

The image features a dark blue background with a white geometric design. A large triangle is centered, with a vertical line bisecting it. To the right of the triangle, a large circle overlaps the vertical bisecting line and the right edge of the triangle. A horizontal line crosses the vertical bisecting line and the circle.

ANNA PROSZKOWSKA

**Nie mam sentymentu  
do parawanu**



**MICHAŁ KOWALCZYK:** Dzień dobry, pani profesor.

**ANNA PROSZKOWSKA:** Dzień dobry, mój były studente.

Zbliża się siedemdziesięciolecie Wrocławskiego Teatru Lalek. Przez szereg lat współtworzyła pani tę scenę jako aktorka i reżyserka, a także obserwowała jej rozwój i przeobrażenia. W tym czasie zmieniali się m.in. dyrektorzy, nazwa, a także formuła teatru. Z pewnością pamięta pani również wszystkie jego siedziby: przy ulicach Rzeźniczej, Świdnickiej i przy placu Teatralnym. Chciałbym, korzystając ze sposobności, poprosić o garść wspomnień, anegdot i refleksji związanych z historią WTL-u. Proponuję zacząć od początku pani „szczególnej znajomości” z wrocławską sceną lalkową. W jakich okolicznościach pierwszy raz ujrzała pani gmach teatru przy ulicy Rzeźniczej?

W latach pięćdziesiątych prowadziłam w Kątnej, w PGR-ze, amatorski teatr lalkowy dla dzieci, który powstał jeszcze wcześniej w Udaninie. W tym czasie w teatrze przy Rzeźniczej we Wrocławiu organizowano kursy dokształcające, które prowadzili aktorzy z dramatu i zostałam przyjęta na taki kurs. Pamiętam, że wówczas uczył tam m.in. aktor dramatyczny Andrzej Polkowski, który udzielał nam

lekcji z interpretacji wiersza. Każdy z nas interpretował po swojemu. Dostałam wiersz Tuwima *Rwanie bzu*: „Narwali bzu, naszarpali, nadarli go, natargali...”. Ja to opacznie zrozumiałam. Dla mnie to była pogarda dla ludzi, którzy tak niszczą naturę, a to miał być zachwyt.

**Jak pani wspomina budynek, ludzi, organizację teatru w tym czasie? Jak on wówczas wyglądał? Bardzo interesuje mnie ten najwcześniejszy okres lalkowej sceny – Teatr Lalki i Aktora.**

Wtedy była jeszcze żywa orkiestra w kanale orkiestrowym, która grała do spektakli. Także do przedstawień lalkowych. Myśmy byli takimi aktorami, którzy równie dobrze mogliby występować na scenie dramatycznej – ale już nie odwrotnie, bo jednak animacja nie jest łatwą rzeczą. Pamiętam, że wówczas parawan był wysoki. Moja koleżanka Jadźka Ptaszyńska, genialna animatorka, była malutka, więc musiała chodzić na koturnach, które miały kształt dwóch złączonych liter T. Poruszać się w tym było rzeczywiście trudno, ale ona na tych koturnach śmigała. Ja byłam w o tyle korzystnej sytuacji, że miałam dosyć długie ręce i sięgałam akurat na wysokość parawanu. Operowaliśmy wtedy głównie pacynką, równocześnie zaczęła się jawajka. Nie było jeszcze ani maski, ani marionetki. Prowadziłam własny teatr w Kątnej, więc w tym wrocławskim czułam się dobrze i już się tam zadomowiłam.

**Ale do zatrudnienia na wrocławskiej scenie lalkowej była jeszcze długa droga...**

Jako dyrektorka, czy też kierowniczką amatorskiego teatru dla dzieci uczestniczyłam również w kursach w Krakowie, które prowadzili m.in. Henryk Ryl i Władysław Jarema. Oni zwrócili na mnie uwagę i zaczęli namawiać, żebym zdawała eksternistyczny egzamin aktorski. Wtedy nie było przecież szkoły. Bardzo się dziwiłam, bo nigdy nie wierzyłam, że temu podołam, ale okazało się, że zdałam za pierwszym podejściem. Z egzaminu pamiętam m.in., że w technice pacynki grałam sama ze sobą na dwie ręce. Pani Jaremowa podniosła wówczas parawan, żeby się przekonać, czy to rzeczywiście gra jedna osoba.

**Co pani wtedy przedstawiała?**

Na jednej ręce miałam świnię, a na drugiej zajęczka z konewką, który ją cucił, a ona mdląła. Grałam też m.in. lalką jeża staruszka w pacynce.

### **Pamięta pani coś jeszcze z egzaminu?**

Wracając do wspomnianej Jadwigi Ptaszyńskiej – ona z praktyki zdała natychmiast, ale z teorii można było próbować tylko trzykrotnie i podchodziła już trzeci raz. Razem z nią przysiadłam, przerobiłyśmy tę teorię i w końcu nauczyła się śpiewająco. Niestety, ona zawsze bardzo się stresowała, wchodząc na egzamin, i mówiła od rzeczy. Poszłam do apteki i kupiłam tabletki, które trzeba było zażyć mniej więcej pół godziny przed sytuacją stresową. Czekając, aż ją poproszą, chodziła z tą tabletką, brała ją na język, a potem odkładała, mówiąc: „Nie, chyba jeszcze nie czas”. I nagle słyszymy wezwanie na egzamin: „Pani Ptaszyńska!”. Wtedy ją połknęła. Weszła na egzamin, a my przyłożyliśmy ucho do drzwi. Opowiadała okropne bzdury. Gdy tabletki zaczęła działać, wyszła i zadowolona powiedziała: „Nie zdałam!”. Ponieważ jednak była to ostateczna dyskwalifikacja, weszłam na salę i poprosiłam, by szanowna komisja zechciała raz jeszcze przepytać koleżankę. Wytłumaczyłam jej stan i zapewniłam, że w tej chwili jest już gotowa odpowiadać. Zawrócili ją – i zdała!

