

G



Marzenna Wiśniewska

Autorski teatr Ireny Sowickiej

**Podróż do początków
Teatru Lalek Guliwer**

Targówek

Praga
Północ

Praga
Południe

● Królewska 13

● Chłodna 11

● Plac Defilad

Śródmieście

● Marszałkowska 81

● Marszałkowska 18

● Marszałkowska 8

● Różana 16

Mokotów

Autorski teatr Ireny Sowickiej

**Podróż do początków
Teatru Lalek Guliwer**

Projekt graficzny i skład: Julia Juzyk

Korekta: Magdalena Rynkun

Dziękujemy Agacie Sowickiej, córce Ireny i Tadeusza Sowickich, za udostępnienie materiałów z archiwum rodzinnego oraz życzliwość i wielogodzinne rozmowy o założycielce Teatru Lalek Guliwer.

W publikacji wykorzystano fotografie ze zbiorów archiwum Teatru Lalek Guliwer, archiwum rodzinnego Ireny i Tadeusza Sowickich, Narodowego Archiwum Cyfrowego, Cyfrowego Muzeum Narodowego w Warszawie.

Dziękujemy Bartoszowi Rassalskiemu za zgodę na bezpłatną publikację fotografii autorstwa Stefana Rassalskiego.

Dziękujemy Ewie Hartwig-Fijałkowskiej za zgodę na publikację fotografii autorstwa Edwarda Hartwiga.

Dziękujemy Fundacji Archeologia Fotografii za zgodę na publikację fotografii autorstwa Zbigniewa Dłubaka.

Na okładce wykorzystano zdjęcie Ireny Sowickiej pochodzące z publikacji *Trzy lata pracy Teatru Lalki i Aktora Guliwer*, do której zdjęcia wykonał Foto-Serwis, Henryk Bietkowski Film Polski — Robert Małek.

Na wewnętrznej stronie okładki wykorzystano fotografię widowni dziecięcej Teatru Lalki i Aktora Guliwer w 1948 roku, Narodowe Archiwum Cyfrowe, nr 3/3/0/40/855 (public domain).

Dołożono wszelkich starań, aby ustalić autorstwo wykorzystanych fotografii. Prosimy o kontakt z Teatrem Lalek Guliwer wszystkie osoby, którym znane jest autorstwo nieopisanych fotografii.

Wydawca: Teatr Lalek Guliwer, instytucja kultury miasta stołecznego Warszawy

ul. Różana 16

02-548 Warszawa
www.teatrguliwer.pl

© Copyright by Teatr Lalek Guliwer

Warszawa 2026

ISBN 978-83-909767-3-0

eISBN 978-83-909767-4-7

Druk: Ergo BTL

Font: Adobe Caslon oraz Alergia Wide

Papier: Arena Rough Natural

Marzenna Wiśniewska

Autorski teatr Ireny Sowickiej

**Podróż do początków
Teatru Lalek Guliwer**



Warszawa 2026



Irena Krężlewicz (przed 1939), Ars

Wprowadzenie

W polskim kalendarzu teatralnym lata 2025 i 2026 upływają pod znakiem licznych obchodów jubileuszy 80-lecia działalności scen teatralnych, które powstawały tuż po wojnie. Na wyzwolonych ziemiach polskich już w pierwszym kwartale 1945 roku, dzięki ludziom powracającym do swoich miast lub przesiedlonym w wyniku wojennej zawieruchy, zaczęły się odradzać teatry działające jeszcze przed wojną oraz zawiązywać nowe zespoły. Wspólnym mianownikiem wszystkich inicjatyw teatralnych pierwszych powojennych miesięcy był entuzjazm łączący ludzi sceny i publiczność, który odwracał uwagę od ogromu trudności życiowych i pozwalał pokonywać liczne problemy organizacyjne. Z pasji i ciężkiej pracy narodziła się również warszawska scena lalkowa dla dzieci, którą Maria Irena Krężlewicz (po mężu Sowicka)¹ zainicjowała 1 października 1945 roku. Dziś scena ta nosi nazwę Teatr Lalek Guliwer.

W jubileuszowych okolicznościach zapraszam tą publikacją do powrotu do źródeł Teatru Lalek Guliwer, czyli działalności

¹ W życiu prywatnym oraz oficjalnie Irena Krężlewicz (po mężu Sowicka) używała swojego drugiego imienia. Zapis nazwiska panińskiego będzie stosowany dla jej biografii i działalności przedwojennej. Powojenna praca będzie już sygnowana nazwiskiem po mężu, z wyjątkiem sytuacji, gdy dla ukazania ciągłości twórczości zasadne będzie użycie dwojga nazwisk.

jego założycielki. Wraz z osobami współtworzącymi z nią pierwsze sezony tej sceny znalazła się „w typowej sytuacji pionierów – pisał po latach Henryk Jurkowski – gotowych do ofiar i pracy ponad siły. Przez lata wojny oczekiwali na tę możliwość działania. Byli jeszcze młodzi. Pełni osobistych nadziei i wiary w nieograniczone możliwości teatru lalek”².

Zanim udamy się w tę podróż, chcę wyjaśnić, dlaczego, mimo istnienia kilku jubileuszowych publikacji poświęconych dziejom Teatru Lalek Guliwer,³ należy wrócić do jego pionierskich lat i roli założycielki tej sceny, pierwszej dyrektorki, inscenizatorki i reżyserki, Ireny Sowickiej. Powodów jest kilka.

Historia narodzin Teatru Lalek Guliwer pod kierunkiem Ireny Krężlewicz-Sowickiej, zajmowała co prawda uwagę w opracowaniach okolicznościowych, ale z tytułu ich przekrojowego charakteru autorzy w skondensowany sposób opisywali przede wszystkim najważniejsze osiągnięcia repertuarowe Ireny i Tadeusza Sowickich. Indywidualna droga Sowickiej do jej autorskiego teatru lalek dla dzieci była w ten sposób mniej widoczna. Do zacierania się jej założycielskiej roli przyczyniło się dwukrotne dramatyczne przerwanie dyrekcji w Guliwerze. Niedokończona wizja teatralna Sowickiej znalazła się w cieniu wielu dekad działalności kolejnych dyrektorów. W publikacji wydanej na jubileusz 60-lecia Teatru Lalek Guliwer Hanna Bałtyn zaczynała

² Henryk Jurkowski, *Moje pokolenie*, Łódź 2006, s. 291.

³ Teatr Lalek Guliwer wydał następujące publikacje: Irena Sowicka, Tadeusz Sowicki, *3 lata pracy Teatru Lalki i Aktora Guliwer*, Warszawa, bez rocznika wydania (1949?); *Państwowy Teatr Lalki i Aktora Guliwer 1945-1970*, red. Henryk Jurkowski, Warszawa 1970; Guliwer, red. Bożena Frankowska, Warszawa (bez rocznika wydania, z okazji 30-lecia); *Teatr Guliwer*, red. Bożena Frankowska, Warszawa (bez rocznika wydania, z okazji 40-lecia); Agnieszka Koecher-Hensel, Małgorzata Niecikowska, *50 lat Teatru Lalek „Guliwer”*, Warszawa 1995; *60 lat. Jubileusz Teatru Guliwer*, Warszawa 2005.

swój przekrojowy tekst zdaniem „Samych początków teatru, założonego przez Irenę Sowicką przy Marszałkowskiej, nikt już nie pamięta”⁴, by od razu przejść do działalności tej sceny pod kierunkiem Moniki Snarskiej-Kęckiej (najpierw jako kierowniczki artystycznej, potem dyrektorki w latach 1960-1990), Marcina Jarnuszkiewicza (1990/1991) i Mirosława Korzeba (1991-2020). Pierwszym z powodów ponownej podróży do początków Teatru Lalek Guliwer jest zatem wydobyć ich z niepamięci, a tym samym przypomnieć założycielki tej sceny oraz utrwalenie widoczności tej artystki w historii warszawskiej i szerzej, polskiej sceny lalkowej po II wojnie światowej. Badacze teatru lalek zgodnie sytuują Sowicką wraz z Władysławem Jarewą (Teatr Groteska w Krakowie) i Janiną Kilian-Stanisławską (Teatr Niebieskie Migdały, obecnie Lalka w Warszawie) wśród pierwszej trójki powojennych artystów teatru lalek, którzy wyrażenie zaproponowali autorską wizję teatru lalkowego i do których należały pierwsze najważniejsze sukcesy formujące powojenne środowisko lalkarskie⁵.

W tym kontekście dziwić może, że nie powstało dotąd opracowanie skupione na formacji artystycznej Sowickiej, jej dorobku scenicznym i działalności w środowisku teatralnym, które pozwoliłoby pełniej zobaczyć ją jako reżyserkę, plastyczkę i dyrektorkę teatru. Takie monograficzne ujęcie mogłoby powstać w ramach ważnej serii „Lalkarze. Materiały do bibliografii”, którą powołał Polski Ośrodek Lalkarski POLUNIMA w celu dokumentowania

⁴ Hanna Baltyn, *60-lecie Teatru Guliwer czyli dziecięce Rozmaitości*, [w:] *60 lat. Jubileusz Teatru Guliwer*.

⁵ Marek Waszkiel, *Dzieje teatru lalek w Polsce 1944-2000*, Warszawa 2012, s. 30-31.

twórczości osób kształtujących lalkarstwo w drugiej połowie XX wieku w Polsce. Niestety, dorobek Sowickiej, czy też tandemu twórczego, który tworzyła z mężem, Tadeuszem Sowickim, nie stał się dotąd przedmiotem badań w tej serii. Warto przypomnieć natomiast, że jeden z jej tomów został poświęcony działalności artystycznej drugiej ważnej artystki w historii Teatru Lalek Guliwer, przywołanej już Monice Snarskiej-Kęckiej⁶.

Drugą inspiracją do ponownego zagłębienia się w działalność artystyczną Ireny Sowickiej są współczesne badania poświęcone kobiecej historii teatru, które służą widzialności roli kobiet w kształtowaniu życia teatralnego oraz rozszerzaniu refleksji o znaczeniu i oddziaływaniu ich dorobku artystycznego. Kontekst ten pozwala zobaczyć twórczość Sowickiej jako część szerszego procesu zintensyfikowanej aktywności artystek w zakładaniu teatrów i formowaniu różnorodnych estetyk oraz modeli działalności teatralnej w pierwszej powojennej dekadzie. Marek Waszkiel zwracał uwagę, że Sowicka, podobnie jak Wanda Byrska, Elżbieta Czaplińska, Zofia Jaremowa, Janina Kilian-Stanisławska, Halina Lubicz, Irena Pikiel, Joanna Piekarska, Olga, Ewa i Irena Totwen, i wiele innych artystek, „nadawały ton polskiemu lalkarstwu”, łączyły wiele funkcji w swoich teatrach i nierzadko uzyskiwały znaczenie daleko wykraczające poza własne środowiska, w których pracowały⁷. A mimo to ich nazwiska rzadko przebijają się w narracji historycznoteatralnej. Uzupełnianiu polskiego zasobu dokumentującego kobiecy dorobek teatralny służy

⁶ Joanna Rogacka, *Monika Snarska-Kęcka*, Łódź 2002.

⁷ Marek Waszkiel, *Dzieje teatru lalek w Polsce 1944–2000*, s. 101.

od ponad dekady projekt „HyPaTia. Kobięca historia polskiego teatru”⁸. Ale i tam o Sowickiej znajdziemy tylko kilka podstawowych informacji w *Kronice teatru 1944–2014*⁹. Skupienie uwagi na tej artystce teatru pozwoli wypełnić kolejną kartę w historii polskiego teatru.

Powrotowi do pionierskiego okresu Teatru Lalek Guliwer sprzyjają również najnowsze publikacje poświęcone warszawskim scenom teatralnym w czasie wojny i w pierwszych latach odbudowy stolicy, w tym najnowsze opracowania autorstwa Tomasza Mościckiego¹⁰. Pozwalają one zobaczyć narodziny Guliwera w kontekście innych zjawisk kształtujących życie teatralne powojennej Warszawy. Umożliwiają zatrzymanie uwagi na tym, co to znaczyło dla założycielki tej sceny stworzyć teatr dla dzieci, których codzienność cały czas naznaczona była piętnem wojny, dramatycznie niosła pamięć masowej śmierci oraz bolesnych tragedii indywidualnych. A taka perspektywa sprzyja stawianiu pytań ważnych również dziś, pytań o idee, wartości, koncepcje estetyczne oraz sposoby uprawiania teatru w cieniu wojny.

Najnowsze opracowania Mościckiego zachęcają do ponownego zanurzenia się w archiwach, które, jak się okazuje, zawierają jeszcze nieodkryte materiały oraz rewidują przekonanie, że zachowało się niewiele informacji o spektaklach pionierskich teatrów dla dzieci w Warszawie¹¹. Bardzo ciekawym odkryciem podczas

⁸ „HyPaTia. Kobięca historia polskiego teatru”, <https://www.hypatia.pl/>.

⁹ *HyPaTia, Kronika teatru 1944–2014*, https://www.hypatia.pl/Kronika_teatru_1944-2014 (dostęp: 01.02.2026).

¹⁰ Tomasz Mościcki, *Teatry Warszawy 1944–1945. Kronika*, Warszawa 2012; Tomasz Mościcki, *Warszawskie sezony teatralne 1944–1949*, Warszawa 2016.

¹¹ Tomasz Mościcki pisał o nikłym zainteresowaniu dziennikarzy teatrem dla dzieci. Niemniej jednak premiery Teatru Lalki i Aktora Guliwer w okresie dyrekcji Ireny Sowickiej doczekały się wielu recenzji na łamach prasy codziennej oraz w branżowych pismach „Teatr Lalek” i „Teatr”.

poszukiwania informacji o początkach działalności Teatru Lalek Guliwer okazały się fotografie Jana Kosidowskiego, które znajdują się w cyfrowych zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Część z nich została opublikowana w ramach dwóch reportaży zza kulis teatralnych w piśmie „Świat” w 1952 i 1955 roku¹². Ale w udostępnionym pełnym zbiorze znalazły się nieopublikowane „fotografie-skarby”, na których Kosidowski uchwycił z kilku perspektyw kulisy spektakli granych przez zespół Guliwera. Dzięki temu archiwum fotograficznemu otrzymaliśmy dziś dostęp między innymi do serii wyjątkowych ujęć widowni tłumnie oglądającej na Placu Konstytucji, podczas których zbierano datki na budowę nowego gmachu dla teatru. Kosidowski uchwycił również ujmujące zbliżenia na spotkania dzieci z lalkami¹³.

Jest jeszcze jeden ważny powód skupienia uwagi na Irenie Sowickiej. Z jubileuszowych refleksji o historii Teatru Lalek Guliwer narodził się pomysł nazwania dużej sceny tego teatru imieniem jego założycielki. Ceremonia odbyła się 23 marca 2026 roku podczas uroczystości Światowego Dnia Lalkarstwa, organizowanego przez POLUNIMĘ w Teatrze Lalek Guliwer. Odsłonięciu tablicy towarzyszyła pierwsza wystawa prac plastycznych Ireny Sowickiej w teatrze, który stworzyła.

¹² M. A., *Aktorzy na nitkach*, „Świat” 1952, nr 42, s. 18-19; *Lalki na planie*, „Świat” 1955, nr 45, s. 9-10.

¹³ Zbiory fotografii Jana Kosidowskiego dostępne są cyfrowo na licencji CC BY 4.0: Muzeum Narodowe, <https://cyfrowe.mnw.art.pl/wyniki-wyszukiwania?phrase=Teatr%2520Guliwer> (dostęp: 01.03.2026).

Lalka (prawdopodobnie ze spektaklu *Trzy pomarańcze*)
wśród publiczności na Placu Konstytucji (1952),
fot. Jan Kosidowski, z serii zdjęć do fotoreportażu
Aktorzy na nitkach („Świat” 1952, nr 42), CMN



Teatr Lalki i Aktora Guliwer gra na Placu Konstytucji (1952),
fot. Jan Kosidowski, z serii zdjęć do fotoreportażu *Aktorzy
na nitkach* („Świat” 1952, nr 42), CMN



Za kulisami spektaklu (prawdopodobnie *Trzy pomarańcze*),
na Placu Konstytucji (1952), fot. Jan Kosidowski, CMN



Publiczność oglądająca spektakl Teatru Laiki i Aktora Guliwer
na Placu Konstytucji (1952), fot. Jan Kosidowski, CMN



Publikacją tą zapraszam na spotkanie z Ireną Sowicką i jej autorskim teatrem lalek dla dzieci, którego była założycielką, dyrektorką, kierowniczką artystyczną, w którym pracowała jako reżyserka, autorka, scenografka i konstruktorka lalek.

Ważnym źródłem w tej podróży do samych początków Teatru Lalek Guliwer były dotychczasowe opracowania, opublikowane fragmenty dziennika Sowickiej, materiały z archiwum zakładowego teatru, dokumenty dostępne w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszeńskiego w Warszawie oraz w archiwach i bibliotekach cyfrowych.

Cennym źródłem nieznanymi dotąd dokumentów, które wypełniły wiele białych plam w wiedzy o działalności Ireny Sowickiej były zbiory z archiwum domowego rodziny Sowickich. Jestem bardzo wdzięczna Agacie Sowickiej, córce Ireny i Tadeusza Sowickich, za udostępnienie rodzinnego archiwum oraz wielogodzinne rozmowy, które pozwalały lepiej poznać Irenę Sowicką.

Wykaz skrótów nazw archiwów:

ATLG – Archiwum Teatru Lalek Guliwer

ArS – Archiwum rodzinne Sowickich

CMN – Cyfrowe Muzeum Narodowe

NAC – Narodowe Archiwum Cyfrowe



Irena Kręzlewicz (przed 1939), Ars



Artystyczne początki: sploty plastyki i teatru

Maria Irena Krężlewicz urodziła się 12 września 1915 roku w Krakowie. Jak wspomina w życiorysie¹⁴, pierwsze lata dzieciństwa przeżyła z rodziną w obozie internowanych w Austrii w Karlsteinie, a następnie w Wiedniu. W 1921 roku zamieszkała z rodzicami i młodszym rodzeństwem w Warszawie. W 1933 roku ukończyła warszawskie Seminarium Nauczycielskie Sióstr Zmartwychwstank, gdzie uczyła się między innymi gry na skrzypcach i otrzymywała lekcje fortepianu u profesor M. Kalińskiej, a gdzie potem pracowała jako nauczycielka rysunku. Równolegle studiowała wieczorowo malarstwo i rysunek w Miejskiej Szkole Sztuk Zdobniczych i Malarstwa w Warszawie (1934-1936), renomowanej placówce, która dawała przygotowanie rzemieślniczo-techniczne w dziedzinie sztuk pięknych¹⁵.

¹⁴ Maria Irena Sowicka, Życiorys, maszynopis, archiwum domowe Ireny i Tadeusza Sowickich. Dokumentacja udostępniona dzięki uprzejmości Agaty Sowickiej.

¹⁵ O historii szkoły i systemie kształcenia zob.: Agnieszka Chmielewska, *Miejska Szkoła Sztuk Zdobniczych i Malarstwa w Warszawie oraz jej związki z warszawską Akademią Sztuk Pięknych*, [w:] *W kręgu sztuki przedmiotu. Studia ofiarowane Profesor Irenie Huml przez przyjaciół, kolegów i uczniów*, Warszawa 2011, s. 304-317.

Wykładający tam profesor Feliks Roliński rekomendował ją na studia wyższe w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, gdzie w latach 1936-1939 studiowała w pracowni malarskiej profesora Mieczysława Kotarbińskiego i na wydziale architektury wnętrz u profesora Wojciecha Jastrzębowskiego. Wcześniej, bo już w 1930 roku została członkinią Związku Młodych Malarzy przy Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych.

W życiorysie Irena Sowicka zanotowała, że swój pierwszy domowy teatr tworzyła pod okiem mamy¹⁶. Nazwała go Na Przygórku. Niestety, nic więcej nie wiemy o tej inicjacyjnej teatralnej fascynacji. Z teatrem lalek związała się na początku lat trzydziestych XX wieku. Był to czas rozkwitu wielu inicjatyw lalkarskich. W całej Polsce powstawały wtedy zespoły i sceny lalkowe, najczęściej działające objazdowo. Część z nich korzystała z doświadczeń lalkarskich warszawskiego Baja i spopularyzowanego przez niego repertuaru dla dzieci. Za elementarz lalkarstwa służyły w tym okresie kursy doształcające, które w całym kraju prowadziły osoby związane artystycznie z Bajem, m.in. Jan Weśółowski, Witold Miller, Wanda Pawłowska. Program szkoleń miał przede wszystkim praktyczny charakter. Jak pisze Henryk Jurkowski, uczestnicy uczyli się:

„Wykonywania lalek i dekoracji, budowania scenki i przygotowania przedstawień. Sami zresztą takie przedstawienia na kursie przygotowywali, korzystając z lalek i dekoracji Baja. Prowadzący kurs wybierali z repertuaru Baja najbardziej popularne sztuki Marii Kownackiej: *O Kasi, co gąski zgubiła* i *O straszliwym smoku i dzielnym szewczyku*”¹⁷.

