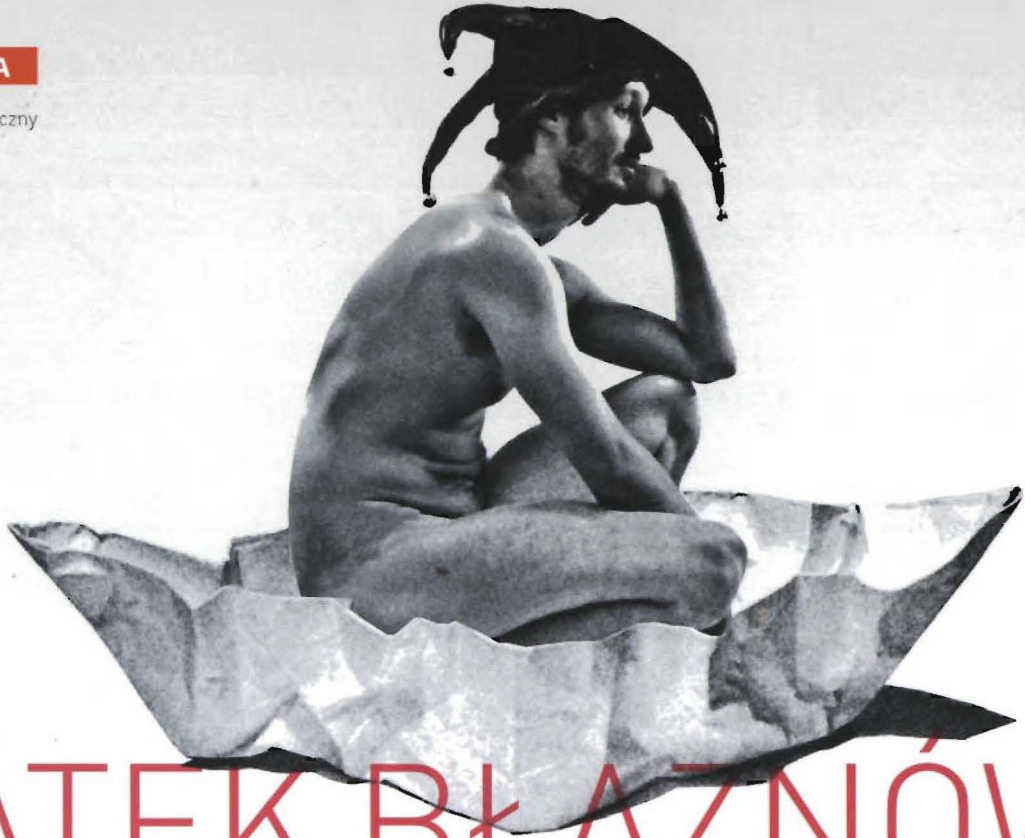
SCENA NOVA

Dyrektor Naczelny i Artystyczny
Roberto Skolmowski



23.01.2010

PIOTR TOMASZUK

STATEK BŁAZNÓW

Piotr Tomaszuk

STATEK BŁAZNÓW

na motywach **Okrętu błaznów** Sebastiana Branta
w przekładzie Andrzeja Lama

reżyseria: Piotr Tomaszuk
scenografia: Paweł Dobrzycki
muzyka: Piotr Nazaruk
ruch sceniczny: Maciej Prusak
asystent reżysera: Jacek Radomski
inspicjent: Małgorzata Mańko-Drozd
obsada: ZAŁOGA to jest CZTERECH JEŹDŹCÓW APOKALIPSY·
ZARAZA czyli KATARYNA – Grzegorz Mazoń
WOJNA czyli HARKULES – Marek Tatko
GŁÓD czyli PAPUGA – Patrycja Łacina-Miarka
ŚMIERĆ czyli KAPITAN – Tomasz Maśląkowski
GALERNICY - Kamila Chruściel, Józef Frymet, Radosław Kasiukiewicz, Marek Koziarczyk, Agata Kucińska, Konrad Kujawski, Magdalena Morawiak, Jacek Radomski, Anna Skubik

Projekt zrealizowany ze środków i pod honorowym patronatem
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach „Wrocław Europejską Stolicą Kultury 2016"

Profesorowi Wojciechowi Dudzikowi za inspirację
i opiekę merytoryczną składamy serdeczne podziękowania.

Piotr Tomaszuk

Urodzony 17 czerwca 1961 roku w Białymstoku; w roku 1984 ukończył studia na Wydziale Wiedzy o Teatrze Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Warszawie. W roku 1984 podjął studia na Wydziale Reżyserii Teatru Lalek PWST w Warszawie – filia w Białymstoku, gdzie absolutorium uzyskał w roku 1987. W okresie między 1986 a 1989 rokiem był zatrudniony w Białostockim Teatrze Lalek w charakterze asystenta, a następnie samodzielnego reżysera. Tam też debiutował reżyserując spektakle dla dzieci *O medyku Feliksie* i *Turlajgroszek*, do których scenariusze napisał samodzielnie, a także przedstawienie dla widzów dorosłych *Polowanie na lisa* Sławomira Mrożka.

W roku 1989 został przez Wojewodę Gdańskiego powołany na stanowisko dyrektora artystycznego Teatru Lalki i Aktora Miniatura w Gdańsku. Stanowisko to piastował do 1991 roku. W latach 2000-2003 pełnił funkcję Dyrektora Naczelnego i Artystycznego Teatru Banialuka w Bielsku-Białej, a także Dyrektora Międzynarodowego Festiwalu Sztuki Wizualnej Animacje Bielsko-Biała 2002. Od roku 2005 do chwili obecnej jest kierownikiem artystycznym Teatru Guliwer w Warszawie. W roku 1991 założył niezależną grupę teatralną pod nazwą Towarzystwo Wierszalin, działającą do 2006 roku. W roku 2006 został powołany na stanowisko Dyrektora Naczelnego i Arystycznego nowo utworzonej wojewódzkiej samorządowej instytucji kultury – Teatru Wierszalin w Supraślu.

W roku 1996 założył istniejącą do chwili obecnej Fundację Wierszalin.

W czasie pracy zawodowej współpracował w charakterze wykładowcy z Państwowymi Wyższymi Szkołami Teatralnymi w Białymstoku i Wrocławiu, prowadził warsztaty i wykłady na Uniwersytecie w Portland (USA), Londynie, Meksyku. Wielokrotnie współpracował z Teatrem Telewizji realizując telewizyjne wersje spektakli *Polowanie na lisa* Sławomira Mrożka, *Turlajgroszek* Piotra Tomaszuka i Tadeusza Słobodzianka, *Klątwa* Stanisława Wyspiańskiego, *Olbrzym* Philipe Dorin, *Medyk* Piotra Tomaszuka i *Prawiek i inne czasy* Olgi Tokarczuk, *Żywot Józefa* Mikołaja Reja w adaptacji Kazimierza Dejmka.

Jest autorem scenariuszy, słuchowisk radiowych oraz sztuk teatralnych. Był wielokrotnie nagradzany, między innymi w roku 1994 Nagrodą im. Konrada Świnarskiego zaś w roku 1996 Nagrodą ZASP im. Leona Schillera, a także indywidualnymi nagrodami reżyserskimi na Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych we Wrocławiu, Ogólnopolskim Konkursie na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej MKiDN. W roku 2006 został odznaczony Srebrnym Medalem Zasłużony Kulturze Gloria Artis przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Andrzej Lam

Historyk i teoretyk literatury, em. prof. Uniwersytetu Warszawskiego, prof. Akademii Humanistycznej w Pułtusku, członek Towarzystwa Naukowego Warszawskiego. Ur. 26 grudnia 1929 w Grudziądzu. Studiował polonistykę na Uniwersytecie Jagiellońskim.

Wykładał literaturę polską na uniwersytecie w Moguncji 1982/1983. Redaktor dwutygodnika literackiego „Współczesność" 1962-66, „Rocznika Literackiego" 1968-84, „Miesięcznika Literackiego" 1966-89. Jako badacz literatury XX wieku zajmuje się głównie zagadnieniami języka poetyckiego i poezją nurtu awangardowego. Opublikował m.in. studia: *Programy awangardy poetyckiej w Polsce w latach 1917–1923* (1969), *Z teorii i praktyki awangardyzmu* (1976), *Lupus in fabula* (1988), *Inne widzenie. Studia o poezji polskiej i niemieckiej* (2001), *Poznać to, co mówimy. Prace filologiczne i wspomnienia* (2009). Autor antologii XX-wiecznej poezji polskiej krajowej i emigracyjnej. W języku niemieckim ogłosił wykłady *Mainzer Vorlesungen über die polnische Literatur seit 1918* (1983) i monografię *Die literarische Avantgarde in Polen* (1990). Redaktor zbiorowej edycji *Pism* Karola Irzykowskiego w 20 tomach. Tłumacz i komentator *Dzieł wszystkich* Horacego i klasyków poezji niemieckiej od średniowiecza po wiek XX: Wolframa von Eschenbach (*Parsifal*, dzieła wszystkie), *Pieśni o Nibelungach*, średniowiecznej poezji miłosnej *Minnesang*, Anioła Ślązaka (*Cherubinowy wędrowiec*, *Pieśni adwentowe i kolędy*), Johanna W. Goethego, Friedricha Hölderlina, Josepha von Eichendorffa, Friedricha Schillera ody *Do Radości*, Eduarda Mörikego, Rainera M. Rilkego i poetów niemieckiego ekspresjonizmu: Georga Heyma, Georga Trakla, Ernsta Stadlera. Najnowszym jego dziełem przekładowym jest *Okręt błaznów* Sebastiana Branta.

Wojciech Dudzik

Teatrolog i kulturoznawca, profesor w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, członek Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk, wiceprezes Polskiego Towarzystwa Historyków Teatru; autor pierwszej polskiej monografii karnawału pt. *Karnawały w kulturze* (2005), współautor podręcznika akademickiego *Antropologia widowisk* (2005), ponadto wydał m.in. szkice *Wieża Hölderlina i inne miejsca* (2000) oraz antologię *Świadomość teatru. Polska myśl teatralna drugiej połowy XX wieku* (2007).

