną i pedagogiczną działalność sprzed wojny. Smolka, snycerz z Raciborza²³, i inni działacze instytucji polskich w październiku 1937 roku utworzyli na niemieckim Śląsku Polski Teatr Kukielkowy przy I Dzielnicy Związku Polaków w Niemczech. Do 1939 roku zespół ten zrealizował 6 premier i dał około 200 przedstawień, które opierały się na repertuarze warszawskiego „Baja”. Po wojnie Smolka utworzył scenę lalkową w Teatrze Ziemi Opolskiej, dzięki wsparciu Ireny i Tadeusza Byrskich, współkierujących sceną opolską. Opolski teatr lalek był zatem spadkobiercą tradycji „Bajowej”.

Bielska „Banialuka” powstała tuż po zakończeniu II wojny światowej – pierwsza premiera, sztuki *O Marysi sierotce i złotookiej sroczce*, autorstwa miejscowego literata Zygmunta Lubertowicza, odbyła się 7 grudnia 1947 roku. Założyciele teatru, artyści plastycy Jerzy Zitzman i Zenobiusz Zwolski, należeli do innej grupy lalkarskich pionierów. Zitzman był także, za sprawą ojca, spadkobiercą tradycji szopek satyryczno-artystycznych²⁴. Z Tadeuszem Kantorem i ze Zwolskim zrealizował na krakowskiej Aka-

²² H. Jurkowski, *Wrocławski Teatr Lalek...*, s. 5.

²³ Miasto leżące obecnie na pograniczu polsko-czeskim, a wówczas, po podziale Śląska w wyniku powstań i plebiscytu, znajdujące się w granicach Niemiec.

²⁴ „Ojciec, kiedy studiował na ASP, a było to w końcu XIX wieku, mieszkał wspólnie z Władysławem Orkanem, przyjaźnił się z Wyspiańskim, był na weselu w Bronowicach, bywał w »Zielonym Baloniku« i podobno robił jakieś lalki do szopki »Zielonego Balonika«. [...] I później, w latach dwudziestych, kiedy zaczął poważnie chorować, gdzieś mu się to przypomniało. [...] Ojciec nie grał nigdy lalkami, ale wiedział, jak to się robi, i zrobił tę szopkę ze szparami w podłodze, z odwracanymi dekoracjami. Cieszył się, że ja się tym bawię”; *Pomysły mam i nie ustane*, rozmowa Marka Waszkiela z Jerzym Zitzmanem, w: *Bielskie festiwale lalkowe – The Bielsko puppet festivals*, red. L. Koziń, Bielsko-Biała, Teatr Lalek „Banialuka”, 1992, s. 30.

demii Sztuk Pięknych awangardowy spektakl *Śmierć Tintagilesa* Maurice'a Maeterlincka. Ze splotu tych tradycji stworzony został bielski teatr lalek, którego dyrektor dość wcześnie zaczął szukać kontaktów z teatrami z Czechosłowacji. Zwłaszcza z niedalekim, bo oddalonym o około 80 kilometrów, teatrem lalek z Ostrawy. Należy pamiętać, że było to centrum Zaolzia, w większości zamieszkane przez Polaków. Nic więc dziwnego, że Zitzman właśnie tam skierował swe kroki. Jednak dopiero w roku 1957 po raz pierwszy zorganizowano *tournée* po tym regionie, które było jednocześnie pierwszym tego typu kontaktem polskiego teatru lalek z zaolziańską i czeską publicznością.

Już w 1948 roku o takie kontakty zabiegał także Jan Dorman, założyciel Eksperymentalnego Teatru Dziecka w Sosnowcu. Bezskutecznie. Później, gdy teatr dziecięcy zastąpiony został teatrem zawodowym w Będzinie (1951), Dorman nadal szukał możliwości kontaktu z Czechosłowacją, co udało mu się dopiero w 1963 roku, kiedy to Teatr Dzieci Zagłębia wystąpił w Brnie. Zainteresowanie Dormana Czechosłowacją, poza zwykłą ciekawością, prawdopodobnie było związane z chęcią poznania tradycyjnego teatru lalkowego, który w tym kraju miał ogromną tradycję. Być może chęć nauki przyświecała także Smolce, bowiem obaj – Dorman i Smolka – bardzo potrzebowali wsparcia warsztatowego. Tak czy inaczej, we wszystkich trzech teatrach przekonano się, że bezpośrednia współpraca polsko-czechosłowacka pozostawała początkowo w sferze propagandowych haseł, bez możliwości ich praktycznej realizacji.

W pozostałych śląskich teatrach lalek aktywne poszukiwanie kontaktów z sąsiadami z południa nie zaistniało. Artyści byli skoncentrowani na własnych problemach organizacyjnych i artystycznych, nawet nie myśleli o tego rodzaju „fanaberiach”. W Katowicach Śląski Tatr Lalki i Aktora „Ateneum” utworzony został przez lwowiaka, Juliusza Glattego, genialnego amatora plastyka i aktora „po kursach”, z doświadczeniem teatralnym z Krakowa, gdzie pracował w Krakowskim Polskim Teatrze Kukiełek, prowadzonym przez Mariana Mikutę. Nie wykazywał on specjalnego zainteresowania poszukiwaniem kontaktów poza własnym środowiskiem. Katowickie „Ateneum”, podobnie jak teatry w Wałbrzychu i we Wrocławiu, dopiero po 1980 roku nawiązało współpracę z teatrami czechosłowackimi, a właściwie z twórcami z Zaolzia. Niemniej właśnie w Katowicach,

w 2007 roku Czech, Karel Brožek, objął kierownictwo artystyczne teatru. To pierwszy taki przypadek, ale nie ostatni. Po odejściu Brożka, od 2012 roku funkcję konsultanta artystycznego w „Ateneum” pełnił Petr Nosálek (do swojej śmierci w czerwcu 2013 roku).

Do współpracy Wałbrzyskiego Teatru Lalek z „Drakiem” z Hradca Králové doszło za sprawą nakazu ówczesnych władz, a nie z własnej inicjatywy środowiska lalkarskiego. Z kolei we Wrocławskim Teatrze Lalek kontakty takie rozwinęły się dopiero po 2000 roku, prawdopodobnie pod wpływem umów o współpracy między wyższymi szkołami teatralnymi we Wrocławiu i w Pradze. W roku 2012 czesko-polska współpraca Wrocławskiego Teatru Lalek wkroczyła w nowy etap, kierownikiem artystycznym teatru został bowiem Czech, Jakub Krofta. To nieco zaskakujące i godne zastanowienia. Teatr lalek we Wrocławiu stworzył własny oryginalny styl, oparty na ekspresji plastycznej realizowanej w przedstawieniach adresowanych do starszych widzów, a wypracowany przez team artystyczny – Wiesława Hejnę i Jadwigę Mydlarską-Kowal. Reprezentowali oni nurt teatru artystycznego, który można by nazwać polską specjalnością. W ten sposób dokonania teatru weszły do historii polskiego teatru lalek. W 2012 roku zabrakło jednak Polaka, który mógłby kontynuować tradycję WTL. Władze samorządowe właściwą osobę znalazły poza granicami Polski, w Czechach, co daje do myślenia.

Najmłodszy spośród śląskich teatrów lalek, Zdrojowy Teatr Animacji w Jeleniej Górze, otworzył się na współpracę z Czechami w zasadzie dopiero na fali idei zjednoczonej Europy.

Dopiero więc przełom XX i XXI wieku przyniósł rzeczywistą i jednocześnie zaskakująco intensywną współpracę między polskimi, czeskimi i słowackimi teatrami. Szczególnie miejsce zajmują tu wspomniane trzy śląskie teatry: bielska „Banialuka”, Teatr Dzieci Zagłębia z Będzina oraz Opolski Teatr Lalki i Aktora; pierwszy, ze względu na organizację Międzynarodowego Festiwalu Teatrów Lalek, który stał się jedną z najważniejszych platform międzynarodowej wymiany artystycznej, drugi ze względu na oryginalność artystycznych dokonań Jana Dormana i ich wpływ na myślenie o teatrze lalek u naszych południowych sąsiadów, trzeci ze względu na organizowany w Opolu najważniejszy przegląd polskich teatrów lalek, jak soczewka skupiający wszystkie najnowsze prądy i idee lal-

karskie, który zawsze był obserwowany przez sąsiadów zza południowych granic.

Należy jednak podkreślić, że mimo wskazanych zasług śląskich scen dla kontaktów polsko-czesko-słowackich, nie tylko one zbudowały atmosferę sprzyjającą takiej współpracy w poszukiwaniu i tworzeniu wielu możliwości wymiany twórczej. Pierwszym, najważniejszym i najaktywniejszym w tym względzie teatrem był poznański Teatr Lalki i Aktora „Marcinek”. Już w 1959 roku udało się Joannie Piekarskiej, ówczesnej dyrektor teatru, nawiązać dwustronne kontakty z teatrem Krajská loutková scéna z Liberca²⁵. We wrześniu czeski teatr przyjechał na gościnne występy do Poznania, a już w październiku zorganizowano wyjazd „Marcinka” do Liberca, a także do Pragi – zagrano *Bajki i ballady* Adama Mickiewicza oraz *Przygody Koziołka Matołka* Kornela Makuszyńskiego. W ten sposób rozpoczęła się długa i ciekawa współpraca „Marcinka” z teatrami z Czechosłowacji, która nabrała rozpędu i nowej jakości dzięki Leokadii Serafinowicz, kierującej tą sceną od 1960 roku.

Później, na przełomie XX i XXI wieku, kilka kolejnych miast stało się ważnymi ośrodkami współpracy teatralnej, zwłaszcza ze słowackimi twórcami teatru lalek²⁶. Są to: Warszawa, Białystok, Toruń i Olsztyn, traktowane jako centra powiązane wzajemnymi wpływami i tradycją. Ich znaczenie dla obecności w Polsce artystów zza południowych granic i dla kształtu polskiego teatru jest ogromne. I mówić tu należy zarówno o teatrze lalek²⁷, jak i o teatrze dramatycznym. Szczególne znaczenie ma działalność Ondreja Spišáka, Słowaka, który swoje miejsce odnalazł w Warszawie. Rozpoczął tam niezwykle owocną współpracę z polskim dramatopisarzem Tadeuszem Słobodziankiem w ramach Laboratorium

²⁵ M. Waszkiel, *Dzieje teatru lalek w Polsce. 1944–2000*, Warszawa, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza, 2012, s. 332.

²⁶ Bábkové divadlo na Rázcestí z Bańskiej Bystrzycy; Bábkové divadlo z Koszyc.

²⁷ Zresztą Czesi i Słowacy w Polsce nie reprezentują tylko teatru lalek, co widać już na przykładzie twórczości Ondreja Spišáka. Młoda absolwentka brneńskiej reżyserii Eva Rysová wyreżyserowała kilka przedstawień w Krakowie i Lublinie; Słowak Boris Kudlička, scenograf po bratysławskiej Wyższej Szkole Sztuk Scenicznych (VŠMU), od 1995 do 2013 roku stworzył w polskich teatrach operowych i dramatycznych 58 scenografii, współpracując z wieloma polskimi reżyserami (Maciej Prus, Mariusz Treliński, Andrzej Seweryn, Andrzej Rozhin, Emil Wesołowski, Tomasz Konina, Marek Weiss-Grześniński) itp.

Dramatu²⁸. Jego inscenizacje sztuk takich, jak *Prorok Ilija*, *Merlin*. *Inna historia*, *Malambo*, a zwłaszcza *Nasza klasa*, wzbudziły nie tylko zainteresowanie, ale też wywołały ważne dyskusje wykraczające poza problematykę teatru i dotyczące bolesnych i ważnych tematów nacjonalizmu i okrucieństwa, utraty wiary czy poszukiwania sensu życia. Może warto byłoby się zastanowić, dlaczego właśnie Słowak umiał prosto, a jednocześnie dosadnie zinterpretować teksty Słobodzianka oraz poddać analizie pewne cechy Polaków i zmusić polskich widzów i polską krytykę do przemyślenia pryncypiów, które dotąd uznawano za nienaruszalne.

Trzeba jednak zauważyć, że Agnieszka Holland, polska reżyserka filmowa, zrealizowała niezwykle i ważny film *Gorejący krzew* (*Hořící Keř*, premiera w Czechach: 2012, w Polsce: 2013), oparty na wydarzeniach 1968 roku i samospaleniu Jana Palacha. Mariusz Szczygieł mówi: „Uważam, że Holland nakręciła w Czechach film o Czechach, jakiego Czesi nie byli i nie są w stanie stworzyć”²⁹. Problem dotyczy zatem obu stron – Polacy, podobnie jak Czesi, potrzebują spojrzenia z zewnątrz. Ta sfera artystycznych wpływów i oddziaływań polsko-czesko-słowackich wykracza poza zakres tematyczny książki, nie jest więc przedmiotem rozważań, choć poczyniono do niej kilka odniesień.

Warto dodać jeszcze dwa punkty na mapie kontaktów polsko-czesko-słowackich. Pierwszym z nich jest Teatr Lalek „Arlekin” w Łodzi. Po pierwsze dlatego, że od 1999 roku odbywa się tam Międzynarodowy Festiwal Solistów Lalkarzy, który – jak każdy festiwal – jest świetną platformą

²⁸ Laboratorium Dramatu to projekt o charakterze eksperymentalno-edukacyjnym powstały w 2003 roku w Warszawie w Teatrze Narodowym, następnie realizowany pod egidą Towarzystwa Autorów Teatralnych, zrzeszającym dramaturgów młodego i średniego pokolenia, potem „Sztuka Dialogu” – Fundacji Tadeusza Słobodzianka na Rzecz Rozwoju Teatru i Dramatu, obecnie w Teatrze Na Woli im. Tadeusza Łomnickiego. Założeniem projektu jest rozwijanie i propagowanie dramaturgii jako podstawy współczesnego teatru. Jest przedsięwzięciem zarówno teatralnym, badawczym, jak i edukacyjnym, przez wykorzystanie dramatu jako medium w budowaniu społecznego dialogu. Metoda Laboratorium Dramatu polega na współpracy dramaturgów, reżyserów, scenografów, aktorów i teoretyków w procesie kształtowania utworu dramatycznego oraz na nieustannej konfrontacji pracy nad tekstem dramatycznym z praktyką teatru na zasadzie *open source*.

²⁹ www.mariuszszczygiel.com.pl/687,blog/-gorejacy-krzew-agnieszki-holland [data dostępu: 27.02.2013].

mą spotkań teatralnych³⁰, a po drugie dlatego, że dyrektor Łódzkiej sceny, Waldemar Wolański, bardzo chętnie współpracuje z różnymi twórcami z zagranicy. Właśnie tym szlakiem trafiła do Polski Simona Chalupová-Pěničková³¹, która w „Arlekinie” zrealizowała dwa przedstawienia – *Arlekina w tarapatach* (2005) i *Stworzenie świata* (2007), a potem także współpracowała z Olsztyńskim Teatrem Lalek (*Kandyd – próba generalna*, 2007) oraz z krakowską „Groteską” (*Ballady i romanse, czyli cztery opowieści o miłości*, według *Ballad i romansów* Mickiewicza, 2008). Wszystkie jej inscenizacje były oparte na narracji wizualnej, łączeniu różnych technik lalkowych z maską, grą cieniem i grą w żywym planie, a nawet animacjami komputerowymi i filmem. Stąd jej współpraca z wybitnymi czeskimi scenografami, jak Pavel Kalfus, reprezentant starszego pokolenia, czy Lukáš Kuchinka, przedstawiciel młodej generacji scenografów czeskich.

Drugim miejscem, gdzie czescy i słowaccy artyści znaleźli przestrzeń prezentacji własnych dokonań, był Teatr Lalki i Aktora im. Hansa Christiana Andersena w Lublinie, którego dyrektor – Włodzimierz Fełenczak³² chętnie zapraszał gości zza południowej granicy, a także brał na warsztat czeskie czy słowackie teksty. Nie ma w tym zresztą nic dziwnego, gdyż sam jest absolwentem praskiej DAMU (1972). W 2001 roku Fełenczak zainicjował w Lublinie Międzynarodowy Festiwal Teatralny „Betlejem lubelskie”, w ramach którego od samego początku występowały teatry z Czech i ze Słowacji (np. „Buchty a loutky” z Pragi, „Alfa” z Pilzna, Teátro „Neline” z Bratysławy, „Piki” z Pezinoku koło Bratysławy).

Jeśli więc obraz kontaktów polsko-czesko-słowackich ma być pełny, zapowiedziane w tytule ograniczenie przestrzenne nie może być traktowane zbyt rygorystycznie. Śląsk bowiem pełnił funkcję nie tygła przemian,

³⁰ W 2001 roku wyróżnienie zdobył Ivan Martinka (Słowacja) za spektakl *Szalom alejchem – pokój z wami*; w 2003 roku nagrodzono Jarmilę Vlčkovą (Czechy) za spektakl *O leniwej Lidunie i trzech prządkach*; w 2007 roku nagrodę otrzymała Mária Samajová (Słowacja) za spektakl *Anička Ruzicka a Tonko Modrinka*; w 2011 roku dwa równorzędne wyróżnienia otrzymali Petronela Dušová (Słowacja) za widowisko *Rycerz Bajaja* i Dominik Tesar (Czechy) za *Starą powieść*.

³¹ Chalupová-Pěničková od 2011 roku jest dyrektorem Muzeum Kultur Lalkowych w Chrudimiu.

³² Fełenczak był dyrektorem lubelskiej sceny lalkowej dwukrotnie, w latach 1974–1979 i 1999–2007.

ale raczej katalizatora ułatwiającego przepływ informacji. Jako pierwszy otworzył podwoje swoich teatrów dla czeskich i słowackich twórców, wzbogacając własną ofertę artystyczną i nawiązując dobrosąsiedzkie kontakty mimo administracyjnych i politycznych trudności. Tu też ich obecność jest najbardziej widoczna.

Analizując odwrotny kierunek zainteresowań, czechosłowackiego, a potem czeskiego i słowackiego środowiska lalkarskiego polskim teatrem lalek, trzeba podkreślić, że również nie ograniczały się one nigdy do jednego teatru czy jednego środowiska lalkarzy. Czescy i słowaccy twórcy i krytycy obserwowali wszystkie ciekawe artystyczne wydarzenia, jakie w polskim teatrze lalek i teatrze w ogóle miały miejsce od czasu zakończenia II wojny światowej. Ich aktywność w tym względzie jest imponująca. Niemal każdy znaczący polski twórca był dostrzeżony, a każda ważniejsza inscenizacja znalazła krytyczny komentarz na łamach prasy. Polskę odwiedzali najważniejsi twórcy i krytycy Czechosłowacji: Erik Kolár, Jan Málik, Miroslav Česal, Milan Čečuk, Martin Jančuška, Jan Dvořák, Josef Krofta, Miroslav Vildman, obecnie dotyczy to Idy Hledíkovéj ze Słowacji czy Niny Malíkovéj i Kateřiny Leškovéj Dolenskiej z Czech. Nazwiska można by mnożyć, co świadczy o dużym zainteresowaniu polskim teatrem u naszych południowych sąsiadów.