¹⁶ Maria Irena Sowicka, Życiorys.

¹⁷ Henryk Jurkowski, *Baj i jego epoka*, [w:] *W kręgu warszawskiego Baja*, zebrał i oprac. H. Jurkowski, Warszawa 1978, s. 44.

Dodatkową pomocą dla nowych adeptów lalkarstwa był podręcznik instruktażowy *Teatrzyk kukiełek* pod redakcją Marii Kownackiej¹⁸.

Irena Krężlewicz była jedną ze słuchaczek trzytygodniowego szkolenia lalkarskiego zorganizowanego przez Światowy Związek Polaków z Zagranicy w Trokach pod Wilnem w 1936 roku. W swoim życiorysie zrealizowaną podczas kursu *Szopkę satyryczną* określiła debiutem scenograficznym, reżyserskim i aktorskim¹⁹. W tym samym roku odbyła staż w warszawskim Bajui. Maria Kownacka zanotowała w swoich wspomnieniach, że to wystarczyło Krężlewicz, by „połknąć haczyk sceny”²⁰.

Związek Ireny Krężlewicz z lalkarstwem zacieśnił się jeszcze mocniej poprzez pracę z dziecięcymi zespołami teatralnymi w świetlicach szkolnych. W 1937 roku założyła teatr w szkole nr 7 na ulicy Chłodnej 11. Idąc tropem sprawdzonych propozycji Bajui, wystawiła z uczniami sztukę Kownackiej *O straszliwym smoku i dzielnym szewczyku*, do której zaprojektowała i wykonała scenografię. Wysoki poziom przedstawienia został doceniony pierwszą nagrodą Zarządu Miasta Warszawy na międzyszkolnym konkursie teatralnym w 1938 roku. Kownacka tak wspominała spektakl:

„Byłam na widowisku. Dzieci grały brawurowo, a wyróżniał się Edek Dyniewicz w roli Szewczyka. Jego niebywałe rozmach i wrodzony talent komika zapowiadały artystę. Była to chluba Pani Ireny, za jego grę zbierała laury”²¹.

¹⁸ Publikacja w opracowaniu Jędrzeja Cierniaka, Marii Kownackiej, Stanisława Landy, Aleksandra Palińskiego, Heleny i Witolda Ulanowskich. Za: Marek Waszkiel, *Dzieje teatru lalek w Polsce* (do 1945), Warszawa 1990, s. 160.

¹⁹ Maria Irena Sowicka, *Życiorys*.

²⁰ Maria Kownacka, *Wspomnienia i anegdoty*, [w:] *W kręgu warszawskiego Bajui*, s. 113.

²¹ Tamże, s. 114.

W swoim wspomnieniu Kownacka dopowiada tragiczny wojenny los Edka Dyniewicza. Został on rozstrzelany na Pawiaku.

W zbiorach archiwum rodzinnego Sowickich zachowało się ręcznie pisane oświadczenie Kownackiej z 1978 roku, w którym z uznaniem wspominała teatr szkolny Ireny Krężlewicz:

„Teatr tu postawiła na tak wysokim poziomie, że pełnił rolę placówki pokazowej, zarówno pod względem programu, jak i scenografii, w której jako plastyczka celowała. [...] Premierą sztuki (w roku 1937) byłam zachwycona – zarówno widowiskiem, jak spontaniczną reakcją widzów i swobodną, pełną rozmachu i wdzięku, grą aktorów. Było to pierwsze osiągnięcie Ireny Krężlewicz, zapowiedź długiej drogi osiągnięć scenograficznych i reżyserskich w założonych i prowadzonych przez Nią teatrach lalek.”²²

Cytowany dokument powstał wiele lat po trudnych okolicznościach przerywających działalność Sowickiej w założonym przez nią Teatrze Lalek Guliwer. W ostatnim zdaniu tego oświadczenia Kownacka napisała: „W moim odczuciu Irena Krężlewicz-Sowicka zasługuje w pełni na uznanie Jej zasług wobec teatru lalek w kraju”.²³

Krężlewicz prowadziła teatr szkolny do 1939 roku. Do współtworzenia scenografii przedstawień dołączył w pewnym momencie Tadeusz Sowicki, wtedy student warszawskiej ASP.

Równoległe do zainteresowań lalkarskich Irena Krężlewicz rozwijała swoją działalność plastyczną i aktorską współpracując z Teatrem Cricot w jego okresie warszawskim (1938-1939, z siedzibą w Instytucie Propagandy Sztuki). Debiutowała rolą Hestii w warszawskiej, nieco zmienionej obsadowo względem krakowskiej premiery, inscenizacji *Wyzwolenia* Stanisława

²² Maria Kownacka, Oświadczenie, Warszawa, 19.01.1978, rękopis, ArS.

²³ Tamże.



Wyspiańskiego, uznawanej za najważniejsze osiągnięcie Teatru Cricot²⁴. W swoim życiorysie zwracała uwagę na formacyjny charakter tej teatralnej pracy:

„Tu poznaję artystów grupy AR oraz dawnego Praesensu i Bloku ze Strzemińskim na czele i w ten sposób staję w kręgu najbardziej nowoczesnych zagadnień sztuki – co zdecyduje o awangardowym charakterze mojej twórczości w malarstwie i scenografii”²⁵.

Przywołane przez Sowiłką grupy należały do najbardziej aktywnych środowisk artystycznych polskiej awangardy lewicowej

²⁴ Z tą historią łączy się anegdota rodzinna, według której Józef Jarema pod wpływem przypadkowego wtargnięcia do garderoby damskiej zaproponował Irenie Krężlewicz w dniu premiery istotną zmianę w kostiumie – obnażenie jej piersi. Nie zgodziła się na to i uciekła, czym rozjuszyła pomysłodawcę. Zgodnie z anegdotą w spektaklu zastąpiła ją modelka. Historia miała swój dalszy ciąg w opowieści o tym, jak pewnego dnia Jarema wpadł do mieszkania Krężlewicz i porwał ubraną w piżamę dziewczynę do taksówki, zawiązując na próbę szpoki. Opowieść ta sygnalizowałaby, że Irena Krężlewicz próbowała rolę Hestii, ale jej ostatecznie nie zagrała. Anegdota ta znajduje potwierdzenie w opisie barwnego incydentu z tego okresu działalności Teatru Cricot, który Jerzy Lau opisał w książce *Teatr artystów Cricot*, Kraków 1967, s. 194-196.

²⁵ Maria Irena Sowiłka, *Życiorys*. Zachowano oryginalną pisownię.

Irena Krężlewicz (fotografia prawdopodobnie związana z rolą Hestii w *Wyzwoleniu* Teatru Cricot), ARS



okresu międzywojnia²⁶, które zrzeszały artystów z różnych stron Polski. W gronie założycieli grupy „a.r.” byli: wspomniany przez Sowicką Władysław Strzemiński oraz Katarzyna Kobro i Henryk Stażewski, do których dołączyli Julian Przyboś i Jan Brzękowski. Instytut Propagandy Sztuki w Warszawie był miejscem ich regularnych wystaw do połowy lat trzydziestych XX wieku.

²⁶ Zob. Grupa „a.r.”, Culture.pl, <https://culture.pl/pl/tworca/grupa-ar> (dostęp: 6.03.2026).

Współpraca z Teatrem Cricot zaowocowała zapoznaniem się Sowickiej z twórczością Marii Jaremy i Henryka Wicińskiego. Pod koniec wojny to u Marii Jaremy w Krakowie Sowicka znalazła schronienie i doksztalała się w zakresie warsztatu malarskiego. Z kolei Wiciński często powracał w jej rozważaniach nad rolą nowoczesnej myśli plastycznej w teatrze oraz sztuce użytkowej. Po wojnie, w tekście programowym do wystawy *Zabawki*²⁷, której była współkuratorką z ramienia Związku Polskich Artystów Plastyków Okręgu Warszawskiego, doceniała jego prekursorstwo w projektowaniu zabawek i lalek teatralnych. Pisała:

„Częściowo ocalałe zabawki i projekty sprzed 30 lat są nosicielami nowoczesnej myśli plastycznej i najnowszych prądów w światowym zabawkarstwie dla dzieci i dorosłych. Wiciński nie traktował tej twórczości marginesowo i chciał zorganizować wystawę objazdową swoich projektów zabawek. Tak pisał w liście do M. Jaremińskiej: ‘Przygotowuję rysunki do masowej rzeźby toczonej w drzewie. Dość udany eksperyment. Chcę z nich zrobić wystawę po wszystkich miastach. Zrobiłem zabawkę rzeźbiarską dla dzieci (projekt konkretny do realizacji z 10-ciu części). Ja sam już ułożyłem osiem figurek. Zrobiłem 5 modeli lalek filcowych z jedną odmianą konstrukcji. Przygotowałem 15 projektów lalek wypchanych. Uczę w szkole i mam dużo harówki z kukiełkami’.”²⁸

Wybuch wojny przerwał plany artystyczne Krężlewicz. Była członkinią Związku Harcerstwa Polskiego, dlatego szybko znalazła się na barykadach. Brała udział w obronie Dworca Gdańskiego. Pierwsze dni wojny tak zapisały się w jej pamięci:

²⁷ *Wystawa Prac Projektów Przemysłowych Okręgu Warszawskiego ZPAP pt. „Zabawki”*, Galeria Sztuki, 9.05-1.06.1967, Warszawa 1967.

Irena Sowicka była współkuratorką wystawy razem ze Zbigniewem Kaplanem i Stanisławem Soszyńskim.

²⁸ Irena Sowicka, *Rola plastyka w zabawkarstwie*, [w:] *Wystawa Prac Projektów Przemysłowych Okręgu Warszawskiego ZPAP*, s. 11-12.

„Po ucieczce pracowników PCK przyjmuję transporty rannych żołnierzy. Organizuję szpital polowy i punkt opieki dla zagubionych dzieci i chorych starców. Z DOW-1 otrzymuję rozkaz oddalenia się wraz z wojskiem na linię frontu 50 km od Warszawy. Zostaję na dworcu, jestem tu potrzebna. Potworny obraz klęski i cierpienia ludzkiego, bohaterska postawa moich harcerzy i śmierć tragiczna – zdecydują w przyszłości o wyborze drogi twórczej – będzie to twórczość przydatna społecznie, humanistyczna”²⁹.

Krężlewicz była w Warszawie do upadku Powstania Warszawskiego. Podejmowała różne prace, nadal się uczyła, angażowała się w konspiracyjną działalność artystyczną i edukacyjną. W latach 1941-1944 studiowała w klasie wokalne (u profesora Antoniego Kohmana) i w klasie skrzypiec (u profesor Gabrieli Jabłońskiej) w Konserwatorium Warszawskim (Państwowa Szkoła Muzyczna). Ukończyła w tym czasie studium pedagogiczne. W miarę możliwości utrzymywała kontakty z przedwojennymi znajomymi z ASP. W zapiskach dziennikowych przywoływała m.in. Franciszka i Heddę Bartoszków oraz Florę Rotterband-Desseau. Na Żoliborzu znalazła miejsce na swoją pracownię plastyczną, gdzie rozwijała warsztat malarski, tworząc kompozycje figuralne i portrety. W ramach tajnych kompletów prowadziła też w tej pracowni kursy rysunku i malarstwa dla kandydatów do ASP. Jej pracownia i wieloletni dorobek malarski nie przetrwały wojny.

Początki przygotowań organizacyjnych do założenia przez Krężlewicz niezależnego teatru lalkowego dla dzieci można umieścić jeszcze w okresie okupacji. Poza impulsami artystycznymi, na pewno ważnym powodem tego pomysłu była próba

²⁹ Maria Irena Sowicka, *Życiorys*.

zrobienia czegoś, co wyrwie dzieci choć na chwilę z dramatycznych doświadczeń wojennych. Krężlewicz zanotowała takie wspomnienie:

„Przed koszarami niemieckimi stoją obdarte, głodne dzieci z baraków żoliborskich i zebrzą: ‘bite brot, bite chleba’. Niemcy rzucają kawałki chleba przez druty. Dzieci jak wróble z krzykiem rzucają się, biją, walczą z sobą o każdy kawałeczek. ‘Litościwym’ Niemcom czerwienieją mordy ze śmiechu. [...] Sprawa tych dzieci jest pilna. [...] Terror niemiecki dochodzi do szaleństwa. W takich okolicznościach zajmować się wyłącznie malarstwem niepodobna”³⁰.

W 1942 roku Krężlewicz rozpoczęła pracę z pięcioosobowym zespołem aktorskim. Zaczęła budować makietę sceny, przygotowywała repertuar oraz projekty lalek i dekoracji. Nie była odosobniona w tym dążeniu do tworzenia autorskiego teatru lalkowego mimo wojennych okoliczności. Do wybuchu Powstania Warszawskiego w stolicy działało kilka konspiracyjnych teatrów lalkowych. Dość wspomnieć osoby związane z przedwojennym Bajem, które pracowały z dziećmi w Ognisku Rady Głównej Opiekuńczej nr 13 na Żoliborzu³¹. Na Mokotowie inaugurował działalność teatr kukiełek Zorza, którym kierował wówczas czternastoletni Wojciech Ruszczyk, związany również z innymi scenami lalkowymi wojennej Warszawy, m.in. Tęczę (działała na Pradze pod kierunkiem Wiesława Stradomskiego), Świerszczem (założonym przez Tadeusza Orłósia) czy Sztuką (teatrem lalek Biura Informacji i Propagandy kierowanym przez Eugeniusza Poredę). Tajne przedstawienia lalkowe urządzano w mieszkaniach

³⁰ Maria Irena Sowicka, *Fragmety z dziennika kierownika i reżysera Teatru „Gulwiewer” M. Ireny Sowickiej*, 28 kwietnia, [w:] *3 lata pracy Teatru Lalki i Aktora Gulwiewer*, Warszawa. Zachowano oryginalną pisownię.

³¹ Marek Waszkiel, *Dzieje teatru lalek w Polsce (do 1945 roku)*, s. 192.

i szkołach. „Lalki zeszyły do podziemia – pisał Jan Sztudynger. Łatwo przenośne teatryki lalek wędrowały z miejsca na miejsce, krzepiąc serca i uchodząc uwadze niemieckiej”³². Popularyzacji teatru lalkowego w wojennym czasie służyło konspiracyjnie wydawane pismo „Łątka”.

Nie zachowały się bardziej szczegółowe informacje o planowanym przez Krężlewicz teatrze, wiadomo jednak, że zaraz po wojnie wróciła do strzępków zebranych materiałów, które znalazła w ruinach żoliborskiej pracowni (scenariuszy, śpiewników, projektów lalek, planów sceny)³³. Jest zatem bardzo prawdopodobne, że wśród pierwszych realizacji byłyby już sprawdzona przez nią w teatrze szkolnym inscenizacja sztuki Kownackiej *O straszliwym smoku i dzielnym szewczyku*, bo tym tytułem inicjowała swoją działalność teatralną tuż po zakończeniu wojny.

Podczas Powstania Warszawskiego Irena Krężlewicz walczyła na Czerniakowie. Po jego upadku, jak wiele tysięcy Warszawiaków, została wywieziona do obozu przejściowego w Pruszkowie. Uciekła z transportu do Niemiec. Przedostała się do Krakowa, gdzie na krótko zamieszkała u Marii Jaremy, która wraz z Hanną Rudzką-Cybis i kolegami z krakowskiego środowiska plastycznego pomagała Krężlewicz w powrocie do warsztatu malarskiego. Krakowskie obławy na przesiedleńców z Warszawy zmusiły ją jednak do ucieczki do Zakopanego.

³² Jan Sztudynger, *Teatr lalek w Polsce*, „Teatr Lalek” 1950, nr 1, s. 29.

³³ Maria Irena Sowicka, *Fragmety z dziennika*, kwiecień 1945.

Irena Krężlewicz, olej na płótnie, 75x55 cm (1938), Ars



W marcu 1945 roku Zakopane zostało wyzwolone. Irena Krężlewicz natychmiast zaangażowała się w działalność artystyczną. Wzięła udział w organizowaniu pierwszej Wystawy Malarstwa i Rysunku, gdzie zaprezentowała swoje gwasze i rysunki z cyklu *Powstanie Warszawskie*. Została przyjęta do sekcji malarskiej i teatralnej nowopowstałego Związku Pracowników Sztuki i Kultury w Zakopanem. Ale już w kwietniu 1945 roku wróciła do Warszawy.

Wraz z końcem wojny i odbudowywaniem życia odżyły plany teatralne Ireny Krężlewicz. Otrzymała pracę malarki w Biurze Odbudowy Stolicy, w dziale architektury zabytkowej. W maju 1945 roku została przyjęta do Związku Polskich Artystów Plastyków. Zaangażowała się w prace organizacyjne i otrzymała poparcie dla inicjatywy powołania teatru plastyków przy ZPAP – z pracownią scenograficzną i zabawkarską. Z powodu braku

Irena Kręglewicz, Rysunek z cyklu *Powstanie Warszawskie*, tusz na papierze (1945)



lokalu i środków związkowych do utworzenia teatru w takiej formule nie doszło. Nie powstała również pracownia zabawkar-ska. O tym, że miały to być pracownie nowoczesne i oparte na ambitnych koncepcjach artystycznych świadczy przywoływany już wcześniej tekst programowy wystawy *Zabawki*, w którym Sowicka wspominała:

„To niedawny obraz dziecka unoszącego z płonącej Warszawy ulubioną lalkę, często jedyną pamiątkę po spalonym domu, przypomniał o ogromnej roli zabawki w życiu emocjonalnym dziecka i obowiązku dania mu nowej, odbudowania zniszczonego wojną dzieciństwa. Do zrealizowania ambitnych planów – dostarczenia dziecku pięknej i pożytecznej zabawki – potrzebne były pieniądze na budowę warsztatów i surowce. Brak dotacji, bo zasoby materialne musiały się skupić na dziedzinach podstawowych dla bytu odradzającego się państwa, odroczył budowę wzorcowych warsztatów zabawkar-skich.”³⁴

³⁴ Irena Sowicka, *Rola plastyka w zabawkarstwie*.

O marzeniach teatralnych przypominały Krężlewicz jej ocalałe materiały z czasu wojny, a podsycala je otaczająca rzeczywistość. Na pierwszych stronach dziennika pisanego od chwili przyjazdu do Warszawy utrwaliła przejmujący obraz. To obraz, który ją samą przeraził i jednocześnie mocno pchnął do tego, aby wbrew wszelkim przeciwnościom powojennych czasów otworzyć teatr dla dzieci. W swoim dzienniku pod datą maj 1945 zapisała:

„Wiosna w ruinach Warszawy. Zarabiam kopiowaniem fresków w budowlach zabytkowych. Gromady dzieci wałęsają się po ruinach, podglądają pracę – zastanawiające, skąd ich tyle w zburzonym mieście. Starsze handlują, zbierają drzewo na opał, dźwigają ciężkie kubły z wodą. Młodsze w niemieckich hełmach bawią się w wojsko i w 'łapanki'. Warszawskie dzieci-upiorki godzinami przyglądają się eks-humacjom zbiorowych mogił powstańczych. Nieostrożny ruch łopaty – odpada ręka z biało-czerwoną opaską na rękawie. Mały chłopiec uroczyście podnosi ogniłą rękę i kładzie przy zwłokach. 'O, głowa z warkoczykami!' – krzyczy inny i odgarnia przywalone wiosenną ziemią szczątki małej dziewczynki.

Ponury teatr. Te dzieci powinny, muszą mieć inne życie, inny teatr.”³⁵

Życie i śmierć dzieci splotły się w tym obrazie w upiorny teatr. Musiał to być bardzo trudny i ważny moment dla Ireny Krężlewicz, skoro zdecydowała się na publikację tego wspomnienia w pierwszym wydawnictwie Teatru Lalki i Aktora Guliwer z okazji trzech lat pracy. Wykonała w ten sposób mocny gest – uczyniła widzialnymi dzieci, których życie zostało naznaczone traumą wojny i wydarzeń powojennych. Równocześnie zawarła w tym obrazie fundamentalną dla jej działań artystycznych myśl,

³⁵ Maria Irena Sowicka, *Fragmenty z dziennika*.

że dzieci mają prawo do teatru przywracającego i ocalającego ich dzieciństwo, do teatru umożliwiającego doświadczenie innego, lepszego życia.