Paweł Dobrzycki

Scenograf, architekt, pedagog.
W dorobku ma ponad 250 zrealizowanych scenografii w teatrach dramatycznych i operowych w kraju i za granicą (Anglia, Niemcy, Rosja, Grecja, Izrael), (z reguły projektuje i realizuje także światła). Współpracował z wybitnymi reżyserami: Zygmuntem Huebnerem, Izabellą Cywińską, Heleną Kaut-Howson i Andrew Visnewsky'm (Wielka Brytania), Yorgosem Kimoulisem (Grecja), Maciejem Wojtyszką, Michałem Ratyńskim, Markiem Weiss-Grzesińskim, Mikołajem Grabowskim, Eugeniuszem Korinem, Tadeuszem Bradeckim, Wojciechem Adamczykiem, Edwardem Wojtaszkiem, Julią Wernio, Krzysztofem Babickim i innymi. Wiele wystaw indywidualnych twórczości plastycznej i scenograficznej. Najważniejsze ostatnie realizacje to *Król Edyp* w reż. Yorgosa Kimoulisa w Antycznym Teatrze Epidauros w Grecji, *Borys Godunow* Musorgskiego w reż. Jurija Aleksandrowa (dyrektor Sankt Petersburg Opera) w Operze Wrocławskiej – scena w Hali Ludowej, w Teatrze Roma w Warszawie *Upiór w operze* Webbera w reż. Wojciecha Kępczyńskiego. *Don Kichot* wg Cervantesa w reż. Yorgosa Kimoulisa miał premierę latem 2009 w Atticus Herodos Odeon Theatre na Akroplolu w Atenach. Kierownik Katedry Scenografii na ASP w Warszawie.

Piotr Nazaruk

Kompozytor, dyrygent i multinstrumentalista; autor muzyki do spektakli Teatru Wierszalin i innych teatrów w Polsce, wielokrotnie nagradzany na festiwalach teatralnych, m.in: *Boska Komedia* (Kraków 2008), *Dwa Teatry* (Sopot 2004, 2008), XIV Edycja Konkursu na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej; wykładowca śpiewu zespołowego w Akademii Teatralnej w Warszawie Wydz. Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku; autor aranżacji i dyrygent zespołów wokalnych w koncertach telewizyjnych reżyserowanych przez Elżbietę Skrętkowską (1999-2003); współtwórca i dyrygent pop-gospelowego chóru TGD; członek zespołu Anny Marii Jopek.

Maciej Prusak

W połowie lat dziewięćdziesiątych zadebiutował jako aktor we Wrocławskim Teatrze Pantomimy za dyrektury Henryka Tomaszewskiego i od tamtej pory był związany z tym teatrem aż do roku 2005. Oprócz ról w spektaklach Teatru Pantomimy ma na koncie także role w operach i spektaklach dramatycznych. Od 10 lat zajmuje się tworzeniem choreografii oraz ruchu scenicznego w teatrze. Współpracuje z wieloma reżyserami i jest autorem ruchu scenicznego w blisko 40 spektaklach zrealizowanych w różnych teatrach w Polsce – we Wrocławiu, Krakowie, Warszawie, Wałbrzychu, Bydgoszczy i Poznaniu. Jako choreograf na stałe współpracuje z Janem Klatą i jest autorem ruchu scenicznego w prawie wszystkich jego spektaklach. W ubiegłym sezonie opracował choreografię do spektaklu *Carmina Burana* w reżyserii Roberta Skolmowskiego w Operze Śląskiej w Bytomiu.

Ewa Halawa

Historyk sztuki, kustosz wrocławskiego Muzeum Narodowego i wykładowca Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu. Zajmuje się ikonografią Wrocławia i Śląska oraz rysunkiem i grafiką obcą.

Małgorzata Możdżyńska-Nawotka

Kustosz zbiorów tkanin i ubiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu, historyk sztuki, kostiumolog, tłumacz, autorka wystaw, artykułów i książek z dziedziny historii ubiorów (*O modach i strojach* w serii *A to Polska*, *Od zmierzchu do świtu. Historia mody balowej*).

Scena Nova – uroczyste otwarcie czyli Przywróćmy karnawał we Wrocławiu!

Scena Nova to najnowsza scena naszego Teatru, na której wystawiane będą wyłącznie spektakle dla dorosłych. Scena inicjuje działalność wielkim projektem edukacyjno-kulturalnym „Przywróćmy karnawał we Wrocławiu". Złożyły się nań działania teatralne, wystawa oraz międzynarodowa konferencja naukowa. Projekt jest realizowany pod honorowym patronatem i ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego - w ramach „Wrocław Europejską Stolicą Kultury 2016".

23 stycznia 2010 r. na Scenie Nova odbędzie się światowa prapremiera STATKU BŁAZNÓW na podstawie sztuki i w reżyserii PIOTRA TOMASZUKA – założyciela Towarzystwa Teatralnego Wierszalin, dramaturga i scenarzysty. Tekst dramatu PIOTRA TOMASZUKA ukazał się niemal równolegle z premierą spektaklu w styczniowym numerze „Dialogu". Autorem spektakularnej scenografii jest wybitny artysta prof. PAWEŁ DOBRZYCKI, który przy tworzeniu projektów scenograficznych inspirował się oryginalnymi ilustracjami do *Das Narrenschiff* autorstwa Albrechta Dürera.

Co więcej, w dniu prapremiery ukaże się polskie tłumaczenie staroniemieckiego tekstu *Das Narrenschiff* – autorstwa historyka i teoretyka literatury, tłumacza m.in. Goethego, Schillera i Rilkego, prof. ANDRZEJA LAMA. *Okręt błaznów* to pierwszy przekład na język polski tego wielkiego edytorskiego arcydzieła. Książka, co niezwykle rzadkie w historii edytorstwa, została objęta patronatem Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Ukaże się ona nakładem Akademii Humanistycznej im. Aleksandra Gieysztora w Pułtusku przy wsparciu Fundacji Współpracy Polsko-Niemieckiej oraz Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Ważnym wydarzeniem towarzyszącym jest międzynarodowa **sesja naukowa**, poświęcona tematyce karnawału, współorganizowana przez Wrocławski Teatr Lalek i Instytut Kultury Polskiej pod patronatem Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, z udziałem najwybitniejszych teoretyków karnawału, teatrologów, historyków sztuki i literatury. W programie m.in. wykłady: prof. DIETERA WUTTKE, wybitnego znawcy dzieła Branta, prof. WERNERA MEZGERA, znakomitego badacza obyczajów karnawałowych, oraz prof. ANDRZEJA LAMA i prof. WOJCIECHA DUDZIKA, a także pokaz filmów dokumentalnych (m.in. *Karnawał w Rio* ANDRZEJA FIDYKA) i promocja polskiego przekładu *Das Narrenschiff*. W ramach sesji wysłuchają Państwo wykładu – niespodzianki poświęconego **wrocławskim karnawałowym tradycjom kulinarnym**, połączonego z degustacją pączków, faworków i ponczu przyrządzonych przez cukierników „Mamuta" według tradycyjnych receptur odkrytych przez Grzegorza Sobela z Biblioteki Uniwersyteckiej.

Ukoronowaniem projektu jest wystawa karnawałowa „Był bal. Moda na karnawał", zorganizowana we Wrocławskim Teatrze Lalek przez Muzeum Narodowe we Wrocławiu dzięki uprzejmości dyrektora MARIUSZA HERMANSDORFERA. Na ekspozycję złożą się autentyczne akcesoria i ubiory mody balowej i wieczorowej z okresu od XVIII w. do lat 80. XX w. z kolekcji Działu Tkanin i Ubiorów. Pokażemy też publiczności obrazy i barwne ryciny przedstawiające maskarady oraz przebrania na bale kostiumowe (XVI – XIX w.) z kolekcji Działu Grafiki.

W dniu poprzedzającym premierę ulicami Wrocławia przejdzie **parada karnawałowa**, współorganizowana przez Wrocławski Teatr Lalek i „Gazetę Wyborczą"

Serdecznie zapraszam!
Roberto Skolmowski

Okręt błaznów a sprawa polska

Jest to skrócona i nieco zmieniona wersja Wstępu do pierwszego polskiego wydania Okrętu błaznów Sebastiana Branta w przekładzie Andrzeja Lama; tom ukazuje się nakładem Akademii Humanistycznej im. Aleksandra Gieysztora w Pułtusku.

Wojciech Dudzik

To zadziwiające, że przekład *Okrętu błaznów* dopiero teraz, po pięciu wiekach, trafia do polskich czytelników, dzięki czemu mógł zainspirować Piotra Tomaszuka do napisania własnej sztuki. Był to przecież pierwszy – i właściwie aż do ukazania się Goethowskiego *Wertera* – największy niemiecki bestseller epoki druku, po wielekroć wydawany, omawiany i tłumaczony w całej bez mała Europie. Swą popularność, dodajmy od razu, zawdzięczał *Das Narrenschiff* pośrednictwu języka łacińskiego, na który został przełożony w 1497 roku, trzy lata po pierwszej bazylejskiej edycji oryginału niemieckiego, przez Jakoba Lochera, ucznia Sebastiana Branta – i we współpracy z autorem. Łacińska wersja dzieła Branta nosiła tytuł *Stultifera navis* i wydrukowana została, podobnie jak wydanie oryginalne, w oficynie Johannesa Bergmanna von Olpe. Potem powstały jeszcze dwa inne łacińskie opracowania, które dołączyły do krążących po Europie kolejnych wersji, drukowanych między innymi w Norymberdze, Reutlingen, Augsburgu, Strasburgu, Paryżu, Lyonie, Londynie. Do schyłku XVI wieku ukazywały się wielokrotnie także przekłady na języki narodowe: dolnoniemiecki, niderlandzki (cztery wydania), francuski (co najmniej jedenaście edycji), angielski (cztery wznowienia). Doszło do tego, że Brant za swojego życia nie był w stanie sprawować kontroli nad wszystkimi wydaniami *Okrętu*, a wobec dużego zainteresowania szybko pojawiły się wersje nieautoryzowane, czy wręcz – jak byśmy dziś powiedzieli – pirackie. Spośród piętnastu wydań niemieckich, jakie ukazały się do śmierci autora, Brant autoryzował tylko sześć. To, że dzieło wymknęło się spod autorskiej pieczy, jest także swoistym świadectwem osiągniętej popularności. *Okręt błaznów* zaczął bardzo szybko samodzielnie żeglować po świecie, a galaktyka Gutenberga ukazała – bodaj po raz pierwszy w przypadku dzieła o tematyce świeckiej – pełnię swych możliwości. Zadziwiające jest, powtórzmy, że *Okręt* Branta omijał dotąd nasz kraj i dopiero teraz, dzięki translatorskiemu wysiłkowi Andrzeja Lama, przyswojony został polszczyźnie.