Do lat dziewięćdziesiątych było ono uwarunkowane sytuacją polityczną – żelazna kurtyna z trudem uchylała się dla zainteresowanych najnowszymi prądami w sztuce. Polska w owym czasie wydawała się stosunkowo najbardziej otwarta i jednocześnie płodna w dziedzinie teatru. Nazwiska Grotowskiego, Kantor, Szajny czy Tomaszewskiego jawiły się jako kamienie milowe awangardy teatralnej XX wieku. I czechosłowaccy twórcy widzieli to doskonale. Znali te dokonania, analizowali je i w końcu adaptowali do swojej sztuki. Proces ten dotyczył w równym stopniu teatru lalek i teatru w ogóle, jednak wydaje się, że właśnie lalkowe sceny, przez swoją większą niezależność, mogły wcześniej i w większym stopniu wprowadzać innowacje artystyczne.

Zatem i tu nie da się określić terytorialnie wpływów i inspiracji. To teatry całej Polski były areną artystycznych doświadczeń twórców z Czech i ze Słowacji. Dlatego przedstawioną analizę należy traktować w sposób otwarty. Jest ona wprawdzie zapisem tylko wybranych zjawisk, ale wydaje

się, że dobrze obrazują one sytuację. Zwłaszcza druga część książki, poświęcona aktualnie działającym Czechom i Słowakom na śląskich scenach lalkowych, można uznać za gruntowne omówienie tematu. Istotna dla polskiego teatru twórczość Ondreja Spišáka jest warta szerszego opracowania, ale pominiawszy jego udział w Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Lalek w Bielsku-Białej, nie pracował on nigdy na terenach południowej Polski i pozostaje twórcą związanym z warszawskim środowiskiem teatralnym. Mimo to w niniejszym opracowaniu poczyniono odniesienia do jego twórczości, choć traktowane nieco hasłowo.

* * *

Rozważania zostały podzielone na dwie części. W pierwszej, o charakterze historyczno-opisowym, cel stanowi pokazanie, na czym się zasadzały i jak się tworzyły pierwsze lalkarskie kontakty polsko-czechosłowackie. Z punktu widzenia historii teatru lalek jest to zatem wybór pewnych zjawisk dokonany pod kątem ich wpływu na lalkarzy i na formy lalkowych przedstawień obu państw i trzech narodów, ze szczególnym naciskiem na kształtowanie się polskiego środowiska lalkarskiego i polskiego stylu. Wybór czterech czeskich ośrodków lalkarskich, które zostały opisane szerzej, dokonany został według kryterium wprowadzania nowych teatralnych idei, które były lub mogły być inspirowane polską twórczością lalkową. Jest to więc jedna z dróg poznania zasady i charakteru tych kontaktów, polegająca na próbie porównania rozwoju tej formy teatru po obu stronach granicy, przedstawienia obopólnego zainteresowania dokonania artystycznymi, a także analizy przenikania wzajemnych inspiracji przez dość szczelnie zamkniętą granicę polsko-czechosłowacką. Najczęściej opierało się to na osobistych kontaktach twórców i całkiem prywatnych przyjaźniach. Ten nieformalny charakter przenikania wpływów jest trudny do uchwycenia – nie zawsze znamy istotę związków między artystami z Czechosłowacji i Polski, dlatego niezwykle ważne były rozmowy z żyjącymi artystami i ich wypowiedzi na temat tej właśnie nieoficjalnej sfery międzynarodowej współpracy lalkarzy.

Część druga, dotycząca czasów nam bliższych, łącznie ze współczesnością, ma charakter opisowo-dokumentacyjny i jest próbą zapisu dokonań

czeskich i słowackich artystów na śląskich scenach lalkowych. Należy podkreślić, że realizowanie przez twórców z Czech i ze Słowacji własnych koncepcji teatralnych na polskich scenach to zupełnie innej jakości fakty artystyczne niż wzajemne obserwowanie się i inspirowanie, bazujące na opisach prasowych czy recenzjach – jak to działo się wcześniej. Taka bezpośrednia współpraca zaistniała w Polsce po raz pierwszy w dość niesprzyjających okolicznościach przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku, a rozwinęła się niesłuchanie szybko po 1993 roku, tworząc nową jakość w XXI wieku. Należy podkreślić, że współpraca ta trwa nadal, a zatem mamy tu do czynienia z materią żywą, na którą na razie nie można spojrzeć z perspektywy czasu. Dlatego trudno wyciągać jakieś ostateczne wnioski, które w świetle ciągle tworzącej się i zmieniającej sytuacji wydają się jeszcze nieuprawnione. W związku z tym obie części różnią się formalnie, bo i jakość, i sposób istnienia opisywanych zjawisk są różne.

Książka jest zatem opisem wędrówki, jaką odbyła autorka przez ponad stuletni okres kształtowania się kontaktów między polskimi, czeskimi i słowackimi lalkarzami, od początków tej współpracy po związki, jakie tworzą się w ostatnich latach na Śląsku i w całej Polsce. Owa przebyta droga znajduje swoje podsumowanie w zakończeniu; autorka zawarła w nim osobiste przemyślenia dotyczące artystycznych wpływów będących rezultatem zacieśniających się kontaktów lalkarskich polsko-czesko-słowackich, których jedną z najistotniejszych przestrzeni są sceny lalkowe Śląska.

Indeks nazwisk

A

Adamczyk Kazimierz 355
Adámek Jiří 347
Adamski Krzysztof 310, 380
Afanasjew Alina 223, 354, 356, 369, 370, 396
Afanasjew Jerzy 223, 354, 356, 369, 370, 396
Aicher Anton 49
Aigner Paweł 255, 310, 328, 352, 361, 365, 379, 385–393
Allen Woody 389
Altman Robert 357
Amundsen Roald 328
Anděra Ondřej 346
Anderle Anton 148, 164, 175, 176, 343, 348; fot. 9
Anderle Boguslav 147
Anderle Jaroslav 147
Anderle Michal Václav 147
Anderle ród 147, 148; fot. 8
Andersen Jan Christian 184, 284, 286, 287, 340, 345, 347, 353, 354, 356, 359, 363, 367, 373, 377–379, 382, 388, 390, 396; fot. 20a, 20b
Andričik Juraj 122
Andraško Pavol 16, 284, 286–288, 290, 295, 299, 303, 312, 320, 327, 351,

352, 360, 377–382; fot. 19a–21b, 23a–23c, 24, 48a, 48b
Angelus Silesius zob. Scheffler Johannes
Anouilh Jean 198, 200
Antoniuk Jarosław 379, 381, 383, 387, 389
Antończak Aleksander 161, 278, 350
Arcimboldo Giuseppe 241
Arp Hans 344
Asz Szalom 393
Augusta Oldřich 137
Augustyniak Karolina 274, 275, 402, 403
Aulitisová Katerína 151, 345, 347, 372, 382, 397

B

Babrajová Šárka 210, 212, 348
Bača Dalibor 346, 365; fot. 11a, 11b
Bachratá Libuša 254, 259, 365
Bačová Kroftová Jana 346, 365; fot. 11a, 11b
Bahdaj Adam 105
Bajer Michał 273, 390
Balb Łukasz 350, 362, 363
Baltscheit Martin 357, 389
Baltyn Hanna 16, 17, 284–287, 403

- Barańczak Stanisław 290, 352
Bardijewska Liliana 171, 172, 216, 252,
313, 353, 392, 403
Barrie James Matthew 379
Bártek Jiří 341
Bartoš Jiří 350
Bartoš Jaroslav 36, 67, 399
Bartoš Otakar 20, 114
Bass Eric 164, 382, 383
Baťa Jan Antonín 238
Batěk Oskar 118, 120, 133, 158, 341
Bauer Zdeněk 120
Baum Lyman Frank 352, 358, 372, 381
Bauman Zygmunt 286, 304
Beckett Samuel 99
Bédier Joseph 236
Bednář Kamil 118
Békés Pál 385
Beneš Edvard 59
Benke Barbara 350, 361
Beran Radek 345
Bernhard Thomas 373
Berdyszak Jan 73, 155, 176
Bettelheim Bruno 52, 399
Bezděk Zdeněk 83, 119, 158, 348, 355,
357, 358
Białostocki Igor 319
Białoszewski Miron 125, 399
Bielunas Jerzy 390, 392
Bienfait Albert 47
Bień Lidia 353, 355
Bigos Agnieszka 216, 403
Billing Christian M. 403
Billizanka Maria 259
Binarsch Ilona 361, 363
Bitka Zbigniew 105, 304, 314, 400, 403
Blaha Jiří 340, 341
Błok Aleksander 100
Boccaccio Giovanni 160, 224, 351, 354,
370, 385, 389, 397; fot. 29
Bodnár Norbert 114, 307, 357
Boerwinkel Henk 164
Bogacz Szymon 256
Bogosian Eric 378
Bogusławski Wojciech 160
Böhme Jakub 224–226
Boima-Wychowska Stefania 38
Bojar Stanisław fot. 1
Bolesław (Chrobry) 221
Bonsels Waldemar 380
Boswell Laurence 386
Boráros Szilárd 239, 254, 346, 375
Borde-Klein Inge 364
Borna Jan 343
Borzym Juliusz 355, 357
Bosch Hieronim 241
Bottu Jana 341
Bradshaw Richard 164
Brajerová Gabriela 342
Brann Paul 38, 49
Brannyová Jolana 168, 344
Braun Joanna 357; fot. 14
Brazauskas Algirdas 222
Brecht Bertolt 66, 99
Bressler Gerhard zob. Pressler Gerhard
Breza Tadeusz 111
Bromski Jacek 248
Brook Peter 250
Brožek Karel 13, 22, 27, 68, 71, 80, 105,
107, 120, 128, 131, 140–143, 145,
149, 153, 174, 176, 191–208, 281,
306, 323, 326, 327, 341, 355–357,
367, 409, 410; fot. 14, 16a, 16b
Brůček Josef 345
Bruckner Vít 344
Brunon z Kwerfurtu 221

- Bryll Ernest 113, 122, 313, 354, 359, 365, 393
Brzechwa Jan 100, 119, 160, 188, 307, 314, 351, 355, 356, 359, 378–381, 383
Brzozowski Tadeusz 230
Buchanan Joy 106
Buczek Marta 360
Bućko Zuzanna 256
Budnik Rafał 239
Bujarski Zbigniew 140, 341
Bukowski Ryszard 361
Bukowski Stanisław 361
Bułakowska Jadwiga 350, 362
Bunsch Ali 353, 362
Buras Jacek Stanisław 365
Burian Emil František 96, 119
Buszewicz Michał 256, 389
Butrym Włodzimierz 363, 390
Byrska Irena 25
Byrski Bogusław „Beniu” 363
Byrski Tadeusz 25
- C**
Cader Władysława 350
Caldi Massimilian 356
Calderón de la Barca Pedro 230, 380
Calvino Italo 168, 346
Całkowa Julia 364
Camus Albert 146
Čapek Josef 112, 113, 349, 358, 373, 382
Čapek Karel 112, 113, 212, 243, 254, 261, 349, 355, 357, 364, 368, 395
Capko Števo 256, 365
Carroll Lewis 274, 363, 392
Čečuk Milan 31, 403
Čermaková Armila 358
Černík Oldřich 131
Černík Pavel 168, 344
Černý Milan 71, 411
Černý Václav 54
Cervantes Miguel de 100; fot. 13
Česal Miroslav 31, 67, 82, 103, 403
Chabowski Radosław 273, 390
Chadaj Anna 363, 365
Chalupová-Pěničková Simona 30, 137, 200, 246
Chaplin Charlie 264
Chodurski Jerzy 364
Choiński Bogusław 125
Chojecki Janusz 353
Chojnacki Lech 231, 351, 363
Chołubowska Katarzyna 351
Chołuj Michał 121
Choromański Michał 111
Chowaniec Elżbieta 268, 365, 366, 376
Chowaniok Rudolf 187, 353, 355
Chren Stanislav 88
Chudecka Renata 13, 221, 234, 244, 354, 356, 357, 369–371, 383, 384, 386, 403
Chwastek Joanna 206
Cieplak Piotr 299
Cierniak Jędrzej 39, 40
Ciesiołkiewicz Wojciech 354
Cigán Petr 194
Cigánová Hana 22, 120, 193, 194, 306, 307, 355
Cigánová-Mojžišová Zuzana 345
Cíger Hronský Jozef 113, 361
Ciller Jožo (Jozef) 179, 341, 358
Cinkowski Grzegorz 355
Cinybulk Vojtěch 83
Ciszewska Ewelina 357
Claudel Paul 198

- Collodi Carlo 351, 355, 369, 375, 377, 384, 387, 395; fot. 15
- Cón Karel 362, 363; fot. 7a, 7b
- Cooper Merian C. 264
- Craig Edward Gordon 176
- Csala Zbigniew 357
- Čtvrtek Václav 113, 187, 350, 353, 358, 364; fot. 5
- Czajkowski Dariusz 382
- Czajkowski Piotr 341, 342, 355, 356
- Czajlik Józef 390
- Czapla-Oślizło Aleksandra 203, 403
- Czarnocka Ewa 355
- Czech Krystyna 188, 398
- Czechow Antoni 391–393
- Czechowski Robert 273, 390–393
- Czerny Anna Ludmiła 356
- Ć**
- Ćwiertniewicz Grzegorz 268, 403
- D**
- Dajewski Tomasz 353
- Dali Salvadore 241
- Daly Timothy 393
- Damm-Wendler Urszula 85
- Damrych Łukasz 363
- Defoe Daniel 313
- Degórska Izabela 363
- Dejczner Stanisław 385
- Dejl Petr 290
- Delongová Jindra 97, 411
- Dębolaska-Pędziwiatr Jadwiga 205
- Dickens Karol 106, 278, 281, 299, 337, 350, 351, 359, 372, 373, 377, 379, 396; fot. 18a, 18b
- Dienstl-Dąbrowa Marian 38
- Ditte Michal 88, 412
- Divis Alain 241
- Dmitruczuk Anita 218, 236, 290, 403, 409
- Dobraczyński Edward 361
- Dobromilski Włodzimierz 353, 362, 364
- Dobrzański Jerzy 352, 355; fot. 1
- Dobrzycka Eleonora 39
- Dolenská Kateřina zob. Lešková Dolenská Kateřina
- Doleżal Januir 43, 362
- Doleżal Jaroslav 113, 182, 183, 343, 363; fot. 6a, 6b
- Domańska Wiesława 150
- Dombrowská Pavla 346
- Dorin Philippe 378
- Dorman Jacek 327
- Dorman Jan 26, 27, 66, 88, 90, 92–101, 108, 111, 112, 115, 116, 132–137, 139, 140, 156, 157, 159, 176, 189, 202, 211, 262, 320, 327, 332, 352, 353, 361, 399, 403, 404, 411; fot. 2–4
- Dormanowa Janina 352
- Dorosławski Robert 393
- Dorst Tankered 359, 365, 369–372, 378, 384, 385, 387, 388, 395; fot. 28, 32a, 32b
- Dostojewski Fiodor 106, 394
- Doszla Edward 113, 358, 361
- Doubrava Stanislav 400
- Dowlasz Bogdan 353
- Drábek David 392
- Drábek Pavel 261, 403
- Drawicz Andrzej 126
- Drda Jan 109, 111, 113, 349, 354, 355, 370, 371, 384, 386, 397
- Drobniuch Robert 390
- Držd'áková Jana 206
- Dubanowicz Wanda 361

- Dubrovský Milan 140, 341, 342
Dubska Alice 35, 36, 37, 44, 46, 72, 158, 399
Dubský Josef 47
Duda Henryk 350
Duda Łukasz 276
Dudziak Dariusz fot. 21a, 21b, 48a, 48b
Dudzik Wojciech 241, 242, 399
Dulleman Mischa Van 347
Dumas Aleksander 145, 359, 369; fot. 10a, 10b
Dürrenmatt Friedrich 340, 391
Dusilová Lenka 346
Dušová Petronela 30
Dvořáčková Vlasta 114
Dvořák Jan 31, 69, 138, 140, 174, 341
Dvořák Jan V. 244, 396
Dvořák Jozef 348
Dvořák Tomáš 344, 346; fot. 10a, 10b
Dvorský Ladislav 85, 112, 134, 239, 350, 353, 357, 359, 361, 362, 364, 369, 383, 395, 396
Dworakowski Konrad 273, 375, 390
Dwornik Jarosław 362
Dwornik Małgorzata 13, 182, 273, 363, 390, 401
Dwulit Artur 387
Dziadek Karin 188, 399
Dziedzic Izolda 350
Dziedziul Andrzej 354
Dzierma Krzysztof 218, 248, 352, 356, 359, 360, 364, 365; fot. 28, 30, 32a, 32b, 38a, 38b
Dziupliński Andrzej 358
Dželilji Agim 354, 363
- E**
Echaust Stanisław 362
Eco Umberto 296
Effel Jean 148
Ehler Ursula 359, 365, 369–372, 378, 384, 385, 387; fot. 28, 32a, 32b
Eisenstein Siergiej 266
Elišková Vera 343
Elington Duke 362
Eliot Thomas Stearns 385
Ende Michael 347
Engonidis Nikos 245, 246, 356
Erben Karel Jaromír 20, 169, 200, 208, 226, 227, 230, 243, 345, 351, 377, 380, 395, 397
Estreicher Karol 39
Eurypides 365, 379
Eysymont-Konewa Elżbieta 353
- F**
Faber Elżbieta 350
Fajak-Słomińska Mariola 256
Farkašová Eva 13, 16, 21, 88, 122, 170, 219, 228, 235, 237–239, 241, 242, 279, 282, 284, 287, 288, 290, 295, 297, 299, 301, 303, 307–312, 320, 322, 323, 327, 337, 346–348, 350–352, 356, 357, 359–361, 363, 365, 377, 409, 410; fot. 18a–26, 34, 36a–37b, 39a, 39b, 48a, 48b
Fedan Jakub 357; fot. 14
Fełenczak Włodzimierz 30, 105, 113, 114, 146, 160, 184, 272, 358, 362, 402
Fiedorcuk Julia 260, 412
Fiedotow Andriej 102
Figurski Krzysztof 363; fot. 46a, 46b
Fijałkowski Stanisław 129
Fik Wanda 358
Filipi Jiří 341