Pod datą czerwiec 1945 zanotowała w dzienniku:

„Narzuca się myśl o zrealizowaniu przedpowstaniowych planów. Teatr lalek. To rodzaj teatru najbliższy dziecku, nawiązuje do dziecięcych zabaw, jest urzeczywistnieniem jego marzeń. [...] Spotkałam Srokowskiego [Jerzego – przyp. M.W.]. Zachęca do zorganizowania teatru. Przyjdzie do roboty jako plastyk i aktor. Witold Miller informuje mnie o podjęciu przez RTPD akcji wychowania artystycznego z planem założenia trzech teatrów lalek. Brak kierowników i reżyserów.”³⁶

Krężlewicz patronowało przekonanie, że teatr jest potrzebny powojennym dzieciom jak chleb powszedni, bo może podarować im przestrzeń, która pozwoli odzyskać zabrane dzieciństwo i niewinność. W dzienniku zanotowała taką wypowiedź dziesięcioletniego chłopca, Andrzeja D: „trzy razy na dzień suchy chleb i aby mama dała bilet do teatru lalek.”³⁷ Tomasz Mościcki podkreśla, że w pamięci starszych Warszawiaków do dziś żywe są wspomnienia przedstawień, „na które jako dzieci prowadzeni byli przez ruiny wypalonego miasta, by na kilka kwadransów znaleźć się w świecie całkowicie innym niż ten, w którym przyszło im żyć od najwcześniejszych lat, tak ważnych dla rozwoju człowieka”³⁸.

³⁶ Tamże.

³⁷ *3 lata pracy Teatru Lalki i Aktora Guliver.*

³⁸ Tomasz Mościcki, *Warszawskie sezony teatralne 1944-1949*, s. 739.



Własny teatr: nazwa, siedziby i pierwsze premiery pod dyktando Sowickiej

Przy wsparciu Robotniczego Towarzystwa Przyjaciół Dzieci, które dążyło do zorganizowania Centrali Teatrów Wychowawczo-Artystycznych, Irena Krężlewicz 1 października 1945 roku zaczęła organizować zawodowy teatr lalek dla dzieci. Pierwszą używaną nazwą był Teatr Lalki i Aktora dla Młodzieży Start (również Warszawski Teatr Lalki i Aktora Start). W archiwum rodzinnym Sowickich zachował się wycinek prasowy z 1946 z odręczną adnotacją Krężlewicz, który pozwala dopisać mały fragment do historii poszukiwania nazwy dla tworzonego przez nią teatru. Nieopisany dokładną datą wycinek pochodzi z okresu, w którym jej teatr grał już reżyserowaną przez nią pierwszą premierę *O straszliwym smoku i dzielnym szewczyku* Kownackiej w sali Opery Warszawskiej (przy Marszałkowskiej 8).

1946

Teatr

TEATR POLSKI: godz. 14.30 i 18. „Małgolek albo Imię”

OPERA (Marszałkowska 8): „Codziennie opera Pucchiiego „Madame Butterfly”

TEATR MARY (Marsz. 8): godz. 14 i 18 „Pomocnica domowa”

POWSZECHNY (Zamojskiego 20): „Codzienne nie „Dzień bez kłamstwa”, Początek o godzinie 19.

COMEDIA (Szwedka 2): godz. 18 „Droga do swiutu”, sztuka w 3 aktach na 116 powstanie warszawskiego.

PRAKSI TEATR REWII (Zygmuntowska 8): Rawia „Pisanek — niespodzianki”, Początek o godz. 18 i 20.

KUKURKA w Cieleni Szwajcarskiej (16g Marszałkowska i Nowoogrodzkiej): Nowy program „Dziękuję z Gimnazjum, Bohajm, Edukatorzy i Soplekim, Początek o godz. 12.45.

WYSTĘPY GOŚCINNE SOLESIEGO Dyrektora Państw. Teatru Polskiego Komunikuje że w czerwcu br. odwiedzi się szereg gościnnych występów Ludwika Solskiego.

PREMIERA
W PAŃSTWOWYM TEATRZE POLSKIM

W piąptemierze „Papugi” Kazimierza Korcelligo, która obędzie się w strocie, 22-go bm, wermą udrzi następujący artysta: Sna Andrycz, Lublenska, Mysłich-Bucyński, Boguski, Birym, Birkiewicz, Kowalski, Dymek, Godzi, Grolski, Gmurcz, Kotizka, Makowski, Nader, Rzeźkowski, Wilimowski, Wyzłowski, Wołynczyk, Zawadzki.

Sztuka Korcelligo dostawiana jest artystycznie i politycznie do okazu, w którym powstała, więc do czasu, sprzed 1939 r. Motunki polityczne, generalnie przed 1939 r. wpłynęły, że dopiero teraz sztuka może się ukazać na scenie.

Reżyseria: Juliusza Ostrowy, dekoracje Mieczysława Nalewajskiego.

TEATR LALKI I AKTORA

Staraniem Wydziału Kultury i Sztuki Zarządu Miejskiego w dniu 19 bm. (niedziela) o godz. 11 i 20 bm. (poniedziałek) o godz. 17.30 w Operze warszawskiej (Marszałkowska 8) wystąpił dwukrotnie teatr lalki i Aktora z utworom Merrill Kowackiej p. w. 1.

O strażniku smoku i Słowcu Działekom w reżyserii: Henry Kręglewicz, opracowanie muzyczne Z. Zembrycki.

KONCERT MUZYKI SŁOWIAŃSKIEJ

Staraniem Komitetu Słowiańskiego odbędzie się w niedzielę, 19 bm. o godz. 11.45 w sali Teatru Polskiego (Karasia 2) koncert Muzyki Słowiańskiej, w którym udział wezmą: polska Oklestia Ludowa pod dyrykacją St. Wisłockiego i solista Jerzy S. Adamczewski (baryton).

Bilety w przedstrzędzi do nabycia w biurze Komitetu Słowiańskiego (Al. Stalina 24) i w kasie teatru Polskiego.

Tadeuszkę pomyśl nad nazwą. Projektowana: „Bibabo” „Fraszka” „Guliwer” „Czarodziej” „Piostruś” „Start” — do niego. Bardziej pilnie. Pomyśl. Czekam.

Na jego marginesie czytamy: „Tadeuszkę, pomyśl nad nazwą. Projektowana: ‘Bibabo’, ‘Fraszka’, ‘Guliwer’, ‘Czarodziej’, ‘Piostruś’, ‘Start’ – do milego. Bardziej pilnie. Pomyśl. Czekam”. Wycinek ten został prawdopodobnie wysłany do Tadeusza Sowickiego, który w tamtym czasie przebywał jeszcze w Londynie (wrócił do Polski pod koniec 1946 roku). Nazwa Warszawski Teatr Lalki i Aktora Start przetrwała do 1947 roku.

W pierwszych miesiącach działalności zespół powołany przez Kręglewicz próbował w świetlicy Ośrodka Artystyczno-Wychowawczego, wynajmowanej od Związku Walki Młodych (sala na piętrze kamienicy przy ulicy Marszałkowskiej 18 miała sto kilkadziesiąt miejsc). Pierwszymi członkami zespołu byli: Irena Wilczyńska, Jerzy Srokowski – plastycy; J. Wicina – śpiewak i wiolonczelista; R. Dworski – prawnik i prestidigitator; Sabina Borowa i J. Dworska – uczące się lalkarstwa; Zbigniew Zambrzycki – muzyk i aktorzy, J. Tomaszewski i Włodzimierz Fijewski³⁹. O pionierskim zaangażowaniu wszystkich osób świadczy wspomnienie, które Sowicka zanotowała w tekście programowym

³⁹ Za: 3 lata pracy Teatru Lalki i Aktora Guliwer.

Notatka na marginesie gazety oraz dokument uprawniający Sowicką do prowadzenia teatru, Ars

L.dz. 3829-n/46/17911/1
D^o

Teatru „Calek „Start” Warszawa
ul. Marszałkowska 18.

Ministerstwo Kultury i Sztuki na podstawie dekretu P.K.W.N. z dnia 15 września 1944 r. w zakresie działania i organizacji Re-sortu Kultury i Sztuki /Dz.U.R.P.Nr.5, poz.25/ wyraża zgodę na prowadzenie teatru

„Calek „Start” w Warszawie, przy ul. Marszałkowskiej 18.

na warunkach następujących :

1. Teatr ma być prowadzony pod powyższą nazwą i w charakterze wy-nikającym z treści powyższego pisma.
2. Na stanowisku kierownika teatru zatwierdzony zostaje ob. Treua Koplewicz, który jest osobiście odpowiedzialny za dotrzymanie niniejszych warunków.
3. Współpracownicy /ew. kierownicy: artystyczny, plastyczny, lite-racki, muzyczny i administracyjny/, powinni być zatwierdzeni przez Ministerstwo Kultury i Sztuki.
4. Teatr powinien dbać o poziom repertuaru i jego wychowawczy charakter.
5. Repertuar teatru musi być uzgodniony z wydziałem repertuarowym Ministerstwa Kultury i Sztuki.
6. Prawa autorskie winny być przestrzegane, a zobowiązania finan-sowe związane z prowadzeniem teatru należyście wypełniane.
7. Miejscową działalność należy uzgadniać z wojewódzkimi wydzia-łami Kultury i Sztuki.
8. Kierownictwo teatru zobowiązane jest za pośrednictwem wydziału Kultury i Sztuki w Warszawie, jako siedzibie teatru - nadsyłać do zatwierdzenia Ministerstwa Kultury i Sztu ki kwartalny plan repertuaru najpóźniej do piętnastego każdego miesiąca, poprzedzającego dany kwartał.
9. Kierownictwo teatru zobowiązane jest do dnia 5 każdego miesiąca przysyłać za pośrednictwem Wydziału Kultury i Sztuki w Warszawie :

a/ wszelkie materiały, dotyczące działalności teatru o cha-rakterze archiwalnym /afisze, programy, ulotki, fotografie itp./;

b/ zestawienie dochodów i wydatków za poprzedni miesiąc.

Sprawozdania z całokształtu artystycznej i gospodarczej dzia-łalności za cały sezon - należy przedłożyć do dnia 30 każdego miesiąca.

10. Zgoda Ministerstwa Kultury i Sztuki jest ważna na sezon te-atralny 1946/47 i może być każdorazowo cofnięta, a kierow-nictwo teatru każdorazowo odwołane w razie niewykonania ww. łożonych warunków.

do wystawy poświęconej twórczości Jerzego Srokowskiego:

„Jerzy bez żalu odkłada malarstwo i przystępuje do pracy w teatrze, jak to już wcześniej uczyniła znana artystka malarzka Irena Wilczyńska. Zaczynają wraz z resztą zespołu intensywną naukę dykcji i gry aktorskiej z lalką; Jerzy projektuje dekoracje do sceny stałej i objazdowej.”⁴⁰

Krężlewicz zainaugurowała działalność nowego warszawskiego teatru dla dzieci sztuką Kownackiej *O straszliwym smoku i dzielnym szewczyku*⁴¹, czym nawiązywała do swoich Bajowych korzeni i przedwojennych doświadczeń reżyserskich w pracy z dziećmi. Premierę zrealizowano i wystawiono jeszcze w zastępczych dekoracjach w sali na Marszałkowskiej 18 w dniu **8 grudnia 1945 roku**.

Oficjalne zezwolenie ministerstwa na powołanie teatru Krężlewicz uzyskała dopiero 22 marca 1946 roku⁴². Równocześnie jednak zmagiała się z utratą sali ZWM-u, zajętej na proces, oraz nieregulowaniem obiecanych subwencji miejskich. Zespół tułał się po różnych miejscach: prywatne mieszkania, Dom Medyków, świetlica Ministerstwa Obrony Narodowej. Sowicka zanotowała w swoim dzienniku:

„Z lalkami w rękach maszerujemy na Królewską do gościnnego domu Borowych. Lalki znalazły schronienie pod fortepianem. [...] Trzymiesięczne starania o wydobicie zaległej subwencji miejskiej bez rezultatu. W zespole rozgoryczenie i zwątpienie, targi trzech instytucji o teatr.

⁴⁰ Maria Irena Sowicka, *Jerzy Srokowski 1910-1975*, Warszawa 1976, bez nr strony, <https://zacheta.art.pl/public/upload/mediateka/pdf/64f873ceddb83b.pdf> (dostęp: 23.02.2026).

⁴¹ W materiałach informacyjnych teatru przedstawienie to tytułowano również *Szewc Dratewka*.

⁴² Departament Teatru Ministerstwa Kultury i Sztuki, Archiwum Akt Nowych, sygn. 78, nr 6,7. Za: Tomasz Mościcki, *Warszawskie sezony teatralne 1944-1949*, s. 726.

Przy okazji warto sprostować informację podaną przez Mościckiego, że teatr prowadzili „dwie Ireny – Sowicka i Krężlewiczowa” (s. 726). W istocie chodzi o jedną osobą, Irenę Sowicką, z domu Krężlewicz.



RZECZPOSPOLITA POLSKA

MINISTERSTWO KULTURY I SZTUKI

dz. 647, 46 - 4556/VI.

Z e z w o l e n i e

Ministerstwo Kultury i Sztuki na podstawie art. 8. § Prawa o przedsięwzięciach rozrywkowych z dnia 27 października 1933 r. /Dz.U.R.P.Nr.85 poz.632/ zezwala na prowadzenie w Warszawie teatru Lelki i Aktora dla dzieci i młodzieży p.n. "Start" z siedzibą w Warszawie, ul. Marszałkowska 18. pod następującymi warunkami:

1. Teatr ma być prowadzony pod powyższą nazwą i w charakterze wybitnikającym z treści powyższego zezwolenia,
2. Teatr winien dbać o poziom repertuaru i jego wychowawczy charakter,
3. Prawa autorskie winny być przestrzegane, a zobowiązania finansowe, związane z prowadzeniem teatru, należyście wypełniane,
4. Miejsce działalności teatru należy uzgodnić z Wojewódzkimi Wydziałami Kultury i Sztuki,
5. Kierownictwo teatru powierzone zostaje Ob. Irenie KRZĄŻEWICZ, która jest osobiście odpowiedzialna za dotrzymanie warunków zezwolenia,
6. Kierownictwo teatru zobowiązane jest za pośrednictwem Wydziału Kultury i Sztuki w Warszawie jako siedzibie teatru, nadsyłać do zatwierdzenia Ministerstwa Kultury i Sztuki kwartalny plan repertuaru najpóźniej do 15 każdego miesiąca, poprzedzającego dany kwartał. Plan repertuarowy na bieżący kwartał należy nadesłać do dnia 10 kwietnia 1946 r.
7. Kierownictwo teatru zobowiązane jest do dnia 5 każdego miesiąca przesyłać za pośrednictwem Wydziału Kultury i Sztuki w Warszawie,

Zezwolenie na prowadzenie teatru, Ars



Smutna dola bezdomnych kukiełek

Dzieci muszą mieć swój teatr

„Wieczór Warszawy” nr 30, 18.10.1946, s. 3, ATLG

Na I piętrze frontowej klatki schodowej przy Marszałkowskiej 18 co wieczorem zbiera się tłum dzieci. „Czy dzisiaj będzie? Czy będzie? — pytają zaniepokojone głoski. A jeśli jest, szczerle wypełniają ciasną salkę i w skupieniu czekają na czerwony reflektor. Czekają na przedstawienie teatru kukiełek.

Słowiczym głosem śpiewa różowa, jedwabna królowna, błyskają kły straszego smoka, czarny kot z aksamitu ociera się miękkim grzbietem o siedmiomilowe buty Baby Jagi i śmieje się bez troski szweczyk Dratewka. Oślizniona dzieci chłoną nierzuchomo czarodziejską baśń.

Lepiej, bez porównania lepiej bawią się dzieci na przedstawieniu lalek, niż na nieodpowiednim filmie czy sztuce dla dorosłych.



Teatr Kukiełek na Marszałkowskiej prowadzi ludzie idei, plastycy i muzycy. Celem ich jest szerzenie kultury plastycznej, muzycznej i teatralnej wśród dzieci. Przysnąć trzeba, że zadanie swoje wypełniają dobrze. Przedstawienia stoją na bardzo wysokim poziomie, mimo, że warunki ich organizacji są jak najgorsze. Obecnie teatr wysłał bajkę Kownackiej „O straszonym smoku i szwecu Dratewce”.

Piękną grę wspaniałych kukiełek powinny by właściwie zobaczyć dzie-

ci całej Warszawy. Niestety, salka ma zaledwie sto kilkadziesiąt miejsc. Teatr nie może nawet ogłaszać się, stąd nie wielu o nim słyszało, gdyż nie mógłby małych widzów pomieścić. Przedstawienia daje się co drugi dzień wyłącznie prawie bezpłatnie dla najbardziej potrzebujących dzieci, zapraszanych tu przez ZWM z najuboższych dzielnic.

Wystarczy raz tylko ujrzeć zachwycone twarzyczki chłopców i dziewczynek, by uznać bezwzględnie konieczność upowszechnienia teatru kukiełek z Marszałkowskiej. Musi znaleźć się odpowiednia sala, odpowiednio fundusz na dekoracje i lalki. Pionierska placówka sztuki kukielczarskiej, tak cenionej zagranicą, a u nas — lekceważonej, nie może zamrzeć w zapomnieniu. Bo dzieci po spuszczeniu kurtyny nie chcą rozchodzić się do domów, lecz wołają: — Jeszcze! Jeszcze!



Idea teatru kukiełek jest w naszym społeczeństwie najzupełniej niepopularna. Najlepszy tego dowód, że doskonały teatr dziecienny Ireny Krąkiewiczówny, założony przez RTPD, o mało nie został wobec braku jakichkolwiek funduszy i loka-

W „Teatrze lalki i aktora”

Bajka o smoku i szweczku

„Marionetkowy „Teatr lalki i aktora” w Warszawie zgrupował w swym zespole przede wszystkim młodych artystów zapalonych do tego rodzaju sztuki. Ta supremacja artystyki kładzie wybitne piętno na widowisku, w którym elementy plastyczne wysuwają się na pierwszy plan. Dotyczy to specjalnie samych lalek.

W ostatnim przedstawieniu „O straszliwym smoku i szwecu dratewce” podziwialiśmy doskonale zrobione lalki. Twarze kukiełek są wyraziste, typy wspaniale uwytknione. Postacie: Bajka, baby Jagi, króla, ochmistrzyni, rycerzy — celowo wyolbrzymione.

Szwec dratewka i królowna — jako para uczuciowo najbliższa dzieciom, reprezentująca świat, który trafia do dziecięcych serduszek, pokazana w wymiarach zmniejszonych, a więc bliższych dzieciom. Groteskowy kot i „straszliwy” (naprawdę straszliwy) smok uzupełniają tę galerię kukiełek, za które należą się gorące pochwały.

Zręcznie stylizowane dekoracje scenki tworzą nastrojowe i baśniowe tło widowiska. Ilekć wdzięku ma scena tańca królowny na tle barwnych kwiatów!

Królowna tańcząc nienagannie, przegina się w tańcu. Ruchy ma zsynchronizowane z muzyką. W ruchach kukiełek znać dużą pracę zespołu. Aktorzy poruszający lalkami mówią wyraźnie, dobitnie. Jak wiadomo — w teatrzykach dla dzieci dykcja jest rzeczą szczególnie ważną. Słabiej przedstawia się strona głosowa — śpiewy wypadają blado — może artystycy ściągną do swego zespołu muzyków i śpiewaków?

Najważniejsze jednak, że widowisko jest oparte na wartościowym literacko tekście Marii Kownackiej, której pełna uroku bajka o szweczku ma ładny, potoczny wiersz.

Najlepszym sprawdzianem poziomu widowiska jest zachwyt dzieci reagujących żywo na tok akcji. Do bliskiego związku dziecięcej widowni ze sceną przyczyniła się w dużym stopniu ob. Krąkiewiczówna, zwracając się w antraktach do dzieci z serdecznymi i dowcipnymi wyjaśnieniami. Kulminacyjny moment walki szweczka ze smokiem zelektryzował widownię. Tu i ówdzie padaly pełne niepokoju pytania: „Mamusiu, czy ten smok już zabije?”

„Teatrowi lalki i aktora” życzymy wielu przedstawień podobnych do bajki o szweczku. Warszawskie dzieci przeżyją niejedną chwilę radości i baśniowych marzeń w tym teatrzyku (zkm)



(zkm) [Zofia Karczeńska-Markiewicz],
w „Teatrze lalki i aktora” bajka o smoku
i szweczku, Rzeczpospolita 1946, nr 144,
s. 8, ATLG

Zespół Teatru Lalki i Aktora Start z lalkami
i w dekoracjach spektaklu *Szewca Dratewka* (1946)
w centrum siedzi Irena Krężlewicz, ATLG



W zespole burzliwe dyskusje. Propozycja umiastowienia teatru. Nierealna wskutek braku lokalu.”⁴³

28 kwietnia 1946 roku w świetlicy Ministerstwa Obrony Narodowej odbyła się premiera *Szewca Dratewki* w pełnych dekoracjach autorstwa Jerzego Srokowskiego, z lalkami zaprojektowanymi przez Witolda Millera (wykonano je w pracowni warszawskiego Baja) i z muzyką Zbigniewa Zambrzyckiego. Uznaje się ją za oficjalny początek działalności teatru założonego przez Irenę Krężlewicz. W swoich wspomnieniach będzie ona jednak wskazywała jeszcze jedną datę premiery prasowej tej sztuki w sali Sceny Muzyczno-Operowej (Marszałkowska 8) – 18 maja 1946 roku. W prasie warszawskiej pisano o tej premierze i nowym teatrze:

„Mamy wreszcie naprawdę dobry teatr dla dzieci. [...] Jak się rzekło jest to teatr kukiełek, przez rzetelnych artystów

⁴³ Maria Irena Sowicka, *Fragmety dziennika*, 7 lutego i 15 marca 1946.