### **Zenon i Elżbieta Kalinowiczowie założyli Teatr Lalki i Aktora, obecny WTL, jesienią 1946 roku. Później prowadzili jednak i inny, prywatny teatr, objazdową Bajeczkę, w której pracowała pani przed zatrudnieniem w teatrze przy Rzeźniczej. W jaki sposób poznała pani małżeństwo Kalinowiczów?**

Oni mieli swoich aktorów amatorów i szukali nowej osoby. Tam występowali koledzy, których znałam z teatru przy Rzeźniczej i oni mnie wciągnęli do Bajeczki. Kalinowiczowie przyjechali z Rosji, od Obrazcowa. Nie grali u samego Obrazcowa, tylko w odłamie jego teatru, w jakimś zespole objazdowym. Mówiono jednak o nich, że to „Kalinowicze od Obrazcowa”, więc występowali w samej glorii. Kalinowicz był pierwszym założycielem obecnej sceny lalkowej i znakomitym organizatorem. Jego matka była Żydówką, a ojciec Polakiem. Zawsze mówił, że wychowanie ma po ojcu, a po matce „kiepełą do interesów”. Gdy później już prowadził swoją Bajeczkę, organizował m.in. przedstawienia w tzw. „okresie choinkowym”, które rezerwowane były przez różne firmy i teatry. Pamiętam, że chyba w Pafawagu było strasznie dużo dzieci niemożebnie rozbrykanych. Graliśmy na scenie dwuparawanowej: niski parawan, za którym grało się na klęczkach, a za nim drugi, wyższy. Te dzieci podbiegały i dosłownie ściągały nam lalki z rąk. Potwornie nam się grało. Kalinowicz denerwował się wtedy: „Och, jak ja rozumiem króla Heroda!”.

### **Czym dla Kalinowiczów był teatr lalek?**

To był przede wszystkim sposób na życie. Byli jakby zainfekowani Obrazcowem, a tu mogli rozwinąć skrzydła jako samodzielni twórcy. Wspominam ich bardzo dobrze, bo wprowadzili mnie w aktorstwo. Kalinowicze niejako przenosili te doświadczenia z teatru Obrazcowa, więc ja bardzo dużo od nich skorzystałam.

### **Do zespołu obecnego WTL-u, a wówczas sceny lalkowej Teatru Rozmaitości, dołączyła pani wreszcie w 1961 roku, w czasach, gdy sceną kierował Jan Potiszil. To był jednak dość późny debiut na profesjonalnej scenie. Podobno bardzo się pani denerwowała...**

O tak. Grałam Justkę jawką w *Historii o niebieskich migdałach* w reżyserii Jana Potiszila. W chuścinie takiej śpiewałam: „Oj, niedobra nasza zima”. Miałam słaby głos, a poza tym straszliwie byłam jeszcze niepewna mojego słuchu. Pamiętam, że koleżanka po szkole muzycznej szła przede mną i taktowała mi, kiedy wejść.

### **Jak wspomina pani inne swoje wczesne role w obecnym WTL-u?**

Z tych najwcześniejszych ról bardzo niewdzięcznie wspominam rolę Struga Złotosmuga w *Baśni o pięknej Parysadzcie* w reżyserii Jana Potiszila. Zerwałam sobie wtedy ramię, bo to była straszliwie ciężka forma, lalka-nielalka, taka spirala, bardzo ciężka konstrukcja. Bardzo lubiłam natomiast rolę Koziołka w *Koziołku Matolku* Potiszila z 1963 roku. Dopiero jednak, gdy przyjechał Jan Plewako i zrobił koziołka, to mnie w kozi róg zapędził.

### **Jakim człowiekiem był Jan Potiszil?**

To był pasjonat. Obracał się w ścisłym gronie literackim, w kołach elity artystycznej, razem m.in. z Edwardem Stachurą. Sam był niezwykle skromnym człowiekiem, zawsze się czegoś uczącym. Pamiętam, że był spektakl, w którym trzeba było zagrać na okarynie. Gdziekolwiek się robiło próbę, to gdzieś z dala słychać było grę. „Aha! Jaś Potiszil uczy się grać na okarynie”. Był aktorem, a potem i reżyserem. Muzycznie był bardzo dobry. Zachowałam po nim jak najcieplejsze wspomnienia.

### **Czy budynek przy Rzeźniczej był już w remoncie, gdy przyjmowano panią do pracy?**

Zostałam zatrudniona przed remontem. Graliśmy jeszcze przy tej żywej orkiestrze w kanale orkiestrowym. Muzyka na żywo i my.



**Występ lalkowy z muzyką na żywo to przecież zupełnie inny rodzaj gry.  
Aktorzy i orkiestra muszą tworzyć jeden zespół.**

Oczywiście. Jak jeden organizm. Nasi muzycy mieli doskonałe ucho. Gdy coś się spóźniało na scenie, momentalnie się dostrajali. A jeśli przedstawienie było bez orkiestry, to zakrywano orkiestron płótnem, żeby nikt tam nie wpadł.