Do niebywałej kariery dzieła Branta przyczyniło się także jego opracowanie graficzne. Pierwszą bazylejską edycję zdobiły, a raczej dopełniały znakomite drzeworyty, w większości nie byle jakiego autorstwa: młodego Albrechta Dürera, który akurat w latach 1492 i 1493 przebywał dłużej w Bazylei, po części zaś anonimowych artystów z jego kręgu – wszystkie utrzymane w podobnym stylu i będące ikonicznym skrótem treści każdego rozdziału. Tych z górą sto ilustracji stanowiło bodaj największy swego czasu katalog błaznów i błazeńskich praktyk, jakie opisał Brant – czy może raczej galerię typów społecznych u schyłku XV wieku. Całość robiła – i robi do dziś! – wra-

żenie, a przy okazji demonstrowała możliwości wynalezionej przecież niedawno techniki drukarskiej. *Das Narrenschiff* imponował nie tylko treścią, ale również formą.

Pomysł autora – urodzonego w 1457 roku w Strasburgu, kształcącego się w Bazylei i tam działającego później przez wiele lat (zanim w 1501 powrócił do swego rodzinnego miasta, gdzie zmarł w 1521 roku) doktora praw, sędziego, profesora uniwersytetu, humanisty, poety i publicysty – był oryginalny i prosty zarazem: zebrał na statku ponad setkę błaznów, stanowiących doborową reprezentację ówczesnego społeczeństwa, i wysłał ich w rejs do Narragonii, w poszukiwaniu rozumu i zdrowego rozsądku. W kolejnych rozdziałach Brant przedstawia czytelnikowi błazeńskich pasażerów swojego okrętu, z których każdy reprezentuje określoną wadę, cechę godną napiętnowania, słabość, przywarę, grzech, złe zachowanie etc. Pisze więc autor o chciwości, pijaństwie, obżarstwie, awanturnictwie, gadulstwie, kłamstwie, bezmyślności, uporze, o niewierności małżeńskiej, o przecenianiu szczęścia, o nieużytecznych pragnieniach, o lekceważeniu Boga, o upodobaniu w samym sobie, o patrzeniu w gwiazdy, o pracy w święto, o zniesławianiu dobrego człowieka, o błaznach zapustnych, a wreszcie i o samym sobie. Krótko mówiąc: owoczesny opis obyczajów w odcinkach, mową wiązaną, z ilustracjami i puentą.

Dlaczego Brant wypełnił swój okręt błaznami? Trzeba pamiętać, że pojęcie „błazen" miało w dawnych wiekach szerszy zakres znaczeniowy niż obecnie. W średniowieczu i u początków humanizmu oznaczało głupców, szaleńców (ale nie w rozumieniu choroby psychicznej), grzeszników, a także uczestników zabaw karnawałowych – co pozostało do dzisiaj Niemczech, gdzie każdy karnawałowicz nazywany jest słowem Narr. Tytuł dzieła Branta przełożono na język łaciński, jak już wspomniano, jako *Stultifera navis* (od stultus – głupi, głupiec) – to też wyraźna wskazówka interpretacyjna. Ale w XV wieku również i głupotę pojmowano trochę inaczej. Źródła takiego rozumienia tkwiły w religii – albowiem za głupca uważano tego, kto wyrzekał się Boga, a zatem każdego bezbożnika. Już w Księdze Jeremiasza czytamy: *Bo głupi wygłasza niedorzeczności i jego serce obmyśla nieprawość, żeby się dopuszczać bezbożności i głosić błędy o Panu* (Iz 32, 6), w psalmach zaś stwierdza się jednoznacznie: *Mówi głupi w swoim sercu: «nie ma Boga»* (Ps 14, 1-2; Ps 53, 1-2).

Dobitnie wyrażały te przekonania także iluminacje inicjalne w średniowiecznych psałterzach i brewiarzach: inicjały wymienionych psalmów opatrzone są wizerunkami głupców/odmieńców/błaznów – co łączy ich ze sobą w jedną postać. W większości postać ta wyposażona jest w typowe atrybuty błazeństwa, znane nie tylko z drzeworytów Dürera i jego współczesnych, ale z bogatej ikonografii epoki. Była to przede wszystkim czapka zwana po polsku kuklą – z rogiem i oślimi uszami z dzwoneczkami na końcach, następnie berło, kij lub laska zwieńczone głową błazna, czasami zwierciadło albo instrument muzyczny. Błazny nosiły pstrokatą odzież z dominującą barwą czerwoną, ale przedstawiano je także jako obdartusów lub zgoła nago. Na wizerunku w *Psałterzu floriańskim* tańczący głupiec jest nagi, choć obuty, w *Brewiarzu* z Biblioteki Jagiellońskiej z ok. 1400 roku błazen w kapturze i długiej do kolan tunice trzyma w ręku sękaty kij; analogiczne iluminacje w psałterzach francuskich i niemieckich mogłyby stworzyć całą galerię błaznów. Podobne postacie można odnaleźć nie tylko w dawnych rękopisach i inkunabułach, ale też w sakralnej ornamentyce architektonicznej, nie mówiąc już, oczywiście, o licznych portretach błazeńskich o charakterze świeckim. Ale pierwsze błazny zawsze kojarzone były z występnymi grzesznikami ośmielającymi się zawołać: *non est Deus*. Potwierdzał to również jednoznacznie w swoim dziele Sebastian Brant, kiedy pisał o błaznach:

Diabła znak im się podoba,
Nie chcą przyjąć znaku Boga.

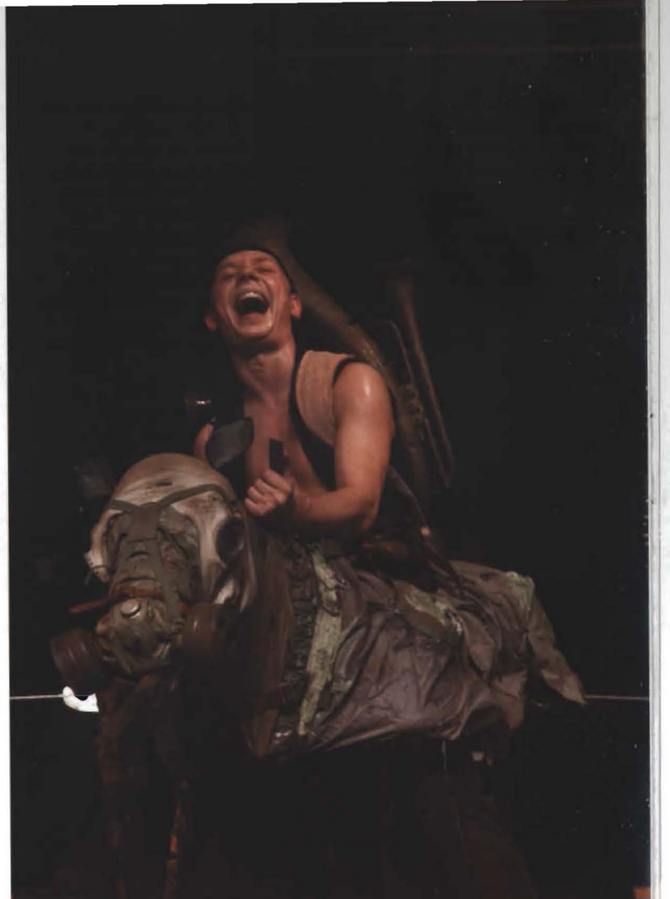
Błazeństwo – analizował niemiecki historyk kultury Werner Mezger – *nie było więc, z teologicznego punktu widzenia, niczym innym niż synonimem grzeszności i zaparcia się Boga, albo też, patrząc bardziej socjologicznie, kwintesencją lekceważenia wszystkiego, co przez społeczeństwo uważane jest zwykle za dobre i pożądane* (Werner Mezger, *Obyczaje karnawałowe i filozofia błazeństwa*, przeł. Wojciech Dudzik, „Dialog" 2001, nr 3, s. 131).

Ważnym dopełnieniem znaczeniowym stawał się jeszcze wspomniany karnawałowy aspekt błazeństwa. Mniej więcej od połowy XIV wieku wszystkich uczestników karnawału na ziemiach niemieckich zaczęto nazywać błaznami – za takich miano bowiem wszelkich cudaków lekceważących prawa co-

dziennego życia i wywracających świat na opak. *Zewnętrznie nic się przy tym nie zmieniło* – zacytujmy jeszcze raz Wernera Mezgera. – *Barwne zbiorowisko diabłów, demonów, dzikich maszkar, starych bab, wiejskich przygłupów, Żydów, Murzynów i Turków istniało w tej samej formie. Nowe było tylko słowne określenie wszystkich tych postaci jednym nadrzędnym mianem, zdeterminowanym teologicznie, którego zakres wyraża przytaczane twierdzenie:* NON EST DEUS. *Uzus słowny doprowadził sukcesywnie także do zmian w sensie optycznym. Najpóźniej w ostatniej dekadzie XV wieku do aktorów karnawałowych zabaw dołączył typ błazna sensu stricto, ubranego (przebranego) tak, jak go przedstawiano na ilustracjach psałterzowych. W nim skupiły się teraz wszystkie negatywne właściwości pozostałych postaci, co odniosło w końcu taki skutek, że ów błazen awansował rychło do roli głównego reprezentanta szalonych harców w przededniu Wielkiego Postu.* Dodajmy, że *Okręt błaznów* Branta (jego końcowa pieśń CXb *O zapustnych błaznach*) walnie się przyczynił do utrwalenia takiego właśnie postrzegania błazeństwa. Przytoczmy dla ilustracji stosowny fragment w obecnym tłumaczeniu Andrzeja Lama:

Paru błaznów znam z zapustów,
Co chadzają w czapce głupców,
Bo gdy święty czas się wszczyna,
Zaraz chcą mieć w każdym widza:
Twarz smarują gęsto sadzą,
Do szczętu się przebierają,
Latają jak białe widma,
Bałwany, pałuby, straszydła.