Zespół Teatru Lalki i Aktora Start w objeździe, Irena Krężlewicz
druga od prawej, Ars



Zespół artystyczny Teatru Lalki i Aktora Start w objeździe,
Irena Krężlewicz w drzwiach samochodu, Ars



ŻYCIĘ WARSZAWY

P I S M O C O D Z I E N N E

Nr 143 (572)

Warszawa, Sobota, 25 maj 1946 r.

Rok III

Teatr „Lalki i Aktora” zaprezentował się dzieciom Warszawy

Mamy wreszcie naprawdę dobry teatr dla dzieci.

Widowisko, które dał dwukrotnie na scenie muzyczno-operowej przy ul. Marszałkowskiej 2, Warszawski Teatr „Lalki i Aktora”, utwierdził nas w przekonaniu, że stosunkowo prostymi środkami artystycznymi, ale z dużym nakładem smaku, wyrobienia pedagogicznego i... entuzjazmu można osiągnąć niespodziewane wyniki.

Jak się rzekło, jest to teatr kukiełek, przez różnych artystów wymodelowanych i odzianych. Trzeba było nie być jakiego skoordynowania pracy aktorów, poruszających w ukryciu kukiełki, prowadzących akcję słowną i śpiewającą, by wszystko szło tak sprawnie, jak to mieliśmy okazję zobserwować. Sama sztuka, wyprawno pióra autorki dla dzieci, Marii Kowackiej, o historii szewczyka Dratewki, łączy w sobie wszystkie walory pedagogiczne takich

spektakli z walorami artystycznymi. Pełna prozody konferansjerka rozysienki M. I. Kręziewicz walczyła o lepsze z pomysłowością dekoracji J. Srokowski, opracowaniem muzycznym Z. Zambrzyckiego i strojami lalek W. Miłera. Doskonala jest groteska poszczególnych postaci; inaczej reagują na nią dorośli, inaczej dzieci, pierwsi zachwycają się donkiszoterią rycerzy, sparodiowaniem zamku świetnie rysunkowo pomyslanym korowodem sługusów władcy; drugie — śmieją się do rozpuku z grubego brzucha króla jegomości, płaczą ze strachu na widok rozwartej paszczy smoka, by za chwilę znowu pękać ze śmiechem, gdy w podskokach wjeżdża na białym rumaku bohater-szewczyk.

Byłoby pożądana, by organizacje społeczne i związki zawodowe, urządzające tak często przedstawienia dla dzieci, spżytkowały ten doskonale zmontowany aparat. (wr)

APARATY RADIOWE I KSIĄŻKI

wymodelowanych i odzianych. Trzeba było nie być jakiego skoordynowania pracy aktorów, poruszających w ukryciu kukiełki, by wszystko szło tak sprawnie, jak to mieliśmy okazję obserwować. [...] Doskonała jest groteska poszczególnych postaci; inaczej reagują na nią dorośli, inaczej dzieci, pierwsi zachwycają się donkiszoterią rycerzy, sparodiowaniem zamku, świetnie rysunkowo pomyslanym korowodem sługusów władcy; drugie — śmieją się do rozpuku z grubego brzucha króla jegomości, płaczą ze strachu na widok rozwartej paszczy smoka, by za chwilę znowu pękać ze śmiechem, gdy w podskokach wjeżdża na białym rumaku bohater-szewczyk”.⁴⁴

W czerwcu 1946 roku Warszawski Teatr Lalki i Aktora Start ruszył z *Szewcem Dratewką* w objazd po całej Polsce. Trasa

⁴⁴ (wr) [Wanda Roztworowska], *Teatr Lalki i Aktora zaprezentował się dzieciom Warszawy*, „Życie Warszawy”, 25.05.1946, s. 4.

obejmowała m.in. Raławice, Kraków, Łódź, Bydgoszcz, Poznań, Wrocław, Katowice, Nowy Bytom, Kielce. W lipcu zespół grał w różnych dzielnicach Warszawy. Dziecięca widownia zbierana była w przepelnionych salach. W Nowym Bytomiu przedstawienie obejrzało ponad 1000 dzieci. Na prośbę górników zagrano nawet o dziesiątej w nocy. Gdy zimą *Szewc Dratewka* był grany w Mogielnicy pod Warszawą, w jednej nieopalanej sali bez szyb oglądało go na stojąco 600 dzieci. Takich historii z objazdu teatr miał więcej.

Mimo tak dużego zapotrzebowania na przedstawienia dla dzieci i zainteresowania widowni, teatr zmagał się w tym czasie z licznymi problemami organizacyjnymi (regularne zmiany sal), brakami finansowymi, trudnymi warunkami pracy, szczególnie w objeździe, oraz wynikającymi z tych problemów rotacjami w zespole. Irenie Krężlewicz udało się mimo wszystko utrzymać

Zaświadczenie, Ars


MINISTERSTWO OBRONY NARODOWEJ
GABINET I WICEMINISTRA
WYDZIAŁ PRASOWY

Warszawa, dn. 11 kwietnia 1947 r.
Kłosa 1, Tel. 88599 i 89640, wewn. 340.

Nr _____

Z a ś w i a d c z e n i e

Stwierdzam, że Teatrowi "Lalki i Aktora" przy ZWM, prowadzonemu przez Irenę i Tadeusza Sowiickich, została przydzielona na stałe (w ramach umowy) sala widowiskowa w Domu Wojska w Warszawie przy ul. Królewskiej 13 (dawniej-kawiarnia IPS).

Zaświadczenie powyższe wydaje się kierownictwu Teatru, celem przedstawienia go w Ministerstwie Kultury i Sztuki.

SzeF Domu Wojska
Borowy
/-/ ppłk. Borowy Piotr.



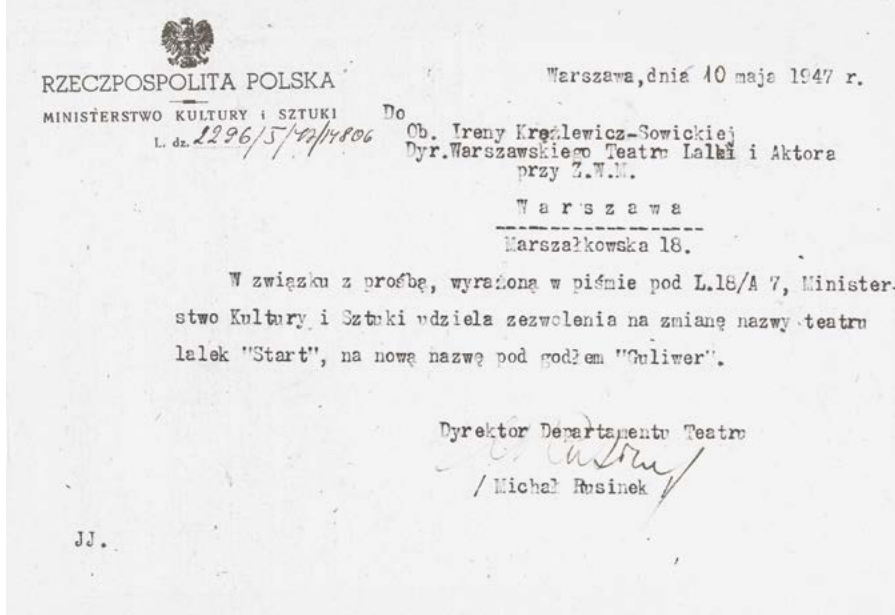


Wejście do Teatru Lalki i Aktora Guliwer w dawnym Instytucie Propagandy Sztuki, ul. Królewska 13. W tle fragment Pałacu Kronenberga i na horyzoncie gmach Zachęty w 1947 roku, fot. Stefan Rassalski, NAC.

działalność teatru i planować kolejne premiery. Rozpoczęła prace nad scenariuszem *Guliwera w krainie Liliputów* i *Gegorkiem*. W grudniu 1946 roku do Polski wrócił z Londynu scenograf i literat Tadeusz Sowicki i dołączył do zespołu jako kierownik literacki i plastyczny.

10 kwietnia 1947 teatr Start uzyskał od Ministerstwa Obrony Narodowej salę w dawnej kawiarni Instytutu Propagandy Sztuki (IPS) na Królewskiej 13 (tzw. Mała sala w Centralnym Domu Wojska Polskiego, odziedziczona po efemerycznym Teatrze Muzycznym Wojska Polskiego). Na widowni mogło zasiąść dwieście pięćdziesiąt widzów. Klimat miejsca tak opisano w „Życiu Warszawy” – salka „jednobarwna, o buraczkowych storach, osłaniających okna od ulicy”⁴⁵. Po dostosowaniu lokalu do potrzeb teatru lalkowego 6 czerwca 1947 roku odbyła się premiera radzieckiej sztuki *Gegorek* Niny Gernet i Tatiany Gurewicz w inscenizacji Ireny Krężlewicz-Sowickiej z dekoracjami i lalkami Tadeusza Sowickiego oraz muzyką Zbigniewa Zambrzyckiego.

⁴⁵ (wr), „Gegorek”. Inauguracja teatru marionetek, „Życie Warszawy” 14.06.1947, Rok IV, nr 161 (1947), s. 3.



Inaugurowała ona niezależną już od RTPD działalność nowego zespołu pod nazwą Teatru Lalki i Aktora Guliwer.

W 1949 roku, w wywiadzie dla „Po Prostu” Sowicka tak wyjaśniała nazwę:

„Nazwa teatru mówi sama za siebie: „teatr lalki i aktora”. Taki rodzaj teatru rozporządza według mnie najpełniejszymi środkami wyrazu. Aktor reprezentuje świat realny i wprowadza do przedstawienia nieznaną lalce element psychologiczny. Marionetka reprezentuje za to doskonale świat fantastyczny i groteskę”⁴⁶.

W tym samym wywiadzie Sowicka dumnie deklарowała:

„[...] nasz teatr jest pierwszy, który programowo zerwał z łatwością i tandetą artystyczną, panoszącą się dotąd we wszystkich dziedzinach twórczości dla dzieci.”

Henryk Jurkowski wskazywał, że jedną z cech powojennych przemian ruchu lalkarskiego w Polsce było przesuwanie akcentów z działalności pedagogiczno-społecznej na rzecz uprawiania

⁴⁶ (emf) [Lech Emfazy Stefański – ?], *Teatr lalki i aktora*, „Po Prostu” 1949, nr 12 (62), s. 11. Za Tomasz Mościcki, *Warszawskie sezony teatralne 1944–1949*, s. 727.

teatru lalkowego jako dziedziny sztuki, a tym samym rozwijania jego autonomicznego języka scenicznego⁴⁷. Powołanie Guliwera przez Sowicką wpisywało się w tę tendencję. Pod nową nazwą powstawała scena, której ambicją było tworzenie autorskiego teatru lalek dla dzieci.

Druga premiera Teatru Lalki i Aktora Guliwer została bardzo dobrze przyjęta przez widzów i krytykę. Zespół nadal jednak zmagał się z licznymi problemami organizacyjnymi i finansowymi. Niemal uległ likwidacji w 1948 roku⁴⁸, co doprowadziło do rozpierchnięcia się wyszkolonych już aktorów lalkarzy. Jednym z bardziej dramatycznych świadectw trudności była historia zajęcia przez komornika krzesel w sali teatralnej, gdzie odbywały się próby do *Guliwera w krainie Liliputów* Jonathana Swifta. Niewiele brakowało, a zajęciem objęte zostałyby marionetki, co raportowała Barbara Olszewska, dziennikarka warszawskiego „Wieczoru”⁴⁹.

Sukcesy Teatru Lalki i Aktora Guliwer rozkwitały wraz z kolejnymi premierami reżyserowanymi przez Irenę Sowicką, wśród których do najważniejszych należały: *Guliwer w krainie Liliputów* (4.12.1947), *Korsarze* Jerzego Srokowskiego oraz Ireny i Tadeusza Sowickich (30.12.1948), *12 miesięcy* Samuela Marszaka (17.12.1949), *Trzy pomarańcze* Sergiusza Michałkowa (1.12.1950).

⁴⁷ Henryk Jurkowski, *Baj i jego epoka*, [w:] *W kręgu warszawskiego Baja*, s. 67-68.

⁴⁸ Likwidacja ta została cofnięta, ale ujawniła zakulisowe rozgrywki wewnątrz środowiska lalkarskiego. Zdaniem Ireny Sowickiej udział w redagowaniu pisma o likwidacji miała Janina Kilian-Stanisławska, która jako wizytator Ministerstwa i równocześnie kierownik teatru Niebieskie Migdały wstrzymywała wysyłkę zezwolenia na prowadzenie teatru i nominację Sowickiej. Pisze o tym w piśmie do St. W. Balickiego Dyrektora Centralnego Zarządu Teatrów z dnia 10.10.1955 roku, które powstało w związku z propozycją ponownego objęcia dyrekcji Teatru Guliwer (ArS).

⁴⁹ Barbara Olszewska, „*Guliwer w krainie Liliputów*”. *Porywa dzieci swym urokiem*, „Wieczór”, 18.02.1948.



12 miesięcy (1949), fot. Zbigniew Dittbak, ATLG



Rysunek dziecka ze spektaklu 12 miesięcy (niepodpisany),
reprodukcja fotograficzna w ATLG

W wydawnictwie z okazji trzech lat pracy Teatru Lalki i Aktora Guliwer Sowicka zanotowała, że do dnia 2 lutego 1949 roku ich spektakle obejrzało 72 644 widzów, z czego widzów bezpłatnych było 22 970. Dzieci żywiłowo reagowały na spektaklach, komentowały, angażowały się w losy bohaterów. Do teatru spływały listy i rysunki młodych odbiorców. Widzami teatru bywali też indywidualni dorośli, nie tylko jako opiekunowie młodszej widowni.

Do stabilizacji siedziby teatru upłynęło jeszcze kilka lat. Po niespełna kilku miesiącach od uzyskania sali w IPS-ie Teatr Lalki i Aktora Guliwer został postawiony przed sytuacją współdzielenia przestrzeni z Schillerowską Placówką. Jak ujął to Tomasz Mościcki:

„Zachwycający pomysłowością i radością tworzenia *Korsarze* powstawali niemal kątem u silniejszego współgospodarza. Teatr pracuje w warunkach wprost upokarzających. Pracownię malarsko-dekoracyjną stanowi taki mały pokoiczek, że nie można się w nim nawet swobodnie poruszać – relacjonowała wyraźnie poruszona wysłanniczka „Stolicy”⁵⁰.

W 1950 roku Sowicka zmierzyła się z kolejną przeprowadzką teatru. Guliwera przeniesiono do przebudowanego Teatru Małego (przedwojenna sala teatru rewiowego i kina Mignon-Figaro) przy ulicy Marszałkowskiej 81, gdzie działał do rozbiórki budynku w maju 1954 roku. Z zachowanych pism wiadomo, że w tym okresie w porozumieniu z Towarzystwem Przyjaciół Dzieci, które miało siedzibę w Pałacu Mniszchów (przy Senatorskiej 38/40),

⁵⁰ Tomasz Mościcki, *Warszawskie sezony teatralne 1944-1949*, s. 728.

Sowicka starała się o pozyskanie go dla swojego teatru. Wniosek odrzucono⁵¹. W sierpniu 1950 roku na horyzoncie pojawiła się wielce obiecująca decyzja budowy nowej siedziby dla Guliwera, której lokalizację ustalono na terenie osiedla Muranów u wylotu ulicy Zamenhoffa, obok pałacu Mostowskich, i przyznano nawet na ten cel subwencję⁵². W 1954 roku teatr uzyskał dzierżawę gmachu Spółdzielni Społem przy ulicy Różanej 16, gdzie działa do dnia dzisiejszego. Ale za drugiej dyirekcji Sowickiej powrócił temat budowy siedziby dla Teatru Lalek Guliwer. Zachowały się dokumenty ze stycznia 1956 roku z dyskusji o projekcie budynku teatralnego na Placu na Rozdrożu. Teatr miał być połączony z Domem Akademickim, co rodziło rozmaite problemy kubaturowe i architektoniczne⁵³. Plany nie doszły do skutku.

⁵¹ Irena Sowicka, Państwowy Teatr Lalki i Aktora Guliwer, Pismo do Ministra Kultury i Sztuki z dnia 15 lipca 1950 roku, ArS.

⁵² Generalna Dyrekcja Teatrów, Oper i Filharmonii w Warszawie, Pismo z dnia 31.08.1950 do Państwowego Teatru Lalkowego Guliwer, ArS.

⁵³ Protokół z konferencji odbytej w Teatrze Lalki i Aktora Guliwer w dn. 25.01.1956, mps, ArS.

stanowiąc będą ozdobę rozbudowującego się Łalawca

PO DRUGIEJ stronie alei Wyzwolenia w bliźniaczo podobnym do bloku „102” budynku mieszkalnym, zostanie usytuowany nowy warszawski teatr — Teatr Lalki i

Aktora zaprojektowany przez inż. arch. P. Teitelbauma.

Będzie to jeden z najnowocześniejszych teatrów lalki w Europie. Widownia na 400 miejsc i scena zostaną wyposażone w skomplikowane urządzenia akustyczne, a sala będzie miała specjalne tor tele, przystosowywane do wzrostu widza w zależności od tego, czy zasiądzie na nich dorosły czy też dziecko.

Wycinek prasowy, ArS

Dzieci z lalkami za kulisami Teatru Lalki i Aktora Guliwer, ArS





Misja i koncepcja sztuki lalkarskiej

Po trzech latach działalności Teatru Lalki i Aktora Guliwer Irena i Tadeusz Słowiczy tak formułowali jego misję:

„Jesteśmy teatrem, w którym pokazujemy plastyką, ruchem, muzyką i słowem – lalkę i aktora w ich pełnej, współczesnej postaci.

Samodzielni, poszukujący i świadomi staramy się wypełnić obowiązek wychowania artystyczno-społecznego dziecka przez teatr.

Pragniemy, aby nasza dzisiejsza publiczność stała się w przyszłości odbiorcą sztuki, dla którego teatr nie będzie przysmakiem, lecz chlebem powszednim.

W służbie sztuki lalkarskiej i dziecka wchodzimy w czwarty rok naszej działalności.”⁵⁴

Co składało się na te dwa rodzaje służby: sztuce lalkarskiej oraz dziecku? Przyjrzyjmy się najpierw kwestiom związanym z wizją sztuki lalkarskiej.

⁵⁴ 3 lata pracy Teatru Lalki i Aktora Guliwer.

Sowicka w swoich wypowiedziach na różnych etapach kariery artystycznej podkreślała, że dla niej teatr lalek jest teatrem plastyka. W życiorysie pisała:

„Wiedzę nabytą w malarstwie zastosowałam nie tylko w scenografii, ale w każdej innej komponentce widowiska i inscenizacji, dramaturgii czy w wyborze odpowiedniej formy muzycznej. Każdy spektakl musiał być odkryciem, początkiem nowego, problemem artystycznym i wychowawczym. Teatr lalek jest domeną plastyka.”⁵⁵

Za swego rodzaju summę autorskiego myślenia Sowickiej o teatrze lalek można uznać fragment kuratorskiego tekstu do zorganizowanej przez nią wystawy twórczości Jerzego Srokowskiego w warszawskiej Zachęcie w 1976 roku. Zapisała w nim:

„Teatr lalek jest sztuką widowiskową, w której gra ożywiony przedmiot. Aktor-lalka niezależnie od tego, czy wyobraża człowieka, młynek do kawy, obłok czy psa – jest przedmiotem stworzonym przez plastyka, co determinuje jego rolę i zakres działania. Lalka jest elementem widowiska tak jak dekoracja. Ta jedność form aktora-lalki i dekoracji jest możliwa tylko w teatrze lalek i stanowi o jego odrębności i szczególnej wartości. Pozwala komponować obraz sceniczny z różnych elementów bez naruszania jednolitej formy plastycznej. W ten sposób obraz w ruchu służy nie tylko do wyrażenia akcji scenicznej, ale staje się faktem plastycznym, który jest wartością samą w sobie. Dla reżysera i scenografa ta wyjątkowa szansa teatru lalek jest źródłem nieustających poszukiwań i odkryć.”⁵⁶

Sowicka od pierwszej premiery wyraziście formułowała swoje poglądy na lalkę jako partnera scenicznego. O tym, jak była w nich stanowcza, świadczy konflikt z Witoldem Millerem, autorem pacynek do *Szewca Dratewki*. Krytycznie oceniła ich bardzo

⁵⁵ Maria Irena Sowicka, Życiorys.