- Fintorová Martina 347, 382
Fisher Ivo 272, 358, 370, 384
Fischer Karol 113, 114, 137
Fiuk Wioleta 361
Flaszen Ludwik 128
Florian Zdeněk 340
Fo Dario 343, 386
Forman Miloš 71, 153
Forman Petr 153
Foulc Thierry 47, 72, 399
Fox Marta 369, 384; fot. 35
Frabetti Roberto 257
Frabetti Valeria 257
Franciszek z Asyżu, św. 219
Frank Hans 55
Frankowska Bożena 103
Frant Grzegorz zob. Ryl Henryk
Franta Anna 353
Fredro Aleksander 387
Frejer Romuald 126
Friedrich Lubor 342
Frisch Max 279
Frydrych Gregorová Magdalena 391
Fuczik Krystyna 350, 351
Fuks Jan 342
Füleky Ladislav 121
- G**
Gaard Greta 261
Gabara Paweł 381
Gałczyński Konstanty Ildefons 66, 128,
129, 160, 352, 390
Garbacik Karolina 352
Gärtner Katarzyna 113, 122, 353, 355,
358, 364
Gawlikowski Igor 365
Gąsowski Rafał 380
Genet Jean 391
Gerigk Joanna 363, 365, 393, 394
Gębura Jacek 359, 360, 365
Gęglawa Piotr 365
Ghelderode Michel de 340
Giedrojć Ewa 354, 363
Giedrys Grzegorz 409
Giraudoux Jean 293, 299, 360, 371;
fot. 24
Glatty Juliusz 26
Głowacka Zuzanna 192, 279, 289, 326,
407, 410
Głowacki Marek 206
Głowacki Paweł 246, 404
Głowacki Zbigniew 351, 357, 383, 384,
385, 387
Gnoth Eugen 254, 342
Goethe Jan Wolfgang 224
Gogol Mikołaj 353, 367
Golaszanka Katarzyna 362
Goldoni Carlo 388
Golik Kamila 246, 404
Gołębska Natalia 348
Gombrowicz Witold 17, 273, 299, 300,
302, 303, 360, 373, 380, 389–391;
fot. 23a–23c
Göncz Arpad 222
Gontko Ivan 344
Gorzowski Igor 393, 394
Gosciny René 368
Goszczyńska Joanna 350, 351, 359
Gottwald Klement 59, 147
Gowarzewska-Griessgraber Regina 203,
204, 404
Gozzi Carlo 195, 196, 207, 357, 357,
367, 383, 392, 395
Góra Stanisław 362
Góralczyk Jolanta 310
Grabek Joanna 105, 358

- Grabowski Tadeusz fot. 3
Grahame Kenneth 360, 372, 388
Gregorová Barbora 114, 391
Grimm bracia (Jakub i Wilhelm) 173, 343, 364, 370, 385, 390–392, 394
Grimm Tomasz 353
Gripari Pierre 215, 231, 273, 314, 351, 358, 359, 369, 370, 385, 388, 390, 395, 397; fot. 33a, 33b
Grochowiak Stanisław 370, 396
Grotowski Jerzy 31, 108, 128, 211, 299, 320
Grotowski Marek fot. 11a, 11b, 26, 28, 32a, 32b
Gryń Elżbieta 401
Grzegorzewska Barbara 351
Grzesiński Przemysław 392
Gulda Przemysław 297, 404
Gurawski Jerzy 380
Gurka Stano 339
Guśniowska Marta 122, 149, 217–219, 236, 256, 273, 296, 323, 351, 352, 360, 361, 363, 365, 371, 372, 374, 375, 380–383, 387, 388, 390, 393; fot. 34, 37a–38b
Gutekunst Barbara 364
Gutkowska Barbara 349
Guzik Piotr 301, 404
- H**
Habr Vratislav 136
Haken Radko 69
Halík Jindřich 340, 341
Hamar Juraj 343
Handzlik Katarzyna 229
Harald Jerzy fot. 3
Harasymowicz Jerzy 351, 377
Haring Chris 164
Hašek Jaroslav 371, 387, 394
Haščák Josef 342
Hauser František 48
Havel Václav 194, 222
Havelka Jiří 258, 357, 365
Havlíček Zdeňek 212, 340
Havlík Václav 74, 94, 411
Hefczyńska Patrycja 365
Hegel Georg Wilhelm 224
Hejzman Karel 121, 140, 193, 194, 355
Hejno Wiesław 27, 160, 327, 364
Helebrand Pavel 13, 169, 213, 215, 217, 226, 231, 232, 235, 238, 239, 242–246, 272, 327, 344, 345, 351, 354–361, 395, 410, 413; fot. 17a, 17b, 29, 33a, 33b, 35–36b, 39a, 39b
Hemzaczek Franciszek 40
Herbert Zbigniew 192
Herfurtner Rudolf 389
Hering Ludwik 125
Herodeková Maria 342
Herfurtner Rudolf 361
Herzog Roman 222
Hierowski Zdzisław 109, 349, 355
Hilský Martin 290
Hilvering Johann Baptista 47
Hilvering Peter 36, 47
Hincz Adolf 47
Hižnay Jan 342
Hledíková (Polívková) Ida 9, 13, 31, 37, 47, 88, 148, 150, 206, 307, 323, 399, 404
Hładyłowicz Ludwik 350
Hodža Milan 21
Hofer Josepha 267
Hoffmann Ernest Teodor Amadeusz 356, 373, 385
Hoffmanová Emilia 382

Hofman Justyna 160, 161, 404
Hofmann Ferdinand 36
Holland Agnieszka 29
Hollý Josef 346
Hołuj Tadeusz 111
Hołówko Tadeusz 358
Homer 314, 386
Homola Luboš 69
Homola Filip 347
Homolka (czeski lalkarz) 47
Homolová Michaela 347
Honus Aleš 238, 412
Horák Karol 149, 365
Horváthová Iveta 287, 352
Hořinek Zdeněk 61, 136
Hölzer Johann 36
Hronský Jozef Cíger 113, 361
Hrubin František 371, 379, 380
Hrubý Jan 343
Hrydzewicz Andrzej 355
Hub Ulrich 234, 354, 356, 361, 371–374, 381, 382, 387, 388, 393, 397; fot. 30
Hubička Pavel 13, 213–215, 226, 228, 231, 232, 238–247, 320, 327, 351–354, 356, 357, 359–361, 363, 365, 383, 409, 410; fot. 17a, 17b, 27, 29, 30, 33a, 33b, 35, 38a, 38b, 45
Hudák Ivan 344
Hudec Ivan 279

I
Iłłakowiczówna Kazimiera 159
Iłowski Stanisław 102
Inštitorisová Dagmar 400
Irzykowski Roman 349, 350
Ivák Milan 121
Iwanowa-Braszyńska Anna 15

J
Jachimecka Zofia 351, 355
Jachym Eugeniusz 350; fot. 5
Jackson Michael 269
Jacob Max 79
Jakóbczyk Krystyna 242, 353, 354, 356, 360, 371, 377, 378, 380, 385–389
Jama Waldemar 205; fot. 17a, 17b
Jan Paweł II 222
Janaček Leoš 202, 356
Jančuška Martin 31, 47, 97, 98, 103, 411
Janoušek Pavel 52, 401
Janicki Władysław 351, 380
Janiczek Jolanta 393
Jansson Tove 354, 385, 389
Jankowska Aneta 365, 366
Januszewska Hanna 53, 120, 357, 360, 370, 378, 379, 381
Jarema Władysław 64, 66, 72, 110, 111, 128, 176, 188, 327, 349, 364
Jaremianka Maria 127
Jaremowa Zofia 128, 327
Jarocki Zenon 104
Jaroš Jiří 72, 74, 96, 97, 112, 149, 212, 350, 404
Jarosz Robert 256, 353, 365, 387–390, 394
Jarry Alfred 384, 385
Jarzyna Grzegorz 299
Jasiński Janusz 253, 255, 258
Jaszcz zob. Szczepański Jan Alfred
Jaworski Tomasz 181, 362
Jesenská Milena 54
Jeżewska Kazimiera 53, 84
Jędrzejowski Edward 355
Jędrzejowska-Wróbel Roksana 383
Jílek Jan 359, 370, 384, 395, 396, 397

- Joanna d'Arc 198–200
Johnson Terry 368, 393
Joly Ives 80, 126
Jonas Bogdan 355
Jonson Ben 168
Joostberens Jacek 206
Josephová-Luňáková Blanka 346
Jun Irena 359, 384
Jung Carl Gustav 224
Jungmann Josef 20
Jurčo Robert 16,
Jurczyk Anna 274, 404
Jurczyk Jerzy 174, 404
Jurkowski Henryk 13, 20, 23, 25, 39,
41, 42, 46–51, 55, 60, 62, 65, 68,
70–75, 79–83, 89, 99, 100, 117, 118,
124, 125, 129, 138–140, 142, 145,
150, 154–157, 161, 167, 175, 180,
196, 314, 318, 399, 400, 402, 404,
405; fot. 1
Jurkowski Wiesław 362
Just Vladimír 61, 400
- K**
Kabanow Natalia fot. 43
Kábrt Václav 74, 212, 272, 332, 340,
342, 358
Kábrt Zdeněk 340
Kaczyński Jarosław 22
Kaden Jerzy 83
Kafka Franz 106, 107, 160, 204, 356,
367; fot. 16a, 16b
Kainar Josef 254, 343, 368, 375, 395,
397
Kain-May Krzysztof 358, 362
Kajzar Helmut 24
Kákoš Ján 113, 361, 364
Kaláb Josef 72, 86, 332
Kalarus Roman 205
Kalfus Pavel 30, 137, 138, 243, 320,
341, 343
Kalfusová Tatiana 114
Káliba Jiří 111, 187, 340, 349, 352, 355,
358, 364
Kalinka Andrej 347
Kalinowicz Elżbieta 364
Kalsztyn Piotr 23, 413
Kalwat Katarzyna 392
Kámal Jan 395
Kamiński Jan Nepomucen 41
Kamiński Wojciech 362
Kanapariusz Jan 221
Kann Maria 383
Kantor Tadeusz 25, 31, 108, 127, 211,
299
Kaplan Jiří 343
Karafiat Jan 390
Karłowska Gizela 361
Karnecki Zbigniew 250, 352, 362, 364,
365
Karpeta Julia 365
Karpeta Krzysztof 365
Karwatowa Melania 349
Kästner Erich 361
Kaszper Kazimierz 189, 191, 405, 409
Kaszycki Lucjan 85
Kazińska Małgorzata 393
Kerlický Karel 342
Kern Ludwik Jerzy 275, 351, 356, 363,
391, 392; fot. 40
Kiec Izolda 126, 400
Kiełbasiński Jerzy 349
Kierc Bogusław 318
Kijak Ula 391–393
Kilanowicz Elżbieta 364
Kilanowicz Zenon 364

- Kilar Julian 189
Kilian Adam 70, 71, 83, 129, 327, 352, 353; fot. 1
Kilian Jarosław 391
Kilian Stanisławska Janina 50, 64, 102, 103, 352
Kipling Rudyard 215, 244, 272, 347, 358, 369, 384, 392
Kirschner Miloš 69, 74
Kirschner Tadeusz fot. 4
Kiziewicz Krzysztof 361, 365
Klara z Asyżu, św. 219
Klata Jan 204
Klima Marian 343
Klíma Miroslav 365
Klimczak Bożena 365
Klimek Piotr 149, 247, 248, 323, 351, 352, 360, 361, 363, 365, 410; fot. 34, 37a, 37b
Klimowska Ewa 351
Klimsa Bogusław 364
Klimsza Janusz 24, 188–191, 351, 409
Kliś Michał 350
Klucznik Arkadiusz 310, 353, 379, 381, 382
Kłokocki Kazimierz 196
Kłopocka Iwona 231, 405
Kobrzyński Wojciech 13, 160, 179, 182, 278, 387, 410
Kobus Justyna 309, 405
Kobyłka Krystian 13, 214, 215, 217, 295, 310, 312, 314, 357, 359, 360, 378, 379, 381, 388, 410; fot. 25
Kochanowski Jan 121
Koch-Butrym Małgorzata 405
Kocur Mirosław 268, 405
Kocyba Tadeusz 85, 349
Kohout Pavel 351
Kolafa Jiří 340
Kolár Erik 31, 62, 67, 74–76, 81, 82, 103, 104, 135
Kollár Ján 21
Kołakowski Leszek 387
Komendarek Władysław „Gudonis” 362
Konew Iwan 353
Koniecpolski Jan zob. Słobodzianek Tadeusz
Konieczny Marian 112, 117, 350
Konina Tomasz 28
Konopa Maria 104, 105, 131
Konopko Aleksandra 219, 294, 295, 297, 298, 300, 405
Konopnicka Maria 39
Konwiński Henryk 353, 354, 356, 357, 385
Kopalko Zbigniew 129
Kopecký Jan 109–111, 405
Kopecký Matěj (protoplasta rodu) 45, 180
Kopecký Matěj (senior) 180–182, 184, 355, 362, 363; fot. 6a, 6b, 7a, 7b
Kopecký Matěj (junior) 184, 362
Kopeckich ród 44, 180
Kopoczek Tadeusz 400
Koptík Jiří 344
Korc Włodzimierz 380
Korczak Janusz 389
Kordula František 188
Koreluj Bartłomiej 357; fot. 14
Kořinek Miroslav 136
Kornecki Zbigniew fot. 11a, 11b
Kos Łukasz 254, 264, 368, 375
Koterla Edward 362
Kotková Eva 242, 359
Kotlińska Matylda 366; fot. 47a, 47b

- Kott Jan 60, 405
Kotyczka Marzena 204, 405
Koubek Václav 342, 379
Kouřilowa Eva 147
Koutský (morawski lalkarz) 47
Kováčik Marián 121
Kovacz Michał 222
Kovalčuk Josef 345, 351
Kowalewski Maciej 380
Kowalik Roman 358
Kowalkowska Dorota 265, 405
Kownacka Maria 42, 53, 111, 118, 157, 161, 185
Kozień Lucyna 25, 63, 79, 85, 108, 170, 171, 209, 220, 283, 287, 350–352, 399, 402, 405, 409
Koziorowski Janusz 361
Kramsztyk Józef 356
Krasicki Bogdan fot. 3, 4
Krčméry Štefan 87
Krejčí Jaroslav 362
Krejčí Karel 20
Krejčí Pavel 346
Krekovič Miloš 21, 307, 322, 337, 409
Kroczyńska Małgorzata 219, 222, 228, 231, 294, 296, 405, 406
Krofta Jakub 16, 27, 174, 175, 253–256, 258–164, 326, 328, 344, 345, 365, 366, 368, 375, 376, 393, 409, 410; fot. 43, 47a, 47b
Krofta Josef 16, 31, 138–144, 165–168, 174, 176, 193, 197, 250, 251, 253, 270, 307, 323, 325, 338, 341–347, 365, 410; fot. 11a–13, 15
Kroftová Jana zob. Bačová Kroftová Jana
Krok Joanna 282, 406
Kronsteiner Ludwig 165
Królikowska Henryka 352
Królikowska-Zięborak Maria 364
Kruczkowski Leon 111
Krukowski Karol fot. 44
Kruszczyński Piotr 390
Krüss James 341
Krych Anna 354
Krzemieniecka Lucyna 42, 53, 111
Krzysztoń Jerzy 320
Krzyżanowska Halina 356
Kubas Aleksandra 292, 406
Kubátová Maria 355, 357
Kubicz-Fik Urszula 354, 357
Kubisz Paweł 191
Kubkom Petra 346
Kuchinka Lukáš 30, 246, 320
Kuczma Leonid 222
Kudlička Boris 28, 320
Kujawa Magdalena 252, 406
Kukučka Martin 260, 273, 390–392
Kulhanek Stefan 357, 381
Kulmowa Joanna 160, 388
Kundera Milan 391
Kurkiewicz Stanisław 256
Kuryło Alicja 355
Kurzak Agata 352
Kwaśniewski Aleksander 222
Kwieciński Grzegorz 161
- L**
Lach Barbara 235
Lamka Hana 72, 105, 357
Lamka Josef 70, 72, 105, 357
Lasek Aleksander 360
Leaf Munro 389
Lašťovka Jana Nepomuk 45, 145, 341
Lausund Ingrid 390
Lazaro François 160

- Lazorčáková Tatjana 401
Lech Jakub 366
Lech Kasia 259, 260
Lechwar Stefan 206
Legendź Magdalena 190, 227, 233, 271,
272, 400, 406
Legoń Janusz 231, 233, 291, 406
Le Guin Ursula 384
Legut Lucyna 361
Lem Stanisław 386
Lemańska Jadwiga 206
Leniewicz Freda 353
Lescot Jean Pierre 165
Lešková Dolenská Kateřina 13, 31, 63,
87, 325, 403
Leśmian Bolesław 70, 365, 371, 379;
fot. 26
Levinský Rene 345
Lewandowski Grzegorz 186–188, 353
Lewiński Julian 349
Lexová Irena 114
Lhotáková Bára 345
Libera Antoni 254, 368, 376
Liberda Bronisław 188, 358
Lichota Patryk 365
Lichý Norbert 343, 351
Lichý Saša 340, 350, 358; fot. 5
Ligoń Stanisław 41
Lindgren Astrid 363, 378
Linert Andrzej 350, 400
Lipský Oldřich 266
Lipták František 16, 151, 172, 313–315,
320, 344, 359
Lisowski Zbigniew 239, 241, 314, 351,
359, 384–389, 413
Lišťovka Jan Nepomuk 45, 145, 174
Litvik Petr 207, 356; fot. 16a, 16b
Lloyd Harold 264
Lofting Hugh John 354
Lopour Josef 351, 377, 380
Lorca Federico Garcia 343
Lubertowcz Zygmunt 25
Lubieniecka Maria 400
Lubina-Cipińska Danuta 196, 406
Lupa Krystian 299, 391
Lutomski Kazimierz 352
- Ł**
- Łabiniac Andrzej 84, 85, 117, 179, 201,
349, 350, 355, 357; fot. 4
Łabuś Bożena 350
Łacina-Miarka Patrycja 267
Łado Marija 371, 386, 397
Ładożyński Sebastian 365
Łapicki Andrzej 302
Łopuszański Zygmunt fot. 2
Łuciuk Julian 84
Łukasiewicz Tomasz 361
- M**
- Maciejowski Krzysztof 24, 351, 352,
363; fot. 40
Mackiewicz Lech 393, 394
Macková Ivana 347
Macourek Miloš 350
Maeterlinck Maurice 26, 128, 279, 299,
373, 384, 385
Majerová Jarmila 72, 340, 355
Makonj Karel 128, 132, 145, 146, 164,
343
Makowska Iwona 354
Makselon Mateusz 353
Maksymiak Aleksander 250, 364, 410
Makulski Michał 353
Makuszyński Kornel 28, 66, 100, 188,
357, 380, 383; fot. 3, 4