**Budynek później poddano remontowi, w czasie którego trzeba było  
szukać przejściowych rozwiązań.**

Myśmy się po prostu tułali. Zarówno teatr lalek, jak i teatr dramatyczny. Byliśmy teatrem objazdowym i obsługiwaliśmy głównie teren. To właściwie lalkarze zarabiali na wykazy ilości widzów, oglądalności. Fantastycznie podbijaliśmy tamtym punkty i dlatego nas wykorzystywali. W najrozmaitszych warunkach się występowało. Czasem musieliśmy grać w rękawiczkach, bo po prostu ręce marzły. Graliśmy, jeżdżąc takim starym gruchotem, który nazywaliśmy „zieloną strzałą”, bo to był odmalowany na zielono stary, stary autobus. Trząśł się i wydawał dziwne dźwięki. Bardzo niewygodnie było nim jeździć. Mieliśmy też klub milicyjny –

takie kino – gdzie także bardzo źle się grało, bo ekran był wysoko, więc parawan również musiał być niebotyczny. Tam graliśmy do momentu, gdy skończył się remont na Rzeźniczej, ale już nie wróciliśmy do wyremontowanego budynku. W 1962 roku zaczęliśmy pracować przy Świdnickiej, gdzie teraz jest Scena Kameralna Teatru Polskiego, a wtedy był Teatr Żydowski, który wypożyczał nam salę. Jan Potiszil bardzo się starał o jakiś inny lokal, ale dopiero Stanisław Stapf doprowadził do tego, że dostaliśmy scenę w Towarzystwie Przyjaźni Polsko-Radzieckiej, czyli w obecnym budynku Teatru Lalek. Oczywiście, gdy Towarzystwo przestało istnieć, staliśmy się właścicielem obiektu.

### **Wybiegliśmy trochę do przodu, a chciałem jeszcze dopytać o siedzibę przy Świdnickiej.**

W Teatrze Żydowskim myśmy wynajmowali scenę. Dwa pokoiki były dla naszej administracji. Pracownia była w takiej wieży, do której wchodziło się krętymi schodami. Pamiętam z tego czasu spektakl *Lodoiska*. Scenografem był Adam Kilian, który wymyślił błyszczące formy lalkowe. Zbierało się złote i srebrne papierki od cukierków i oklejało się tym butaforę. Ponieważ to było klejone z malutkich kwadracików, to wszyscy aktorzy, każdy kto miał czas, leciał do tej pracowni, żeby oklejać lalki. Teraz to się nie zdarza.

### **Czy jakieś własne role z tego okresu, poza wspomnianym już Koziółkiem Matółkiem, szczególnie zapadły pani w pamięć?**

Chłopiec grany jaważką ze spektaklu *Chłopcy z ulicy Parkowej* w reżyserii Stanisława Stapfa. To była dobra rola. Zagrałam też chłopca w *Don Kichocie* Cervantesa w reżyserii Jana Dormana i podobno bardzo dobrze to zrobiłam. Pamiętam również udział w spektaklu *Rapsod o naszej partii* z 1964 roku. O Jezu! To były najstraszniejsze role w moim życiu. Tam były takie teksty: „Ja jestem Warszawa”, „A ja Moskwa”. I potem „Widziałam ręce, ręce, ręce...”. Wstyd mi było wychodzić na scenę, i to w żywym planie. Plama na honorze.

### **W jakich okolicznościach dokonała się zmiana na stanowisku dyrektora pomiędzy Janem Potiszilem i Stanisławem Stapfem w 1963 roku?**

W okresie dyrekcji Potiszila Teatr Lalek we Wrocławiu był jednym z ostatnich na teatralnej mapie. Stapf akurat odszedł z Torunia i został jakby „zesłany”, bo teatr toruński coś znaczył, a tutaj... Myśmy byli potwornie źle uposażeni. Dlatego musieliśmy dorabiać w Bajeczce. Stapf zaczął od starań, żeby podwyższyć pensje

aktorów. Najlepszym chyba wtedy teatrem lalek w Polsce był ten w Wałbrzychu. Tamtejszy dyrektor Alfons Drabent głowę do organizacji miał prawie taką jak Kalinowicz. Byli tam również Elżbieta i Wiesław Hejnowie, Anna Helman, Jan Plewako... Sam kwiat. Stapf natychmiast nawiązał współpracę z Wałbrzychem i zaczął podkradać aktorów. Tam był fantastycznie rozśpiewany zespół, a Klemens Krzyżagórski jako kierownik literacki jeszcze podnosił poprzeczkę, dobierając ambitny repertuar. Wałbrzych był nie do pokonania. Ale potem, po trosze, Wrocław zaczął się wspinać i wreszcie, już za Stapfa, zaczęliśmy dostawać nagrody. Potem jeszcze Krzyżagórskiego przyciągnął dyrektor do Wrocławia. W okresie dyrekcji Stapfa zawsze zbierała się rada artystyczna i kierownik literacki przedstawiał pewną paletę propozycji repertuarowych. Myśmy wszyscy zaznajamiali się z tekstami i później każdy miał prawo głosu i mógł wyrazić opinię. Było to więc bardzo mądrze i profesjonalnie prowadzone. Poza tym Stapf wszystko uładził, bo przed nim był nieprzeciętny bałagan. Pracownia stanowiła państwo w państwie. Premiera wypadła tego i tego dnia, ale lalki nie były gotowe, a pracownia odpowiadała: „Nie zdążyliśmy”. Stapf wprowadził wtedy okresowe sprawozdania pracowni z postępów prac.

**Jak już pani wspomniała, dzięki staraniom dyrektora Stapfa teatr przeniósł się do wspaniałego budynku na placu Teatralnym.**

Ale przede wszystkim to on stworzył Studium Aktorskie Teatru Lalek – SATL...

**...z którym związane są początki pani drogi pedagogicznej. Z tego, co wiem, dołączyła pani do Studium dopiero jakiś czas po jego uruchomieniu.**

SATL powstał z inicjatywy Stapfa i Krzyżagórskiego. Na początku pedagogami byli nasi mistrzowie, m.in. Władysław Jarema i Andrzej Witkowski – dyrektor Teatru Współczesnego, aktor i reżyser. To była pierwsza obsada pedagogiczna. Jarema prowadził zajęcia z maski, ale szybko chyba zaczęło go to nużyć i później funkcjonował już jako taki nestor, postać pomnikowa. Ktoś inny przejął maskę. Ja zaczęłam uczyć rok po powstaniu SATL-u.