⁵⁶ Maria Irena Sowicka, Jerzy Srokowski 1910-1975.

duże podobieństwo do człowieka i „przegadanie kostiumologią”, czyli te właściwości, które jej zdaniem wymuszały na aktorach „naturalistyczny ruch”, a właśnie z taką manierą grania od początku walczyła. Oczekiwała lalek potraktowanych syntetycznie w warstwie plastycznej, nieprzeładowanych szczegółami i kolorami, które będą „grać zwartą formą” i reprezentować jasno scharakteryzowane typy postaci. Poprosiła Millera o poprawę lalek i dekoracji, ale ten się na to nie zgodził⁵⁷.

Sowicka wierzyła w atrakcyjność i siłę wyrazu plastycznego lalki. W kolejnych premierach Teatru Lalki i Aktora Guliwer współpracowała przy projektowaniu scenografii i lalek z Tadeuszem Sowickim (*Gęgorek*, *Guliwer w krainie Liliputów*, *12 miesięcy*, *Jaś i Małgosia*, *Wielka przygoda*), Jerzym Srokowskim (*Korsarze*) i Marianem Boguszem (*Trzy pomarańcze*, *Pan Stonka*). Korzystała z różnych typów lalek: marionetek, pacynek, kukielek, jawajek. Rekordową liczbę siedemdziesięciu lalek samodzielnie wykonała do *Guliwera w krainie Liliputów*, bo, jak wspominała, zabrakło funduszy na zatrudnienie osób do pracowni⁵⁸.

Jej teatr lalkowy był jeszcze tradycyjnie parawanowy, ale potrafiła wykorzystać również współistnienie na scenie obok siebie lalki i aktora. O tym, że z powodzeniem wcielała w życie zasadę syntetycznej formy lalkowej i inspirująco łączyła lalkowy i aktorski plan gry świadczą głosy czeskich badaczy i krytyków teatralnych, wizytujących w Polsce w 1949 roku. Jan Malik po obejrzeniu *Guliwera w krainie Liliputów* oraz *Korsarzy* w reżyserii Sowickiej, doceniał animacyjny kunszt wszystkich rodzajów

⁵⁷ Maria Irena Sowicka, *Fragmety dziennika*, 15 stycznia 1946.

⁵⁸ 3 lata pracy Teatru Lalki i Aktora Guliwer.



Guliver (Tadeusz Marek) z lalką nauczycielki o imieniu Kogel Mogel (marionetka animowana przez Helenę Orlikównę),
Guliver w krainie Liliputów (1947), ATLG

lalek zastosowanych w tych spektaklach oraz zamysł dramaturgicznego wykorzystania kontrastu między nimi i sceniczną obecnością aktora⁵⁹. Malik widział w tych przedstawieniach oryginalny wkład polskiej sztuki lalkarskiej w rozwój jej współczesnych form. Podobnie rzecz formułował Józef Traeger, który doceniał spójność koncepcji inscenizacyjnej *Guliwera w krainie Liliputów*. Warto szerzej zacytować jego wypowiedź o tym spektaklu:

„Muzyka jest ważnym i stałym elementem, dużo się śpiewa, a główna piosenka powtarzana jest małej publiczności. Zespół Guliwera potrafi śpiewać solowo i zbiorowo i aktorki nie wymawiają się od śpiewu, tym że są dramatyczni, jak to bywa nierzadko u nas.

Muzyka nie ma zakulisowej odrębności, ale jest organiczną, wielce prawdziwą częścią całego przedstawienia. Jest ściśle związana z akcją, podobnie jak światło. [...]

Charakterystyczną cechą jest stały udział lalek na scenie w rozwijanej przygodzie i upodobanie do scen zbiorowych. [...] Pacynki przedstawiające mieszczan lub dworzan, mają ruch zrytmizowany, gdy potrzeba klaszczą lub przedstawiają tłum, a także pełnią rolę chóru. Lalki są charakteryzowane nie tylko ruchem, lecz i słowem. Król ma drobny żołnierski chód, ale aczkolwiek karykaturalny, pozostaje dziecinnie powabny i lekki, podobny raczej do dziecka, niż do władcy.

Wykorzystany też jest teatr cieni. Jest więc burza, która przedstawia morze z okrętem Guliwera, widoczne na ekranie z bijącymi rytmicznie falami i sylwetką płynącego okrętu.

Królewska uroczystość jest okazją do pokazania urozmaiconego programu cyrkowego: czarodziej zostawi swą głowę, aby latała w powietrzu, kłowni z ruchomymi ustami starają się o dowcip słowny, 'poskramiacz' poskromi ryczącego lwa, położy głowę do jego paszczy, ale najpiękniejszym

⁵⁹ Jan Malik, *Praga – Warszawa – Moskwa – Warszawa – Praga*, „Teatr Lalek” 1950, nr 1, s. 42.

Lalka tancerki Piruetty (marionetka animowana przez Włodzimierza Fijewskiego),
Gulliver w krainie Lilliputów (1947), ATLG



numerem jest występ tancerki na linie, pełny prawdziwej poezji, podkreślony muzyczną kompozycją na fortepian, flet, wiolonczelę. W magicznym świetle porusza się wdzięczna lalka z doskonałą elegancją i niezmierną gracją, zadziwiając techniką wszystkich znanych ewolucyj na linie, jak również bezpośredniością ożywionej lalki.”⁶⁰

W publikacji z okazji 25-lecia Teatru Lalek Guliwer, Henryk Jurkowski podsumowywał:

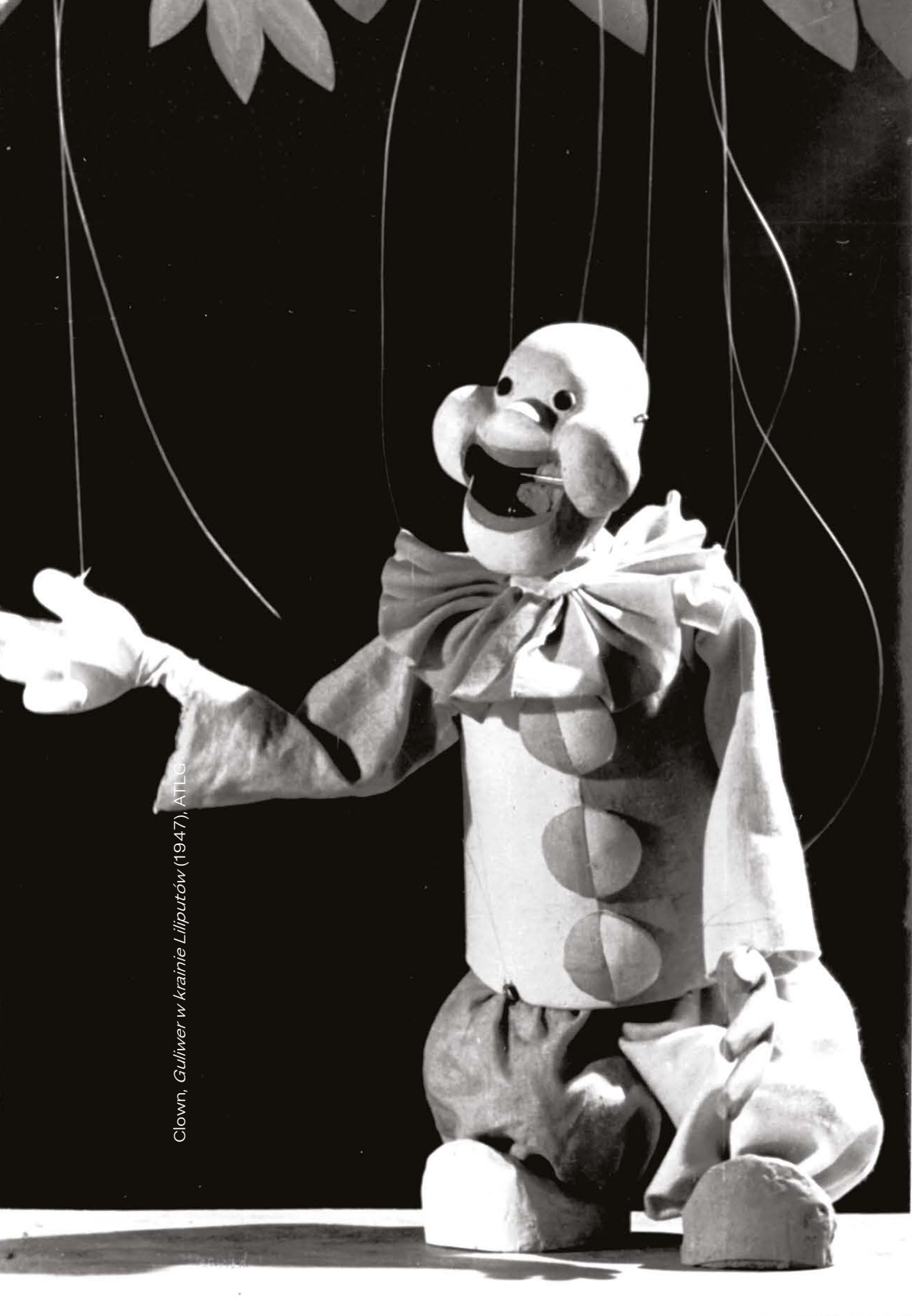
„Krytyka tamtych czasów przyznawała Sowickim wielkie osiągnięcia w zakresie kształtowania profesji lalkarskiej. Mówiło się o metaforycznych założeniach scenografii, o poszukiwaniu własnych lalkarskich środków wyrazu, o poetyckim realizmie baśniowym. Wydaje się, że dzięki wielostronności technicznej m.in. w przedstawieniu *Guliwer w krainie Liliputów*, dzięki określonym zainteresowaniom literackim teatr ten należał do awangardy ówczesnego lalkarstwa. Kierunek ten stawiał na zmienność form, na wymiennosc założeń stylistycznych w odniesieniu do lalki. Był to kierunek obiecujący i już w pierwszych przedstawieniach Sowickich okazał się bardzo płodny.”⁶¹

Nie bez znaczenia dla teatralnej kariery Sowickiej był odważny gest obrony marionetki, opublikowany w wydawnictwie podsumowującym trzy lata działalności. Wraz z nastaniem socrealistycznej estetyki promującej pacynki i jawajki, a szczególnie po wizycie Siergieja Obrazcowa w Polsce (listopad 1948), marionetka znalazła się ogniu propagandowej krytyki jako forma reprezentująca teatr burżuazyjny. Na krytyczny opis „podrygiwania” marionetek na scenie pióra Karola Małcużyńskiego, Sowicka zareagowała dosadnie prostym komentarzem, że „to słuszna opinia, ale o źle zmechanizowanej i źle poruszanej lalce”⁶². Odwołując

⁶⁰ Józef Traeger, *Spotkanie z dzisiejszym teatrem polskim*, „Teatr Lalek” 1950, nr 1, s. 43. Przedruk z: „Divadelni Zapisnik” 1948, nr 3-4.

⁶¹ Henryk Jurkowski, [w:] *Państwowy Teatr Lalki i Aktora Guliwer 1945-1970*, s. 5.

⁶² Maria Irena Sowicka, *Fragmety dziennika*, 27 czerwca 1947.



Clown, *Guliver w krainie Liliputów* (1947), ATLG

której napowietrzny taniec został uchwycony na wielu fotografiach z tego spektaklu i był szczególnie doceniany przez recenzentów, czemu dał wyraz między innymi cytowany już Józef Traeger⁶⁴.

W wywiadzie dla „Po Prostu” Sowicka podkreślała, że jej zespół pracuje „niemal wyłącznie na marionetkach”, co jest wyrazem dbania o podnoszenie poziomu techniki poruszania lalek⁶⁵. Jednym z jej marzeń było dalsze rozwijanie warsztatu lalkarskiego pod okiem Marii Signorelli z Opera dei Burattini w Rzymie, dokąd miała zaproszenie. Bezskutecznie kilkakrotnie składała do Związku Artystów Scen Polskich wnioski o stypendium na wyjazd do Rzymu⁶⁶. Sowicka jeszcze w 1956 roku, gdy dyskutowano budowę nowej siedziby Teatru Lalki i Aktora Guliwer na Placu na Rozdrożu, podkreślała, że projekt sceny powinien uwzględniać warunki niezbędne do grania marionetkami⁶⁷. Wbrew temu, co sądziła o trwałości tradycji marionetkowej, szybko zobaczyła kres tej formy lalkowej w Polsce, bynajmniej jednak nie z powodu jej niewydolności artystycznej, ale politycznej nagonki. Sprawa marionetki stała się jednym z elementów krytyki teatru Sowickiej, podobnie zresztą jak gdańskiego Teatru Łątek Olgi, Ewy i Ireny Totwen.

Sowicka podkreślała: „Żywiołem lalki jest ruch”⁶⁸. Jej sposób myślenia o lalce w wymiarze plastycznym i zarazem performatywnym, jak byśmy to dziś ujęli, zintegrowany był z definiowaniem roli

⁶⁴ Józef Traeger, *Spotkanie z dzisiejszym teatrem polskim*, „Teatr Lalek” 1950, nr 1, s. 43.

⁶⁵ (emf) [Lech Emfazy Stefański – ?], *Teatr lalki i aktora*.

⁶⁶ Irena Sowicka, Pismo do Związku Artystów Scen Polskich, mps niedatowany, ArS.

⁶⁷ Protokół z konferencji odbytej w Teatrze Lalki i Aktora „Guliwer” w dn. 25.01.1956.

⁶⁸ 3 lata pracy Teatru Lalki i Aktora Guliwer.

Warszawa. Marionetkarze Teatru Lalki i Aktora Guliwer – Włodzimierz Fijewski, Krzysztof Niesiołowski i Maria Fijewska – podczas przedstawienia, z serii zdjęć do fotoreportażu *Aktorzy na nitkach* („Świat” 1952, nr 42),
 fot. Jan Kosidowski, CMN



Kulisy spektaklu *Pan Stonka* (1951), z cyklu zdjęć do reportażu *Lalki na planie*, („Świat” 1955, nr 45), fot. Jan Kosidowski, CMN



i zadań aktora. Warto w tym miejscu na chwilę zatrzymać uwagę na tym, że Sowicka stosowała powszechne przed wojną i jeszcze w pierwszych latach powojennych określenie „poruszacz” na nazywanie aktora animującego lalki i ukrytego za parawanem, używającego lalkom głosu oraz swoim ciałem tworzącego ich ruch i rytm działania. Lalkarstwo stanowiło dla niej tę domenę sztuki scenicznej, która wymagała umiejętnego łączenia wielu środków ekspresji, systematycznych ćwiczeń w zakresie dykcji, intonacji, śpiewu, umiejętności animacyjnych i dyscypliny formalnej. Doświadczenie trzech lat pracy ze zmieniającym się składem aktorskim podpowiadało jej, że najciekawsze role powstawały dzięki aktorom, którzy łączyli talent sceniczny i plastyczny. Symbioza tych uzdolnień kazała im szukać syntetycznych sposobów ekspresji i środków wyrazu wynikających z możliwości lalki, a nie w aktorstwie dramatycznym. Niemniej jednak zwracała bardzo mocno uwagę na technikę posługiwania się słowem. Notowała:

„Aktor lalkarz niewidoczny dla widza z pomostu marionetkowego, zza parawanu pacynkowego i z zapadni kukielkowej musi mieć głos doskonale opanowany technicznie. Nie może pokryć braków na wzór aktora żywego teatru za pomocą mimiki, gestu czy tzw. ‘warunków’. Głos lalkarza musi być dykcyjny, charakterystyczny, o zdecydowanej, ciekawej barwie i najważniejsze: związany z lalką, jej charakterem i kolorem. Trzeba dużego wysiłku reżysera, aby aktor zrozumiał trójwymiarowość słowa i umiał się nim posługiwać.”⁶⁹

W związku z łączeniem pracy nad prowadzeniem gry lalkami z żywym planem aktorskim w *Guliwerze w krainie Liliputów* Sowicka zauważała:

⁶⁹ Maria Irena Sowicka, *Fragmety dziennika ...*, 30 czerwca 1947.



„Niełatwą lecz pasjonującą dla reżysera pracą jest ustawienie roli żywego aktora w kontakcie z lalkami. Jest to wręcz niemożliwe do realizacji z nieinteligentnym aktorem, który nie wytrzymuje konkurencji lalki bijącej go swą dziwnością, atrakcyjnością i siłą wyrazu plastycznego. Tadeusz Marek, wykonawca roli Guliwera, podołał temu trudnemu zadaniu, dzięki wrażliwej inteligencji plastyka i aktora w jednej osobie i wytężonej pracy pod kierunkiem reżysera – lalkarza.”⁷⁰

Sowicka surowo oceniała aktorstwo w powojennych teatrach lalkowych. U lalkarzy z przedwojennym doświadczeniem raziły ją chwyt, maniery, granie pod publikę, które utrudniały wprowadzanie nowoczesnych rozwiązań inscenizacyjnych. Z kolei przyspieszony tryb szkolenia młodych adeptów lalkarstwa sprawiał, że nie nabierali umiejętności intelektualnej pracy nad rolą. Pracując nad kolejnymi premierami, Sowicka dostrzegała palącą potrzebę kształcenia aktorów lalkarzy do nowoczesnego lalkarstwa i zorganizowania studia przy teatrze lalek. Taki model kształcenia promowała również podczas konferencji środowiska lalkarskiego, na których aktywnie zabierała głos w sprawie kształtowania systemu edukacji teatralnej i egzaminów kwalifikacyjnych dla twórców teatrów lalkowych (aktorów i reżyserów)⁷¹. Idea studia

⁷⁰ Tamże.

⁷¹ Irena Sowicka podkreślała to podczas konferencji lalkarskiej poświęconej zagadnieniu kwalifikacji aktorów lalkarzy, która odbyła się 8 września 1951 roku w Teatrze Lalki i Aktora Guliwer – według protokołu konferencji w archiwum rodzinnym Sowickich.

przy teatrze była jej zdaniem szansą na przeciwdziałanie pokutującemu przekonaniu, że w teatrze dla dzieci może grać lichi aktor odrzucony ze sceny dla dorosłych. Wykształcenie młodych twórców lalkowych i zawodowe związanie ich z teatrem postrzegala również jako niezbędny proces stabilizacji artystycznej i organizacyjnej scen lalkowych. Zaangażowanie Sowickiej przekładało się na wymagania stawiane aktorkom i aktorom, z którymi pracowała. Marek Waszkiel tak podsumował jej twórczość: „zapisała się jako reżyser koncentrujący się głównie na pracy aktora, na jego warsztacie”.⁷²

Drugim zagadnieniem w manifestie Sowickich była idea „wychowania dziecka przez teatr”. Była już o tym mowa, że Irena Sowicka zbierała w tym obszarze doświadczenia od lat trzydziestych, najpierw jako animatorka teatru szkolnego tworzonego z dziećmi, potem twórczyni teatru dla dzieci, również jako harcerka. Prowadząc Teatr Lalki i Aktora Guliwer, z uważnością obserwowała reakcje dzieci. Zwracała uwagę na ich zaangażowanie w akcję i emocjonalne odbieranie zdarzeń oraz przeżyć bohaterów przedstawień. W 1947 roku, gdy nad dopiero co powstałym teatrem zawisła groźba zamknięcia go, na łamach „Stolicy” ukazał się artykuł Tadeusza Sowickiego, w którym podkreślał on potrzebę tworzenia w kulturze miejsca na głos dzieci jako pełnoprawnych odbiorców kultury. Z racji wspólnej pracy twórczej Sowickich, można ten tekst potraktować jako refleksję, w której przemawiali jednym głosem. Czytamy w nim:

„Dziecko – najwybredniejszy widz jakiego znamy, ma wymagania większe i bardziej sprecyzowane niż dorosły.

⁷² Marek Waszkiel, *Dzieje teatru lalek w Polsce 1944–2000*, s. 32.

Dorośli pójdą do teatru na tandetną sztukę, zwabieni nazwiskiem aktora, dadzą się oszukać kostiumem, oprawą dekoracyjną, muzyczną. Dzieci, co ważniejsze, nie wolno oszukiwać. Mały widz wierzy niezachwianie we wszystko, co widzi na scenie, tak jak wierzył w dzieciństwie w elfy, czerwone kapturki i szklane góry.