Brantowskie błazny stanowiły razem pokaźną grupę społeczną wszelkiego rodzaju negatywnie postrzeganych odmieńców, tych, którzy nie potrafią żyć zgodnie z boskimi przykazaniami, sprzeniewierzają się prawom i obowiązkom oraz na co dzień lub od święta wywracają świat na opak – dziś powiedzielibyśmy: Innych. Były jednak integralną częścią społeczeństwa – by nie rzec wprost: jego szeroką reprezentacją. Jak to w ówczesnej dydaktyce bywało, wskazanie negatywnego przykładu miało naprowadzić czytelników na właściwą drogę. W tego rodzaju pedagogice celował Kościół katolicki, odbiorcy dzieła Branta byli więc przyzwyczajeni do stosowania podobnych



metod i środków. Warto zwrócić uwagę, że – przynajmniej według niektórych historyków – nawet karnawał, święto z pozoru najbardziej odległe od Kościoła, czy wręcz jawnie przeciw niemu skierowane, w istocie wykorzystywany był w średniowieczu przez duchownych właśnie jako lekcja moralności. Nieprzypadkowo przecież zapusty wpisane są w kalendarz roku liturgicznego i wypadają tuż przed Wielkim Postem: ukazują świat grzeszności i nieporządku, od którego człowiek religijny powinien się uwolnić. Przeciwstawienie karnawału i postu odsyła do modelu dwóch państw św. Augustyna: *civitas diaboli* (alegoria grzesznego Babilonu) i *civitas Dei* (alegoria niebiańskiej Jerozolimy). Kościół chętnie przedstawiał wiernym dla postrachu wizerunki reprezentantów *civitas diaboli*, z diabłami i maszkarami wszelkiej maści na czele, by unaocznić ludzkie grzechy i szkaradę świata bez Boga. Dzięki temu ludzie łatwiej dawali się namówić do wkroczenia na trudną drogę wyrzeczeń i postu prowadzącą do Państwa Bożego. Kościelni dydaktycy dobrze wiedzieli, że kontrast dobrze oddziałuje na wyobraźnię. Podobnie jak satyra, której imali się autorzy dzieł o charakterze świeckim – by wspomnieć tylko Erazma z Rotterdamu czy Sebastiana Branta.

Rozwój idei błazeństwa i przemiany znaczenia pojęcia „błazen" w następnych wiekach to fascynujący temat – do podjęcia przy innej już jednak okazji. Tu pozostaje jeszcze zadać pytanie, dlaczego Brant wsadził swych wszystkich błaznów na okręt?

Motyw okrętu był, jak wiadomo, rozpowszechnionym motywem literackim i plastycznym od czasów antycznych; pojawiał się jako wyobrażenie żeglugi życiowej (*navigatio vitae*), ludzkiego żywota jako rejsu od urodzenia do śmierci; statek bywał także metaforycznym nośnikiem tryumfu (łódź opierająca się burzliwym falom) lub klęski (tonący statek), stanowił również wyobrażenie zamkniętej społeczności połączonej wspólnym losem. Brant odwołuje się w swym dziele wprost do niektórych spośród tych antycznych motywów: kilkakrotnie wspomina żeglugę Odyseusza, statki Aleksandra i Pompejusza. Przywołuje też chrześcijańskie opracowanie podobnych toposów, od starotestamentowej arki Noego poczynając, a na wyobrażeniu okrętu jako Kościoła zmierzającego do portu Zbawienia kończąc. Motyw ten przetwarzany był wielokrotnie w sztuce i gdyby *Das Narrenschiff* miał okazać się tylko jeszcze jednym wariantem takiego przetworzenia, nie zrobiłby zapewne europejskiej kariery. Sebastian Brant wypełnia jednak, jak wiadomo, swój statek osobliwymi podróżnymi: wszelkiego autoramentu głupcami, wesołkami i błaznami, scharakteryzowanymi przykładnie w ponad stu rozdziałach *Okrętu*. Błazeński statek nie był, co prawda, absolutnym wynalazkiem strasburskiego autora, ale przypada mu istotne pierwszeństwo w epoce druku – tym samym zaś niebagatelny wpływ na rozpowszechnienie tego obrazu wśród czytelników całej Europy.

Przed Brantem topos błazeńskiej żeglugi pojawił się wprawdzie w co najmniej trzech utworach satyrycznych, ale ich krąg czytelniczy pozostał z oczywistych powodów ograniczony. Najwcześniejsza była farsa znana pod tytułem *Die Wiener Meerfahrt* (Wiedeński rejs), której rękopis z 1280 roku przechowywany jest obecnie w Bibliotece Uniwersytetu w Heidelbergu. Mowa w niej o pijatyce w pewnej gospodzie, której uczestnicy w miarę wychylania kolejnych szklanic nabierają przekonania, że wyruszają na morską wyprawę. W późniejszym o prawie sto lat utworze Heinricha von Teichnera *Schiff der Flust* (Statek zepsucia) przedstawiony jest okręt, na który zbierani są występni przedstawiciele różnych stanów, zarówno królowie, jak i chłopi, by wysłać ich we wspólny rejs do piekła. Wreszcie w 1413 roku pojawił się karnawałowy już z ducha i treści *Blauwe Schuit* (Niebieski statek) flamandzkiego autora Jacoba van Oestvorena, uwieczniający zapustny pochód w Brabancji. Były to jednak utwory rękopiśmienne i wydaje się mało prawdopodobne, by Brant mógł je znać. Jego *Narrenschiff* – wraz z drzeworytowym unaocznieniem – był zatem pierwszym błazeńskim okrętem epoki druku.

Autor *Okrętu błaznów* musiał jednak słyszeć o karnawałowym zastosowaniu podobnych wehikułów. Począwszy od XII wieku statki na kołach ciągnięte bywały w pochodach karnawałowych w różnych europejskich miastach, także niemieckich – co nawiązywało zarówno do antycznych Dionizjów i Saturnaliów, jak i do mitologii germańskiej. Najbardziej okazałe przykłady takich pojazdów znane są z Norymbergi, z przełomu XV i XVI wieku, z pochodów zwanych tam *Schembartlauf*. Zaś prawie równocześnie z dziełem Branta powstał słynny, eksponowany obecnie w Luwrze, obraz Hieronymusa Boscha, którego używany dziś tytuł *La Nef des Fous / Das Narrenschiff / Statek*

szaleńców (w Polsce także tłumaczony jako *Łódź głupców*) jest jednak dużo późniejszy i został mu nadany dopiero na początku XX wieku – o czym rzadko się pamięta. Wypełniona głupcami łódź – zarówno na tym obrazie, jak i w Brantowskim Okręcie – miałaby być, jak dowodził Michel Foucault, reminiscencją średniowiecznego zwyczaju pozbywania się w ten sposób chorych umysłowo: wprowadzano ich na statek, który wypuszczano na pełne morze bez załogi – i w ten sposób problem obłąkanych w zdrowym społeczeństwie niejako sam się rozwiązywał. Sąd ten wywołał polemiki, w których istotę nie musimy tu wchodzić. Głupcy Boscha mają jednak niewątpliwie równie mało wspólnego z psychicznie chorymi, co załoga okrętu Branta.

Błazny Sebastiana Branta nie były, jak już wiemy, pomyleńcami. Ich szaleństwo nie było też tylko szaleństwem występków przeciw boskim prawom (*non est Deus*), szaleństwem karnawałowego odwracania porządku społecznego, szaleństwem jednostek. Brantowskie błazny stanowiły istotną reprezentację społeczeństwa, a każdy z nich trzymał w ręku lustro, w którym powinni przejrzeć się czytelnicy. A może trzymały one szkło powiększające, a nie zwierciadło? Jedno i drugie narzędzie służy zresztą właściwie do tego samego, co można wyrazić znaną maksymą: *nosce te ipsum*. Swych błaznów Brant ulokował na okręcie, by opisana przez niego reprezentacja uzyskała status mikrospołeczności, w której wszystko staje się bardziej jednoznaczne – i lepiej służy humanistycznej dydaktyce.

Dydaktyczny zamysł się powiódł: atrakcyjny temat sprawił, że *Okręt błaznów* zyskał tak wielu czytelników i dał im zapewne sposobność do autorefleksji. Widocznie współcześni autorowi i jego potomni nie lękali się spojrzenia w błazeńskie zwierciadło. Popularność *Okrętu* nie wynikła jednak z łatwej i powszechnie przystępnej formy utworu. Przeciwnie. Brant, pilny czytelnik i admirator *Sztuki poetyckiej* Horacego i satyr Juwenalisa, miał niemałe ambicje i powziął „przy okazji", w praktyce, zamiar ustanowienia nowych norm kunsztu poetyckiego i retorycznego na gruncie literatury niemieckiej. Ponadto – mimo zasadniczo prostego języka, wykorzystującego wiele obiegowych powiedzeń i zwrotów – *Das Narrenschiff* jest dziełem wybitnie erudycyjnym i trzeba naprawdę niemałych kompetencji (zarówno w dawnych czasach, jak i dzisiaj!), by zrozumieć wszystkie aluzje, analogie, przykłady i konteksty. Sam indeks nazwisk, do których odwołuje się autor, liczy ponad 350 pozycji, a są to postacie biblijne, mitologiczne, historyczne i literackie, o których nie uczyło się i nie uczy we wszystkich szkołach. *Trzeba wiedzę mieć niemałą, / Aby sprostać tym przykładom* – trafnie zauważa Andrzej Lam w *Posłowiu tłumacza*. Brant, humanista co się zowie, zwracał się do czytelnika wykształconego, rozumnego, otwartego na świat i gotowego do autorefleksji. Dzieje recepcji *Okrętu* dowodzą, że znalezienie podobnych czytelników okazało się wówczas możliwe – co nawet z dzisiejszej perspektywy budzi szacunek.