**Jak organizowano Studium?**

Ukazywały się ogłoszenia, zgłaszali się kandydaci, był egzamin wstępny, komisja... Początkowo kandydatów było niewiele, więc nie było dużego odsiewu. Ta inicjatywa była naszą wspólną ambicją. Może nie wszystkich aktorów, ale w po-

czuciu wartości teatru i tego, że coś się rodzi z jego wnętrza, każdy godził się na pewne niedogodności. W czasie zajęć Studium wszystkie sale były zajęte, podobnie korytarze i scena. Wszystko. Każdy udostępniał pomieszczenia, choć było to niekomfortowe.

### **W ubiegłym roku na aktorską emeryturę odszedł jeden z pani pierwszych uczniów – profesor Józef Frymet.**

Były dwa takie tuzy. Pierwszym był Jan Fornal. To był samorodek, żywioł. On właściwie nie potrzebował się uczyć aktorstwa. On to miał. Później stał się czołowym aktorem Wiesława Hejny. Był też Józef Frymet, który był w innej grupie. Między nimi była taka różnica, że Frymet dochodził do roli rozumowo, logicznie, drogą przemyśleń, koncepcji, Fornal natomiast robił to żywiołowo i organicznie. Nie wiedział dlaczego, ale wiedział jak. Ja pracowałam z Jasiem Fornalem, a Krystyna Żuchowska z grupą, w której był Józef Frymet. Pamiętam, że robiłam *Tristana i Izoldę*. To był dwójkowy dyplom indywidualny Fornala i Barbary Muszyńskiej, która teraz jest w Białymstoku. Też świetna pedagog. Zrobiliśmy to jako groteskę i wyszło bardzo zabawnie.

### **Najbardziej spełniała się pani w roli aktora, reżysera czy pedagoga?**

Największą przyjemność znajdowałam w nauczaniu i właściwie to było chyba moje miejsce. Ma to coś wspólnego z reżyserią, ale to inna płaszczyzna. To jest kształtowanie, przygotowywanie, jakby „lepienie” aktora.

### **Czyli chyba coś więcej niż reżyseria. Wpływanie na rzeczywistość.**

No tak. Pewnie, że tak.

### **Później powstał Wydział Lalkarski.**

Stapf miał już jakby „naznaczoną” kadrę. Ponieważ nie mieliśmy żadnego doświadczenia, poza tym z SATL-u, wysłał mnie do Pragi, do AMU, czyli Akademii Sztuk Scenicznych. Podglądałam wszystkie techniki i byłam na wszystkich zajęciach. To się bardzo przydało.

### **Jak pani zdaniem powinna wyglądać relacja szkoła–teatr?**

Powinno to funkcjonować jak naczynia połączone. Tak, żeby szkoła kształciła aktora, a teatr kształcił pedagoga. Musi być równowaga i symbioza.

## Chciałbym panią teraz zapytać o współpracę z Andrzejem Dziedziulem i początki funkcjonowania Małej Sceny WTL-u.

To była inicjatywa Dziedziuła, wynikała z naszych wspólnych koleżeńskich rozmów w teatrze. Myśmy przeważnie działali we dwójkę. Dziedziuła zawsze najbardziej interesował proces twórczy. Nigdy nie szukał sam. Chodził wtedy do związków twórczych i rozmawiał na dany temat a to z jakimś plastykiem, a to z innym artystą. Bez przerwy analizował daną kwestię, każdy coś mu dopowiadał i jego koncepcja się krystalizowała. Lalki sam konstruował i zawsze każdą lalkę, która wyszła z pracowni, sprawdzał i poprawiał. Prób nienawidził. Chciał szybko wychodzić na scenę. Ja mówiłam: „O nie, bracie, to jeszcze nie jest gotowe”. I zatrzymywałam go. Gdy potem odszedł z teatru i zaczął działać sam, zarzucano mu, że występy są niedopracowane.

## Występowała pani w przedstawieniach dla dzieci, ale także – głównie z Andrzejem Dziedziulem – w spektaklach dla widzów dorosłych.

### Jak porównuje pani te doświadczenia?

Nie umiem powiedzieć, która praca przynosiła mi więcej satysfakcji. To są zupełnie inne zadania, inne myślenie. Granie dla dorosłych było dla nas wielkim wyzwaniem. Ja się wyzwiań nie obawiałam i rozumieliśmy się z Dziedziulem. Bardzo szanowałam jego osobowość i dobrze nam się razem pracowało. Graliśmy dosyć długo, z tym że różnica wieku była tak duża – bo bardzo późno weszłam do zespołu aktorskiego – że pod koniec powiedziałam: „Dziedziul, ja ci dziękuję, bo zacznę mówić, że babcia z wnuczkiem występuje”. I wycofałam się.