Temperatura przeżywania akcji razem z lalką jest temperaturą wrzenia. Na jednym z widowisk, podczas tańca brzydkiej, ale zabawnie demonicznej Baby Jagi, gdy jedno z dzieci zaczęło objawiać niepokój, inny pięcioletni głosik zawołał: 'nie bójcie się, to pani Wilczyńska, bardzo dobra kobieta!' [...] Wypowiedzi dzieci podczas spektaklu nasuwają myśl, że może warto byłoby zaryzykować, by właśnie dzieci pisały recenzje ze swego teatru. Byłyby na pewno bardziej śmiałe i ciekawsze od zdawkowych pochlebstw czy krytyk ludzi dorosłych."⁷³

W manifeście Sowickich teatralna służba dziecku była ściśle powiązana z tworzeniem teatru artystycznego, który pomoże im „zadomowić się” w sztuce i stanowić będzie pierwszy etap w rozwijaniu się w roli odbiorców sztuki.

Kończąc trzeci rok działalności Guliwera Sowicka marzyła, aby stworzyć w teatrze dział pedagogiczny kreujący różne formy współpracy z dziećmi i dorosłymi opiekunami, którym pokierują pedagog i socjolog. Tak formułowała jego zadania:

„Pozwoli to na nawiązanie rzeczywistego kontaktu ze szkołami, świetlicami, ogródkami dziecięcymi i wykorzystać w pełni atrybuty wychowawcze. Dział taki zawierałby dyskusje rodziców i nauczycielstwa z kierownictwem teatru, spotkania dzieci z aktorem i autorem, omawianie materiałów, wypowiedzi i rysunków dzieci.”⁷⁴

⁷³ Tadeusz Sowicki, *Teatr kukiełek*, „Stolica” 1947, nr 14, s. 13.

⁷⁴ 3 lata pracy Teatru Lalki i Aktora Guliwer.

Zakopane. 28. 9. 56 r.

Do

Dyrekcji Teatru „Guliwer”

Pani wychowawczyni opowiadała
nam o przedstawieniu kukielkowym,
które widziata w Warszawie.

O Guliwerze wśród Liliputów.

Myśmy widzieli dużo przedstawień z
kukielkami, ale bardzo chcielibyśmy
widzieć Guliwera. Prosimy bardzo
odpisać nam czy możecie do nas
przyjechać z takim przedstawieniem,
gdzie jest żywy Guliwer i małe kukielki

Czekamy

Kl. II 6. - Sanatorium Dziecięce
Zakopane Bystre

Irena Sowicka (za biurkiem w środku)
podczas omówienia reżyserskiego, Ars



Irena Sowicka jako inscenizatorka i reżyserka

Po premierze *Szewca Dratewki*, którym Sowicka inaugurowała teatr jeszcze pod nazwą Start, kolejne propozycje repertuarowe Teatru Lalki i Aktora Guliwer świadczyły o autorskim kierunku rozwoju tej sceny, choć oczywiście uwarunkowanym okolicznościami polityczno-kulturowymi. Sowicka nie kontynuowała już ścieżki kojarzonej z Bajowymi sztukami Kownackiej, ale zdecydowała się na własne adaptacje i utwory pisane specjalnie dla swojego zespołu. Znakiem czasu były też sztuki z repertuaru radzieckiego. Do końca swojej pierwszej dyrekcji w Teatrze Lalki i Aktora Guliwer, czyli 1952 roku wyreżyserowała kolejnych 6 tytułów: *Gęgorzka*, *Guliwera w krainie LiliPUTÓW*, *Korsarzy*, *12 miesięcy*, *Trzy pomarańcze*, *Pana Stonkę* (prem. 03.06.1951). W tym czasie przygotowała również wznowienia *Gęgorzka* oraz *Guliwera w krainie LiliPUTÓW*, które wskazywano jako premiery.

Kulisy spektaklu *Guliwer w krainie Liliputów*, z serii zdjęć do fotoreportażu *Aktorzy na nitkach* („Świat” 1952, nr 42), fot. Jan Kosidowski, CMN



Między 1952 a 1955 rokiem Sowicka działała w powołanym przez nią Teatrze Lalek Domu Wojska Polskiego. Premierą inauguracyjną był *Cebulek* Giannego Rodariego (1955). Do tytułu tego powróciła za drugiej dyrekcji w Guliwerze, inscenizując ten tekst pod tytułem *Wielka przygoda* (prem. 30.09.1956). W tym okresie wyreżyserowała na tej scenie *Jasia i Małgosię* w opracowaniu Zofii Lorentz (prem. 17.03.1956) oraz kolejny raz wróciła do inscenizacji *Gęgorzka* i *Guliwera w krainie Liliputów*, do których przygotowała nowe lalki i dekoracje, ponieważ wcześniejsze uległy zniszczeniu.



Irena i Tadeusz Słowicki, Ars

Dorobek reżyserski Sowickiej zamknął się ostatecznie tylko w dziewięciu tytułach. Plany repertuarowe, które miała dla Teatru Lalki i Aktora Guliwer na kolejne sezony nie doszły już do skutku, ponieważ została zwolniona z funkcji dyrektorki, co w konsekwencji doprowadziło do jej ostatecznego rozstania się z teatrem.

Wspólnym mianownikiem wyborów repertuarowych Sowickiej była możliwość tworzenia dzięki materiałowi literackiemu światów uzasadniających użycie lalek i właśnie dzięki ich artystycznym właściwościom pełnych fantazji, cudów teatralnych i połączenia realizmu z poezją. Interesującym aspektem była dla niej również możliwość gry konwencjami teatralnymi, co znajdowało wyraz w nawiązaniach do komedii dell'arte oraz cyrku. Bez wątplenia za najbardziej autorskie wypowiedzi artystyczne należy uznać *Guliwera w krainie Liliputów*, *Korsarzy* i *Cebulka*, w których Sowicka pełniła również rolę współautorki tekstu. Sztuki te wyróżniał żywioł przygodowy, humorystyczny rys bohaterów i operowanie groteską. Atutem tych propozycji była niezależność od radzieckich wzorców, których wpływ na wybory repertuarowe rósł po wojnie z każdym rokiem.

Sowicka nie uniknęła wdrażania popularnych w latach pięćdziesiątych XX wieku sztuk radzieckich, które znalazły się na afiszach niemal każdego polskiego teatru lalkowego. Do takich propozycji należał bez wątplenia *Gęgorek*, którego rozliczne inscenizacyjne wcielenia można było zobaczyć w całej Polsce.

Elementem podporządkowania się propagandowym zadaniom, które socrealizm nakładał na teatry dla dzieci, był *Pan Stonka* Stanisława Mioduszewskiego i Ireny Brudnickiej, typowy „produkcyjniak” poświęcony walce z dywersją imperializmu amerykańskiego. Sztuki Marszaka i Michałkowa również należały do repertuaru socjalistycznej propagandy. Sowicką ceniono, że wydobywała z nich interesujący ją „poetycki realizm baśniowy”⁷⁵.

Na sukces premier Sowickiej składało się bardzo dobre zespołenie inscenizacyjnych pomysłów z wytężoną pracą z aktorami nad każdą rolą i spójnością wszystkich elementów spektaklu. Zachował się rękopis jej tekstu zatytułowanego *Gdy samochód rusza z kopyta*, w którym tak opisywała swoją metodę pracy:

„[...] w każdym reżyserowanym przez siebie widowisku i nad każdą rolą pracowałam z aktorem tak długo, dokąd nie wydobyłam maksimum jego możliwości, aby swobodnie i przekonująco zagrał określoną postać. [...] W widowiskach przeze mnie reżyserowanych w Teatrze Guliwer lalki musiały grać tak swobodnie i naturalnie, że dialogi i działania sceniczne wydawało się widzowi spontaniczne, niemal improwizowane. Gdy po wielu pracowitych próbach, przedstawienie osiągało taką sprawność warsztatową, jakby było kreowane na oczach widza, wtedy dopiero podpisywałam afisz.”⁷⁶

Warsztat reżyserski był przedmiotem jej namysłu zarówno ze względu na własną pracę, jak i z powodu pełnienia funkcji przewodniczącej komisji kwalifikacyjnej dla aktorów i reżyserów. Za najważniejszą umiejętność w reżyserii lalkowej uważała

⁷⁵ Henryk Jurkowski, [w:] *Państwowy Teatr Lalki i Aktora Guliwer 1945-1970*, s. 5.

⁷⁶ Irena Sowicka, *Gdy samochód rusza z kopyta*, rękopis, niedatowany (w tekście punktem odniesienia jest Międzynarodowy Festiwal Teatrów Lalek w 1962 roku), ArS.

komponowanie obrazów scenicznych „z różnych elementów widowiska bez naruszenia jednolitej formy plastycznej”. „Komponowanie obrazu malarskiego w ruchu – pisała – zadanie pasjonujące i nowoczesne”. Na spełnienie takiego efektu pracy reżyserskiej składało się kilka czynników:

- znalezienie formy plastycznej dla lalki i dekoracji, która najlepiej wyrazi treści i ideę naczelną danej sztuki
- animowanie lalki gestem i głosem
- określenie formy gestu, koloru głosu (fonetycznego waloru słowa)
- zastosowanie światła jako elementu ożywiającego lalkę i dekorację
- wykorzystanie muzyki jako środka animacji i konstrukcji
- traktowanie ruchu jako wartości wewnętrznej, emocjonalnej
- ujarzmienie zastosowanych środków w taki sposób, aby same nie stały się celem przedstawienia, ale służyły tematowi sztuki.⁷⁷

Pomysły reżyserskie i plastyczne Ireny i Tadeusza Sowickich musiały uwzględniać warunki sceny, którą dysponował Teatr Lalki i Aktora Guliwer. Przy okazji opisu rozwiązań inscenizacyjno-scenograficznych zastosowanych w premierze *12 miesięcy* Marszaka, Sowicki skrupulatnie odnotował rozmiary sceny:

„Warunki techniczne sceny: światło sceny o wymiarach 3,40 na 1,80 m determinowało proporcję lalek i dekoracji

⁷⁷Tamże.

nie zawsze z korzyścią dla tej ostatniej [...] Największe trudności postawiła sama scena. Głębokość jej od ramy scenicznej do horyzontu wynosiła 1,80 m, nie posiadała wcale boków i ledwie 60-centymetrową przestrzeń nad sceną, w której należało umieścić wszystkie potrzebne mechanizmy, paludamenty i światła. Ciasnota sceny nakazywała użycie tylko jednego dodatkowego planu, z góry zubożając inscenizatorowi możliwości inscenizacyjne. Trzeci plan był już horyzontem sztywnym, zmienianym tylko światłem lub kotarą. Wreszcie dwie sceny zespołowe, gromadzące na scenie 17 lalek, a tym samym 17 poruszaczy-aktorów, plus 4 maszynistów, razem 21 osób stwarzały na tak małej przestrzeni problem zdawałoby się nie do rozwiązania. Dodajmy jeszcze, że sztuka posiada 4 kompletnie różne zmiany dekoracji, których zmiana ze względu na długość trwania sztuki musiała się dokonywać w czasie od 1 do 1½ minuty. *12 miesięcy* stało się więc egzaminem nie tylko dla scenografa, lecz i dla zespołu technicznego sceny.⁷⁸

Takie warunki skłaniały do poszukiwania sprytnych metod i mechanizmów, które dawały efekt wielowarstwowej, trójwymiarowej i dynamicznej scenografii. Bardzo ciekawym zapisem szczegółowych rozwiązań technicznych jest inny fragment z cytowanego wyżej artykułu Sowickiego. Nie sposób w tym miejscu cytować go w całości, warto jednak przywołać kilka wzmiankowanych w nim pomysłów, np. dekoracje poruszane na zasadzie wodzideł i sanek, wywołanie efektu śniegu oraz ukośnego padania płatków „aparatem projekcyjnym (epidiaskopem) z końca widowni przez zastosowanie obrotowej tarczy nakłutej szpilką i umieszczonej pomiędzy źródłem światła a obiektywem”, czy „prawdziwy, mokry” deszcz padający dzięki zastosowaniu rury z otworami i rynny odpływowej.

⁷⁸ Tadeusz Sowicki, *Nos ochmistrzyń i inne problemy plastyczne 12 Miesiący*, „Teatr Lalek” 1950, nr 2-3, s. 23.



Teatr Lalki i Aktora „Guliwer”, którego początki organizacyjne sięgają jeszcze czasów okupacji, powstał w pierwszych tygodniach wyzwolenia. Zespół opracował widowisko M. Kownackiej „O strasliwym smuku i szwecu Dratewce” w inscenizacji Ireny Krężlewiczówny, lecz brak lokalu i środków materialnych uniemożliwił otwarcie teatru. Wtedy przychodzi młodemu zespołowi z pomocą Wojsko, a nieco później Zarząd Główny Związku Walki Młodych. Dzięki uzyskanej pomocy materialnej „Guliwer” występuje w Warszawie, gdzie korzysta z sal szkol-

nych i świetlic rozmaitych ministerstw i instytucji społecznych, oraz organizuje dwa objazdy, przeznaczone dla najbiedniejszych dzieci w kraju.

Latem 1946 roku oglądają teatr dzieci Krakowa, Hańsławic, Łodzi, Poznania, Wrocławia, Katowic, Nowego Bytomia, Kielc i Bydgoszczy, przy czym „Guliwer” obsługuje głównie ośrodki fabryczne, huty i kopalnie, zimą zaś 1947 roku podczas silnych mrozów aktorzy odwiedzili Rembertów, Mogielnicę, Grójec i inne miasteczka województwa warszawskiego.

Ostatnie miesiące są dla teatru okresem przelomowym. „Guliwer” otrzymuje stały lokal w Domu Wojska Polskiego, przy ul. Królewskiej 13, gdzie dawniej mieścił się eksperymentalny teatr plastyków „Cricot”.

W nowej siedzibie, mającej stare, dobre tradycje, teatr, którego pełna nazwa brzmi dzisiaj „Teatr Lalki i Aktora przy ZWM „Guliwer”, wystawił baśń marionetkową Gerneta i Górewicza dla młodszych dzieci p.t. „Gegorek” w adaptacji scenicznej Marii Ireny Sowińskiej.



Krzysztof Niesiołowski wspominał, że trzyletni czas w Guliwerze pod kierownictwem Ireny i Tadeusza Sowickich to był okres poznawania „ideał[u] teatru lalek tamtego czasu, harmonijnie łączącego w sobie wartości literackie, plastyczne, reżyserskie i grę aktorską z lalką”⁷⁹.

Choć reżyserska praca Sowickiej zamyka się w skromnej liczbie dziewięciu tytułów, to trzeba podkreślić, że za ich sprawą Teatr Lalki i Aktora Guliwer należał do wiodących scen lalkowych w powojennej Polsce i stanowił „niedościgniony ideał perfekcjonizmu sztuki lalkarskiej”⁸⁰. Zachowane recenzje pozwalają przyrzeć się bliżej najważniejszym tytułom w dorobku reżyserskim Sowickiej.

Gęgorek Niny Gernet i Tatiany Gurewicz rozgrywał się w wiejskiej scenerii, a w centrum akcji było ratowanie przyjaznego gąsiora, którego podczas snu pastuszki porwał lis. Pastuszkę grała w planie aktorskim Wanda Laskowska⁸¹, która jednocześnie pełniła rolę konferansjerki, wciągającej widzów najpierw do opieki nad Gęgorkiem, a potem do akcji ratunkowej. Widownia, jak podkreślali recenzenci, entuzjastycznie się włączała i żywiłowo okazywała radość współtworzenia spektaklu. W „Życiu Warszawy” pisano po premierze:

„Widownia pilnuje więc *Gęgorka* w czasie snu pastuszki i widownia rozpacza, gdy lis porywa gąskę. Widownia okrzykami, tupaniem, naśladowaniem piania kogutów wywabia lisa z jamy”⁸².

⁷⁹ K. Niesiołowski, *Z perspektywy półwiecza*, [w:] *W kręgu warszawskiego Bafa*, s. 166.

⁸⁰ Agnieszka Koecher-Hensel, Małgorzata Niecikowska, *50 lat Teatru Lalek „Guliwer”*, s. 21.

⁸¹ Rolę tę grała potem Halina Racięcka.

⁸² (wr), „*Gęgorek*”. *Inauguracja teatru marionetek*.

Zob. również recenzje: K. H., *Nowy teatr dla dzieci*, „Stolica” 1947, nr 25 (34), s. 10; Jerzy Bazarewski, *Teatr byłego artylerzysty. Ręka, której groziła amputacja, tworzy nadal ku uciesze dzieci*, „Wieczór” 1947, nr 299 (391), s. 3.

Role zwierząt grały marionetki. W recenzjach chwalono aktorów za kunszt animacji. Lalki „zgrabnie przebiegały łapkami i ruszały dziobami”, wdzięczną postacią był jeź, a o Gęgoruku pisano wręcz, że „kokietuje widownię swymi minkami i ruchami długiej szyi”⁸³. Pochwały zbierały dekoracje Sowickiego – „[k]omponując je, malarz oglądał drzewa i zwierzątka leśne oczami dziecka. Ten ‘bunt widzenia’ okazał się bardzo trafny”⁸⁴. Doceniano rozwiązania, które w małym oknie scenicznym pozwalały uzyskać efekt sceny obrotowej i inscenizować wędrówkę bohaterów. Spektakl grany był z akompaniamentem tworzonym na żywo przez Zambrzyckiego. Recenzentka „Stolicy” pisała po przedstawieniu:

„Przyznam, że szłam na premierę tego widowiska marionetkowego raczej z obowiązku dziennikarskiego, licząc na dwie godziny ‘świętych naiwności’ i morałów. Tymczasem *Gęgorok* okazał się wcale ciekawy, nawet dla dzieci do lat 30, a cóż dopiero dla dużo, dużo młodszych, dla których został wystawiony.”⁸⁵

W *Gęgoruku* zespół Teatru Lalki i Aktora Guliwer udowodnił, że wbrew skromnym warunkom scenicznym, proponuje atrakcyjny teatr lalkowy. Z krótkich wzmianek dotyczących drugiego wystawienia tego tytułu w 1951 roku, w którym Sowicka dokonała modyfikacji lalek i dekoracji, można jednak odnieść wrażenie, że już nie miało ono tej samej świeżości, co pierwsza realizacja. Tę drugą inscenizację oglądał przywoływany już czeski badacz teatru lalek, Jan Malik. Na łamach „Teatru Lalek” tak relacjonowano jego wrażenia:

⁸³ (wr), „*Gęgorok*”.

⁸⁴ Tamże.

⁸⁵ K. H., *Nowy teatr dla dzieci*.

„Już raz Sowicka wystawiła *Gęgorzka*, ale wtedy grała go w innym stylu. Obecnie widać w tej sztuce walkę starego z nowym. Dekoracje inne, lalki inne. W jednej sztuce – jak gdyby dwa style. Malik w lot wychwytuje ten brak harmonii między dekoracją a lalkami, ale mimo tego zastrzeżenia chwali poetyckie podanie sztuki, jej wdzięk i delikatność. Natomiast na widok niezbyt udolnie wyreżyserowanej sceny, jak to lis zwodzi listem dzieci, Malik już nie może wytrzymać, gwałtownie się porusza i stwierdza: ‘To neni dobre’⁸⁶.