Das Narrenschiff przyciągał od dawna nie tylko uwagę czytelników, ale, co oczywiste, również badaczy: przede wszystkim filologów, historyków kultury, historyków sztuki i wielu innych dyscyplin. Dzisiaj dzieło Branta zajmuje poczesne miejsce wśród „książek, które zmieniły świat", a naukowemu zainteresowaniu autorem można śmiało nadać miano brantologii. Za jej początek wypadałoby uznać pierwsze, cenione do dziś, wydanie krytyczne *Okrętu* z 1854 roku, którego autorem był Friedrich Zarncke. Zestawiona w 1990 roku przez dwóch najwybitniejszych współczesnych badaczy Branta, Joachima Knape i Dietera Wuttke, bibliografia liczy łącznie 1299 pozycji. To pokazuje skalę zainteresowania i potencjał twórczości Branta. Od tego czasu przybyło, oczywiście, wiele nowych prac, wśród nich dwie fundamentalne edycje: faksymilowa pierwszego wydania bazylejskiego w opracowaniu Dietera Wuttke (1994) oraz krytyczna Joachima Knape (2005). Jak widać, aktywność brantologów nie słabnie – co w naszym kraju, niestety, nie znajdowało dotąd echa.

Od czasów Branta błazeńskie okręty coraz częściej zaczęły się pojawiać na rzekach i morzach Europy. W sztuce następnych wieków, aż po ostatnie lata, motyw ten stał się popularny i wielokrotnie przetwarzany. Można tu wymienić – sięgając po zupełnie dowolnie dobrane przykłady z różnych dziedzin i czasów – rysunek Hansa Holbeina młodszego *Schiff mit Matrosen* (ok. 1532), miedzioryt Crispijna de Passe *Mallewagen* (1637), obrazy Oskara Laske (1923), Gustava Kluge (1996) i Thomasa Bühlera (2003) oraz rzeźbę Jürgena Webera ustawioną w Norymberdze (1984-1987) – wszystkie zatytułowane *Das Narrenschiff*, powieść Katherine Anne Porter *Statek szaleńców* (1962) i nakręcony na jej podstawie film Stanleya Kramera (1965), film Federico Felliniego *A statek płynie...* (1983), przebój Beatlesów *Yellow submarine* (1969) oraz *Narrenschiff* niemieckiego pieśniarza Reinhardta Meya (1998) – i wiele, wiele innych. Zebrałaby się z tego już cała błazeńska flotylla, co dowodzi trafności metafory Sebastiana Branta, który – nie stawiając się bynajmniej ponad społeczeństwem – w końcu i sam siebie uznawał w finale swego dzieła za błazna.

W staropolskiej literaturze i sztuce motyw okrętu błaznów nie znalazł odzwierciedlenia, przede wszystkim z braku polskiego przekładu dzieła Branta. Później, kiedy Polska przestała już sięgać od morza do morza, taka umieszczona na jakiejkolwiek krypie mikrospołeczność także nie pojawiała się często na horyzoncie – choć błaznów nigdy w naszym kraju nie brakowało. Nieobecność polskiego tłumaczenia Branta przekładała się więc i w następnych latach na nieobecność motywu. Poetyckie świadectwo lektury *Okrętu błaznów* dał tylko Jerzy S. Sito w wierszu pod takim samym tytułem, w którym do pasażerów Branta zostali dookrętowani przedstawiciele błazeństwa późniejszych wieków:

Wiódł ich do raju w Narragonii
Sebastian Brant;

malutkich, starych,
tych w pełni sił i tych w agonii,
którzy przez złote okulary
ścigali promień słońca – siny.
Wiódł ich do raju w Narragonii,
a zebrał wszystkich;
z kart Szekspira,
z Rzymu, Bizancjum i Pannonii,
z obłędu Fausta, nocy Leara,
z Woltera, Russa i Platona,
z Hegla, Morrisa, Saint-Simona,
z utopii świeckich i klasztornych...

(Pierwodruk: „Współczesność" 1963, nr 12)

Wskażmy jednak na koniec dwa znakomite przykłady polskich współczesnych okrętów błaznów, których autorzy – niekoniecznie świadomie nawiązując do Branta – rozwinęli ten motyw w imponujący sposób: powieść Witolda Gombrowicza *Trans-Atlantyk* (1953) i film Marka Piwowskiego *Rejs* (1970). Temat to na odrębne studium, dlatego w tym miejscu pozostanie bez komentarza.

Ogłoszenie tłumaczenia Andrzeja Lama otwiera nowy rozdział w polskiej recepcji *Okrętu błaznów*, a zainspirowana tym przekładem sztuka Piotra Tomaszuka i premiera zrealizowana przez niego we Wrocławskim Teatrze Lalek pozwalają żywić nadzieję, że w stronę Narragonii wyruszą z naszych portów kolejne statki.

Wojciech Dudzik

Błazeńskie metamorfozy

Rozmowa z Piotrem Tomaszukiem

Wywiad ukazał się w „Dialogu" nr 1/2010

Skąd pomysł na napisanie sztuki według poematu Branta, autora zupełnie nieobecnego w polskiej literaturze?

Powód jest banalny. Dyrektor Wrocławskiego Teatru Lalek rok temu zadzwonił do mnie, pytając, czy nie zainteresowałby mnie ten temat. Branta nie znałem, więc poprosiłem o tekst. Przejrzawszy go, ideę prostej adaptacji scenicznej uznałem za niewykonalną. Zacząłem szukać sposobu na udramatyzowanie poematu. Postanowiłem posłużyć się konwencją dramatyczną, która chronologicznie i mentalnie wydaje się bliska Brantowi, i spróbowałem napisać taki współczesny auto sacramental. To, co zrobiłem, jest oczywiście pastiszem hiszpańskich przedstawień na Boże Ciało, ale w końcu Gombrowicz sięgał po operetkę nie po to, aby napisać nowe libretto, lecz po to, aby „skonsumować" atrakcyjną scenicznie formę.

Forma auto sacramental prowadzi jednak do dość przewrotnej interpretacji poematu Branta. Z tego już choćby względu, że błazen był figurą, która podważała porządek rzeczywistości. Auto sacramental to jest coś, co z kolei ten porządek potwierdza, ustanawia, tłumacząc w formie widowiska prawdy wiary.

Jeszcze raz podkreślam, że napisałem pastisz, coś na kształt auto sacramental, szukając formy dla poematu, który uznać należy za niesceniczny. Autos są wyrazistą formą dramatyczną, a dla mnie wyzwaniem było zaprzęgnięcie poematu Branta do wozu teatralnego. Dramaturgia Statku błaznów to dramaturgia podróży, wędrówki, wygnania. To w jakiejś mierze taka chrześcijańska Odyseja. Ale niestety bez bohatera i bez dramatu. Bo chociaż błazen jest tu takim bohaterem jak everyman, to problem stanowi to, że u Branta ten bohater występuje w stu wcieleniach – błaznów są dziesiątki. Utwór sceniczny wymaga natomiast istnienia bohatera konkretnego i jego historii, którą w ciągu dwóch godzin trwania spektaklu staramy się opowiedzieć.

No, to jednak taki everyman à rebours. Kiedy każe pan błaznom z Brantowego okrętu wdziewać maski postaci z auto sacramental, to radykalnie zmienia się wymowa utworu Branta. Błazen, który z zasady podważa porządek religijny, staje się nagle jego piewcą. Z rubasznego żywiołu mięsopustnego robi się naraz pobożne widowisko.

Są gry, które prowadzi się z widzem po to, aby utrzymać w napięciu jego uwagę.
Postaci odsłaniają się stopniowo – podobnie jak w autos sacramentales, gdzie postać nazwana przez autora Mądrością może wystąpić na przykład w masce śmierci. To przecież jest najbardziej fascynujące w autos Calderóna: symbolika imion występujących postaci i masek, w których mogą one wkroczyć na scenę.
Odrębną kwestią jest, że w Statku... żaden z błaznów, który narzuconą mu maskę nakłada, nie jest w stanie sprostać wyznaczonej roli, tak jakby grzechem błazna była nie tyle „pycha", co złe na temat grzechu pychy błaznowanie.
Kolejny przykład „gry" z widzem, to eliminacja bohaterów. Śmierć rozumiana jako stawka w grze. I chodzi nie tylko o to, że ten błazen, który dobrze odegra swoją rolę, przeżyje, ale również o to, w jaki sposób autor uśmierci tych błaznów, którzy grali źle...

To z kolei przypomina raczej motyw wanitatywny – „ubi sunt?", „gdzie oni są?". To znów inna tradycja niż ta karnawałowa.

Wie pan, myślę, że dziś nie ma to już dla nas większego znaczenia. To może być ważne dla badacza literatury. Ja, będąc i autorem, i reżyserem staram się przede wszystkim znaleźć jakąś sprężynę, która pozwoli mi napiąć temat, obejrzeć go fabularnie. Konsekwencje interpretacyjne są oczywiście ważne, ale tekstu dramatycznego nie można „pisać interpretacją", trzeba odnaleźć po Bachtinowsku rozumiane „zdarzenie dramatyczne", które nudną morską podróż uczyni wypełnioną emocjami grą o życie.

Ale te konsekwencje robią się bardzo poważne, skoro żywioł materialno-cielesny obraca pan w motyw wanitatywny.

Tym, co jest fantastyczną, ujawniającą się dziś, potencją poematu Branta, jest potencja słowa błazen. Z jednej strony mamy tu skojarzenie średniowieczne, czyli błazen jako głupiec; z drugiej bardziej współczesne: błazen jako ktoś, kto nałożył maskę i kostium po to, aby coś przed nami odegrać, i błaznuje, czyli... „udaje", jak aktor. Byłbym błaznem, gdybym tej możliwości nie wykorzystał. (śmiech)

Pisze pan: „Błazen w swym błazeństwie mały / myśl kieruje ku wieczności". Brant by chyba tak nie powiedział.

Pewnie że nie! Ale w moim tekście na pierwszej stronie widnieje objaśnienie: „Do świeżo zgromadzonych błaznów odzywa się ich nowy pan". A pan to jest nie tylko dozorca, właściciel. To także ich nowy „autor", „władca", może ktoś na kształt Boga. A Bóg z kolei to jest nie tylko dawca życia i norm, ale i dawca śmierci.

Bóg z autos sacramentales?