- Malesza Mikołaj 351
Malhocky Miklós 342
Málik Jan 31, 45, 47, 49, 52, 54, 61, 62, 65, 67, 69, 74, 80, 81, 84, 86, 95, 96, 103, 112, 117, 118, 147, 157, 340, 349, 350, 364, 400, 406
Malíková Nina 13, 31, 72, 144, 158, 198, 206, 402, 406
Malina Jaromír 120, 132
Malinowski Jacek 122, 149, 352, 379, 388, 389
Maliszewski Aleksander 53
Maloň Antonín 346
Man Tomasz 310, 365, 379, 380
Maniak Robert 365
Mankovecký Róbert 16, 279, 282, 284, 287, 289, 290, 292, 294, 295, 297, 299, 303, 312, 327, 346, 347, 350–352, 360, 361; fot. 18a–25, 48a, 48b
Manžel Miroslav 45, 103, 400
Marcinkówna Ewa 278
Marečková Irena 343, 344, 363; fot. 12
Marinů Bohuslava 357
Marko Andrzej 356
Marlow Christopher 44
Maróthy-Šoltéssová Elena 47
Martinka Ivan 30, 347, 382
Mašatová Milada 113, 115, 184, 353, 362, 363; fot. 7a, 7b
Maskats Arturs 392
Masters Edgar Lee 253
Maśliński Józef 60
Matásek Jan 347
Matásek Petr 144, 145, 167, 168, 239, 307, 341–345; fot. 13, 15
Matoušek Vladimír 138
Matuszewska Małgorzata 254, 410
Matuszewski Romuald 359
Matwiejew Gienadij 187, 353
Mayorga Juan 392
Mazon Grzegorz 268, 269, 365, 366; fot. 47a, 47b
Mazúch Braňo (Bronislav) 255, 256, 364, 365, 391, 393, 394
Mazur Kazimierz 353, 394
Mazur Krystyna 154
Mazurek Mieczysław 358
Mečiar Vladimír 308, 336, 339
Meinholm Julius 360, 373, 381
Melena Miroslav 120
Mentel (kompozytor, Katowice) 355
Meyerhold Kazimierz 349
Meyerhold Wsiewołod 320
Mędrala Zbigniew 204, 356; fot. 16a, 16b
Michalik Franek 188
Michna-Chełkowska Aleksandra 353
Mickiewicz Adam 20, 28, 30, 200, 201, 224, 227, 357, 359, 367, 384, 397
Miczko Zdeněk 86, 179, 271, 340, 342, 350
Mielcarek Agnieszka 393
Mielnik Rafał fot. 22a–25, 36a–38b
Migdałowska Katarzyna 300, 406
Miková Marka 362
Mikulski Kazimierz 85, 110, 111, 127, 327, 349
Mikuta Marian 26
Milan Jiří 341
Milian Jerzy 352
Milewska Monika 296, 360, 373, 380; fot. 22a, 22b
Miłobędzka Krystyna 73, 101, 139–141, 160, 341, 369, 406
Mintycz Lidia 110
Miro-Rowiński Mieczysław 41

- Mirowski Marcin 247, 351, 357, 359–361, 363; fot. 42
Miśkiewicz Paweł 390
Miškovič Ján 121
Mleczek Antoni 350, 353
Mlynářová Hana 375
Modrzejewska Krystyna 359
Mojžišová Zuzana 363
Mokoš Jozef 105, 140, 149, 193, 254, 341, 352, 362, 368, 375
Mokrowiecki Marek 188
Mokrzycka-Pokora Monika 313, 407
Molencki Marcin 360
Molier (Molière) 44, 65, 374, 383, 393
Molik Zygmunt 310, 311, 407
Moliński Rudolf 188
Moniuszko Stanisław 359
Moravčík Jaroslav 122
Morawska Renata 236, 407
Morawska-Rubczak Alicja 257, 300, 407
Morawski Cezary 392
Morcinek Agnieszka fot. 8–10b, 20a, 20b, 27, 34, 39a–40
Morcinek Gustaw 189, 191
Morstin Ludwik Hieronim 111
Moskal Jerzy 401
Moszczyński Leon (pseud. Jan Ośnica) 85, 120, 283, 351, 364, 373, 378, 394; fot. 19a, 19b
Mozart Wolfgang Amadeusz 267–270, 365, 376, 388; fot. 44
Mrázová Soňa 347
Mrowińska-Lissewska Lila 354, 356, 357, 361
Mrozek Sławomir 128, 391
Mukoid Marcin 360
Munková Eva 148
Munro Hector Hugh (pseud. Saki) 347
Munteanu Andrei 393
Murawska Ludmiła 125
Musiał Janusz 206
Musorgski Modest 355
Mydlarska-Kowal Jadwiga 27, 160, 327
- N**
Nauka Bogdan 223–225, 354, 357, 385, 388, 390
Nauka Zofia 354
Nawrot Mirosław 401
Nazaruk Piotr 253, 351, 352, 365; fot. 26
Neinert Mirosław 24
Němcová Božena 74, 364, 394, 395, 397
Němeček Michal 345
Nessel-Łukasik Beata 107, 401
Nesveda Ivan 344, 346; fot. 10a, 10b
Nesvendová Dáša 241, 359
Neumannová Stáňa 68
Newton 224
Ničík Michal 345
Nicoll Allardyce 196
Niculescu Margarita 79, 80
Niebał Ilona 407
Nieckarz Sylwia 304
Niedoba Paweł 189
Niemirska Joanna 254, 375
Niesiołowski Krzysztof 104, 356
Nietzsche Fryderyk 106
Nikiel František 238
Nohavica Jaromír 122
Nosál Štefan 122
Nosálek Petr 13, 15, 27, 63, 108, 122, 132, 143, 149, 162, 169, 176, 191, 192, 200, 209–218, 220–239, 242–249, 281, 310, 311, 323, 326–328,

- 335, 343–345, 351, 352, 354–361, 363–365, 369–371, 378–388, 395–397, 409, 410; fot. 17a, 17b, 27–30, 32a–39b, 45
- Novák Karel 135, 136, 358
- Novalis 224
- Nowak Filip 358
- Nowak Maciej 407
- Nowicka Anna 389
- Nowicki Bolesław 352
- Nycz Aleksandra 281, 407
- Nyczek Tadeusz 302
- O**
- Obinger Johan Georg 36
- Obermaier Klaus 164
- Obrazcow Siergiej 59, 60, 62, 64, 65, 79, 126
- Obszyńska Karolina 407
- Ochabska-Lechwar Magdalena 206
- Ociepka Teofil 189
- Oleksy Marek 392
- Oliva Soto Marcin fot. 29, 41, 45
- Olma Krystian 351
- Olmová (Jarnotová) Alice 13, 20, 114, 413
- Ordak-Kaczorowska Mariola 360, 363, 379, 390, 391; fot. 25
- Ordak-Świątkiewicz Mariola 273, 274, 303, 304, 361, 363, 391–394; fot. 42, 46a, 46b
- Orff Carl 385
- Orgován Peter 149
- Orkan Władysław 25
- Orłowski Bartłomiej 360
- Orzechowski Emil 20, 114
- Osterwa Juliusz 259
- Ostromięcki Bogdan 365
- Ośnica Jan zob. Moszczyński Leon
- Otton III 221
- Otwinowski Marek 365
- Ouřada Jiří 205, 356
- Oyrzanowska-Zielonacka Elżbieta 353
- P**
- Pachinger Andrej 344
- Pacześniowska-Remer Katarzyna 359
- Paiva Duda 347
- Palach Jan 29, 131
- Pański Jerzy 110
- Parecka Wiktoria 353
- Parka Sun Al 202
- Partyka Marcin 363
- Pasioneek-Szachnowska Bogumiła 354
- Pasińska Iwona 392
- Pasternak Bogumił 179, 350, 355, 358, 361, 362, 364
- Pastor Krzysztof 392
- Patková Kristýna 346
- Patten Brian 388
- Paus Antoni 51
- Pavliček František 345, 356, 367
- Pavlík Milan 105, 113, 184, 194, 340, 350, 355, 357, 362, 367
- Pawella Damian 366
- Pawlik Paweł 354, 357
- Pawlik Rafał 206
- Pawlikowski Tadeusz 39
- Pecko Marián 13, 15, 88, 122, 162, 170, 176, 242, 278–287, 289–305, 308–311, 313, 326, 327, 336, 337, 343, 346, 347, 350–352, 359–361, 372, 377–383, 387, 409, 410; fot. 18a–24, 48a, 48b
- Pehr Josef 69, 94, 111, 112, 115, 116, 144, 186, 187, 352, 353, 357, 358, 361

- Pejcz Beata 367, 379; fot. 26
Pěkný Tomáš 396
Penderecki Krzysztof 85
Perrault Charles 347, 370, 385
Peřina Vít (Vít) 347, 376, 400
Peřinová Iva 344–346, 362, 396
Peška Vlastimil 344, 345
Pessoa Fernando 393
Pędziwiatr Piotr Paweł 206
Picasso Pablo 168
Piech Joanna 206
Piekarska Joanna 28, 371, 379
Piekarska Magda 258, 407
Pietrucka Alicja 365
Pilch Józef 401
Pilor Magdalena 407
Pietrzyk Ewa 271, 350; fot. 5
Piktor Ľubomír 151, 345, 347
Pilař Radek 271, 350; fot. 5
Pilch Jerzy 380
Pilch Józef 19
Pilný Ivan 342
Pilor Magdalena 407, 409
Pindór Mirosława 42, 59, 90–92, 102, 111, 117, 182, 183, 186, 195, 401, 407
Piotrowska Ewa 149, 327, 383
Piško Rast'o 339
Pitharová Jana 122
Pitoňák Ján 121
Plaszky Tomáš 151
Plewako Jan 364
Plewako Taida 104, 105, 131
Pocci Franz 39
Pogorielová Jana 120, 121, 341
Pokorný Miroslav 341, 342
Polak Cezary 407
Polák Pavel 114, 137, 343
Polak-Luścińska Monika 353
Polakowski Andrzej 173
Polívka Jan 13, 255, 256, 272–276, 320, 351, 360, 361, 363–365, 390; fot. 40, 42, 46a, 46b
Pollak-Olszowska Agnieszka 288, 407
Polonyi-Poloński Stefan 41
Połoński Jerzy Jan 310, 355, 363, 380–382
Popescu Alexandru 375
Popiołek Kazimierz 19, 23, 401
Popławska Marta 199, 200
Popovová Viera 340
Poprawski Zbigniew 188, 350, 352, 353, 388
Pospieszalski Mateusz 359
Pospišil Miloš 271, 350; fot. 5
Pospišilová Jítka 255, 393
Pospišilová Vlasta 112, 165, 179, 341, 353, 358, 362
Potiszil Jan 22, 117, 214, 355, 357, 358, 361, 364
Potter Beatrix 149
Prašek (lalkarz) 47
Predmerský Vladimír 120, 121, 150, 401, 410
Preis Marius 165
Pressler (Bressler) Gerhard 36
Příhodová Barbora 266, 401
Procházka Jiří 72
Proházka Pavel 68
Prokofiew Sergiusz 276, 354, 355, 392; fot. 41
Provazník Jaroslav 48, 401
Prószyński Stanisław 349
Prus Maciej 28
Prusak Maćko 365
Przeczek Wilhelm 187, 355

- Prześluga Malina 361, 373, 374, 382, 383, 389, 393
Przybytek Dariusz 18
Pstrokońska Grażyna 364
Ptaček Josef fot. 12, 15
Ptaszkowski Ziemowit 286
Ptuszkina Nadieżda 394
Puchała Jaśmina 235, 407
Puget Jan 114, 156, 350, 353, 364
Purkynie (Purkyně) Jan Ewangelista 19, 37
Puszkin Aleksander 145, 188, 194, 195, 200, 306, 355, 367
Putzlacher (Buchtová) Renata 114, 122, 149, 351, 359
- R**
Rabelais François 354, 371, 386, 397
Racewicz Mirosław 362
Radok Alfréd 71, 72
Radok Emil 71, 266
Radzewski Aleksander 355
Raifanda Zdeněk 67
Ratajczak Piotr 392
Rau Krzysztof 160, 250, 278, 347
Ravel Maurice 307, 356
Rawski Tomasz 360
Raźniak Waldemar 393, 394
Rej Zdzisław 278
Rembowska Aleksandra 255, 407
Renkas Kaja 206
Renzi Girlamo (Giovanni Rizzi, Johann Rizzi) 36
Respighi Ottorino 356
Rettigová Magdalena Dobromila 347
Rettinger Andrzej 350, 362
Revallo Josef 341, 344
Rezler Aleš 206
Řezníček P. 136
Říha Zdeněk 341
Rizzi Giovanni (Johann) zob. Renzi Girlamo
Rochowiak Jerzy 350
Rodziński Michał 206
Rogacka Joanna 114, 278
Rogacki Henryk Izydor 166, 407
Rogoszówna Zofia 352
Romanowský Jan 188, 341
Roser Albrecht 80, 164
Rostand Edmond 278, 299, 372
Rostworowski Henryk 360
Roszkowski Jakub 383
Rotter-Kozera Violetta 356, 357
Rousseau Henri „Celnik” 136
Rowicki Piotr 256
Rozen Henryk 149
Rozhin Andrzej 28, 384, 385–387
Rożek Konstanty 362
Rudnicki Tadeusz 358
Rudziński Witold 365
Rudziński Zbigniew 257
Rydel Lucjan 41
Ryl Henryk (pseud. Grzegorz Frant) 59, 62, 64, 65, 66, 81, 117, 118, 129, 140, 156, 180, 400
Ryl-Krystianowski Alfred 114, 350, 352, 353, 355, 361, 364
Ryl-Krystianowski Janusz 160, 263, 363
Ryšavý Karel 340, 342
Rysová Eva 28
Rzymiska Bogumiła 273, 391
- S**
Sabina Karel 343
Sadurzanka Czesława fot. 1
Sagan Jerzy 206

- Salaber Piotr 353, 354, 356, 357
Saki zob. Munro Hector Hugh
Samajová Mária 30
Samešová Helena 37
Samolyk Kazimierz 361, 362, 364
Satalecka Ewa 24, 198, 356
Sawa Noriyuki 206
Sawin Igor 360
Scala Flaminio 216
Schartová Markéta 120
Scheffler Johannes (Angelus Silesius) 224
Schejbal Maria 168, 171–173, 175, 285, 286, 315, 407, 408
Schenkova Bela 347
Schikaneder Emanuel 365, 376; fot. 44
Schiller Friedrich 198
Schiller Leon 40, 109, 110
Schmid Jan 119, 120, 133–136, 157, 334
Schmid Joseph (papa Schmid) 38, 39, 48
Schmidt Łukasz 360; fot. 25
Schmitt Eric-Emmanuel 391
Schoedsach Ernest B. 264
Schulz Bruno 160
Schuster Massimo 278
Scott Robert F. 328
Sedláček Michal 347
Sekula Anna Elżbieta 23
Seneca Lucius Annaeus 393
Serafinowicz Leokadia 73, 139–141, 147, 155, 160, 176, 193, 341, 353
Seweryn Andrzej 28
Shaw George Bernard 198
Šiktanc Karel 345
Siedlaczek Kazimierz 189
Siegel Harro 79
Sienkiewicz Henryk 299
Siercha Joanna fot. 46a, 46b
Šikola Zdeněk 342
Sikora Paweł 149, 359
Šiktanc Karel 345
Simonides Jaroslav 114
Sitariski Marek 390
Siwek Zbigniew 351
Skarżyński Jan 110
Skokanová Eliška 181, 408
Skoumal Petr 120, 343
Škripková Iveta 88, 150, 278, 279, 305, 309, 343, 350, 351, 359, 373, 377, 400
Škultéty Jozef 47
Skupa Josef 44, 49, 50, 51, 68, 69, 74, 79, 81
Skuratova Julia 149
Slaninka Vladimír 307, 356
Slavík Bohdan 121
Slíva Ladislav 114
Słabińska Laura 389
Słobodzianek Tadeusz (pseud. Jan Konięcpolski) 16, 29, 152–154, 314, 384, 387, 405
Słomiński Janusz 257
Słowacki Juliusz 227, 228, 274, 351, 359, 360, 363, 369, 371, 379, 383, 385, 386, 392, 396; fot. 39a, 39b, 42
Smandzik Zygmunt 117, 278, 355, 357, 358, 361, 364
Smerd Krystyna 275, 408
Smetana Bedřich 343, 362
Smetana Radek 290, 409
Smolík Robert 347
Smolka Alojzy 15, 25, 26, 42, 43, 112, 357, 358
Snoch Bogdan 401
Sodola Ivan 87

- Sofokles 254, 368, 376
Sogel Ivan 206
Sojda Sylwia 360
Sojka Erich 114
Sokol-Malesza Ewa 351, 377
Solska Marlena fot. 42
Sołdecki Czesław 351
Sopko Josef 342
Šotkovský Ján 122
Sójka Julian 51
Spačil Leo 94, 111, 115, 144, 186, 352, 357, 358, 361
Sperański Jewgienij 74, 212
Spyrka Edward 358
Spišák Ondrej 16, 21, 28, 32, 108, 151, 152, 162, 171, 172, 176, 254, 313, 314, 328, 344, 368, 375, 413
Šrámek Vratislav (Vrata) 256, 259, 267, 344–346, 364, 365; fot. 43, 44
Srnec Jiří 68, 72
Šrut Pavel 343
Stachová Helena 114
Stalin Józef 62, 67, 91
Staniecka Eleonora fot. 1
Staniek Jarosław 254, 382
Stanisławski Konstanty 60, 61
Stanowska Alina 180, 400
Stapf Stanisław 364
Štefanides Jíří 401
Stefański Lech Emfazy 125
Štefková Alena 87, 88, 408, 412
Stephens Simon 368
Štouračová Helena 346
Stowe Harriet Beecher 118
Stranitzky Joseph Anton 47
Stražan Jan 47
Stražan Jozef 147
Stražan Viliam 37, 47, 148
Stražanová Kamila 37
Stražanów ród 147
Středa Jiří 72, 105, 112, 133, 137, 138, 145, 194, 340, 342, 350, 353, 355, 358, 364, 367
Strejčková Jaroslava 272, 358
Strinati Dominic 321
Štromská Jana 347
Strycharski Dominik 254
Štumpf Libor 276, 354; fot. 41
Štúr Ľudovít 21
Šturdíková Jana 347
Suchánek Jozef 347
Suszczyński Karol 263, 401
Suszka Karol 188
Švankmajer Jan 45, 68, 70, 71, 106, 149, 266, 333
Svatoň Bedřich 112, 117, 144, 340, 341, 352, 357, 361, 364
Svetková Katerína 339
Svoboda Josef 71, 72, 266, 267, 334
Swift Jonathan 256, 287, 288, 299, 352, 365, 373, 377, 378, 381, 393; fot. 21a, 21b
Sylwestrzak Tomasz fot. 19a, 19b
Synková Jana 359, 371
Sypniewska Lucyna 274, 351, 352, 363, 383, 391, 392; fot. 40
Syrovátka Tomáš 290
Szachnowska Bogumiła 389
Szachnowski Konrad 383, 389
Szajna Józef 31, 108, 127
Szajna-Lewandowska Jadwiga 364
Szaniawski Jerzy 111
Szczepański Bogdan 357
Szczepański Jan Alfred (pseud. Jaszcz) 60, 110
Szczzerba Jolanta 350