Premiera *Guliwera w krainie Liliputów* spotkała się z entuzjastycznym przyjęciem Warszawiaków oraz środowiska lalkarskiego i symbolicznie stała się założycielskim spektaklem Teatru Lalki i Aktora Guliwer. Sowiccy pracowali razem nad adaptacją powieści Swifta i zaproponowali rodzaj bajki literackiej w sześciu obrazach, która była satyrą na władzę i społeczeństwo. Pisząc o ich tekście w kontekście cech polskiej dramaturgii dla dzieci na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych XX wieku, Jolanta Ewa Wiśniewska zwracała uwagę:

„Sztuka stanowi metaforę skarlałego społeczeństwa, ujawnia też mechanizm władzy podszytej tchórzostwem i otoczonej serwilizmem i obłudą urzędników, którzy ferują niesprawiedliwe wyroki, kładące m.in. wtrącać do więzienia wybawiciela państwa – Guliwera zamiast okazać szacunek i wdzięczność. Utwór sceniczny łądzi ostrość drwiny i satyry przez komizm sytuacji, dialogów i charakterów. Wszystkie zdarzenia ukazywane są tu z perspektywy Liliputów (w powieści – jak wiadomo – narratorem jest Lemuel Guliwer) i rozumiane na ich lilipuci sposób. Nowe, nieznanne oryginałowi, postaci (wyjąwszy Astronoma, który oznajmia przybycie Człowieka-Góry), nie pełnią istotnych funkcji, poza dodaniem malowniczości i podkreśleniem

⁸⁶ JanSz [Jan Sztudynger], *Po wizycie Malika*, „Teatr Lalek” 1952, nr 7, s. 24.

zdumienia mieszkańców, co stanowi również źródło komiczności (lekarz badający Guliwera, sprawozdawca radiowy relacjonujący przeszukiwania więźnia, nauczycielka ucząca o nowym zjawisku). Komiczne są także imiona postaci: Aldebaranus – astrolog, król Umpapa 122, dzieci szkolne – Ukulele i Terefer, damy dworu – Mamałyga i Makagiga. Sztuka dowodzi, że konwencja teatru lalek świetnie oddaje złożony problem władzy oraz sprawiedliwości.”⁸⁷

Recenzenci doceniali pomysłowość, dowcip i niespotykane dotąd zróżnicowanie typów lalek, rozmach scen zbiorowych, choreograficzne układy oraz swobodę poruszania lalek i niesfałszowany humor scen cyrkowych, które zgrabnie wkomponowano w akcję sceniczną⁸⁸. Spektakl był popisem wszechstronności zespołu aktorskiego Guliwera i dowodem sprawności reżyserskiej Sowickiej. Recenzentka „Stolicy” chwaliła doskonałość lalek i koncepcji inscenizacyjnej *Guliwera w krainie Liliputów*:

„70-lalkowy zespół przedstawia wielkie bogactwo typów o znakomicie i indywidualnie modelowanych głowach i doskonale wypracowanych ruchach. Marionetki, zawieszane na przezroczystych nitkach, i pacynki, poruszane trzema palcami ręki, zachwycają plastyką i budzą podziw dla wielkiej i ... cierplivej pracy reżysera i niewidocznych ‘ruszaczy’, powtarzających nieomylnie wystudiowane gesty. Dekoracje małej sceny stoją na wysokim poziomie technicznym przedstawienia. Doskonałe są też efekty dźwiękowe (burza, alarm lotniczy), dobrze zgrane głosy ludzkie z postaciami i ruchami lalek. Reżyserce, Irenie Sowickiej, należy się szczere uznanie.”⁸⁹

⁸⁷ Jolanta Ewa Wiśniewska, *W poszukiwaniu „Złotego klucza”*. Polska twórczość dramatyczna dla teatru lalek 1945-1979, Łódź 1999, s. 45.

⁸⁸ mc, *Guliwer w krainie Liliputów*, „Odrodzenie”, 22.02.1948; Karolina Beylin, *Ich siedemdziesiąt i on jeden*, „Ekspress Wieczorny”, 14.02.1948.

⁸⁹ H. S., *Guliwer wśród Liliputów*, „Stolica” 1948, nr 13 (72), 28.03.1948, s. 16, https://mbc.cyfrowemazowsze.pl/dlibra/publication/14017/edition/11927/content?format_id=2.

Aktor wśród marionetek z *Guliwera w kraimie Liliputów*, z serii zdjęć do fotoreportażu *Aktorzy na nitkach* („Świat” 1952, nr 42),
fot. Jan Kosidowski, CMN



Lalki mieszkańców Mildengo z *Guliwera w krainie Liliputów*, z serii zdjęć do fotoreportażu *Aktorzy na nitkach* („Świat” 1952, nr 42),
fot. Jan Kosidowski, CMN



Sowicka, podobnie jak w *Gęgorzku*, rolę głównego ludzkiego bohatera powierzyła aktorowi. W małej ramie okna scenicznego Tadeusz Marek autentycznie stawał się jedynym w swoim rodzaju wielkoludem wśród barwnej gromady liliputów granych wszystkimi możliwymi typami lalek. W recenzjach z uznaniem pisano o Marku:

„podziwiać należy swobodę jego ruchów w ciasnocie lilipuciego świata i zachowanie ciągłego kontaktu z otaczającymi go lalkami. Nie starał się on walczyć z groteskowym aspektem marionetki, pozostał zdrowym, dobrodusznym marynarzem, reagującym po ludzku na przygody baśniowego świata, do którego się dostał. Wykazał dużo talentu i umiaru oraz prawdziwą klasę urodzonego człowieka sceny, znanego zresztą z uprzedniej swej kariery aktorskiej”⁹⁰.

O całym zespole aktorskim Barbara Olszewska pisała:

„Nie tylko dzieci, ale i dorośli patrzą na Króla, Doktora, Tancerkę na linie jak urzeczeni. Są to kreacje najwybitniejszego aktora zespołu – Włodzimierza Fijewskiego. Zresztą wszystkie 70 lalek-marionetek na nitkach, kukielek na patykach i pacynek po prostu na palcach ruszaczy – grają świetnie dzięki: St. Czachorowskiemu, B. Niemyskiemu, E. Krysównie, H. Orlikównie, H. R. Racięckiej, R. Sicińskiemu i K. Żukowi, wykształconym w tym trudnym kunszcie przez Irenę Sowicką. Wśród tego tłumu porusza się żywy, wielki Guliwer – T. Marek. [...] Guliwer nie spycha ich na drugi plan. Jest członkiem zespołu aktorskiego na scenie, centralną postacią sztuki, ale nie jedynym jej bohaterem.”⁹¹

Irena Ostrowska tak uchwyciła w swojej relacji ze spektaklu siłę oddziaływania poszczególnych obrazów *Guliwera w krainie Liliputów*:

⁹⁰ mc, *Guliwer w krainie Liliputów*, „Odrodzenie”, 22.02.1948.

⁹¹ Barbara Olszewska, *Guliwer w krainie Liliputów*.

„Kiedy jedzie okręt po globusie, widz już jest schwytyany w przygodę podróży i już zapomniał o dniu powszednim. Doskonały efekt artystyczny i ujarzmienie uwagi – tak łatwo u dzieci rozpraszających się. Następny obraz: burza na morzu, która rzuca fregatę, niszczy ją, łamie i zatapia. Słychać wycie wichru, szum fal. Cały obraz zasłużył na wielki aplauz.”⁹²

Co interesujące, ta recenzentka jako jedyna bardzo uważnie przyjrzała się scenom, w których wyraźnie odczuwało się echa doświadczeń wojennych. Z zaangażowaniem notowała:

„Całkowicie nie godzę się z wojną pokazaną na scenie. Powiedzmy nawet, że reżyser chciał nawiązać do dzisiejszej techniki wojowania i do agresywności niektórych państw, jak można jednak szarpać dziecku nerwy tak zresztą genialnie oddanymi nalotami. Dźwiękowo bez zarzutu odróżnia się lot samolotu, pikowanie i gwizd spadającej bomby. Nalot powtarza się parokrotnie. Muszę się przyznać, że zatkałam uszy, żeby nie krzyzczeć. (Okres od 1 września 1939 do 7 października 1944 przeżyłam w Warszawie). A co dopiero dzieje się z dziećmi? My nie chcemy ich przyzwyczajać do odgłosów wojny. My nie chcemy wojny!!! A chwywanie samolotów przez Guliwera – po prostu – w garść, to nawet na „człowieka górę”, trochę za śmiało posunięcie – to zbyt rozbudza wyobraźnię dziecka, która i tak często podszeptuje mu: ‘ja wszystko mogę’”⁹³.

O ogromnej sile oddziaływania *Guliwera w krainie Liliputów* świadczy fakt, że to przedstawienie rozpało wyobraźnię młodego Jana Wilkowskiego i pod jego wpływem zaczęła się jego lalkarska kariera. Można by pokusić się o stwierdzenie, że bez Sowickiej polskie lalkarstwo mogłoby nie mieć Wilkowskiego. W 1995 roku w rozmowie z Joanną Rogacką Wilkowski wspominał:

⁹² Irena Ostrowska, *Wrażenia ze Zjazdu*, „Teatr Lalek” nr 1952, nr 7, s. 75.

⁹³ Tamże.

„Chciałaby Pani wiedzieć, jak wdałem się w teatr lalkowy? Po wojnie sam nie wiedziałem, kim zostać, co wybrać. A możliwości kreacji samego siebie były wówczas olbrzymie. Pewnego razu idąc ulicami Warszawy, zbłądziłem za dziewczyną do teatru na przedstawienie Ireny Sowickiej. Był to *Guliwer*. Zobaczyłem widowisko, które rozwiązało jeden z nękających mnie problemów. Problem zaistniał w moim wewnętrznym teatrze wyobraźni, w który bawiłem się od dziecka. Żywiłem się literaturą dramatyczną, miałem własną wymyśloną scenę. Wyobrażałem sobie, jak to bym zainscenizował *Burzę* albo *Wesele*. Po wojnie przeczytałem *Iwonę, księżniczkę Burgunda* i nie umiałem wyobrazić jej sobie na scenie żywego aktora. Przypadkowe spotkanie z teatrem Sowickich uruchomiło moją wyobraźnię. *Iwona, księżniczka Burgunda* stała się jedną z pierwszych pozycji przyszłego teatru lalkowego. Nigdy jej nie zrealizowałem. Ani *Burzy*... Ani *Wesela*... Ani...”⁹⁴

Tomasz Mościcki zastanawiał się: „Czy największy zachwyt Wilkowskiego wzbudziła scena, w której Guliwer grany przez żywego aktora był otoczony stłoczonymi miniaturowymi laleczkami ludu Liliputów?”⁹⁵ To właśnie intensywna współobecność aktora i lalek stała się podstawą wielkiego sukcesu *Guignola w tarapatach* Jana Wilkowskiego, który kilka miesięcy po spektaklu oglądanym na małej scenie Guliwera został przyjęty do Szkoły Dramatycznej Teatru Lalek, powołanej w Warszawie przez Janinę Kilian-Stanisławską.

Od prapremiery *Podróży Guliwera* Swifta w adaptacji Sowickich powieść ta powraca w kolejnych odsłonach inscenizacyjnych

⁹⁴ *Teatr Przyjaciół. Wspominając Adam Kilian i Jan Wilkowski w rozmowie z Joanną Rogacką*, [w:] Jan Wilkowski. *W stulecie urodzin 1921–2021*, red. Joanna Rogacka, Teatr Lalka, Warszawa 2021, s. 101.
Jan Wilkowski wspominał o roli *Guliwera* w reżyserii Ireny Sowickiej również w rozmowie w Romanem Pawłowskiem: *Robiłem niebo w piekle. Z Janem Wilkowskim rozmawia Roman Pawłowski*, „Teatr Lalek” 1996, nr 1 (53), s. 12.

⁹⁵ Tomasz Mościcki, *Warszawskie drogi Jana Wilkowskiego*, [w:] Jan Wilkowski. *W stulecie urodzin 1921–2021*, red. Joanna Rogacka, Teatr Lalka, Warszawa 2021, s. 56.

przy okazji jubileuszy Teatru Lalek Guliwer. Według ich adaptacji powstało sześć inscenizacji. Wanda Byrska dwukrotnie wyreżyserowała tekst Sowickich na scenie Teatru Lalek Pinokio w Łodzi (1951, 1963). W 1955 roku Aleksander Fogiel zrealizował ten tekst na scenie Teatru Lalek Rusalka w Szczecinie. Trzy lata później w Teatrze Świerszcz w Białymstoku według adaptacji Sowickich powstała inscenizacja Janusza Galewicza. Do tego tekstu sięgnęli również: Krzysztof Niesiołowski (Teatr Lalek Pleciuga w Szczecinie, 1969) i Zbigniew Wroniszewski (Teatr Lalek Czerwony Kapturek w Olsztynie, 1977). Z okazji jubileuszu 70-lecia Guliwera scenariusz Ireny i Tadeusza Sowickich został opublikowany w postaci książkowej⁹⁶.

Inscenizacyjnym sukcesem byli również *Korsarze*, napisani wspólnie przez Jerzego Srokowskiego i Sowickich. Podobnie jak w *Guliwerze w krainie Liliputów*, Sowicka wykorzystała w tym spektaklu dramaturgiczno-teatralny potencjał kontrastu, jaki wnosi współistnienie świata lalkowego z pojedynczą postacią graną w planie aktorskim. Na scenie występowało szesnaście marionetek i aktor – Stanisław Czachorowski. Głównym bohaterem sztuki był skąpy i nieczuły na biedę kupiec Sucharek, który prowadził sklep z zabawkami. O jego naturze świadczyło to, że nie chciał sprzedać lalki baletnicy chorej córce ubogiej wdowy. Pewnego dnia podczas pracy nad nowymi lalkami wyobrażającymi korsarzy zapadł w sen i w tym czasie cudowny duszek ożywił jego lalki, co rozpoczęło serię ich burzliwych przygód w egzotycznych miejscach na świecie. W centrum zdarzeń była porwana

⁹⁶ *Guliwer w krainie Liliputów*, Teatr Lalek Guliwer, Warszawa 2016.

przez korsarzy baletnica. Sucharek, niczym Ebenezer Scrooge z *Opowieści wigilijnej* Karola Dickensa, przebudził się ze swego niezwykłego snu odmieniony i podarował lalkę baletnicy chorej dziewczynce. Tak recenzowano premierę na łamach „Stolicy”:

„Piękna i pomysłowa jest scena, w której pokazano dzieciom dno morskie z przyplływającymi w morzu mieniącymi się rybkami, konikiem morskim, rybą-piłą i groźną ośmiornicą. Scena ta ogromnie działa na wyobraźnię małego widza. Pod względem plastycznym przedstawienie stoi na wysokim poziomie artystycznym. Skromnymi środkami osiągnięto niespodziewane efekty (wyspa, dno morskie). Laleczki również, mimo prostoty wykonania, są w swoim wyrazie bardzo sugestywne i doskonale symbolizują bohaterów sztuki”.⁹⁷

W recenzji na łamach „Życia Warszawy” doceniano, że Srokowski „nie poszedł po łatwej linii naturalizmu” i nie stworzył lalek jako miniaturowych ludzi, ale nadał im indywidualność, czego najlepszym przykładem był Krasnal, uznany wręcz za najciekawszą lalkę z dotychczasowych premier *Guliwera* w reżyserii Sowickiej⁹⁸. Sama Sowicka w tekście do wystawy retrospektywnej twórczości plastycznej Jerzego Srokowskiego doceniała dojrzałość jego koncepcji scenograficznej:

„Projektując lalki i dekoracje, Srokowski-scenograf odnalazł odpowiednią formę najlepiej wyrażającą treść sztuki, jej fantastyczny i poetycki świat baśniowych cudów. Dekoracje o czystej budowie architektonicznej, funkcjonalne, umowne – są integralnie związane z lalką, podkreślają jej sceniczną wymowę i urodę. Scenografia do *Korsarzy* stała się odrębnym i dojrzałym formalnie faktem plastycznym

⁹⁷ W. Bacewicz, „Korsarze” w teatrze „Guliwer”, „Stolica” 1949, nr 6, s. 12.

⁹⁸ *Korsarze*, „Życie Warszawy” nr 73, 15.03.1949.

i utorowała Srokowskiemu drogę w inne rejony plastyki – filmu animowanego i teatru telewizyj.

⁹⁹

O sukcesie sztuki i przedstawienia świadczy to, że *Korsarzami* zainteresowali się Włosi. Przełożono ten tekst na język włoski i grano w Rzymie¹⁰⁰.

W inscenizacji *12 miesięcy* Marszaka Sowicka zastosowała trzy rodzaje lalek, które odpowiadały poszczególnym obszarom świata tej baśni. Pacynki reprezentowały postaci realistyczne (Macochę, Córkę, Sierotkę, Żołnierza). Sowicki pisał, że jako pacynki „mogły posiadać najbardziej, ‘ludzkie’ proporcje i mogły się po ‘ludzu’ poruszać”. Jawajki były przeznaczone dla postaci bajkowego dworu (Królowna, Profesor, Ochmistrzyni, Kanclerz, Ogrodnicy, Posłowie, Żołnierze). Lalki te reprezentowały wyraźne, niepozytywne typy ludzkie (poza Profesorem), co podkreślono groteskowymi rysami. Zastosowano też alegorycznie potraktowane lalki dwunastu miesięcy, które obdarzone zostały symbolicznymi atrybutami (np. Styczeń miał gwiazdy śniegu, Lipiec miał kłosa). Jan Sztaudynger pisał z uznaniem:

„Guliwer, inscenizując Marszaka *12 miesięcy*, dał próbę pogodzenia realizmu i poezji. Umiał on najprostsze ruchy lalek, jak np. nakrywanie serwetką stołu, czy wyrzucanie łopatą śniegu równocześnie zatrzymać w krainie rzeczywistości i przenieść w sfery bajek.”¹⁰¹

12 miesięcy zagrano w 1950 roku 195 razy dla 44.801 widzów. Podczas Ogólnopolskiego Festiwalu Sztuk Rosyjskich i Radzieckich w 1950 roku przedstawienie otrzymało I nagrodę, Irene

⁹⁹ M. I. Sowicka, *Jerzy Srokowski 1910-1975*.

¹⁰⁰ Kronika, „Teatr Lalek” 1950, nr 1, s. 57.

¹⁰¹ Jan Sztaudynger, *Uwagi na marginesie festiwalu I. Sztuki półmetka*, „Teatr Lalek” 1950, nr 2-3, s. 12.

12 MIESIĘCY

S. MARSZAKA



Teatr
Guliver
Krolewska-13

Z. SROKOWSKI 49

Sowickiej przyznano II nagrodę za reżyserię, a Tadeuszowi Sowickiemu nagrodę za dekoracje i lalki.

Dziś brzmi to absurdalnie, ale to właśnie w tym docenionym najważniejszymi nagrodami przedstawieniu plastyczny kształt nosa lalki Ochmistrzyni stał się przedmiotem poważnej krytyki, którą pod adresem twórców spektaklu sformułowali niektórzy członkowie Komisji Eliminacyjnej tego festiwalu. Nos Ochmistrzyni został uznany za formalistyczny, co argumentowano twierdzeniem, że takich nie mają żywi ludzie. Podobnie też skrytykowano twarze lalek w przedstawieniu Sowickich. W odpowiedzi na te zarzuty powstał artykuł Sowickiego *Nos ochmistrzyni i inne problemy plastyczne „12 miesięcy”*, który ukazał się na łamach „Teatru Lalek” w 1950 roku (nr 2-3). Odwołując się do specyfiki posługiwania się materiałem i formami w teatrze lalek, scenograf tak bronił koncepcji plastycznej Ochmistrzyni:

„Kimże jest leciwa Ochmistrzyni w *12 miesiącach*? Leciwa dama, oblepiona skorupą przesądów, po trosze zdzieciniała, wspominająca natrętnie swoje niezwykle wrażenia z czasów, gdy była malutka i biegała po ścieżkach parku, osoba wtrącająca się ni w pięć ni w czterdzieści dwa do dworskiej rozmowy, traktowana jako nieszkodliwa maniaczka, słowem postać komiczna i sprecyzowana ideologicznie. [...] Dodajmy, że plastik modelujący jej twarz brał pod uwagę wszystkie cechy tej postaci i długo szukał jej wyrazu, nie zapominając jednak, że jest to lalka z teatru lalek.”¹⁰²

Sowicki podkreślał, że postać Ochmistrzyni „była przez widzów natychmiast rozszyfrowana”, „[ś]mieszyła i została właściwie oceniona jako typ nieproduktywny, ginący. Spełniała w ten

¹⁰² Tadeusz Sowicki, *Nos ochmistrzyni i inne problemy plastyczne 12 miesięcy*, s. 25.



Córká ze spektaklu *12 miesięcy* (1949), fot. Zbigniew Dłubak, ATLG



sposób swoją wychowawczą rolę.”¹⁰³

Kolejną rosyjską sztuką w repertuarze Teatru Lalki i Aktora Guliwer były *Trzy pomarańcze*, bajka sceniczna Sergiusza Michałkowa, będąca adaptacją *Miłości do trzech pomarańczy* Carlo Gozziego. Michałkow przepisał tę sztukę w duchu socjalistycznej polityki wychowawczej. Akcja opierała się na skonfrontowaniu dwóch bohaterów: zaradnego i dzielnego radzieckiego pioniera Andrzeja oraz nierozgarniętego królewicza, ale ramą dla tej oczywistej dydaktyki pozostała komedia dell’arte. Sowicka była pierwszą polską reżyserką lalkową, która sięgnęła po tę sztukę i świetnie wykorzystała wpisaną w nią grę konwencjami teatralnymi. Zofia Karczevska-Markiewicz na łamach „Nowej Kultury” doceniała:

„Commedia dell’arte – to królestwo aktora. I pod tym względem przedstawienie wiernie wskrzesza atmosferę osiemnastowiecznego pierwowzoru sztuki (*Miłość do trzech pomarańczy* włoskiego autora Carlo Gozziego): lalki zostały precyzyjnie opracowane, a widz z uwagą śledzi grę charakterystycznych postaci Tartalii, Pantalona,

¹⁰³ Tamże.