A może to jest Pan, który na koniec okazuje się Szatanem? Bo dramaturgia Statku... to również dramaturgia przemiany czterech członków załogi w Czterech Jeźdźców Apokalipsy. Pytanie, do jakiego stopnia oni przemieniają się serio, a do jakiego błaznują, wygłupiają się, kpią, grają, wytwarzając kolejny, wyższy poziom błazeństwa. Bo przecież, jak byśmy tej ich metamorfozy teatralnie nie stopniowali, na końcu Kapitan przeistoczony w Śmierć okazuje się bardzo realny – nie demistyfikuje własnej gry, ale znika. Podobnie jak reszta załogi okazuje się tak realna, jak realne może być prawdziwe widmo.

Podejrzany jakiś ten pański auto sacramental.

Zabawne jest wykorzystanie moralizującej formy, która – przewrotnie – staje się własnym zaprzeczeniem. Jest jak bomba z opóźnionym zapłonem.

To błazen jest tą bombą? Takim wirusem, którego pan wpuszcza w pobożne widowisko?

Pytanie, kto jest błaznem? Czy postać literacka czy może widz? Bo skoro, na początku widowiska tenże Kapitan w zupełnej ciemności oświadcza: „Znajomość naszą uważam za zakończoną!", to mówi on również do nas, prawda? Przecież wszyscy jesteśmy na tym statku. Zostaliśmy przed chwilą stłoczeni na ławach.

Ale widz autos sacramentales wychodził z widowiska z poczuciem, że został utwierdzony w wierze, zostały mu wyjaśnione zawiłości doktryny. Pański

widz tymczasem zostaje z jakiejkolwiek pewności wytrącony.

Czy ja wiem? Przecież funkcjonujemy w świecie znanych nam symbolik: mamy tu Siedem Grzechów Głównych, które odgrywają taniec Zarazy, Cztery Żywioły odgrywają taniec Wojny, Cztery Cnoty Kardynalne odgrywają taniec Głodu i na końcu zostają Adam i Ewa jako figura ludzkości, a mają do odegrania tylko jedną scenę, tę pierwszą, która stała się przyczyną wszelkiego zła.

Stwarza pan świat na nowo?

Nie ja, lecz Kapitan. To on traktuje statek jak siedlisko zła. Wychodzi z założenia, że skoro zgromadził tu wszystkie grzechy świata, to jeśli go zatopi, oczyści świat z grzechu. Chce urządzić świat na nowo i zamierzenie to jest jak wyzwanie rzucone samemu Bogu! Może dlatego przewrotnie przywołuje Fausta, mówiąc o sobie: „Jam częścią tej siły, co niewoli pragnąc, wiecznie wolność czyni".

Więc jednak bogiem jest diabolos. Ten, który rozdziela, uniejednoznacznia, wytrąca z pewności, a przez to rozsadza pobożne widowisko.

No, to by się zgadzało.

Niewielu współczesnych twórców zajmuje się teatrem średniowiecznym. Pan robi już kolejne przedstawienie oparte na takich wątkach. Skąd się to panu wzięło?

To prawda, że średniowiecze – w przeciwieństwie do grecko-rzymskiego antyku – w teatrze dzisiejszym gdzieś znika... W dużej mierze to wina języka. Języka trudnego pod różnymi względami i hermetycznego. W dużej mierze to on sprawia, że reżyser musi dramaty te redagować, a nie wszyscy mają na to czas i ochotę. To także kwestia dobitnego, jednoznacznego przesłania tych tekstów, ich, powiedziałbym, ostentacyjnego dydaktyzmu. Tymczasem my dzisiaj nie lubimy być pouczani, a sztukę za wszelką cenę chcemy odrywać od jej – niegdyś tak oczywistej – wychowawczej i dydaktycznej funkcji, lubimy też taki przekaz, w który wpisany został zindywidualizowany, jednostkowy odbiorca, a nie wspólnota...

Może świat, o którym ten teatr mówił, już po prostu dawno nie istnieje i nie ma się do czego odwołać?

W tekstach średniowiecznych rzeczywiste jest dobro i rzeczywiste zło; jest rzeczywisty Szatan, który ma naturę osobową, i rzeczywisty Bóg. To jest fascynujące. Dlatego uważam, że warto się nad tymi tekstami pochylać i dlatego to robię. Taki tekst jest jak kawałek razowego chleba w chwili, kiedy na co dzień mamy do dyspozycji tylko bułki z supermarketu.

Ale sama forma widowiska misteryjnego też pana pociągała.

Bo ta forma jest szalenie teatralna. W Ofierze Wilgefortis umieściłem na scenie postać z teatru średniowiecznego, kogoś spoza akcji, „mistrza gry", który prowadzi widowisko. Tadeusz Kantor przez swą obecność na scenie nie odwoływał się do niczego innego i był takim „magister ludens". Przecież to jest znakomite. Dla mnie świat teatru jest o tyle ciekawy, o ile jest sztuczny, „wykreowany". To rzeczywistość, która od początku do końca jest zbudowana według zasad, które kierują tylko nią.

Jak będzie wyglądała wrocławska realizacja „Statku błaznów"?

Zobaczymy. Sam jestem ciekaw, bo czym innym jest napisać sztukę, a czym innym zmierzyć się z realnością teatru.

Rozmawiał Piotr Morawski

Był bal. Moda na karnawał

Wystawa zorganizowana we współpracy
Muzeum Narodowego we Wrocławiu i Wrocławskiego Teatru Lalek,
do obejrzenia we Wrocławskim Teatrze Lalek przy Placu Teatralnym 4
od 23 stycznia 2010.

Moda na sezon karnawałowy inspiracje czerpie z wielu źródeł. Suknie balowe przemawiają do zmysłów i wyobraźni, ich istotą jest seksapil. Już w Kopciuszku, najsławniejszej baśni świata, balowa suknia i pantofelki otwierają zakochanym drogę do spełnienia najgłębszych pragnień. Instrumentami uwodzenia były też inne akcesoria balowe: karnety, wachlarze, kotyliony, rękawiczki. Męski czarny frak stanowił gest uprzejmości wobec towarzyszącej damy, stanowiąc tło uwydatniające kunsztowność jej toalety, Kostium maskaradowy stwarzał jeszcze szersze pole dla inwencji i ekstrawagancji. Wystawa ze zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu prezentowana we wrocławskim Teatrze Lalek oddaje hołd pięknu i fantazji mody balowej i karnawałowej XIX i XX wieku. Prezentowane są suknie balowe i wieczorowe kobiece i męskie, a także urocze akcesoria mody – pantofelki, wachlarze, kotyliony, karnety, pelerynki balowe. Barwne grafiki, obrazy i autentyczne kostiumy maskaradowe pozwalają wyobrazić sobie splendor i fantazję dawnych balów kostiumowych, które tradycyjnie zamykały okres karnawałowych zabaw. Szczególną uwagę poświęcamy karnawałowi we Wrocławiu, od XVIII-wiecznych bali redutowych (maskowych) po kostiumowe zabawy w powojennym Wrocławiu, które cieszyły się szczególną popularnością w okresach politycznej odwilży po 1956 i transformacji 1989 r.

Ewa Halawa, Małgorzata Możdżyńska-Nawotka

Malarz nieznany, Portret kobiety z maską, ok. 1750, olej, płótno, MNWr.

WIEK XVIII. KARNAWAŁ WENECKI I REDUTY WROCŁAWSKIE

Kontrowersyjna maska

W XVIII w. osiągnęła szczyt fascynacja festynami weneckimi i związana z nią moda maski i czarnego domina, czyli okrywającej postać peleryny. Karnawał wenecki oddziaływał na wyobraźnię swoją wspaniałością, rozciągnięciem w czasie, urozmaiconym programem parad, uroczystości, spektakli teatralnych i operowych oraz nadzwyczajnie zróżnicowanym i zindywidualizowanym repertuarem kostiumów, wśród których był nieodzowny Turek, Żyd, Maur, Doktor Dżuma, Staruszka, Syfilityk, a zwłaszcza postaci z komedii dell arte.

Najważniejsze były jednak możliwości, które stwarzała maska. Z maską na twarzy można było wkroczyć w inny świat, w którym nie obowiązywały codzienne zasady: „Na jedną chwilę zdają się zanikać różnice między stanami: wszyscy rozmawiają z wszystkimi, wszystko jest przyjmowane za dobrą monetę i powszechna wesołość równoważy bezczelność i swawolę" – tak karnawałem weneckim zachwycał się Johann Wolfgang Goethe (Podróż włoska). Lady Mary Montagu pisała z Wenecji: „dla tych, którzy kochają miejsca publiczne, są tutaj dwa teatry i dwie opery dające przedstawienie każdego wieczoru, po bardzo przystępnych cenach. [...] Jest w modzie, aby najdostojniejsze damy przechadzały się ulicami, które są pięknie wybrukowane; a maska, za sześć pensów, i domino, ten szlachetny strój, pozwala wejść, gdzie zechcesz. [...] Jest przyjętym zwyczajem, że każdy może zachowywać się, jak mu się podoba i nic nie wydaje się śmieszniejsze niż cenzurowanie postępków bliźniego" (list do Lady Pomfret z 6 listopada 1739 r.).

Maska patronowała dwuznacznym igraszkom miłosnym i tajnym spiskom przeciwko władzy. Zapewniając anonimowość, chroniła i wyzwalała, intrygowała i przyprawiała o podniecający dreszcz. Przebranie tradycyjnie dostarczało alibi dla naruszania konwenansów, co przydawało balom maskowym – zwłaszcza publicznym – dwuznacznej reputacji, stąd powtarzające się – a zatem ewidentnie nieprzestrzeganie – zakazy noszenia masek. Znany jest cesarski reskrypt z dnia 5 lutego 1727 r. skierowany do magistratu wrocławskiego zalecający zakazanie masek i wszelkich przebrań w karnawale.

Jednak moda na wenecki karnawał okazała się silniejsza. Organizowano publiczne bale maskowe, czyli reduty. Występowały zabawy kostiumowe pod różnymi nazwami. Drukowane zaproszenia zachęcały do przyjścia na „Festino", „Conversation", „Ranelagh" (prawdopodobnie w nawiązaniu do rotundy w Dublinie, miejsca sławnego balu maskowego ku czci księcia Walii w 1759 r.) czy po prostu „Bal masque".