### Który wasz wspólny spektakl uważa pani za najważniejszy?

Może nie przełomowym, ale bardzo trudnym przedstawieniem były *Piersi królowej utoczone z drewna* z tekstów Stanisława Grochowiaka i Mirona Białoszewskiego. Nie graliśmy tego jednak pod egidą teatru. Na scenie stała karuzela z otwartą, żelazną podstawą, w której z trzech stron były szczebelki, a jedna strona była otwarta. Wchodziła postać żywopłanowa, wzorowana na lalce do zabawy – falbany, kokardki, loczki... Była jakby w transie i miała przepiękny, nieokreślony kwiat. Zobaczyła karuzelę, upuściła kwiat i poszła do tej podstawy. Tam była kostka, na której siadała i zaczynała się meblować. Z tej kostki wyciągała, powiedzmy, durszlak. „*Jakżeś nieprzecedzona w bogactwie, tyżko durszłakowa!*” To były teksty Białoszewskiego. Za każdym razem był również przerywnik, czterowiersz: „*Klucz ma zapach wody gwoździowej...*”. I powoli zamykałam się tak, że w końcu zu-



pełnie się zamknęłam. Urządzałam sobie firaneczki... Jakby zagarnianie do siebie i wicie gniazdka, a zupełnie nie obchodziło mnie, co się dzieje dokoła. I na to była muzyka Jadwigi Szajny-Lewandowskiej. Wówczas wchodził Dziędziul w masce i w czarnym dresie. Miał namalowane białe kości, więc był jakby chodzącym szkieletem. Rozejrzał się. Na karuzeli były okropne, turpistyczne lalki, które on pozwoli strącał, mówiąc tekst. Fruwały jakieś paskudne gęby i on to wszystko puszczał w ruch. W końcu robiła się taka karuzela i gdy wszystko to sobie zorganizował, spoglądał na to wnętrze, na ten domek, i zaczynał mnie obdzierać z tego wszystkiego. Był taki bardzo trudny moment, gdy on mówił swój tekst, a ja swój. Musieliśmy stworzyć jakby duet, a przecież zupełnie odmienne były treści. I w końcu on obdzierał mnie z tych firaneczek, z tego

wszystkiego i w ostatniej chwili łapał mnie za włosy i zdzierał mi je. Miałam pod spodem łysą „perukę”. Gdy on zrywał te włosy, widzowie aż syczeli. No i ta moja łysa głowa. On już chce mnie zamordować lub zrobić jakąś krzywdę, nie wiadomo, w każdym razie ja w ostatniej chwili, w rozpacz, spostrzegam ten kwiat, zauważam, że go zgubiłam. Muszę go odzyskać, wyciągam rękę. On też. Koniec przedstawienia.

**W 1980 roku, po dyrekcji Eugeniusza Koterli, a jeszcze przed erą Wiesława Hejny, rozpoczął się niedługi okres przejściowy. Tak się składa, że to właśnie pani poprowadziła wówczas scenę Wrocławskiego Teatru Lalek.**

Koterlę my, aktorzy, zdetronizowaliśmy, ponieważ naszym zdaniem nie miał szacunku dla lalki i aktorów lalkarzy. Założyliśmy protest i doprowadziliśmy do jego zwolnienia. Wezwano mnie wtedy do Urzędu Miejskiego i zaproponowano mi dyрекcję. Powiedziałam, że ja się na to nie zgodzę, ponieważ nie czułam się

na siłach. Nie wyobrażałam sobie siebie na takim stanowisku. Zawsze unikałam takich funkcji, gdzie trzeba było zabierać głos, wypowiadać się publicznie. Bo chodzi o to, żeby „język giętki powiedział wszystko, co pomyśli głowa”. Mój język nie był giętki. Nigdy nie nadązał.

#### **Ale ze studentami świetnie sobie pani radziła.**

To tak, ale to jest tajemnica trafienia do studenta. Jeśli chodzi o funkcje w szkole, to raz jeden byłam prodziekanem i to mi odpowiadało, bo rzeczywiście pracowałam ze studentami i dla ich dobra. Odwiedzałam akademiki, sprawdzałam, jakie mają warunki. Szkoła dysponowała wówczas miejscami w akademikach i można było interweniować u kierownika, że, powiedzmy, za dużo jest osób w pokoju. Ja to wszystko sprawdzałam, a poza tym miałam głos decydujący, gdy odbywały się rady określające, komu przyznać stypendium, komu pomóc. W takim gremium bardzo chętnie brałam udział, ale od publicznych wystąpień odżegnywałam się zawsze. Nigdy nie czułam się na siłach. Wtedy blokada, trema i koniec.

#### **To jednak zaskakujące, bo przecież jako aktorka pani profesor spełniała się.**

Tak, ale byłam w postaci.

#### **Niemniej przejęła pani kierownictwo po dyrekcji Koterli.**

Od razu zapowiedziałam, że ja jestem pełniącą obowiązki i będę jedynie figurować, a dyrektorem uznaję wicedyrektora Jana Orzecha, który był bardzo mądrą osobą. Po prostu figurowałam, a rządził Orzech. Może za wyjątkiem tego, że załatwiłam dla budynku napis „Teatr Lalek”. Miałam akurat znajomości na politechnice, złożyłam zamówienie i wykuli go z metalu bezpłatnie. Z tego, co wiem, wisi tam do dzisiaj.

#### **Które role z tych, granych już w budynku przy Placu Teatralnym, szczególnie zapadły pani w pamięć?**

Chociażby monodram *Rajski chłopczyk*, za który otrzymałam wyróżnienie. Pamiętam też m.in. babkę przekupkę graną jaważką w *Niech żyje król* Klemensa Krzyżagórskiego w reżyserii Stapfa, bo ta lalka także ważyła chyba z dziesięć kilo i urywała mi ręce. Bardzo fajna była natomiast lalka staruszki w *Smoczey legendzie* ze scenografią Ireny Pikiel. To była interesująca, płaska lalka z dykty. Prosty jej ruchem można było wiele wyrazić. Świetne były butaforowe zajęcia z *Przygodą rozbójnika*

*Rumcajsa*. Miały poziomy kołek do trzymania i były bardzo ruchliwe. Lubiłam marionetkę ze spektaklu *O pięknej Pulcheryi i szpetnej Bestyi*. Miałyśmy z Helmanką, czyli Anną Helman, taki balecik i myśmy to sobie tak wyćwiczyły, rzeczywiście super. Pamiętam też *Baśń o turze złotorogim*. Grałam tam Matkę Ziemię. To była olbrzymia maska kryta czarnym tiulem, w której ja w ogóle nic nie widziałam. Nad zapadnią była wąska kładka. Szłam zupełnie oślepiąca ze świadomością, że tam pode mną jest zapadnia. A miałam lęk wysokości. Wyczuwałam stopą i szłam na oślep. Dodatkowo jako postać siałam i śpiewałam.