- Szczerba-Kanik Jolanta 353
Szczęsny Jarosław 363
Szczygieł Mariusz 29, 54, 106, 365, 401
Szczygielska Zofia 350, 361
Szczygielski Tomasz 219
Szekspir (Shakespeare) William 44,
100, 250, 252, 273, 290, 293, 352,
365, 374, 384, 388, 390–394, 396;
fot. 11a, 11b, 48a, 48b
Szelachowski Wojciech 161, 278, 279,
282, 350, 351, 359
Szelburg-Zarembina Ewa 53
Szerszunowicz Jerzy 218, 408
Szkopkowa (Szkopek) Halina 187, 348,
353
Szkotak Paweł 391
Szreniawa Jacek 363
Sztadynger Jan Izydor 40, 41, 44, 50–
52, 60, 64, 79, 402, 408
Sztadynger-Kaliszewiczowa Anna 40,
44, 51, 402
Sztok Isidor 74
Szulc Andrzej 358
Szwarc Jewgienij 340, 342, 370, 371,
385–387
Szydło Stanisław 24
Szykowski Marian 20
Szymański Andrzej 235, 354, 359, 360,
370, 371, 379, 397; fot. 36a, 36b
Szyrocki Jan 353, 364
- Ś
- Ślepowrońska Jagna 369, 384
Ślusarczyk Andrzej fot. 6a, 6b
Świątkiewicz Wojciech 361, 363
Świerzyński Adam 352
Świerżawska Ewa 248, 410
Świrszczynska Anna 83, 105, 111, 120
- T
- Talarczyk Robert 24
Taranienko Zbigniew 127, 402
Täubelová Kriszna 347
Teigová Helena 114
Teofana 221
Tesař Dominik 30
Tesařová Ludmila 48
Tetmajer Kazimierz 121
Thackeray William M. 160, 352, 389
Tokarczuk Olga 302
Tolkien John Ronald Reuel 314
Tolska T. 129
Tołstoj Aleksy 314, 340
Tománek Alois 145, 197, 206, 320, 327,
356, 357
Tomášek Milan 179, 358
Tomášová Alena 112, 355, 358
Tomaszewska Ewa 80, 106, 108, 152,
179, 182, 187, 192, 194, 198, 207,
213, 217, 221, 247, 248, 281, 299,
311, 323, 328, 331, 402, 408, 410
Tomaszewski Henryk 31, 127
Tomaszewski Jerzy 54, 55, 120, 147, 402
Tomaszewski Piotr 103, 413
Tomaszук Piotr 162, 189, 264, 278, 280,
308–311, 328, 351, 375, 377–381,
385, 396
Tondera Maciej K. 195, 355
Topor Roland 387
Träger Josef 66, 408
Treliński Mariusz 28
Trnka Jiří 69
Trnková Milada 340
Trosková Kateřina 342
Tröster František 136
Trpišovský Lukáš 260, 273, 390, 391,
392

Tschuggmall Chrystian Josef 46
Tůmová Marie 362, 397
Tuszyńska Monika 206
Turan Ján 121
Turba Ctibor 342
Tuwim Julian 355, 375
Tymański Tymon 302
Tyszkiewicz Artur 273, 390, 391

U

Uher Pavol 306, 356, 380
Uličanski Jan 308, 342
Umińska Emilia 353
Unger Mathias 36, 47
Urbán Gyula 179, 340, 350
Urbancová Lujza 360
Usenko Natalia 363, 380, 381
Userowicz Hanna 107, 108, 408

V

Váh Juraj 148
Vajdička Lubomír 341
Válek Jaro (Jaroslav) 122, 346
Valentová Veronika 413
Vančura Vladislav 343, 351, 369
Vangeli Pavel 345
Vangelis 362
Vaniš Michal 346; fot. 10a, 10b
Vašíček Pavel 62, 68, 72, 74, 80, 104,
106, 119, 130, 133, 135, 144, 158,
340, 346, 402, 408
Vavříková Lucie 413
Veber Francis 392
Vémola Luděk 345
Verne Juliusz 190, 191, 265, 266, 314,
351, 376
Veselý Jindřich 49
Veselý Martin 343

Vildman Miroslav 31, 119, 138, 153,
197, 212, 214, 215, 243, 270–272,
350, 355, 358; fot. 5
Villqist Ingmar 24
Vinci Leonardo da 202
Visniec Matei 390
Vítek František 138, 140, 341
Vlachová Kristina 246, 370
Vladislav Jan 252
Vlčková Jarmila 60
Vogler Henryk 60
Volkmer Jiří 243
Volkmer Tomáš 169, 191, 212, 213,
215, 216, 226, 238, 239, 320, 327,
344, 345, 351, 354–356, 358, 359,
361; fot. 45
Vomela Miroslav 69
Vostárek Karel 342, 350, 381
Vrtek Vojtěch 346
Vtípil Tomáš 346
Vyšohlíd Jiří 138, 140, 168, 254, 341–
347; fot. 12, 13, 15

W

Wach-Malicka Henryka 196, 199, 205,
404, 408
Waczków Józef 352, 353, 355, 362
Wajda Andrzej 299
Walczak Michał 254, 368, 375, 388
Walny Adam 254, 375
Walter Joanna 356
Wania Joanna 188, 399
Warlikowski Krzysztof 299
Waszkiel Marek 25, 35–37, 39, 40, 43,
51, 55, 66, 79–81, 83, 103, 104, 126,
129, 165, 402
Waszkiel Halina 114, 402, 408
Wądołowska Izabela 206

- Wątroba Juliusz 351
Webb Charles 254, 368
Weiss Peter 308, 335, 339, 380
Weiss-Grzesiński Marek 28
Welles Herbert George 389
Weltschek Adolf 384
Werich Jan 340, 396
Werner Vilém 111
Weryho Maria 38
Wesołowski Emil 28
Whale James 264
Widera Adam 364
Widera Bogdan 199, 200, 201, 205, 408
Wieczorkiewicz Wojciech 73, 140, 141, 155, 160, 176, 193, 341, 353
Wierdak Wojciech 230
Wierzbowski Ryszard 38, 402
Więckowski Zbigniew 361
Więclawówna Zofia 350
Wiktorowicz Dariusz 353, 386, 388
Wiktorowicz Mateusz 353
Wilant Mieczysław 355
Wilczek Stanisław 96, 399, 402–404
Wilde Oscar 98, 100, 371, 386, 397
Wilkoński Zbigniew 319
Wilkoszewski Franciszek 352, 361
Wilkowski Jan 50, 66, 70, 71, 80–83, 105, 110, 120, 121, 128, 129, 147, 149, 150, 159, 176, 318, 327, 381, 382, 408; fot. 1
Winkler Kazimierz 351, 353
Wiśniewska Marzenna 240, 241, 401
Wit Marek 246, 355, 356, 370, 371, 384, 386
Witkacy (właśc. Stanisław Ignacy Witkiewicz) 127, 273, 319, 363, 391, 394; fot. 46a, 46b
Witkiewicz Stanisław Ignacy zob. Witkacy
Wnukowa Krystyna 350, 361
Wodecka-Lasota Dorota 294, 297, 408, 409
Wojciech, św. 220–223, 226
Wojciechowska Marika 149
Wojciechowski Zbigniew 100
Wojnarowski Edmund 186–188, 356, 357, 370, 385, 397; fot. 17a, 17b
Wojtucka Irena 84, 85, 189, 349
Wojtyszko Maciej 352, 356, 360, 365, 379, 383, 389
Wojtyszko Maria 255, 256, 259, 261, 262, 365, 366, 368; fot. 43, 47a, 47b
Wolański Waldemar 30
Wolny Alfred 42, 104, 105, 112, 222, 231, 409
Wolter 390
Wolski Juliusz 188
Wolski Marcin 309
Wowro Jędrzej 159
Wójcik Tomasz fot. 18a, 18b, 33a, 33b
Wójcik-Wiktorowicz Barbara 353
Wroniszewski Jan Zbigniew 156, 157, 409
Wronka Leszek 189, 348, 355
Wróblewski Waldemar 351
Wygoda Tomasz 356
Wyspiański Stanisław 25, 121, 227, 380, 383
- Z**
Zaborowski Jerzy 23, 114, 349, 350, 352, 354, 357
Zachar Karol 122
Zachmoc Lucjan 352

- Zákostelecký Marek 16, 254, 256, 263–267, 169, 270, 320, 326, 344, 345, 347, 365, 368, 375, 376; fot. 44
- Zakrzewski Jerzy 352
- Zakrzewski Tomasz fot. 14, 16a, 16b, 30
- Zámečnicková Petra 347
- Zańko Romek 365
- Zapolska Gabriela 39, 391
- Zarycki Andrzej 353
- Zarzecki Michał 67, 104, 105
- Zat`ková Dominika 400
- Zavarský Ján 88, 279, 282, 309, 311, 320, 327, 337, 350, 351, 359, 360, 377–380; fot. 18a, 18b
- Zavtrak Ivan 242, 343
- Zawadski Ryszard 65
- Zawadzki Aleksander 23
- Zbrojewski Zbigniew 355
- Zdrojewski Bogdan 15
- Zelenka Petr 391
- Zeller Karl 387
- Ziarko Bogdan fot. 13
- Zichová Barbora 347
- Ziętek Jerzy 23
- Ziółkowski Alojzy fot. 7a, 7b
- Ziółkowski Jarosław 356
- Zitzman Jerzy 25, 85, 86, 104, 160, 165, 179, 188, 271, 349, 350, 355, 364
- Žliková Maria 114
- Zuber Stanisław 357, 358
- Zupková Zoja 259, 365; fot. 43
- Zwolski Zenobiusz 25
- Zyskowska-Biskup Agnieszka 295
- Ż**
- Żak Andrzej 356, 367
- Żeromski Wiktor 361
- Żmijewska Monika 279, 409
- Żylińska Jadwiga 378
- Żywcok Paweł 187, 353, 355, 410

Ewa Tomaszewska

Tam a zpět

Aneb polsko-československé a polsko-česko-slovenské loutkářské kontakty ve Slezsku

Shrnutí

Dějiny českého loutkového divadla jsou dlouhé a zajímavé a pro českou kulturu mají nezanedbatelnou roli. První zápisy a rytiny týkající se českého loutkového divadla pocházejí z 16. a 17. století. V 18. století má loutkové divadlo v Čechách už své pevné základy, a to zásluhou kočovných anglických a později německých a nizozemských hereckých společností. Formující se klasický repertoár loutkového divadla čerpal inspiraci v dílech Marlowa, Shakespeara či Molièra a později také v operních libretech nebo v dílech s apokryfickými či biblickými motivy (*Don Juan, Faust, Jenovéfa*). Od poloviny 17. století promlouvali čeští loutkáři ke svému obecenstvu rodným jazykem, což bylo v období, kdy v Čechách převládala němčina, nesmírně záslužné. Čeští loutkáři šířili národní jazyk a později se stali i národními buditeli. Dále začínali tvořit noví autoři, kteří dodávají loutkářům aktuální texty vycházející z českých legend a historických událostí. V 19. století se objevila jména Matěj Kopecký a Jan Nepomuk Laštovka, osobnosti, které vzkřísily český jazyk a českou tradici v období národního obrození.

Ve druhé polovině 19. století se v českých zemích zájem o loutkové divadlo nadále rozvíjel a zasáhl i na Slovensko, kde bylo loutkové divadlo známé díky kočovným hereckým společnostem a potulným loutkářům přicházejícím z Rakouska, Německa, a dokonce i Francie. Martin Jančuška píše: „První zmínky [o slovenském loutkovém divadle] pocházejí z 30. – 40. let minulého století (20. století). V tomto období hraje v Banské Bystrici pravidelně moravský loutkář Koutský [...] Loutky hovořily jazykem, ve kterém se mísila čeština a slovenština. Do her pronikal vlivem prostředí, i lidový folklór jako zpěv a horalský tanec „odzemok“. Jozef Škultéty vzpomíná na loutkáře Práška, který hrál kolem roku 1860 v městečku Revúce a slovenská spisovatelka Elena Maróthy – Šoltéssová píše o českém loutkáři Josefu Dubském [...] Všichni tito loutkáři, ať už měli své stále bydliště na Slovensku nebo zde pouze dojížděli se svými představeními, pocházeli z Moravy a Čech. Dokonce i nejznámější slovenský loutkář Ján Stražan se loutkářské umění naučil od českého loutkáře Homolky“ [M. Jančuška, *Teatr lalek w Słowacji*, v: J. Malík, *Teatr lalek w Czechosłowacji*, s. 41].

V době, kdy Polsko ztrácelo svou nezávislost, bylo na území Čech, Moravy a Slovenska loutkové divadlo nejen známé a populární, ale mělo tu už i svou tradici. V 19. století repre-

zentoval polské loutkové divadlo pouze betlém. Zatímco v jiných zemích velmi populární druh divadla s lidovým hrdinou (například: Punch, Polichinelle, Guignol, Petruška nebo německy Kasperle, česky Kašpárek, slovensky Gašparko), nebylo polským obecenstvem nikdy akceptováno. Naopak bylo přijímáno jako tradice těch, kteří dobývali a obsazovali Polsko. Dokonce i mnohem později, v období mezi dvěma světovými válkami, kdy se objevila skupina nadšenců fascinovaná loutkovým divadlem, se potvrdilo, že stvořit populárního loutkového hrdinu je v Polsku nemožné.

Na konci 19. století a na počátku století 20. se loutkové divadlo v Čechách a na Moravě stává „majetkem všech“. Nadále existovaly nejen kočovné herecké společnosti či herecké rodiny, které prezentovaly svá loutková představení na ulicích a náměstích, ale kromě toho se zrodilo nespočet amatérských souborů a téměř každá rodina měla své domácí loutkové divadlo. „V tomto období se hlavně díky velké produkci loutek a domácím loutkovým divadlům podařilo to, že se české loutkové divadlo natrvalo stalo součástí masové, každodenní kultury a našlo své místo nejen při hromadných oslavách, ale i v rodinách ve společných chvílích volna“ [J.R., *Fausty, smoki i utopce ze Złotej Pragi*, „Teatr Lalek“ 1992, nr 1–2, s. 22].

Na straně jedné se zde formuje amatérské a rodinné divadlo, na straně druhé se pomalu lidové divadlo vydává na cestu uměleckého hledání. Kromě tradičních loutkových představení se začínají objevovat představení varietního typu, která byla složená z krátkých scének a loutkových výstupů se zábavnými monology, dialogy a technickými popisy. Ve dvacátých letech se zásluhou Josefa Skupy zrodila postavička Spejbla, která měla být novodobou konkurencí tradičního Kašpárka. Divadlo Spejbla a Hurvínka se stalo nejznámějších českým loutkovým divadlem první poloviny 20. století.

Na počátku 20. století vstupuje české loutkové divadlo do své nové etapy – vznikají teoretické a historické práce na téma loutkového divadla, konají se literární soutěže o nejlepší loutkovou hru, jsou zakládány další umělecké soubory a v letech 1912–1913 dokonce vychází časopis „Český loutkář“, jehož šéfredaktorem byl Jindřich Veselý (Časopis je s přestávkami a pod různými názvy – „Loutková scéna“, „Československý loutkář“, Loutkář“, vydáván dodnes).

Polská loutková tradice je skromnější: patří zde již výše zmiňovaný a tolik zajímavý polský betlém – divadlo lidové a sezónní, několik soukromých divadel, která vznikla ve 20. století a působila ve Slezsku, Velkopolsku, Pomořanech či Vilně, dále několik nadšených loutkářů aktivních v meziválečném období a v neposlední řadě patří do této tradice i pedagogicko umělecké zkušenosti varšavského divadla „Baj“ – jediné polské profesionální loutkové scény, která existovala před 2. světovou válkou. Výčet toho všeho se ale nemůže rovnat mnohaleté loutkové tradici sousedů za jižní hranicí. Průkopníci a pionýři polského loutkářství získávali profesní zkušenosti od zahraničních loutkářů z Německa, Belgie, Itálie a vzorem a inspirací pro ně bylo i české loutkové divadlo. Jan Izidor Sztudynger vzpomíná: „První divadlo, které jsem sledoval s otevřenou pustou, bylo Divadlo Spejbla a Hurvínka. Setkal jsem se s ním v roce 1936 na Moravě a později jsem ho obdivoval na jejich pohostinných vystoupeních ve Vídni a v Polsku. Bylo to divadlo spontánně směšné“ [J. Sztudynger, A. Sztudynger-Kaliszewiczowa, *Chwalipięta, czyli rozmowy z Tatą*, Kraków 2009, s. 206].

To, že v Polsku chyběla výrazná loutková tradice, byl jeden z důvodů, proč se po 2. světové válce vydaly loutkové scény jinou uměleckou cestou. Československá loutková divadla se snažila navázat na předválečné zkušenosti. V Polsku začíná vše od nuly. Protože v té době nebyla šance rychle předávat informace, a ještě neexistovaly mezinárodní kontakty, rozvíjelo se polské divadlo podle vlastních nezávislých koncepcí. Podobu mu určoval spletenec pedagogicko-výchovných idejí zakořeněných ve varšavském divadle „Baj“ a umělecké nápady scénografů, kteří v loutkovém divadle hledali nový tvůrčí prostor. Krakovské divadlo „Grotteska“ Władysława Jaremy (1945) či *Niebieskie Migdały* Janiny Kilian-Stanisławské (1946) byly dobrými začátky pro formování se scénografického myšlení o loutkové inscenaci. U zrodu divadlo v Bielsku-Białé „Baniałuka“ (1947) stáli také dva scenografové: Jerzy Zitzman a Zenobiusz Zwolski. Pohled výtvarníka na loutkové divadlo umožňoval jiný pohled na prostor, umožňoval otevřít množství nových světů, umožňoval oživení výtvarnickovy vize a rozproudění divadelního světa představ a fantazie, což se zcela lišilo od tradičního způsobu přemýšlení.

V roce 1945 začal bouřlivý proces formování se Evropy a Československo, podobně jako Polsko, bylo plné vnitřních konfliktů. Oba státy se dostaly pod silný vliv SSSR. Divadla se stala státními institucemi financovanými ministerstvem, což je zavazovalo k realizaci ideových programů plánovaných „tam nahoře“. Zákonodárcem pro loutkové divadlo v zemích sovětského bloku se stal Sergej Obrazcov – zakladatel a ředitel Státního loutkového divadla v Moskvě. Jeho představení byla k vidění v rámci turné po střední Evropě (v letech 1948–1949) a vyvolala nadšení nejen mezi diváky, ale i mezi divadelními kritiky a loutkáři. Nejsilnějším dojmem zapůsobila skvělá animační technika moskevských loutkářů. Vypadalo to, že Obrazcovovy loutky žijí a dělají vše jako skuteční lidé. Tohle úsilí o realistické zobrazení padlo na úrodnou půdu, protože v té době se divadly šířila doktrína socialistického realismu. Jejím základním kamenem byla idea umění „socialistického co do obsahu a národního co do formy“. A tady se česká loutkářská tradice setkala s doktrínou socialistického realismu, která byla politicky prosazovaná a v socialistických zemích považována za jedinou správnou. Proto československá loutková divadla uvízla v tradici zmodifikované shodně se socialistickým realismem.