Treści polityczne – rewolucyjne i oświeceniowe – wzbogacają symbolikę karnawałowych przebrań widniejących na zaproszeniu na bal z 1799 r. Dama występuje w kostiumie Prawdy lub Rozumu, co czytamy z symbolu słońca we włosach i na piersi oraz komicznych okularów uczonego na nosie. W tle zamaskowane postaci w kostiumach z czasów Rewolucji francuskiej. Polityka pojawiała się na scenie balowej podczas wojen napoleońskich. W 1813 cieszono się z klęski Napoleona pod Berezyną: afisz zapowiadał zakończenie balu „tańcem kozackim".

Wrocławskie sale redutowe i balowe

Przy ul. Biskupiej 13 mieściła się sala redutowa pani Locatelli, w XVIII w. uchodząca za najbardziej wykwintny lokal we Wrocławiu. W późniejszym okresie nazwę zmieniono na „Król Węgierski". Wrocławski malarz Johann Georg Wangner upamiętnił bale w sali pani Locatelli w swoich pięknych ilustracjach do sztambucha maklera towarowego Dawida Jänischa, akwarelach malowanych w latach 1740 – 1746. Występujące na nich postaci, w kostiumach inspirowanych karnawałem weneckim i komedią dell' arte, przypominają modne figurynki z saskiej porcelany. Właścicielka pilnowała, aby zabawy nie naruszały zasad dobrego tonu. Zaproszenia na bale maskowe w sali redutowej pani Locatelli często zawierały zakaz wstępu dla masek (przebrań) wulgarnych czy niestosownych. Miało to znaczenie w epoce, która do publicznych zwłaszcza bali maskowych odnosiła się z pewną podejrzliwością z uwagi na swobodę obyczajową, którą kojarzono z anonimowością jako zapewniała maska i przebranie. W XIX w. reputacja lokalu pogorszyła się i bawiło się tam tylko biedniejsze mieszczaństwo.

Mniejsza sala redutowa mieściła się przy ul. Oławskiej 7 w kamienicy Pod Błękitnym Jeleniem. Z miejscem tym związana była także działalność towarzystwa muzycznego, założonego w 1710 r. Jego pierwszym przewodniczący Anton Albert Koch który wprowadził takie nowe, modne tańce, głównie francuskie, jak sarabanda, gigue czy menuet.

Jako sale taneczne wykorzystywano także w sezonie karnawałowym sale do gry w piłkę. Prócz wspomnianej już sali przy ul. Szerokiej, popularnością cieszyła się także sala założona przez hrabiego von Herberstein na terenie przedmieścia Odrzańskiego, o czym wspomina już Friedrich Lucae w Schlesiens Curie Denckwürdigkeiten, wydanym we Frankfurcie nad Menem w 1689 r. Bogate mieszczaństwo bawiło się w salach Resursy Kupieckiej (obecny Teatr Lalek) oraz w pomieszczeniach Starej, a potem Nowej Giełdy. Reduty w Starej Giełdzie odbywały się we wtorki. Abonament na wszystkie bale w sezonie kosztował 3 talary, a wstęp na pojedynczy bal – 1 talara. W opłatę była wliczona herbata i ciastko.

W. Santer, sala tańca w Ogrodzie Zimowym Krolla, 1841, litografia, MNWr.

Zimowa kawiarnia działająca w cieplarnianym ogrodzie kwiatowym, założonym przed Bramą Świdnicką przez ogrodnika Monhaupta, stała się na początku XIX w. ulubionym miejscem organizowania zabaw ostatkowych. Modnym miejscem balowania była również kawiarnia z ogrodem, położona u zbiegu ulic Wierzbowej i Piota Skargi. Lokal ten znany jako Stadt Paris, Pariser Garten lub Burgergarten, działał od końca XVIII wieku na terenie dawnego ogrodu Laurentiusa Scholza. Systematycznie rozbudowywany od pocz. XIX wieku obrastał w cieplarnie, pawilon ogrodowy, letnią salę muzyczna otoczoną dwupoziomowymi galeriami. Miał też elegancką salę balową. Specjalnością lokalu były wystawne bale redutowe organizowane przez Wielką Resursę Prowincjonalną. Bale te gromadziły szlachtę, oficerów i wyższych urzędników, a także profesorów i studentów. Podobne towarzystwo bawiło się na balach w (nieistniejącym) Domu Kornów przy ul. Świdnickiej. Bale redutowe odbywały się też – tak jak w całej ówczesnej Europie – w budynkach teatralnych: Kalte Asche i Teatrze Miejskim (Operze).

Niższe stany bawiły się w gospodach Pod Złotym Słońcem przy Matthiasstrasse (ul. Św. Macieja) 93, Deutscher Kaiser przy Friedrich Wilhelm Strasse (Legnicka) 13 i Goldener Scepter przy Klosterstrasse (ul. Klasztorna).

WIEK XIX. KARNAWAŁY ARTYSTÓW I MIESZCZAN

Maskarady artystyczne i błazeńskie pochody artystów

Moda na pochody i maskarady w egzotycznych strojach była zjawiskiem ogólnoeuropejskim. Do wyobraźni tłumów i artystów przemawiały takie wydarzenia jak szumny wjazd poselstwa tureckiego do Paryża w 1721 r. bądź sławna Maskarada Sułtana Mekki, zorganizowana przez studentów Akademii Francuskiej w Rzymie w 1744 r., ze wspaniałymi kostiumami, które łączyły szczegółową znajomość wschodnich ubiorów z porywającą fantazją. Inspiracją dla wrocławskich pochodów karnawałowych był także karnawał w Kolonii.

Dziewiętnastowieczne zabawy kostiumowe, wywodząc się od „maszkar" i korowodów przebierańców, zachowały elementy tej tradycji: bal często rozpoczynał się paradą uczestników w barwnych kostiumach, a czasami paradę kostiumową powtarzano kilkakrotnie w czasie trwania imprezy. Szczególnie barwny pochód przebierańców (Narrenspiel) zorganizowany przez wrocław-

skich artystów odbył się w 1843 r. w sali głównej wrocławskiego Ogrodu Zimowego Krolla, urządzonego na terenie Przedmieścia Szczytnickiego, na południe od dzisiejszej ulicy Szczytnickiej. Król błaznów jedzie na wielbłądzie, towarzyszą mu trefnisie na osiołkach. Udział zwierząt w błazeńskich pochodach przebierańców to tradycyjny motyw karnawałowy, podkreślający element egzotyki lub groteski. Znany poeta August Heinrich Hoffmann von Fallersleben (1798-1874), piszący między innymi o wrocławskim karnawale artystów, w wierszu Der Eselfasching oddał żartobliwy hołd poczciwemu osiołkowi, który staje się symbolem błazeństwa jako wolności karnawału. W innym wierszu okolicznościowym z 1837 r. na obchody karnawału urządzane przez wrocławskich artystów, zatytułowanym Breslauer Künstler Fasching, wspomniany August Heinrich Hoffmann von Fallersleben odwołuje się do typowych wątków kojarzonych z karnawałem: beztroskiej, radosnej atmosfery zabawy, porzucenia trosk i szarej codzienności, wesołej biesiady do rana w piwiarniach. Inny wierszyk tegoż autora o wrocławskim karnawale wymienia uciechy bardziej konkretne: taniec, muzykę, śpiew, radosną wrzawę oraz rozkosze podniebienia: ciasta, pączki, precle, kiełbasy i szynki. Wspomina też o poprzebieranych dzieciakach chodzących po domach i wynagradzanych słodyczami.

Ogród Zimowy Krolla

Ów błazeński pochód artystów uwieczniony na rycinie Koski odbył się Ogrodzie Zimowym Krolla stanowiącym część tzw. établissement (kompleksu rozrywkowego), wznoszącego się niegdyś na Przedmieściu Szczytnickim, w sąsiedztwie dzisiejszej ul. Szczytnickiej 11, założonego kilka lat wcześniej – w 1837 r. Rycina W. Santera, przedstawia główną salę tego kompleksu – przeszkloną halę z kasetonowym sufitem i z kolumnową galerią naprzeciw okien. Z sufitu zwisają ogromne żyrandole. Wnętrze wypełniają fantazyjnie strzyżone rośliny w donicach, a tłum gości siedzi przy stołach lub spaceruje wśród zieleni. Sala powstała z inicjatywy Josefa Krolla, właściciela łaźni przy ul. Księcia Witolda 3. Uroczyste jej otwarcie miało miejsce 25 grudnia 1837. Rycina przedstawia zapewne nową wersję sali, po rozbudowie w 1841 według projektu radcy budowlanego A.F. Studta. Przedsięwzięcie to miało związek z wizytą króla Fryderyka Wilhelma IV. Na tej uroczystości król był ponoć pod takim wrażeniem, że miał zaprosić Krolla do Berlina, by tam stworzył podobne kompleks rozrywkowy. Tak się też stało – w tym samym roku Kroll sprzedał Ogród Zimowy restauratorowi Springerowi i przeniósł się do stolicy. Zakład wrocławski prowadził nadal działalność, po powodzi w 1845 został odbudowany, a w 1852 przekształcony w teatr letni Arena. W 1872 cały kompleks wyburzono pod budowę kamienic czynszowych.

WROCŁAWSKI KARNAWAŁ KOŃCA XIX WIEKU

Bal u hrabiego Schaffgotscha

Pragnienie nowości, chęć urozmaicenia balu, a zarazem zadziwienia gości czymś niespotykanym przyświecały niejednej gospodyni balu czy komitetowi organizującemu bal kostiumowy. Znakomitym narzędziem służącym temu celowi okazały się zaplanowane z góry tańce „tematyczne", wykonywane przez tancerzy w określonych i skoordynowanych kostiumach. Takie zabawy zespołowe zachęcały uczestników do szczególnego zaangażowania w przygotowania do balu. Fantazja lub poradnik podpowiadały tematy. Czytając opisy takich „tematycznych" tańców i procesji, a także oglądając ilustracje żurnalowe przedstawiające korowody ukostiumowanych na bal postaci, ma się wrażenie, że oto ożyły – jako charakterystyczne dla XIX w. „totalne dzieło sztuki" łączące obraz i ruch, muzykę i teatr, aluzje artystyczne i scenografię – karty XVI-wiecznych ilustrowanych traktatów kostiumograficznych, w których szereg ustawionych obok siebie postaci w strojach różnych nacji czy plemion stanowił swoiste „opisanie świata" właśnie rozszerzającego się dzięki odkryciom geograficznym.