**Dzisiaj zasady BHP raczej by na to nie pozwoliły.**

No, na pewno. Chyba najtrudniejsza moja rola to Burek w *Przygodach Burka*. Miałam olbrzymią maskę. Żeby przez nią patrzeć, musiałam się wykrzywić, przyciskać brodę do szyi i tak mówić. To było bardzo trudne. W dodatku miałam grube, białe futro, jak niedźwiedź polarny. Gdy schodziłam w kulisę, zdejmowałam maskę i w tym futrze prowadziłam lalkę. Wtedy nasza pracownia nie umiała jeszcze robić masek.

**Myślę o cenie, którą w jakimś sensie przyszło pani zapłacić.**

**Cenie zdrowia.**

Nie tylko mnie. Wielu lalkarzy cierpiało przez kłopoty z kręgosłupem, ale od czasu, gdy nie ma parawanu, jest znacznie lepiej.

**Po aktorstwie przyszedł czas na reżyserię.**

Reżyserię mi zaproponowano. Zdecydowanie bardziej spełniałam się w pracy aktora. Pierwsze kroki w dziedzinie reżyserii stawiałam właściwie dopiero jako pedagog, w SATL-u, a potem na Wydziale Lalkarskim. Pamiętam, że zrobiłam np. teatr pacynek, ale w skomoroachach. To była *Komedia Pietruszki*, pokazywana później także w szkole krakowskiej. Moi aktorzy wchodzili jako skomorochy z jednoosobowymi górnymi scenkami i wykonywali m.in. balet nogami. Grali więc i nogami, i jednocześnie lalką na górze.

**Pierwszą propozycję reżyserowania w WTL-u dostała Pani w 1984 roku,**

**czyli już na aktorskiej emeryturze. To był *Kubus Puchatek***

**Alana A. Milne'a.**

*Kubusia Puchatka* wspominam bardzo dobrze, bo zrobiłam do spektaklu scenopis i miałam dobrze zaprojektowane lalki. Były tam właściwie wszystkie techniki. Na przykład prosiaczek był marionetką. W spektaklu grały Jolanta Góralczyk



*O pięknej Pulchery i szpetnej Basi*, reż. Zbigniew Poprawski, 1976 / fot. Marek Gronowski

i Irmina Annusewicz. To były dziewczyny samograje – takie, że nie trzeba było się bać. Później wyreżyserowałam ten sam tekst w Zielonej Górze. Była tam scena lalkowa przy teatrze dramatycznym, którą prowadziła moja znajoma, i ona zaproponowała mi, żebym zrobiła tam właśnie *Kubusia*... Jako adept Prosiaczka grała wówczas Aneta Głuch. To był żywy talent. Dziewczyna, która miała takie okulary, wystraszona, ale talent! Zapytałam ją: „Dziecko, czy ty nie chciałabyś zdawać do naszej szkoły?”. „Ja?” – zdziwiła się. Dostała się za pierwszym podejściem. Urodzony talent.

**Wrocławska scena lalkowa przebyła długą drogę artystyczną, ale także organizacyjną. Udało się m.in. wpisać teatr do księgi wieczystej budynku i rozstać z sąsiadem, którym było Towarzystwo Przyjaźni Polsko-Radzieckiej. Jakie wydarzenia uważa pani za przełomowe w tym siedemdziesięcioleciu?**

Bardzo ważny jest okres dyrekcji Wiesława Hejny, który walczył jak lew z miastem, które chciało nam odebrać ten budynek i przeprofilować. Hejno nie dopuścił do tego. To jego wielka zasługa. Poza tym odcisnął swoje piętno na repertuarze i profilu tego teatru, umiejętnie dobierając współpracowników i aktorów. Miał bardzo dobre koncepcje, a potem wybierał realizatorów. Maszyna zostawała wprowadzona w ruch i wychodziło to, co wychodziło.

**Chciałbym zapytać o pani wspomnienia dotyczące czołowej scenografiki WTL-u w okresie dyrekcji Wiesława Hejny – Jadwigi Mydlarskiej-Kowal.**

Plastycznie odmieniła teatr wrocławski. Nasączyła go sobą. Jadwiga przyszła do nas z polecenia Geta Stankiewicza. Była wówczas graficzką, miała świetną kreśkę, ale nie czuła przestrzeni. Nauczyła się tego właśnie w teatrze lalek w okresie dyrekcji Hejny. To jego zasługa. Wcześniej nie miała żadnych doświadczeń teatralnych, ale Get Stankiewicz wiedział o jej talencie i wiedział, że ona będzie kimś... I rzeczywiście.