Přítomnost Obrazcova v Polsku potvrdila ideový dualismus mezi polskými loutkáři. Jedna část jich se sočrealismem souhlasila a byla přesvědčena, že loutka prostě zastupuje živého herce. Druhá část viděla v loutce specifického herce, jehož výtvarná forma v sobě nese symbolický obsah. V tomto druhém pojetí neměl realistický obraz světa tak zásadní význam, protože hlavní důraz byl položen na metaforu. V roce 1955 uvedl Władysław Jarema představení *Babcia i wnuczek, czyli Noc cudów* (*Babička a vnouček, čili noc zázraků*) na motivy Konstanta Ildefonse Gałczyńskiego. V představení si pozitivní hrdinové sundávali své masky a tímto demonstrovali své „člověčenství“, které stálo v opozici proti světu hloupostí a předsudků. Současně masky potrhávaly i divadelnost. V představení varšavského divadla „Lalka“ – *Guignol w tarapatach* (*Guignol v potížích*, známější pod názvem *Giñol v Paříži*) Jana Wilkowského (1958) – byl princip práce s maskami, které byly nasazovány a sundávány, pojat zcela originálně a spojení loutky a rekvizity s živým hercem nabíralo novou dimenzi. K umocnění divadelnosti sloužily také songy směřující do hlediště, inspi-

rací bylo epické divadlo Bertolda Brechta. V roce 1958 v Bedzině režisér Jan Dorman boří svým představením *Krawiec Niteczka* (*Krejčík Nitka*) Kornela Makuszyńskiego paravánovou konvencí a tvoří nový typ loutkového představení, které sám nazývá divadlem zábavy. A takto specificky se v krátkosti formovalo polské loutkové divadlo.

V Čechách se teprve po Stalinově smrti (1953) začínají objevovat první pokusy o prolomení tradičního způsobu myšlení o loutkách, což spočívá na straně jedné v pokusech zavést realismus s prvky fantazie (byla to představení spojující realismus s poetickým scénickým obrazem a nejednou i s groteskou). Na straně druhé se začínají používat zcela nové loutkové techniky (zavádějí se například loutky typu javajka, maňásci, objevuje se černé divadlo a pracuje se se stínem). Změny jsou nejprve pozvolné, ale v šedesátých letech nabírají tempo a vrcholí v letech sedmdesátých. Centrem loutkového dění a všech těchto změn se stávají města Liberec, Hradec Králové, Plzeň a Praha.

Existují i jasné důkazy o tom, že polské divadlo se stalo inspirací pro Československé umělce, a to především po stránce výtvarné, díky které dostalo divadlo „svěží vítr do plachet“. Nemaľý obdiv sbírala tvůrčí odvaha a svým způsobem i nezávislost, která v polském divadle panovala. Což potvrzují slova Karla Brožka: „V polském divadle byla tvůrčí svoboda mnohem větší než u nás. A kromě toho polští umělci tvořili scénografie pro loutkové divadlo s větší fantazií a výsledkem bylo doslova divadlo výtvarné. V oněch dobách to byla pro nás opravdu zážrak“ [E. Tomaszewska, *Teatr to przestrzeń wolności*, „Magazyn Kultury MOST“, nr 6–7, s. 66].

Zároveň v roce 1954 působili v Praze na nově otevřené Katedře loutkového divadla na Divadelní akademii muzických umění (DAMU) první polští studenti. Osobní kontakty, které byly při tomto setkání navázány, měly ohromný význam pro pozdější uměleckou činnost jak českých, tak polských tvůrců.

Dalším místem setkání se polských a československých loutkářských souborů byly festivaly. Tím nejdůležitějším byl Mezinárodní loutkový festival v Bielsku–Bialé, který byl založen v roce 1966. Jeho cílem bylo stvořit prostor pro bilaterální setkání polských a československých divadel. Postupem času se festival vyvíjel a stal se výjimečným loutkářským svátkem, na který přijížděly soubory z celého světa. Díky tomuto festivalu pronikaly do každodennosti střední Evropy západní koncepce a ideje, což vneslo obzvláště v letech šedesátých a sedmdesátých do dalšího konání „svěží vánek“.

Prvním polským divadlem, které – samozřejmě ne bez problémů – navázalo stálé kontakty s divadly v Československu, bylo loutkové divadlo „Banialuka“. To v roce 1957 vyjelo na turné po Slezsku (Ostrava, Havířov, Třinec, Frýdek Místek, Karviná, Český Těšín). V roce 1958 došlo k výměně představení mezi loutkovým divadlem „Marcinek“ z Poznaně a Krajskou loutkovou scénou v Liberci. V roce 1963 byla tři polská divadla: divadlo „Marcinek“ z Poznaně, Státní divadlo loutky a herce (Państwowy Teatr Lalki i Aktora) z Lublinu a Divadlo dětí Zagłębia z Bedzina pozvána do Brna, a to u příležitosti II. Celostátní přehlídky profesionálních loutkových scén. Další důkaz, že kolegové za jižní hranicí se zajímali o polské počiny.

Největší divadelní událostí se stala spolupráce na mezinárodním projektu *Jánošík* (1975). Zúčastnila se ho tři divadla: české divadlo „Drak“ z Hradce Králové, Krajské báb-

kové divadlo z Banské Bystrice a Divadlo loutky a herce „Marcinek“ z Poznaň. V rámci příprav na jedno divadelní představení se zde sešly takové umělecké osobnosti jako: z Čech – Josef Krofta, Slovensko reprezentoval Čech, Karel Brožek, a Polsko – Wojciech Wiczorkewicz a Leokadia Serafinowicz z Poznaň. Polsko–česko–slovenský lidový hrdina Jánošík byl spojujícím článkem tří národů v tomto uměleckém divadelním počínu. Projekt divadla tří národů byl klíčovým elementem pro polsko–česko–slovenskou spolupráci a byl to zároveň impulz a vzor pro léta následující. (Je třeba připomenout, že po 35 letech byl tento projekt zopakován. Tentokrát spolupracovalo varšavské divadlo „Lalka“, divadlo „Drak“ z Hradce Králové a Staré divadlo Karla Spišáka z Nitry. V roce 2010 společně zrealizovali inscenaci nazvanou Jánošík, Janosik, Jánošík, která byla složena ze tří nezávisle na sobě nastudovaných celků. Snahou tvůrců bylo propojit tři kultury, tři konvence a tři jazyky v jedno společné představení, které spojuje tatáž fabule). Vlna spolupráce pokračovala hostováním Josefa Krofta, který v poznaňském „Marcinku“ nastudoval slavnou inscenaci *Don Kichot* (1976; *Don Quijote*), jež se díky své polické výpovědi dočkala realizace v Česku po 18 letech (1994), tedy až po „sametové revoluci“.

Navzdory omezením a veškerým problémům věděli čeští loutkáři velmi dobře, co se v polském divadle děje. Měli přehled o všech důležitých premiérách, psali o nich a vydávali recenze. Polsko navštívili významní českoslovenští tvůrci a recenzenti jako Erik Kolár, Jan Málík, Miroslav Česal, Milan Čečuk, Martin Jančuška, Jan Dvořák, Josef Krofta, Miroslav Vildman, současně stále aktivní Ida Hledíková ze Slovenska nebo Nina Malíková z Čech. Polští umělci vydávali v československých časopisech své příspěvky týkající se vlastních tvůrčích vizí a koncepcí (Jan Dorman, Henryk Jurkowski, Krystyna Miłobędzka).

Léta šedesátá a sedmdesátá byla pro Poláky obdobím velkého tvůrčího hledání na poli divadelním. Pro Čechy to bylo zase období pozorování, učení se a vyjadřování nových koncepcí, které byly často inspirovány polským počínem, a to nejen v loutkovém divadle. V osmdesátých letech, s ohledem na politickou situaci v Polsku, jsou kontakty s Československem utlumeny nebo zcela přetřhány. V Polsku dochází v loutkovém divadle ke stagnaci.

Je to ale také období prvních důležitých uměleckých počínů českých loutkářů v polském divadle. Připomeňme inscenaci *Johannes doktor Faust* (*Johannes doktor Faust*), kterou nastudovalo Divadlo loutky a herce ve Valbřichu v režijně-scénografické spolupráci Matěje Kopeckého a Jaroslava Doležala (1980). Bylo to jedno z prvních představení v Polsku, které se opíralo o tradiční český text a marionety. V Bielsku a Opolu se objevuje další český režisér – Miroslav Vildman. Díky němu našel cestu do Polska i Petr Nosálek a jeho spolupracovníci. Pavel Helebrand, Tomáš Volkmer a Pavel Hubička. Slezské divadlo loutky a herce „Ateneum“ a následně Divadlo dětí Zagłębia z Będzina navázalo spolupráci s umělci na české straně Olše: Rudolfem Chowaniokem, Pawłem Żywcyzokem a Halinou Szkopkovou, svázanými s českoťšínským polským loutkovým divadlem „Bajka“. V dubnu 1968 přijeli na přehlídku diplomových představení studentů loutkoherectví i studenti pražské DAMU. Vystoupili se dvěma představeními: *Džezinbed* (*Jazzwłózku*) v režii tehdy ještě studenta Ondreja Spišáka (ze slovenského Martina) a s *Johankou z Arku* (*Joanna d'Arc*) pod režijním vedením profesora Miroslava Vildmana. Setkání českých divadelníků s polskými poukázalo na krizi v polském loutkářství.

Situace se ale pomalu začala měnit. V Československu se rozvíjí nové loutkové divadlo, které má zajímavý divadelní jazyk, jak po stránce herecké, tak výtvarné. O scénografii pro loutkové divadlo se začíná přemýšlet jinak – na divadelní prostor se nahlíží jako na mobilní a měnící se prostor, do něhož je možno vkládat multifunkční scénické mechanismy. Navíc tomuto prostoru dodává osobitost a rytmus i divadelní hudba jako nedílná součást celého představení. Toto byly polské inspirace, které v československém loutkovém divadle nabraly zcela nových rozměrů. V Polsku touhle dobou nastává umělecký úpadek a převládají jen plané diskuse o principech loutkářství a herectví.

Po rozpadu Československa a obzvláště po roce 2004, kdy se hranice zcela otevřely a Polsko, Česko a Slovensko se stali členy Evropské unie – vstupuje do polských divadel řada českých a slovenských umělců, kteří si záhy získali ohromné sympatie a náklonnost polského publika. Byli to především **Karel Brožek**, **Petr Nosálek**, **Marián Pecko**, **Ondrej Spišák**, **Simona Chalupová-Pěničková** či **Jakub Krofta**, který je od roku 2012 uměleckým ředitelem Divadla loutek⁴ ve Vratislavi. Karel Brožek, v letech 2007–2012 umělecký šéf polské loutkové scény Slezského divadla loutky a herce „Ateneum“ v Katovicích. Po něm převzal štafetu vedení katovické scény Petr Nosálek. Tato fakta jsou precedentem v historii polského divadla.

Je třeba také říci, že čeští režiséri si s sebou přivázeli spolupracovníky, s nimiž tvořili umělecký tým podílející se na realizaci inscenací. Byli to například scénografové **Pavol Andraško**, **Eva Farkašova**, **Pavel Hubička**, **Pavel Kalfus**, **Lukáš Kuchinka**, **František Lipták**, **Jan Polívka**, **Alois Tománek**, **Tomaš Volkmer**, **Marek Zákostelecký**, **Jan Zavarský**; hudební skladatelé: **Nikolas Engonidis**, **Pavel Helebrand**, **Robert Mankovecký**. Mezi těmito jmény najdeme jak příslušníky staršího pokolení, tak mladé umělce či absolventy zreformované Katedry alternativního herectví a loutkářství na DAMU Praha.

Nejdéle s polskými divadly spolupracoval Karel Brožek (1935–2014). Svou první inscenaci v Polsku nastudoval v osmdesátých letech. Bylo to loutkovém divadle „Marcinek“ v Poznani. V roce 1990 navázal spolupráci s ŠTLiA „Ateneum“ v Katovicích, kde se podílel na realizaci deseti premiér. A jeho zde nastudovaný *Král Jelenem* Carla Gozziho (1995) obdržel postěžní ocenění – Zlatou masku. Jako umělecký ředitel se zasloužil o zrození druhého „alternativní“ scény divadla „Ateneum“ – Divadla v Galerii. Realizoval zde několik nezapomenutelných inscenací (*Jama*, 2008; *Joanna d'Arc*, 2010). Brožek využíval svých mezinárodních kontaktů a díky němu získal festival „Katovice dětem“, na jehož organizaci se divadlo podílelo od roku 2002, nový lesk.

Petr Nosálek (1947–2013) je jako režisér podepsán pod 70 inscenacemi, jež realizoval nejen ve slezských divadlech, ale také v Toruni, Olštýně, Bělostoku nebo Varšavě. Byl fascinován romantismem, a to se projevilo zejména v jeho dvou nastudováních *Balladyny* Juliusa Slowackého (Opolski Teatr Lalki i Aktora im. Antoniego Smolki v Opoli, 1996, obnovená premiéra v roce 2006; Teatr Lalek „Banialuka“ im. Jerzego Zitzmana v Bielsku-Bialé, 2007). Stejně blízká jako romantismus byla Nosálkovi i biblická témata. Dvakrát režíroval divadelní projekt s prvky mysteria a oratoria. Hlavními hrdiny byli sv. Vojtěch (*Misterium drogi świętego Wojciecha* [*Mysterium o cestě svatého Vojtěcha*], Opole, 1996) a Jakub Böhm (*De Regeneratione. Powtórne narodziny* [*De Regeneratione, Znovuzrození*] Jelenia Góra, 2009). Hrdinové spojovali národ polský, český a německý. V roce 2009 začal Petr

Nosálek spolupracovat s polskou autorkou divadelních her po děti Martou Guśniowskou. Nastudoval s ní 11 premiér *O mniejszych braciszkach Św. Franciszka* (*O mladších bratřích sv. Františka*), *Baśń o Grającym Imbryku* (*Pohádka o hrajícím čajníku*), *Tristan i Izolda* (*Tristan a Isolda*), *Pod-Grzybek, Kopciuszek* (*Popelka*), *Królewna Śnieżka* (*Sněhurka*), *Nieznośka i Kmieć* (*Protivka a sedlák*), *O wampirze W.* (*O upírovi U.*), *Bazyliśzek* (*Bazilišek*), *Mała Syrenka* (*Malá mořská víla*). Nosálek byl také oceňován za svou neobyčejnou schopnost srozumitelně zpracovat na divadelní scéně závažná a pro děti jinak těžká témata: *Jak pingwiny arka popłynęły* (*Tučňáci na arše*), *O diabelku Widelku* (*O čertíkovi Widelkovi*), *O królestwie drzew i traw* (*O království stromů a trav*). Své počáteční inscenace realizoval se scénografem Tomášem Volkmerem, a následně započal spolupráci s mladším scénografem Pavlem Hubičkou a hudebním skladatelem **Pavlem Helebrandem**. Společně dokázali dokonale skloubit všechny divadelní prostředky a prvky v jednotlivý mnohovrstevný celek např. *Opowieś o miłości, o drzewiei o tobie* (1996; *V příběhu o lásce, stromu a tobě*), *Księga dżungli* (1998; *Kniha džunglí*). Smrt Petra Nosálka v roce 2013 přetrhla tuto slibně se rozvíjející spolupráci s polskými divadly.

Pavel Hubička se záhy stal scénografem tvořícím téměř po celém Polsku. O roku 1995, kdy pro opolské divadlo Alojzego Smolky navrhoval svou první scénografii k pohádce Ladislava Dvorského *O hodném drakovi* (*Bajki o dobrým smoku*) má na svém kontě přes 114 scénografií. Pavel Hubička byl spoluautorem projektu přestavby divadla loutek „Baj Pomorski“ v Toruni.

Dalším českým, stejně populárním scénografem je **Jan Polívka**, který na elekovaném pracovišti ve Vratislavi absolvoval dálkové studium Vysoké školy divadelní Ludwika Solského v Krakově. Tato škola rozšířila od devadesátých let 20. století své pole působnosti a začala spolupracovat s jinými školami. Mezi jinými i s pražskou DAMÚ. Jednou ze základních forem spolupráce mezi školami byla a stále je realizace společných divadelních projektů. Díky tomu se setkávají mladí herci, scénografové a hudební skladatelé při práci na společném inscenaci. Od roku 2002 krakovská Vysoká škola divadelní (PWST) vstoupila do programu Erasmus, který je součástí evropského programu Sokrates a podporuje výjezdy studentů na zahraniční stáže. A přesně touto cestou se dostal Polívka do Vratislavi, kde působil jako scénograf studentské inscenace *Masakra* (*Masakr*) 2003. V současné době je podepsán pod více než 80 scénografickými návrhy realizovanými po celém Polsku.

Scénografickým gigantem (více než 100 návrhů) a současně kostýmní výtvarnicí je **Eva Farkašová** ze Slovenska. S její prací se setkáváme téměř po celém Polsku. Deset let spolupracuje s Petrem Tomaszukem a jeho souborem „Wierszalin“ ze Supraśla. Farkašová přišla do Polska s **Mariánem Pecką**, režisérem Bábkového divadla na Rázcestí v Banské Bystrici. Pecko je umělcem s nekonečnou divadelní fantazií a k realizaci svých představ se nebojí použít různou techniku. I on je stálým hostem v polských loutkových divadlech a jako režisér je zde podepsán pod víc než dvaceti inscenacemi. Jeho první inscenací slavící úspěch dodnes bylo nastudování hry *Mr. Scrooge* (varšavská verze v roce 1995, v Bielsku-Bialé se premiéra konala v roce 2001, a opolská premiéra proběhla v roce 2005). Jeho nejslavnější premiérou byla následně mnohokrát oceňovaná inscenace *Iwona, księżniczka Burgunda* (*Ivona, princezna burgundánská*) Witolda Gombrowicze.