Bal maskowy wydany 19 lutego 1884 r. przez Hansa Ulricha hrabiego von Schaffgotsch w jego pałacu przy dzisiejszej ul. Kościuszki (popularny „Pałacyk") stał się wydarzeniem towarzyskim. Opis tego balu czyta się jak katalog modnych atrakcji typowych dla XIX w. Bal rozpoczynał się o godzinie ósmej wieczorem. Przy drzwiach witali gości halabardnicy w kostiumach Landsknechtów, Turcy oraz Chińczycy jak z malunków na chińskiej porcelanie. Okrycia pomagali zdjąć i do sali prowadzili Paziowie w strojach średniowiecznych. Przy wejściu Policja Maskowa sprawdzała, czy gość ma na sobie wymagany w zaproszeniu kostium. Orkiestra i chór występowali w kostiumach „staroniemieckich". Oficjalne otwarcie balu dostojnym polonezem, który spełniał rolę kostiumowej parady, przewidziano na godzinę 20.45. Ku uciesze gości przewidziano rozmaite taneczne atrakcje. Oto nieoczekiwanie z bocznych sal wypadają Włoscy Rozbójnicy i rozpoczynają szaloną włoską tarantelę (charakterystycznym elementem jest także treściowa zgodność kostiumu i tańca). Kostiumy zaś do kadryla były zainspirowane bardzo wówczas popularnymi ilustrowanymi książkami dla dzieci angielskiej autorki Kate Greeneway. W pewnej chwili odezwały się fanfary jako sygnał do zdjęcia masek, co dało asumpt do zabawnych sytuacji, śmiechu, a może zakłopotania i ożywionych konwersacji. Po demaskacji nastąpiła kolejna tura skomplikowanych tańców figurowych: walc, polka, kolejny kadryl i kotylion.

Karnawał na Promenadzie

Program uroczystości karnawałowych w 1892 r., odbywających się przez dwa kolejne dni 28 i 29 lutego, daje pojęcie o wystawności obchodów karnawałowych oraz zaangażowania i pomysłowości, jaką wrocławianie wykazywali się w ich organizacji. Rozpoczęły się one mszą karnawałową godzinie 16-tej, po czym odbył się koncert orkiestry wojskowej na Promenadzie. Następnego dnia po mszy się o godzinie 11-tej nastąpiły dwa koncerty orkiestr wojskowych na Promenadzie – południowy i wieczorny. Dalsze uroczystości urozmaiciły liczne występy artystyczne amatorów i profesjonalnych artystów, m.in. tańce na ślizgawce, popisy clownów z niedźwiedziem, pokazy tresury, atletów, linoskoczków, śpiewaków ulicznych i krótkie przedstawienia teatralne o charakterze komediowym i farsowym. W ich tematyce nawiązywano do tradycyjnych wątków literackich i karnawałowych, a także do bieżących nowinek, np. nowego szału rowerowego, o którym traktowała zamieszczona w programie Oda do roweru. Zwieńczeniem całości był bal kostiumowy wydany 1 marca w stosownie przystrojonych salach Starej Giełdy na Placu Solnym (zamieszczono plan). Wstęp był objęty subskrypcją.

Propozycje kostiumów maskaradowych na karnawał 1899 r. Wobec nadchodzącego stulecia, na salę balową wkraczają symbole współczesności: Emancypacja i Widokówka, wracają wspomnienia minionych czasów (Dyrektoriat, Dawne Monachium), dla dzieci propozycje ahistoryczne, ale z niepokojącą aluzją do łańcucha pokarmowego: Ślimaczek i Bocian.

Wrocławski Teatr Lalek
Muzeum Narodowe we Wrocławiu
Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu
Instytut Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego

zapraszają

na międzynarodową sesję popularnonaukową poświęconą Okrętowi błaznów (Das Narrenschiff) Sebastiana Branta oraz historii karnawału i karnawałów wrocławskich – z udziałem najwybitniejszych teoretyków karnawału, teatrologów, historyków sztuki i literatury, m.in. prof. DIETERA WUTTKE – wybitnego znawcy dzieła Branta, prof. WERNERA MEZGERA – znakomitego badacza obyczajów karnawałowych, prof. ANDRZEJA LAMA – tłumacza dzieła Sebastiana Branta, prof. ANDRZEJA DĄBRÓWKI – mediewisty, prof. WOJCIECHA DUDZIKA – kulturoznawcy, autora książki Karnawały w kulturze. W programie także pokaz filmów dokumentalnych (m.in. Carnaval. Największe party świata ANDRZEJA FIDYKA) oraz promocja polskiego przekładu Das Narrenschiff. W ramach sesji wysłuchają Państwo wykładu – niespodzianki, poświęconego wrocławskim karnawałowym tradycjom kulinarnym, połączonego z degustacją pączków, faworków i ponczu przyrządzonych przez cukierników „Mamuta" według tradycyjnych receptur odkrytych przez Grzegorza Sobela z Biblioteki Uniwersyteckiej.

W programie:

Czwartek, 21 stycznia 2010
Miejsce: Sala 2D, Wydział Prawa i Administracji UWr, pl. Uniwersytecki 7/10, bud. D

godz. 19.00
Nadzwyczajne wykłady gościnne prof. Wernera Mezgera (Uniwersytet we Fryburgu Bryzgowijskim, Niemcy):
Krótka historia błazeństwa w kulturze europejskiej
Karnawał w Europie – historia i współczesność
Tłumaczenie: prof. Wojciech Kunicki

BŁAZNY - KARNAWAŁ - TEATR
Sesja popularnonaukowa
22-23 stycznia 2010

Piątek, 22 stycznia 2010
Miejsce: Wrocławski Teatr Lalek

godz. 16.00-16.45
Prof. dr hab. Andrzej Dąbrówka
(Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa)
Karnawał a teatr w średniowieczu

godz. 17.00-17.30
Mgr Ewa Nofikow (Uniwersytet w Białymstoku)
Staropolskie komedie mięsopustne

godz. 17.30-18.00
Prof. dr hab. Wojciech Dudzik (Uniwersytet Warszawski)
W poszukiwaniu polskiego karnawału

godz. 18.15-19.00
tekst: Dr Grzegorz Sobel; wyk: S. Wolski
Wrocławski stół karnawałowy.
Uwaga – wykład połączony z degustacją wrocławskich karnawałowych przysmaków.

godz. 19.15-22.00
Pokaz filmów o tradycjach karnawałowych na świecie

Sobota, 23 stycznia 2010
Miejsce: Wrocławski Teatr Lalek

godz. 17.00-17.30
Otwarcie wystawy *Był bal. Moda na karnawał* autorstwa Małgorzaty Możdżyńskiej-Nawotki i Ewy Halawy.

godz. 17.30-18.30
Prof. dr hab. Andrzej Lam i prof. dr hab. Dieter Wuttke
Rozmowa o *Okręcie błaznów.*
Tłumaczenie: prof. Wojciech Kunicki
Promocja polskiego wydania dzieła Sebastiana Branta.

Okręt błaznów to pierwsze polskie tłumaczenie arcydzieła Sebastiana Branta Das Narrenschiff (1494), prawdziwego europejskiego bestsellera z początków epoki druku. Autorem przekładu jest literaturoznawca prof. Andrzej Lam, który w swoim dorobku translatorskim ma już m.in. utwory Goethego, Hölderlina, Schillera i Rilkego. Polska edycja Okrętu błaznów, ze względu na rangę wydarzenia, została objęta patronatem Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Książka ukaże się nakładem Akademii Humanistycznej im. Aleksandra Gieysztora w Pułtusku przy wsparciu Fundacji Współpracy Polsko-Niemieckiej oraz Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego – dokładnie w dniu premiery „Statku błaznów" we Wrocławskim Teatrze Lalek!

godz. 19.00
Prapremiera „Statku błaznów" we Wrocławskim Teatrze Lalek

Inspiracja i opieka merytoryczna: prof. dr hab. Wojciech Dudzik
Patronat honorowy: Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego
Zrealizowano ze środków Fundacji Współpracy Polsko-Niemieckiej

ZE ZBIORÓW Instytutu Teatralnego

Patronat honorowy:

Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Projekt zrealizowany ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego

wrocław european capital of culture 2016

Wrocław miasto spotkań

Partnerzy:

MUZEUM NARODOWE we Wrocławiu

UNIVERSITAS VARSOVIENSIS

BUWK

Dialog

gazeta WYBORCZA.PL

CLEARCHANNEL OUTDOOR

Patronat kulinarny:

mamut

ORBIS HOTELS WROCŁAW

Patronat medialny:

TOK FM

TVP KULTURA

TVP WROCŁAW

DZIENNIK TEATRALNY

W programie wykorzystano nastepujące materiały: projekty graficzne - Paweł Dobrzycki; fotografie z prób - Filip Lupa; inne fotografie - Łada Jurasz-Dudzik, Maciej Drewniak, Arkadiusz Podstawka, Agnieszka Sadowska oraz archiwa prywatne; reprodukcje i fotografie archiwalne - Muzeum Narodowe we Wrocławiu.

Podziękowania:
dla Fundacji Współpracy Polsko-Niemieckiej za wsparcie finansowe,
dla redakcji „Dialogu" za zgodę na przedruk wywiadu z Piotrem Tomaszukiem.

Wrocławski Teatr Lalek,
pl. Teatralny 4,
50-051 Wrocław

Kasa biletowa:
wtorek - piątek 9.00-19.00,
sobota i niedziela na dwie godziny przed spektaklem

Biuro Organizacji Widowni:
(71) 335 49 11-13,
widownia@teatrlalek.wroclaw.pl

Scena Nova:
(71) 335 49 49,
bilety@scenanova.com

Rezerwacje są przyjmowane telefonicznie i drogą elektroniczną od poniedziałku do piątku w godz. 8.00-16.00.