**Historia wrocławskiego lalkarstwa powiązana jest ściśle z wieloma bardzo znaczącymi osobowościami teatralnymi. Długo by wymieniać: Wiesław Hejno, Andrzej Dziedziul, Jan Plewako, Eugeniusz Get Stankiewicz, Ali Bunsch, Jadwiga Mydlarska-Kowal, Klemens Krzyżagórski, Jan Berdyszak i wielu, wielu innych. Jest ktoś, kogo wspomina pani w szczególny sposób?**

Najserdeczniej wspominam Jana Plewakę. To jest aktor, który zawsze potrafi stworzyć jakieś ciepło. Poza tym to ktoś, z kim się dialoguje, bo czasami bywa i tak, że wypowiedziana kwestia odbija się jak o ścianę. W jego przypadku, gdy przychodzisz z jakimś wewnętrznym nastrojem, on to czuje i momentalnie gra tak, żeby dialog był prawdziwy. Poza tym to niezwykle animator i przyjaciel. Jeżeli chodzi o Jana Berdyszaka, który był wielkim artystą, pamiętam, że zrobił scenografię do spektaklu, którego nie lubiliśmy – *Wyprawa po zielony metal*. Występowałam tam w planie żywym, w takim wieńcu ze złotego drzewa oliwnego. Bez sensu. Musiałam paradować, siedzieć na tronie, bo byłam tam jakimś wodzem... Pamiętam też Klemensa Krzyżagórskiego, kierownika literackiego, który był bardzo, bardzo mądrym człowiekiem. Pisał też sztuki. Człowiek o wybitnej inteligencji, przy czym niezwykle złośliwy. Będąc w partii, tak nabroił, że kazali mu oddać legitymację partyjną. Odpowiedział wtedy: „No niestety, nie mogę, bo dawno zgubiłem”.

**Jak pani wspomina ten moment w historii teatru, gdy parawan, mówiąc metaforycznie, „przewrócił się”?**

Pamiętam jeszcze czasy, kiedy wyjście zza parawanu aktora, jako tak zwanego „opowiadacza”, było absolutnym przestępstwem. To było największe tabu, tego nie wolno było robić. Od tego się jednak zaczęło ujawnienie aktora lalkarza. Właściwie nie było nagłego przewrócenia parawanu. Działo się to stopniowo. Jeden aktor wychodził, potem przed parawanem pojawiał się jakiś dialog, a jeszcze później zaczęto wyznawać teorię, według której aktor i tak jest niewidoczny, ponieważ jeżeli bardzo dobrze gra, to nie patrzy się na niego, tylko na lalkę.

**Czy ma pani sentyment do teatru parawanowego?**

Nie. Nie mam sentymentu do parawanu. Nie dlatego, że byliśmy za nim absolutnie anonimowi. O to nie mam pretensji. Ale za parawanem można było bardzo wiele rzeczy ukryć. Czasem zachodziła rozbieżność pomiędzy tym, co działo się nad parawanem, a tym, co za nim, poniżej. Mieliśmy kolegę, który w życiu nie nauczył się tekstu. Genialnie animował, lalka była jakby częścią jego ciała, ale w ogóle na nią nie patrzył, bo czytał tekst trzymany na kolanach.

**Czyli rezygnacja z parawanu odpowiadała na oczekiwania ze strony wykonawców. To nie jest tak, że aktorzy zostali obnażeni, że się przestraszyli.**

Nie przestraszyli się, tylko zaczęło być prawdziwie. To, co się działo pod parawanem, już nie istniało. Po prostu były inne relacje. Zrobiło się bardziej odpowiedzialnie. Gdy był parawan, lalka uzyskiwała w odbiorze widza autonomię, a dla nas to było tylko przedłużenie ręki. Parawan upadł, a lalka awansowała do roli partnera. Możemy robić interakcje z lalką. Jest to poczucie wielkiej odpowiedzialności, bo wtedy nie wolno się pomylić, a aktor musi być cały czas wkomponowany, ogarniać całość. Dla aktora to jest bardzo ważna zmiana. Ja zresztą chciałam zrobić taką scenę w przedstawieniu Krzesisławy Dubielówny *Sen nocy letniej*. Była to scena teatru rzemieślników w wykonaniu aktorów lalkarzy. Chciałam ją przedstawić od drugiej strony parawanu, by pokazać animatorów prowadzących lalki i relacje między nimi. Ponieważ jednak scenografem była osoba, która nie miała nic wspólnego z lalkami, zaproponowała mi takie formy, że się w końcu z tego wycofałam.

### Czy w ciągu wielu lat pani pracy widz także jakoś się zmieniał?

Kiedyś widz był jakby zaczarowany. Wchodził w magię teatru, a teraz niekoniecznie. Chociaż zdarzało się też, gdy były zorganizowane przedstawienia, że przychodzili do teatru takie wyrostki, młodzież. Oni czuli się upokorzeni, że jak to – oni do teatru lalek? Dla dzieci? Przynosili ze sobą proce i strzelali do nas. Wyobraź sobie, że na jednym z takich przedstawień trafili prawie w oko, nad oko, jednego z aktorów, który zalał się krwią. To był ktoś ze starszych aktorów, nie pamiętam który. Konsternacja. Wzięłam inicjatywę w swoje ręce, wyszłam przed parawan i powiedziałam, że przerywamy przedstawienie, ponieważ ktoś tak poranił naszego aktora, że nie wiadomo, czy uratuje oko. Powiedziałam, że nie wypuścimy nikogo do czasu, aż przyzna się sprawca wypadku. Jak się dowiedzieli, co się stało, strasznie głupio im się zrobiło. W końcu wstał jeden i wydał tego, który strzelił. Został wzięty w obroty, bo mieliśmy straż, taką ochronę. Ten chłopak do ostatniej chwili był bardzo butny. Dwa albo trzy dni po tym wypadku graliśmy to samo przedstawienie. Kolega występował już z opatrunkiem. I nagle zapowiedzieli, że wejdzie ten chłopak. Nie wiedzieliśmy, w jakim celu wejdzie, a on przyszedł przeprosić.