Ve Varšavě se zabydlel jiný Slovák – režisér **Ondrej Spišák**. Společně s Františkem Liptákem, zde nastudovali řadu inscenací, a to nejen v loutkovém divadle. Nejvýznamnější Spišákovy inscenace vznikly díky spolupráci s polským dramatikem Tadeuszem Słobodziankiem v rámci Dramatické laboratoře. Spišákovo nastudování *Prorok Ilia* (*Proroka Ilji*), *Merlin* (*Merlina*) *Inna historia* (*Jiné historie*), *Malambo* (*Malamba*), a obzvláště pak *Nasza klasa* (*Naši třídy*) vzbudily nejen obrovský zájem, ale rozpoutaly i vlnu diskusí vykračujících za hranici divadla. Diskusí na bolestná a vážná témata týkající se nacionalismu, krutosti, ztráty víry či hledání smyslu života.

Není se čemu divit, že čeští a slovenští tvůrci, kteří jsou v polském divadle přítomni od poloviny devadesátých let a tvoří divadlo blízké našim zkušenostem, divadlo promyšlené po stránce výtvarné i hudební, divadlo, ve kterém složky představení spolu souzní, divadlo, které divákovi předává podstatný obsah týkající se problémů člověka, dokážou hluboce zasáhnout polské obecnost. Karel Brožek navrhoval návrat do minulosti, k dávným pověstem a mýtům, v historii a přes historii hledá identitu současného člověka. Petr Nosálek se také obracel do historie, v duchovnu a víře hledal ty nejdůležitější hodnoty, které současný člověk ztratil, a které byly, dle jeho názoru, ukazatelem cesty i cílem lidského života. Marián Pecko se ve své tvůrčí práci soustředí na člověka. Jako psychoanalytik sahá hluboko do lidského svědomí a bezlítostně ukazuje všechny naše neřesti. Objevuje také humanistickou hloubku lidských osudů.

Do Polska se vrátily dávno zapomenuté a na vyšší úroveň přepracované ideje, které jsme už my sami považovali za „jalové“ a vyčpělé. Češi a Slovinci nám dokázali, že to není pravda. Je třeba ovšem dodat, že druhá vlna českých a slovenských umělců přijela dělat do Polska jiné divadlo, divadlo postmodernistických idejí. Naši jižní hosté se u nás setkávají s podobným myšlením, které se v polském divadle rozrůstá od osmdesátých let. Lámou se hranice a nejviditelnější je to při přelamování hranic v loutkovém divadle, kdy se vstupuje do prostoru dramatického divadla, které bylo až doposud hermeticky uzavřené. Dnes v tomto prostoru, jenž v Polsku prolomil pouze Petr Tomaszuk, svobodně pracují Ondrej Spišák nebo Jakub Krofta. Tato nová symbióza je nepochybně pro divadlo přínosem. Naskýtá se ovšem otázka, zda to platí i pro divadlo loutkové? Dnes se na to odpovídá velmi těžko, protože chybí časový odstup.

Takže opět se již dnes píše dějiny – ale zdá se, že všestranná přítomnost českých a slovenských umělců v polském loutkovém divadle inspiruje a mobilizuje nová pokolení loutkářů, aby se hlouběji a odvážněji pouštěli do svých uměleckých hledání, kterými by bylo možno vytýčit nové směry vývoje loutkového divadla v Polsku. Je to ale zcela normální, že vlny inspirace se přelévají v historii a my jsme povinni z tohoto faktu čerpat sílu a optimismus.

Překlad: dr. Alice Olmová-Jarnotová

Ewa Tomaszewska

Tam a späť

O bábkarských poľsko-československých a poľsko-česko-slovenských vzťahoch v Sliezske

Zhrnutie

Dejiny českého bábkového divadla sú dlhé a zaujímavé a jeho významné miesto v českej kultúre je nepopierateľné. Najstaršie záznamy a rytiny tykajúce sa českého bábkového divadla pochádzajú zo 16. a 17. storočia, a v 18. storočí má už toto divadlo, vytvorené zásluhou potulných anglických, neskôr nemeckých alebo holandských hereckých skupín, pevné základy. Týmto spôsobom sa tiež vytvoril aj klasický bábkový repertoár založený na motívoch diel Marlowa, Shakespeara alebo Moliéra, potom aj na libretách a apokryfných či biblických motívoch (*Don Juan, Faust, Genovéva, Alcesta*). Od polovice 18. storočia sa českí bábkari čoraz viac prihovárali verejnosti v ich rodnom jazyku, čo sa v období germanizácie stalo mimoriadne dôležitým pre udržiavanie a potom povzbudzovanie národného povedomia Čechov. Objavujú sa noví autori, ktorí poskytujú bábkárom nový, aktuálny repertoár založený na českých legendách a historických udalostiach. V 19. storočí sa významnými stali Matej Kopecký a Jan Nepomuk Laštovka, ktorí boli propagátormi českej reči a tradície českého národného obrodzenia.

V druhej polovici 19. storočia sa v Čechách záujem o bábkové divadlo naďalej vyvíja a ovplyvňuje aj Slovákov, ktorí bábkové divadlo tiež poznali prostredníctvom potulných hereckých spoločností a bábkarov prichádzajúcich hlavne z Rakúska a Nemecka v 18. storočí (napríklad Matthias Unger). Českí, maďarskí a talianski bábkari hrávali na Slovensku v 19. storočí. Z českých a moravských bábkarov tu hrávali o.i. Dubskí, Vincent Vertheim, Antonín Maleček, z Maďarska chodievala hrať rodina Hinczových, švédska rodina Pratte i talianski bábkari. Najznámejším a prvým slovenským bábkárom bol Ján Stražan, zakladateľ bábkarského rodu. Hrával hry klasického bábkového repertoáru i súdobé činoherné hry [I. Hledíková-Polívková, *Komedianti – kočovníci – bábkari*, Bratislava, Divadelný ústav, Vysoká škola múzických umení (VŠMU) 2006]. Do jeho bábkových predstavení prenikali prvky folklóru v podobe ľudových krojov, spevu a tanca.

V dobe, keď Poľsko strácalo svoju nezávislosť, bolo na území Čiech a taktiež Slovenska bábkové divadlo nielen známe a populárne, ale malo aj ustálenú tradíciu. V 19. storočí reprezentovali poľské bábkové divadlo výlučne szopky - betlehemy, pretože obľúbený druh maňuškového divadla s ľudovým hrdinom (typu Punch, Pulcinella, Guignol, Petruška

alebo nemecký Kasperl nebol poľskou verejnosťou nikdy akceptovaný a bol prijímaný ako cudzia tradícia.

Na konci 19. storočia a na začiatku 20. storočia sa bábkové divadlo najmä v Čechách, ale aj na Slovensku stáva všeobecne obľúbenou záležitosťou. Okrem naďalej existujúcich potulných hereckých spoločností či hereckých rodín, ktoré prezentovali svoje bábkové predstavenia na uliciach a námestiach, vzniká množstvo amatérskych divadelných skupín, a takmer každá rodina má svoje domáce bábkové divadlo. „V tomto období sa českému bábkovému divadlu, hlavne vďaka sériovej produkcii bábok a domácich bábkových divadiel, podarilo natrvalo umiestniť v masovej, každodennej kultúre a nájsť si svoje miesto vo zvyku hromadného oslavovania a v rituáloch rodinného trávenia voľného času“ [J.R., *Fausty, smoki i utopce ze Złotej Pragi*, „Teatr Lalek“ 1992, nr. 1–2, s. 22].

Tak sa na jednej strane utvára skutočne verejné amatérske a rodinné bábkové divadlo, a na strane druhej ľudové divadlo ustupuje v prospech umeleckého hľadania. Okrem tradičného bábkového predstavenia sa objavuje predstavenie typu varieté, zložené z krátkych scének, bábkových výstupov založených na zábavných monológoch alebo dialógoch a technických trikoch. V 20. rokoch Josef Skupa tvorí postavu Spejbla, ktorá mala byť novodobou konkurenciou pre tradičného Kašpárka. „Divadlo Spejbla a Hurvínka“ sa stalo najznámejším českým bábkovým divadlom v prvej polovici 20. storočia.

Na začiatku 20. storočia vstupuje české bábkové divadlo do novej etapy – vznikajú teoretické a historické štúdiá, konajú sa literárne súťaže na bábkové hry, objavujú sa ďalšie umelecké bábkové divadlá a v rokoch 1912–1913 vychádzajú dokonca aj dva ročníky časopisu „Český loutkář“ zostavené šéfredaktorom Jindřichom Veselým (časopis je z prestávkami a mierne odlišnými titulmi – „Loutková scéna“, „Československý loutkář“, „Loutkář“ – uverejňovaný do dnes).

V Poľsku bola bábková tradícia omnoho skromnejšia, tvoril ju: už spomenutý, farebný a zaujímavý poľský betlehem – ľudové divadlo, ale aj sezónne, niekoľko súkromných divadiel založených v 20. storočí, niekoľkí bábkari pôsobiaci v Sliezske, vo Veľkopoľsku, Pomoransku a Vilniuse aktívni v medzivojnovom období, a pedagogicko-umelecké skúsenosti varšavského divadla „Baj“. Výpočet toho všetkého sa nemôže rovnať storočia trvajúcej bábkarskej tradícii susedov spoza južnej hranice. Priekopníci poľského bábkarstva sa učili svojej profesii od zahraničných bábkarov z Nemecka, Belgicka, Talianska, Česka a Slovenska.

Nedostatok bábkarskej tradície v Poľsku bol jedným z dôvodov, prečo po 2. svetovej vojne šli bábkové scény odlišnou umeleckou cestou. Bábkové divadlo v Československu sa snažilo pokračovať v predvojnových úspechoch, zatiaľ čo v Poľsku sa v podstate všetko začína od začiatku. Pretože neexistovala ani možnosť rýchleho toku informácií, neexistovali ešte ani medzinárodné kontakty, poľské bábkové divadlo sa vyvíjalo podľa vlastných nezávislých koncepcií. Podobu mu dávalo spojenie pedagogicko-výchovných koncepcií zakorenovaných v ideách varšavského divadla „Baj“ a umeleckých ideách prinesených do divadla výtvarnými umelcami, ktorí v ňom hľadali nové tvorivé postupy. Krakovské divadlo „Grotteska“ Władysława Jaremu (1945) a „Niebieskie Migdały“ Janiny Kilian-Stanisławskiej (1946) boli dobrým začiatkom pre formovanie umeleckého myslenia a bábkovej inscenač-

nej praxe. Bábkové divadlo „Banialuka” v Bielsku-Bialej tiež založili dvaja výtvarní umelci: Jerzy Zitzman a Zenobiusz Zwolsky. Pohľad výtvarného umelca v prístupe k bábkovému divadlu umožňuje inú perspektívu a dáva obrovský priestor pre budovanie nových svetov, pre zhmotnenie umeleckých vízií a kreáciu divadla predstáv a fantázie, čo bolo úplne odlišné od tradičného myslenia.

V roku 1945 sa začína búrlivá doba formovania sa modernej Európy a Československo, rovnako ako Poľsko, bolo v situácii na seba narážajúcich vnútorných síl. Obe krajiny boli pod silným vplyvom ZSSR. Divadlá sa stali štátnymi inštitúciami financovanými ministertvami, čo ich zavazovalo realizovať ideové programy stanovené zhora. Vzorovou umeleckou osobnosťou bábkového divadla štátov ľudovej demokracie bol Sergej Obrazcov, zakladateľ a riaditeľ Štátneho centrálného bábkového divadla v Moskve. Jeho inscenácie, prezentované počas turné v strednej Európe (1948–1949) vyvolávali obrovské nadšenie divákov, divadelných kritikov a bábkarov. Osobitne silný dojem urobila výborná technika animácie bábkarov z Moskvy. Zdalo sa, že Obrazcovove bábkové žijú a správajú sa ako skutoční ľudia. Toto úsilie o realistické zobrazenie padalo na úrodnú pôdu šíriacej sa doktríny socialistického realizmu. Základným predpokladom tu bola idea umenia „socialistického v obsahu a národného vo forme”. Práve tu sa tradícia českého bábkarstva stretla s politicko-umeleckou doktrínou socialistického realizmu, ktorá ako jediná správna bola realizovaná politickým nátlakom vo všetkých krajinách ľudovej demokracie. Týmto spôsobom československé bábkové divadlá uviazli v tradícii, upravenej čiastočne v súlade so socialistickým realizmom.

Pritomnosť Obrazcova v Poľsku potvrdila ideový dualizmus vo vnútri prostredia poľských bábkarov. Niektorí v súlade so socialistickým realizmom boli presvedčení, že báбка jednoducho nahrádza živého herca a dávali prednosť imitátorskému divadlu. Iní videli v bábke osobitého herca, ktorého výtvarná forma nesie symbolický obsah. V tomto druhom pohľade nemalo realistické zobrazenie sveta v inscenácii taký význam, pretože sa hlavný dôraz kládol na metaforu. V roku 1955 uviedol Władysław Jarema inscenáciu *Babcička a vnuk, čiže Noc zázrakov (Babcia i wnuczek, czyli Noc cudów)* podľa Konstantina Ildefonsa Gałczyńskiego. V inscenácii si pozitívni hrdinovia skladali svoje masky a týmto demonštrovali svoje človečenstvo na rozdiel od postáv, ktoré reprezentovali svet hlúposti a predsudkov. Úloha masiek zároveň viedla k zdôrazneniu divadelnosti. V inscenácii varšavského divadla „Lalka” Guignolove trampoty (*Guignol w tarapatach*) Jana Wilkowského (1958) spojenie bábkovej rekvizity so živým hercom tvorilo novú kvalitu. Na vytvorenie divadelnosti slúžili tiež songy k inscenáciám podľa epického divadla Bertolda Brechta. V roku 1958 v Będzine Jan Dorman ruší konvenciu paravánu v divadle v inscenácii *Krajčír Nitka (Krawiec Niteczka)* podľa Kornela Makuszyńskiego a tvorí nový typ bábkovej inscenácie, ktorý sám nazýva divadlom zábavy. Týmto spôsobom sa formovalo špecifikum poľského bábkového divadla.

V Čechách sa až po smrti Stalina (1953) začínajú objavovať prvé pokusy o prelomenie tradičného spôsobu myslenia o bábkach, ktoré na jednej strane spočívajú na zavedení realizmu s prvkami fantázie (boli to predstavenia spájajúce realizmus s poetickým scénickým obrazom, občas aj siahajúce po groteske), na strane druhej na použití úplne nových báb-

kových techník – zavedenie bábkového typu: javajka, maňuška, čierneho a tieňového divadla. Zmeny sú spočiatku pomalé, ale v šesťdesiatych rokoch získavajú na dynamike a v sedemdesiatych rokoch dosahujú vrchol. Štyri bábkové centrá tvoria avantgardu týchto premií, sú to: Liberec, Hradec Králové, Plzeň a Praha.

Existujú aj jasné dôkazy o tom, že sa poľské divadlo stalo inšpiráciou pre umelcov Československa, a to predovšetkým v oblasti umenia a teda aj divadla. Obdivovaná bola taktiež tvorivá odvaha a svojrázny druh nezávislosti, ktorá vládla v poľskom divadle. Zdôrazňujú to slová Karla Brožka: „V poľskom divadle bola oveľa viac ako u nás tvorivá sloboda a okrem toho poľskí umelci tvorili bábkovú scénografiu i výtvorné koncepcie inscenácie s väčšou fantáziou. V tomto období to bol pre nás naozaj zázrak“ [E. Tomaszewska, *Teatr to przestrzeń wolności*, „Magazyn Kultury MOST”, nr 6–7, s. 66].

Zároveň v roku 1954 v Prahe účinkovali na novootvorenej Bábkarskej katedre Divadelnej fakulty Akadémie múzických umení (Loutkářská katedra, Divadelní fakulta Akademie múzických umění, v skratke DAMU) prví poľskí študenti. Osobné kontakty, ktoré sa zrodili medzi tam študujúcimi bábkarmi, mali veľký význam pre ďalšie umelecké činnosti tak českých, ako aj poľských tvorcov.

Iným miestom stretnutí poľských a československých bábkových súborov boli festivaly, a z nich najdôležitejší Medzinárodný festival bábkových divadiel v Bielsku-Białej, ktorý vznikol v roku 1966 s cieľom vytvoriť priestor pre bilaterálne stretnutia poľských a československých divadiel. V priebehu času sa festival rozšíril a stal sa výnimočným bábkarským sviatkom, na ktorý prichádzali súbory z celého sveta. Vďaka tomuto festivalu prenikali do našej stredoeurópskej reality idey a koncepcie zo Západu, čo bolo v šesťdesiatych a sedemdesiatych rokoch naozaj závanom čerstvého vzduchu.

Prvým poľským divadlom, ktoré – samozrejme, nie bez problémov – nadviazalo trvalé styky s divadlami v Československu, bolo Bábkové divadlo „Banialuka“. Toto divadlo v roku 1957 absolvovalo turné po území Tešínska (Ostrava, Havířov, Třinec, Frýdek-Místek, Karviná, Český Tešín). V roku 1958 došlo k umeleckej výmene medzi Bábkovým divadlom „Marcinek“ z Poznane a divadlom Krajská bábková scéna (Krajská loutková scéna) z Liberca. V roku 1963 boli poľské divadlá: divadlo „Marcinek“ z Poznane, Štátne divadlo bábkového herca (Państwowy Teatr Lalki i Aktora) z Lublinu a Divadlo detí Zagłębia (Teatr Dzieci Zagłębia) z Będzina pozvané do Brna pri príležitosti II. celoštátnej prehliadky profesionálnych bábkových scén. To ukazuje nadšenie kolegov spoza južnej hranice z poľských divadelných úspechov.

Najpozoruhodnejšou udalosťou však bola realizácia medzinárodného projektu *Jánošík* (1975). Zúčastnili sa na ňom tri divadlá: Východočeské loutkové divadlo DRAK z Hradca Králové, Krajské bábkové divadlo z Banskej Bystrice a Divadlo bábkového herca „Marcinek“ z Poznane. V rámci jednej realizácie sa stretli umelecké osobnosti ako: Josef Krofta, Karel Brožek, ktorý úzko spolupracoval so slovenskými divadlami, Leokadia Serafinowicz a Wojciech Wiczorkiewicz z Poznane. Poľsko-slovensko-český ľudový hrdina Jánošík spájal tri národy v tejto divadelnej udalosti. Tento nadnárodný projekt bol mimoriadne dôležitým prvkom poľsko-česko-slovenskej spolupráce, podnecujúci podobné činnosti aj v nasledujúcich rokoch. (Je nutné dodať, že po 35 rokoch sa táto myšlienka opakovala. Var-

šavské divadlo „Lalka“, divadlo „Drak“ z Hradca Králové a „Staré Divadlo Karola Spišáka“ z Nitry realizovali v roku 2010 inscenáciu *Jánošík Janosik Jánošík*, ktorá sa skladala z troch nezávisle pripravených častí. Snahou tvorcov bolo spojiť tri kultúry, tri konvencie a tri jazyky v jednu koherentnú, vzhľadom na fabulu, inscenáciu). Na pozadí tejto spolupráce Josef Krofta vytvoril v poznanskom „Marcinku“ slávnú inscenáciu *Don Kichot* (1976), ktorá bola vzhľadom na politickú situáciu v Československu realizovaná až po osemnástich rokoch (1994), teda až po „zamatovej revolúcii“.