### Od czasu do czasu słyszymy o koncepcjach zmiany formuły WTL-u . Jak Pani myśli, jaka formuła byłaby najwłaściwsza?

Nie można zrezygnować z lalki. To na pewno. Zrobił to już czeski teatr, czemu się bardzo dziwię, bo to byli rzeczywiście znakomici lalkarze. Teatrowi lalek i aktorom

lalkarzom zawdzięczają przecież zachowanie języka czeskiego, gdy już królował niemiecki. To byli lalkarze znani w całym świecie. Nie mogę się nadziwić, że teraz lalka tak rzadko jest tam wykorzystywana.

**Czy nadal śledzi pani współczesne losy Wrocławskiego Teatru Lalek?**

O tak! Dopóki żyję, będę się tym interesowała.

**Czy są jakieś życzenia, które pani profesor ma dla teatru?**

Powrót do lalki...

**Byłem ostatnio w WTL-u na spektaklu *Może morze* w reżyserii Michała Derlatki i widziałem tam postaci lalkowe. Może to jest tak, że historia toczy się kołem. Już przed dyrekcją Wiesława Hejny pojawiały się tendencje do rezygnacji z lalki. Uważa pani, że lalka jako środek scenicznego wyrazu wciąż ma i nadal będzie mieć potencjał?**

Tak. To jest jak z modą. Jest trend, a potem powrót retro. Teatr dramatyczny jest już nosem przy ścianie. Nic więcej nie może. Coraz częściej korzysta z naszych środków wyrazu. Przed lalkami jeszcze ho, ho! Dodam, że w teatr lalek jest wpisany efekt obcości, jak u Brechta. My inaczej nie gramy, jak z efektem obcości. Przedłużeniem naszym jest postać, a my ją oglądamy. Do tego nie tylko oglądamy, ale wchodzimy z nią w interakcję. Pokaż mi aktora dramatycznego, który potrafi wejść w interakcję ze swoją postacią. On siedzi w niej, a widz ogląda.

**Czy jest jakaś rada, którą miałyby pani dla dzisiejszych aktorów?**

Uważam, że aktor nie powinien wyłączać się z przedstawienia. Tak jak to czasem bywa, że ktoś ma długie kwestie, a ja mam wolne, więc idę sobie do garderoby, robię kawę. Nie powinno tak być. Potem nagle przychodzi moja kwestia i wchodzę nieprzygotowana. Czasem przecież przedstawienie inaczej się toczy i ty o tym nie wiesz, bo jesteś w garderobie. W Teatrze 13 Rzędów u Grotowskiego aktor był cały czas w organizmie spektaklu. Nie wolno mu było się wyłączyć. Moim zdaniem to powinien być obowiązek każdego aktora.

**Na koniec chciałbym zapytać panią o najmiłsze wspomnienie z pracy na wrocławskiej scenie lalkowej.**

Nie mogę wybrać jednego. Mam chyba trzy takie. Przedstawienie *Momento de verdad*, grałam tam bardzo trudną lalką, mającą niewielkie możliwości animacyjne,



*Opera za trzy grosze*, reż. Wiesław Hejno, 1977 / fot. Marek Grotowski

ale wycisnęłam z niej wszystko, co się dało. Bardzo byłam zadowolona, a ja rzadko jestem zadowolona z roli. Drugi spektakl to *Piersi królowej utoczone z drewna*. Na owe czasy to było szokujące, skandaliczne przedstawienie ze względu na temat i role. Byliśmy z nim w Szczecinie na ogólnopolskim konkursie. Był tam Ireneusz Iredyński w grupie młodych i stała, dojrzała publiczność, głównie nauczycielki. Na drugi dzień po spektaklu odbyła się dyskusja na temat tego przedstawienia. Co się nie działo! Te panie powiedziały, że śniło im się to w nocy. „To powinno być zabronione!” A Iredyński wstał, utworzył kontrgrupę i zrobiło się interesująco. Wywiązała się gorąca dyskusja. W każdym razie uważam to za najważniejsze przedstawienie w mojej pracy z Dziedziulem. Trzecie wspomnienie związane jest ze spektaklem *Opera za trzy grosze*. Z wielu względów. Między innymi z powodu gry mojego studenta Jana Fornala. Stanowiliśmy parę i mieliśmy bardzo ładny duecik. Tam również była bardzo trudna lalka. Sycylijka. Właściwie miała tylko ruchomy, długi kołnierzyk, taki szalowy, jakby lisy. Tylko to się ruszało i ręce, które były sztywne jak patyki – w górę i w dół. Cenię to doświadczenie ze względu na rolę i na możliwości, jakie udało mi się z tej lalki wydobyć.

To właśnie w trakcie tego spektaklu urwały się ręce pani lałce, a pani spontanicznie zaimprovizowała kwestię...

„Aż ręce opadają!”

Przywołała pani głównie interesujące osiągnięcia artystyczne, a czy przychodzą pani do głowy jeszcze jakieś szczególne wspomnienia osobiste? Sytuacje, wydarzenia z życia teatru, które wyjątkowo miło pani wspomina?

Wiesz, moje życie jest takie długie. Tyle różnych miłych i niemiłych wspomnień, że nie umiem ci teraz odpowiedzieć.

WROCLAW, 23 I 2016

---

ANNA PROSZKOWSKA Aktorka, reżyserka, nauczyciel akademicki Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie – Wydział Lalkarski we Wrocławiu i Vaasa Akademii w Finlandii. Pedagog Studium Aktorskiego Teatrów Lalkowych, a od 1972 roku do 2008 roku wrocławskiego Wydziału Lalkarskiego. Aktorka Wrocławskiego Teatru Lalek w latach 1961–1981 (do 1962 roku pn. Scena Lalkowa Teatru Rozmaitości, do 1976 roku Teatr Lalek Chochlik). Laureatka wielu nagród za osiągnięcia artystyczne w dziedzinie teatru lalek.