Napriek obmedzeniam a ťažkostiam bábkari v Československu dobre vedeli, čo sa v poľskom divadle deje. Vedeli takmer o všetkých dôležitých premiérach, opísali ich a analyzovali. Poľsko navštevovali najdôležitejší tvorcovia a kritici z Československa: Erik Kolár, Jan Malík, Miroslav Česal, Milan Čečuk, Martin Jančuška, Jan Dvořák, Josef Krofta, Miroslav Vildman, neskôr Ida Hledíková zo Slovenska, Nina Malíková a Kateřina Lešková Dolenská z Čiech. Poľskí tvorcovia uverejňovali v československých časopisoch príspevky týkajúce sa ich vlastných tvorivých koncepcií (Jan Dorman, Henryk Jurkowski, Krystyna Miłobędzka).

Šesťdesiate a sedemdesiate roky boli pre Poliakov obdobím veľkých tvorivých úspechov v divadelnej oblasti, pre Čechov obdobím pozorovania, učenia a zavádzania nových koncepcií, do veľkej miery inšpirovaných poľskými úspechmi, a to nielen bábkovými. V osemdesiatych rokoch, vzhľadom na politickú situáciu v Poľsku, Československo minimalizuje alebo úplne ruší kontakty. V Poľsku v tom čase bábkové divadlo pomaly začína stagnovať.

Je to však aj obdobie prvých dôležitých umeleckých aktivít českých bábkarov v poľských divadlách. Stojí za to spomenúť realizáciu inscenáciu *Johannes doktor Faust* (*Johannes doktor Faust*) v Divadle bábký a herca vo Walbrzychu, ktorú našťudovali Matej Kopecký a Jaroslav Doležal (1980). Bola to jedna z prvých inscenácií v Poľsku, ktorá sa opierala o tradičný český text a maňuškovú konvenciu. V Bielsku-Bialej a Opole sa objavuje ďalší český režisér – Miroslav Vildman. Prostredníctvom neho sa do Poľska dostal Petr Nosálek so svojimi spolupracovníkmi: Pavlom Helebrandom, Tomášom Volkmerom a Pavlom Hubičkom. Sliezske Divadlo Bábký a herca „Ateneum“, a potom tiež Divadlo Detí Zagłębia z Będzina nadviazalo spoluprácu s umelcami z Tešínska: Rudolfom Chowniokom, Pawłom Żywczokom a Halinou Szkopkowou, spojenými s českotešínskym poľským bábkovým divadlom „Bajka“. V apríli roku 1986 prišli na prehliadku diplomových inscenácií bábkarských škôl v Białystoku študenti DAMU z Prahy. Prezentovali dve inscenácie *Dżezinbed* (*jazzwłozku*) v réžii, v tomto čase ešte študenta, Ondreja Spišáka a *Johanka z Arcu* (*Joanna d'Arc*) v réžii pedagóga Miroslava Vildmana. Stretnutie s poľskou divadelnou produkciou odhalilo krízu poľského bábkarstva.

Situácia sa začala pomaly meniť. V Československu sa umocňuje a vyvíja nové bábkové divadlo, ktoré používa zaujímavý divadelný jazyk, tak v oblasti hereckých, ako aj inscenačných prístupov. Vzniká škola scénografie bábkového divadla, ktorá považuje divadelný priestor za mobilný priestor, ktorý sa mení a do ktorého sú zavedené multifunkčné scénické mechanizmy. Divadelná hudba dáva inscenáciám správny rytmus a kolorit. A ešte jedna vec – riešia sa dôležité problémy. Týmto spôsobom poľské inšpirácie nadobudli v česko-

slovenskom bábkovom divadle nový tvar. Medzitým začal v Poľsku dominovať svojrázny marasmus, ktorý sa prejavoval v zbytočných diskusiách na tému vzťahu bábkara a herca.

Po rozpade Československa, a to najmä po roku 2003, keď boli hranice úplne otvorené a Poľsko, Čechy i Slovensko sa stali členmi Európskej únie, vstupuje do poľských bábkových divadiel veľký počet českých a slovenských tvorcov, ktorí získali obrovskú sympatiu poľskej verejnosti. Boli to predovšetkým: **Karel Brožek**, **Petr Nosálek** a **Marián Pecko**, tiež **Ondrej Spišák**, **Simona Chalupová-Pěničková** a **Jakub Krofta**, ktorý je od roku 2012 riaditeľom Bábkového Divadla vo Vroclavi. Taktiež Karel Brožek v rokoch 2007–2012 bol umeleckým vedúcim poľskej bábkovej scény Sliezskeho divadla bábký a herca „Ateneum” v Katoviciach. Po jeho odchode sa konzultantom katovickej scény stal Petr Nosálek. Tieto fakty predstavujú bezprecedentnú situáciu v dejinách poľského divadla.

Je tiež potrebné povedať, že českí režiséri priviedli so sebou spolupracovníkov, s ktorými realizovali svoje inscenácie a vytvárali umelecké tímy. Zoznam mien je dlhý, sú na ňom scénografi: **Pavol Andraško**, **Eva Farkašová**, **Pavel Hubička**, **Pavel Kalfus**, **Lukáš Kuchinka**, **František Lipták**, **Jan Polívka**, **Alois Tománek**, **Tomáš Volkmer**, **Marek Zákostecký**, **Ján Zavarský**; skladatelia: **Nikolas Engonidis**, **Pavel Helebrand**, **Róbert Mankovecký**. Sú medzi nimi tvorcovia staršej generácie aj tí mladší umelci.

Najdlhšie s poľskými divadlami spolupracoval Karel Brožek, ktorý už v osemdesiatych rokoch realizoval inscenácie v Bábkovom divadle „Marcinek” v Poznani. V roku 1990 nadviazal spoluprácu so Sliezkym divadlom bábký a herca „Ateneum” v Katoviciach, kde realizoval desať premiér, z ktorých *Král Jeleň* (Król Jeleń) Carla Gozziho získal prestížne ocenenie – Zlatú masku. Ako umelecký riaditeľ sa zaslúžil o vznik druhej, „hľadajúcej” scény divadla „Ateneum” – Divadla v Galérii (Teatr w Galerii). Realizoval tam niekoľko dôležitých inscenácií (*Jama* – 2008, *Joanna d'Arc* – 2010). Využívajúc svoje medzinárodné kontakty, dal tiež festivalu „Katovice deťom” („Katowice Dzieciom”), založenom divadlom v roku 2002, nový záblesk.

Petr Nosálek ako režisér realizoval sedemdesiat inscenácií, predovšetkým v divadlách zo Sliezska, ale aj v Toruni, Olštýne, Białystoku a Varšave. Bol fascinovaný romantizmom, a to sa prejavilo dvoma dôležitými inscenáciami *Balladyny* J. Słowackého (Opolské divadlo bábký a herca A. Smolku v Opole – 1996, obnovená inscenácia 2006; Divadlo bábký „Banioluka” J. Zitzmana v Bielsku-Białej – 2007). Rovnako blízka bola Nosálkovi náboženská téma. Dvakrát realizoval veľké divadelné predstavenia s prvkami mystéria a oratória, ktorých hlavnými hrdinami boli: sv. Vojtech (*Mystérium cesty sv. Vojtecha / Misterium drogi św. Wojciecha* – Opole, 1996) a Jakub Böhm (*De Regeneratione. Znovuzrodenie / De Regeneratione. Powtórne narodziny* – Jelenia Góra, 2009), hrdinovia spájajúci poľský, český a nemecký národ. V roku 2009 začal Nosálek spolupracovať s poľskou autorkou divadelných hier pre deti Martou Guśniovskou, s ktorou realizoval až jedenásť premiér (*O mladších bratoch sv. Františka / O młodszych braciach św. Franciszka, Rozprávka o hrajícím čajniku / Baśń o Grającym Imbryku, Tristan a Izolda / Tristan i Izolda, Podhríb / Podgrzybek, Popoluška / Kopciuszek, Snehulienka / Królowna Śnieżka, Neznositelna a Sedliak / Nieznośka i Kmieć, O wampirówi W. / O wampirze W., Bazyliszek / Bazyliśzek, Malá morská víla / Mała syrenka*). Nosálek bol veľmi oceňovaným režisérom, tiež pre svoje nezvyčajné

schopnosti prenášať dôležité a ťažké témy na divadelnú scénu pre deti (*Tučniaky na arche / Jak pingwiny arką popłynęły, O čertíkovi Widelkovi / O diabeľku Widelku, O kráľovstve stromov a tráv / O królestwie drzew i traw*). Spočiatku spolupracoval so scénografom Tomášom Volkmerom, potom sa k nim pripojil mladší – Pavel Hubička a skladateľ Pavel Helebrand. Spoločne dokázali dokonale spojiť všetky tvorivé matérie do jednoliateho mnohovrstevného celku (*Príbeh o láske, o dreve a o tebe / Opowieść o miłości, o drzewie i o tobie* – 1996, *Kniha džungle / Księga dżungli* – 1998). Smrť Petra Nosálka v roku 2013 prerušila slubne sa vyvíjajúcu spoluprácu s poľskými divadlami.

Pavel Hubička sa veľmi rýchlo stal úspešným scénografom, ktorý realizuje svoje vízie takmer po celom Poľsku. Od roku 1995, keď prvýkrát vytvoril scénografiu k *Rozprávke o dobrom drakovi* Ladislava Dvorského pre Opolské divadlo bábk a herca Alojza Smolku v Opole, do roku 2016 realizoval v poľských divadlách asi 114 scénografií. Pavel Hubička bol tiež spolutvorcom projektu rekonštrukcie budovy Bábkového divadla „Baj Pomorski” v Toruni.

Ďalším českým scénografom, ktorý sa teší porovnateľnej popularite, je **Jan Polívka**. Do Poľska prišiel vďaka Štátnej vysokej škole divadelnej L. Solského v Krakove, pobočka fakulty vo Vroclavi. Táto škola od konca deväťdesiatych rokov 20. storočia rozšírila svoju činnosť, nadväzujúc spoluprácu s inými školami. Medzi nimi bola aj DAMU z Prahy. Jednou zo základných foriem medziuniverzitnej spolupráce bola, a naďalej je, realizácia spoločných divadelných projektov. Od roku 2002 sa Štátna vysoká škola divadelná (PWST) v Krakove pripojila do programu Erasmus, ktorý je súčasťou európskeho programu Sokrates a podporuje výmenu medzi univerzitami, umožňujúc študentom zahraničné študijné pobyty. Presne týmto spôsobom sa Polívka dostal do Vroclavi, kde realizoval scénografiu pre študentské predstavenie *Masakra / Masakra* (2003). Do roku 2016 pripravil asi 81 scénografií po celom Poľsku.

Scénografickým gigantom (više sto realizácií), najmä dizajnérou kostýmov, je **Eva Farkašová** zo Slovenska, ktorej práce je možné vidieť takmer po celom Poľsku. Viac než desať rokov spolupracuje s Piotrom Tomaszukom a jeho súborom „Wierszalin” zo Supraśla. Farkašová prišla do Poľska s **Mariánom Peckom**, režisérom Bábkového divadla na Rázcestí z Banskej Bystrice. Pecko je umelec s veľkou divadelnou predstavivosťou, používa mnoho foriem a techník. Je tiež stálym hosťom v poľských bábkových divadlách, v ktorých zrealizoval už viššie dvadsať inscenácií. Prvou a veľmi populárnou inscenáciou bol *Mr Scrooge / Mr Scrooge* (varšavská verzia – 1995, bielska – 2001, opolská – 2005). Jeho najslávnejšou premiérou bola viacnásobne ocenená inscenácia *Yvonna, princezná burgundská (Iwona, księżniczka Burgunda)* Witolda Gombrowicza.

Vo Varšave sa usadil iný Slováč, **Ondrej Spišák**, ktorý je spoločne s **Františkom Liptákom** tvorcom mnohých inscenácií, a to nielen v bábkovom divadle. Spišákove najvýznamnejšie inscenácie vznikli v spolupráci s poľským dramatikom Tadeuszom Slobodziankom v rámci „Dramatického laboratória”. Jeho inscenácie hier *Prorok Ilija (Prorok Ilija)*, *Iná história (Inna historia)*, *Malambo (Malambo)* a najmä *Naša trieda (Nasza klasa)* vzbudili nielen záujem, ale aj dôležité diskusie prekračujúce estetické hranice divadla a týkajúce sa bolestivých a dôležitých tém nacionalizmu i krutostí, straty viery či zmyslu života.

Niet sa teda čo čudovať, že českí a slovenskí tvorcovia druhej polovice deväťdesiatych rokov, ktorí tvorili divadlo blízke našim skúsenostiam, plné premyslených a vhodne vybraných umeleckých foriem, neoddeliteľne spojených s hudbou a zároveň prenášajúcich významné témy najhlbších problémov ľudskej povahy, sa tak hlboko dotýkajú poľského publika. Karel Brožek preferoval návrat k minulosti, starým príbehom, mýtom, histórii, a prostredníctvom toho hľadal identitu súčasného človeka. Petr Nosálek, tiež siahajúc do histórie, hľadá v religiozite najdôležitejšie hodnoty, ktoré súčasný človek stratil alebo len na ne zabudol, a ktoré by podľa jeho názoru mali určovať smer i cieľ ľudského života. Marián Pecko sa vo svojej tvorbe sústreďuje na ľudskú prirodzenosť. Ako psychoanalytik zasahuje hlboko do ľudského vnútra a bezohľadne odhaľuje všetky naše neresti. Objavuje však aj humanistickú hĺbku ľudského osudu.

Do Poľska sa vrátili spracované a na vyššiu úroveň privedené idey, už zabudnuté a považované nami samými za „sterilné“, vyčerpané. Česi a Slováci ukázali, že to nie je pravda. Je však potrebné dodať, že s druhou vlnou českých a slovenských tvorcov prišiel do Poľska trochu iný druh divadla, realizovaného podľa postmodernistických ideí. Naši hostia z juhu sa tu stretávajú s podobným názorom, ktorý sa v poľskom divadle rozširuje od osemdesiatych rokov. Hranice sa stierajú, čo je najviac viditeľné pri prekračovaní hraníc bábkového a činoherného divadla, dovtedy celkom hermeticky uzavretých. Dnes Ondrej Spišák či Jakub Krofta pôsobia v týchto priestoroch, hranice ktorých v Poľsku slobodne prelomil len Piotr Tomaszuk. Táto nová symbióza je určite prínosom pre činoherné divadlo. Otázkou je, či tiež pre divadlo bábkové. Dnes je ťažké odpovedať na túto otázku, pretože nám chýba časový odstup.

Takže opäť sa píše dejiny – zdá sa, že všestranná prítomnosť českých a slovenských umelcov v poľskom bábkovom divadle plní inšpirujúcu úlohu a mobilizuje novú poľskú generáciu bábkarov k trochu hlbšiemu a odvážnejšiemu, v umeleckom zmysle, hľadaniu, ktoré prinesie nové smery vo vývoji bábkového divadla v Poľsku. Je prirodzené, že vlny inšpirácie ako nám ich ukazuje história sú zdrojom energie a optimizmu.

Preložila *Marta Buczek*

Ewa Tomaszewska

There and Back

On the Polish-Czechoslovak and Polish-Czech-Slovak Puppetry Collaboration

Summary

The book is an attempt to document Polish-Czechoslovak, as well as Polish, Czech and Slovak puppetry collaboration. It also provides an analysis of the phenomenon of mutual influence between these theaters. The inspiration to write this book comes from a visit of the Czech and Slovak artists to the Polish puppetry theaters, which is particularly conspicuous in the Silesia region.

Unlike the Polish theater, the Czech and Slovak puppetry tradition is long and rich, which resulted in the situation that Czechoslovak puppetry took root in the tradition that was enhanced by the imposed doctrines of social realism, whereas Polish puppet theater was shaping more freely with no encumbrance. Thus formed Polish style which made use of visual texture and various means of expression that transcended the traditional idea of a puppet, and experimenting with the power of expression by using a puppet along with a real human actor, proved inspiring to the neighboring country of Czechoslovakia.

At the turn of the 1970s and 1980s Czech and Slovak artists commenced appearing on Polish puppet stages. With the advent of the 1980s these visits turned into a close international collaboration. Among the most active artists on the Silesian scene were: from Slovakia, Marián Pecko and his team (Eva Farkašová, Jan Zavarský, Pavol Andraško, Robert Mankovecký); from the Czech theater, Matěj Kopecký, Miroslav Vildman, Karel Brožek, Petr Nosálek, who brought their collaborators (Alois Tománek, Petr Litvák, Tomáš Volkmer, Pavel Hubička, Pavel Helebrand, Nikos Engonidis). In the 1990s Polish puppet theaters boasted guests from Zaolzie; among them were Rudolf Chowaniok, Paweł Żywczok, Halina Szkopkova, and Janusz Klimsza.

At the same time Czech artists, such as Karel Brožek, Petr Nosálek, Jakub Krofta, became artistic directors of the puppet theaters in Katowice and Wrocław, which was an unprecedented phenomenon.

Apart from the above-mentioned artists, there are others working for puppet theatres in Silesia, as well as in other regions of Poland, namely, Norbert Bodnár, Simona Chalupová-Pěničková, Hana Cigánová, Karel Fiszer, Václav Kábrt, Pavel Kalfus, Josef Krofta, Lukáš Kuchinka, František Lipták, Zdeněk Miczko, Jan Polívka, Ondřej Spišák, Libor

Štumpf, Povel Uher, Marek Zákostelecký. These artists represent older generation as well as younger ones, who completed their studies at the faculty of Alternative Art and Puppetry in Praha.

This particular situation did not remain unnoticed as Hanna Baltyn claims that the Czech and the Slovak rule, and Henryk Jurkowski asks whether this means an invasion. Therefore, questions arise as to what extent the Czech and Slovak presence in the Polish puppetry is conditioned by the opening of borders, community of cultural references, and weakening position of the Polish theater, or whether it is the result of permanent cultural fluctuations. This publication seeks answers to these questions. In addition, it depicts most significant performances staged in Silesian theaters in 1980–2010 by artists from Czech and Slovakia.

Redakcja
Anna Piłśniak

Projekt okładki
Anna Gawryś

Redakcja techniczna
Małgorzata Pleśniar

Korekta
Monika Lis

Łamanie
Damian Walasek

Copyright © 2019 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-226-3403-5
(wersja drukowana)
ISBN 978-83-226-3404-2
(wersja elektroniczna)

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie II. Ark. druk. 28,75 + wklejka. Ark. wyd. 29,5
Papier offset kl. III 90 gr. Cena 48 zł (+VAT)

Druk i oprawa
Volumina.pl Daniel Krzanowski,
ul. Księcia Witolda 7-9, 71-063 Szczecin