Teatr „GULIWER” Marszałkowska 81B

Trzy pomarańcze



S. Michalkowa
w tłumaczeniu
L. Świeżawskiego
w opracowaniu
T. Słowickiego

J. SROKOWSKI 50%

Plakat Jerzego Srokowskiego do spektaklu Trzy pomarańcze, ATLG

Brygielli, Klaryssy, króla Sylwio, z których każdy reprezentuje częśćkę starych, zacofanych pojęć. Lalka umiejętnie wykorzystana potrafi po mistrzowsku demaskować człowieka, ukazywać go w całej prawdzie. Na scenie „Guliwera” zabłysnęły w pełni demaskatorskie możliwości teatru lalek. [...] W ruchach lalek nie ma przypadków. Lalki wygrywiają nawet podteksty, uczestnicząc stale w akcji [...] Sceny zbiorowe – wyjątkowo trudne w teatrze lalek – są tu barwne, różnorodne, a jednak zawsze utrzymane w czystym rysunku.”¹⁰⁴

Recenzentka „Nowej Kultury” chwaliła spójność wszystkich elementów spektaklu, podsumowując: „*Trzy pomarańcze* – to bardzo piękne widowisko, jedno z najlepszych osiągnięć polskiego teatru lalek”¹⁰⁵. Zdanie to podzielało również środowisko lalkarskie. W podsumowaniu Ogólnopolskiego Festiwalu Sztuk Rosyjskich i Radzieckich w 1950 roku Henryk Ryl pisał na łamach „Teatru Lalek”, że aktorom Guliwera należą się nagrody za role: Tartalia (Marii Fijewskiej), Pantalone (Włodzimierzowi Fijewskiemu), Andrzeja (Hannie Krajewskiej) i Klaryssy (Wandzie Zacharskiej)¹⁰⁶. Nawet mocno zaangażowana w promowanie w sztuce idei socjalistycznych Julianna Cątek wymieniała zalety spektaklu:

„*Trzy pomarańcze* w Guliwerze są przykładem, w jaki sposób należy podchodzić do widowiska baśniowego, by elementy tradycyjnej bajki podporządkować współczesnej myśli wychowawczej. Duży umiar artystyczny w operowaniu składowymi elementami widowiska przyczynia się do tego, że nic w tym przedstawieniu nie istnieje samo dla siebie. Wszystkie środki artystyczne: finezja ruchu, muzyka,

¹⁰⁴ Zofia Karczewska-Markiewicz, *Trzy widowiska*, „Nowa Kultura” 1951, nr 11 (51).

¹⁰⁵ Tamże.

¹⁰⁶ Za: Agnieszka Koecher-Hensel, Małgorzata Niecikowska, *50 lat Teatru Lalek Guliwer*, s. 22.

plastyka, żywe słowo harmonijnie grają ze sobą, służąc wydobyciu z utworu jego myśli wychowawczej.”¹⁰⁷

W sezonie premierowym (1950) *Trzy pomarańcze* zagrano 55 razy dla 10.998 widzów, w 1951 roku już 265 razy. Od inscenizacji Sowickiej rozpoczęła się droga tego tytułu przez wiele scen w polskich teatrach lalkowych.

Sowicka była też pierwszą inscenizatorką bajki *Cebulek* autorstwa Gianniego Rodariego, włoskiego pisarza i dziennikarza lewicowego pisma dla dzieci „Pionier”. W Polsce spopularyzowały ją „Szpilki”, które w 1953 roku (w numerach 1–10, 13–20, 22–23) publikowały tę powiastkę w odcinkach w tłumaczeniu Zofii Ernst, z ilustracjami wybitnego polskiego grafika, Henryka Tomaszewskiego. Przy adaptacji tekstu Sowicka współpracowała z Ernstową. Lalki i dekoracje zaprojektował Sowicki, muzykę skomponował Stanisław Prószyński. Premierę tę przygotowała po odsunięciu jej z Teatru Lalki i Aktora Guliwer, inaugurując nią działalność Teatru Lalkowego Domu Wojska Polskiego. Przez pięć miesięcy kształciła nowy zespół aktorski do zadań lalkarskich.

Głównym bohaterem powiastki Rodariego jest Cebulek. Wyrusza on w drogę i walczy z przeciwnościami, a jego orężem są odwaga, mądrość i dobroć. Zofia Karczevska-Markiewicz zauważała, że adaptacja i inscenizacja Sowickiej wносиła odświeżenie tematyczne względem dotychczasowego repertuaru teatrów lalkowych oraz bardzo sprawnie wykorzystywała satyryczny potencjał tej bajki i walory formy ludowego teatru włoskiego. Pisała:

¹⁰⁷ Julianna Calek, *Przegląd repertuaru polskich teatrów lalek*, „Teatr Lalek” 1951, nr 4, s. 13–14.

Wielka przygoda (1956), fot. Edward Hartwig, ATLG



„Nie ma w tym przedstawieniu ‘mizdrzenia się’, tak nieznośnego w wielu teatrach lalek przywykłych do kokietowania dziecięcej widowni. *Cebulek* utrzymany jest w tonie satyrycznego persyflażu i nasycony dowcipem, apeluje do naszego poczucia humoru.”¹⁰⁸

Scenerię spektaklu zaprojektowaną przez Sowickiego tworzyły domki w kształtach skrzyń na warzywa, a lalki były fantazyjnym połączeniem warzywnych i owocowych kształtów z fizjonomią człowieka. Do najbardziej oryginalnych lalek należały: Mecenas Groszek przypominający wydłużony, giętki strąk; Księżę z cytryną jako głową wyrażającą arystokratyczne nadęcie, czy Pomidor przypominający ekonoma władczo zarządzającego biednymi cebulkami. Sowicka po raz kolejny dowiodła w tym przedstawieniu swój talent do inscenizowania lalkowych scen zbiorowych¹⁰⁹.

Do Rodariego wróciła Sowicka po powrocie na stanowisko dyrektorki Teatru Lalki i Aktora Guliwer, reżyserując jego powiastkę pod tytułem *Wielka przygoda*. I tu ciekawostka – w listach pisanych przez widzów do warszawskich gazet zachowała się bardzo nieprzychylna ocena tego przedstawienia. Maria Brzezińska, mama siedmioletniego chłopca, psycholożka z zawodu, skarżyła się:

„Wybrałam się kiedyś z siedmioletnim synkiem na przedstawienie kukielkowe pod tytułem *Wielka przygoda* do teatru Guliwer. Syn cieszył się bardzo i przeżył istotnie wielką, ale nie przygodę, lecz przykrość i rozczarowanie. Poza zupełnie niezrozumiałą treścią (na widowni były dzieci od trzech do siedmiu lat), niewyraźnym i niezrozumiałym dialogiem, koszmarną brzydotą niektórych kukielek (nie wszystkie oczywiście, były i przyjemniejsze

¹⁰⁸ Zofia Karczewska-Markiewicz, *Ambitne przedstawienie lalkowe*, „Tygodnik Demokratyczny” nr 18, 15-30.10.1955.

¹⁰⁹ Tamże.



Wielka przygoda (1956), fot. Edward Hartwig, ATLG

dla oka) – uraczono dzieci w każdej prawie odsłonie scenami aresztowań, bicia, nakładania kajdan, widokiem murów więziennych, cel i podwórza więziennego, po którym spacerują więźniowie w kółko, w rytm wybijanego przez strażnika taktu. Całość tak ponura i przykra, że wyszliśmy oboje z synkiem przygnębieni i dręczyły nas złe sny. Mój na dłuższy czas stracił ochotę na pójście do teatru.”¹¹⁰

Z opinią tą korespondowały drobne zarzuty stawiane niekiedy przez krytyków, że premiery Sowickiej były za długie jak na młody wiek odbiorców (trwały dwie godziny z przerwą), lub też akcja była przesadnie rozciągnięta, z niekorzyścią dla dramaturgii spektaklu, czy że adresatem widowisk powinny być starsze dzieci. Uwagi te nie odbierały nic przekonaniu, że Sowicka należy do grona najważniejszych reżyserek pionierskiego okresu polskiego teatru lalkowego w powojennej Polsce i jej przedstawienia znaczą ważne punkty w historii polskiego lalkarstwa.

W artykule *Uwagi na marginesie festiwalu*, który ukazał się na łamach „Teatru Lalek” nr 2-3 w 1950 roku Jan Sztudynger utrwalił bardzo interesującą historię z Ireną Sowicką w roli głównej. Mówi ona wiele o jej determinacji do promowania Teatru Lalki i Aktora Guliwer i jednocześnie jest potwierdzeniem przyśłowiowej prawdy „Cudze chwalicie, swego nie znacie”. Sztudynger zapisał taki oto moment zakulisowego spotkania Sowickiej z zespołem Obrazcowa podczas jego występów w Warszawie:

„Irena Sowicka, kierownik artystyczny Teatru Guliwer dostała się na spektakl i za kulisy teatru Obrazcowa, torując sobie drogę albumem, zawierającym zdjęcia z jej teatru. Po chwili aktorzy moskiewscy skupili się nad albumem.

¹¹⁰ Maria Brzezińska, *Protestuję jako matka*, „Życie Warszawy” nr 238, 6-7.10.1957.

Nadeszła grupa Polaków. Ujrzała album. Rozpłynęła się w zachwytach nad urokiem moskiewskiej lalki. A wtedy Sperański z oburzeniem zawołał: 'Przecież to wasz polski teatr. Nie znacie waszego warszawskiego teatru.'¹¹¹

Sztaudynger sarkastycznie podsumowywał tym zdarzeniem bolesną prawidłowość w polskim życiu teatralnym: „[p]rawdziwy zachwyty (na kredyt) dla Obrazcowa godził się znakomicie z naturalną pogardą (na niewidziane) dla naszych teatrów lalek”¹¹².

¹¹¹ Jan Sztaudynger, *Uwagi na marginesie festiwalu I. Sztuki półmetka*, „Teatr Lalek” 1950, nr 2-3, s. 11.

¹¹² Tamże.



Żołnierze księcia Cytryny ze spektaklu *Wielka przygoda* (1956), fot. Edward Hartwig, ATLG



Książę Cytryna i Wielki Szambelan ze spektaklu *Wielka przygoda* (1956), fot. Alfred Funkiewicz, ATLG



Założycielka musi odejść

Na początku 1950 roku nastąpiło upaństwowienie wielu teatrów lalek w Polsce, które objęło również Guliwera. Dawało to oczywiście gwarancje subwencji, ale rodziło wiele konsekwencji, które wynikały z wdrażanej krok po kroku komunistycznej polityki artystycznej i organizacyjnej. Mimo zaangażowania Sowickiej w formowanie ogólnopolskiego środowiska lalkarskiego i przygotowania premier, które stanowiły swoisty kanon ówczesnych sztuk propagandowych, to jest *12 miesięcy* Marszaka czy typowego „produkcyjniaka” *Pana Stonki* Brudnickiej i Mioduszewskiego, zaczęły się nad nią zbierać ciemne chmury. Sowicka krytykowała sposób zarządzania teatrami lalkowymi zrzeszonymi w ramach Centralnej Dyrekcji Państwowych Teatrów Lalkowych, wykazując kłopoty wywoływane opóźnieniami wypłat subwencji, zmianami personalnymi dokonywanymi bez zgody kierownictw teatrów czy zaniżaniem wynagrodzeń z realizowanych umów.

Na pewno bezpartyjność Ireny i Tadeusza Sowickich podsycała napięcia i sprzyjała preparowaniu przez organy zarządzające argumentów na nieprawidłowości w prowadzeniu przez nich teatru. Twórcom tym nie pomagały również głosy krytyków i osób ze środowiska lalkarskiego, które z zaangażowaniem dołączyły do systemowego rozwoju poetyki socrealizmu w teatrze lalek. Z dzisiejszej perspektywy z niedowierzaniem myśli się o opisaney wcześniej „awanturze o formalistyczny nos Ochmistrzyni” w inscenizacji *12 miesięcy*.

Do tego doszły napięcia i konflikty wewnątrz zespołu teatralnego. Z zachowanych okólników i protokołów zebrań wynika, że do spornych tematów należały między innymi sposoby rozliczenia godzin pracy, zmiany etatów, ustalenie klucza przy zaszeregowaniu pracowników artystycznych czy brak odpowiedniej liczby pracowników (Sowicka wniosowała na przykład o etat asystenta reżysera, na co z kolei aktorzy proponowali obsadzanie w tej roli kogoś z zespołu). Chaos wywoływały częste zmiany na stanowisku kierownika administracyjnego. Powracał też temat spóźnień i niestawiania się pracowników do pracy oraz bunt przeciwko karom za takie zachowania. Dochodziły do tego kwestie związane z aktywnością Podstawowej Organizacji Partyjnej, wspólnej dla trzech warszawskich teatrów lalek.

W 1951 roku Sowicka została odwołana ze stanowiska dyrektorki, została p.o. kierownika artystycznego teatru. Na dyrektora mianowano urzędnika administracyjnego Kobylarza. Rok 1952 był kulminacją napięć teatralnych, w których znalazła się Sowicka.

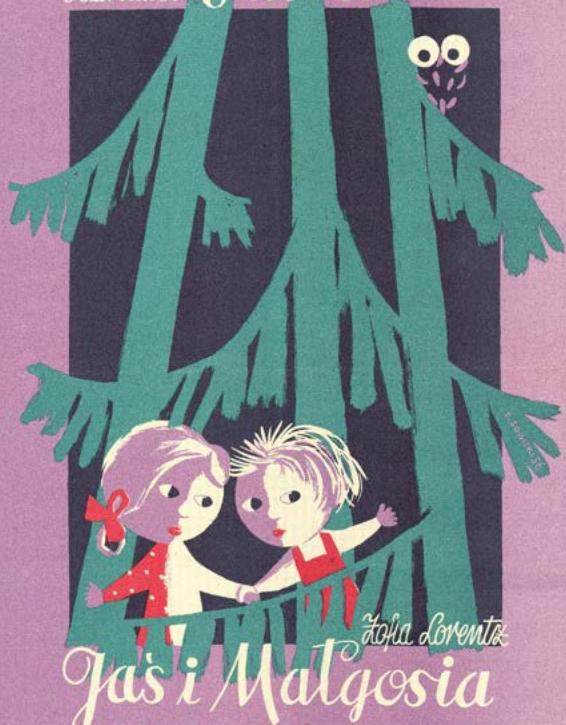
teatr lalek **Guliwer**
różana 16



wielka
przygoda

M. J. Sowińska i Z. Ernst
wg. powieści Gianni Rodariego. Opowieść o Cebulku.

Państwowy Teatr Lalek **Guliwer** Warszawa Różana 16



Żośka Lorentz
Jas i Małgosia

Musztetacja Reżyseria
M. J. Sowińska

Muzyka
M. Sowiński

Scenografia
J. Sowiński

Plakaty Tadeusza Sowińskiego do spektakli *Wielka przygoda* (1956) oraz *Jas i Małgosia* (1956), ATLG

W jednym z zażeń skarżyła się, że pełniła funkcję dyrektora, kierownika artystycznego oraz, z powodu braku takiego etatu, również reżysera, co wydłużało jej czas pracy nawet do czternastu godzin dziennie, a nie otrzymała wynikającego z umowy wynagrodzenia (w Centralnym Zarządzie Teatrów i w Ministerstwie Kultury i Sztuki interweniowała o wypłacenie honorarium za reżyserię *Trzech pomarańczy*). Henryk Jurkowski pisał, że „broniała swych racji artystycznych wobec administracji państwowej – jak na owe czasy – nazbyt bezkompromisowo.”¹¹³

¹¹³ Henryk Jurkowski, *Moje pokolenie*, s. 13.

W sezonie 1952/53 Sowicka przeszła na urlop macierzyński. Przez kilka miesięcy na stanowisku kierowniczką artystyczną zastępowała ją Joanna Piekarska, ściągnięta z Teatru Baj Pomorski z Torunia. 14 stycznia 1953 roku Sowicka otrzymała od Generalnej Dyrekcji Teatrów, Oper i Filharmonii dokument podpisany przez Jerzego Pańskiego, w którym informowano ją, że z dniem 16 stycznia 1953 roku zostaje zwolniona z obowiązków kierownika artystycznego Państwowego Teatru Lalek Guliwer. Na jeden sezon dyrektorem został Franciszek Jutkiewicz, a kierowniczką artystyczną Aleksandra Grzyska. Potem kierownictwo artystyczne objął Zbigniew Kopalko.

Dziennikarka, Zofia Karczevska-Markiewicz, wyraźnie przychylna Sowickiej, pisała w 1955 roku:

„Z żalem obserwowaliśmy upadek Guliwera, czołowego warszawskiego teatru lalek, z chwilą, gdy rozstała się z nim Irena Sowicka, założycielka tej sceny. Niefortunna polityka personalna, a jednocześnie trudności lokalowe stołecznych teatrów lalkowych sprawiły, że po paroletnim rozwoju tych scen nastąpiło zahamowanie ich pracy, a nawet wyraźne obniżenie się ich artystycznego poziomu.”¹¹⁴

Sowicka na krótko została przywrócona do kierowania Guliwerem w okresie od 1.11.1955 do 10.01.1957. Wróciła do teatru, w którym trzeba było rozwiązać nawarstwione problemy repertuarowe, organizacyjne i finansowe. W zespole aktorskim większość stanowiły nowe osoby, zdaniem Sowickiej o słabym przeszkoleniu teatralnym. Co więcej, zniszczeniu uległy lalki z poprzedniego okresu dyrekcji założycielki Guliwera, stąd powrót do dawnych

¹¹⁴ Zofia Karczevska-Markiewicz, *Ambitne przedstawienie lalkowe*, „Tygodnik Demokratyczny” 1955, nr 18, 15-30.1955.

tytułów wymagał wykonania wszystkiego od nowa. Sowicka po godzinach pracy dyrektorskiej i prób ponownie zrobiła wszystkie lalki do wznowionego *Guliwera w krainie Liliputów*. Plan odbudowy zainteresowania widowni dziecięcej repertuarem teatru zapewnić miały dwie nowe premiery w reżyserii Sowickiej: *Jasia i Małgosi* Zofii Lorentz dla najmłodszych oraz *Wielkiej przygody* Gianniego Rodariego dla dzieci starszych (tytuł wcześniej zrealizowany w Teatrze Lalek Domu Wojska Polskiego jako *Cebulek*). W sprawozdaniach z sezonu Sowicka odnotowywała 206 widowisk pierwszego tytułu i 109 drugiego. Kolejnymi premierami miały być *Noc cudów* Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, *Król Maciuś Pierwszy* Janusza Korczaka ze scenografią Jerzego Srokowskiego, oba w jej reżyserii oraz spektakl objazdowy *Zakłęty kaczor* Marii Kann w reżyserii Klementyny Krymkowej ze scenografią Henriego Poulaina. Sowicka miała już gotowe koncepcje inscenizacyjne i scenograficzne tych premier. Na wystawienie *Nocy cudów* nie wyraził ostatecznie zgody Centralny Zarząd Teatrów, co miało związek ze staraniami Jaremy o inscenizację tego tekstu (premiera *Wieczoru Gałczyńskiego* złożonego z dwóch części reżyserowanych przez Zofię i Władysława Jaremów odbyła się 31.12.1955 roku¹¹⁵). Do *Zakłętego kaczora* nie dopuścił komitet kierowania teatrem powołany w związku z wyłonieniem się w teatrze pod wodzą Perkowskiego kilkunastoosobowej grupy przeciwników Sowickiej. A *Króla Maciusia Pierwszego* nie zrealizowała, ponieważ została zwolniona. 10 stycznia 1957 roku Centralny Zarząd Teatrów wysłał do Ireny Sowickiej pismo,

¹¹⁵ Marek Waszkiel. *Dzieje teatru lalek w Polsce 1944-2000*, s. 62-68.

w którym z tym dniem po raz drugi odwoływano ją ze stanowiska dyrektora i kierownika artystycznego Państwowego Teatru Lalek Guliwer. Dokument podpisał Jan Zb. Pastuszko.

O ogromnym ciężeniu środowiskowego napięcia wokół Sowickiej świadczyć może to, że Sekcja Teatrów Lalek SPATiF odmówiła jej poparcia w 1957 roku, argumentując tym, że – mimo zapowiedzi – nie zreorganizowała zespołu („zdemoralizowanego i intryganckiego”) i nie odniosła w ostatnich sezonach żadnych poważniejszych sukcesów. „Dziś takie stanowisko organizatora, nie tylko stowarzyszenia, chyba nie byłoby możliwe” – podsumowywał po latach Marek Waszkiel¹¹⁶.

Sowicka została ofiarą nagonki politycznej. Warto przypomnieć groźnie brzmiące zarzuty Centralnego Zarządu Teatrów w sprawie planów repertuarowych na 1952 rok, które skierowano pod adresem wznowionego *Guliwera w krainie Liliputów*, ale także *Igraszek z diabłem* Teatru Groteska czy *Dzielnego grodu* w Teatrze Arlekin w Łodzi. W tekście opublikowanym na łamach „Teatru Lalek” pisano:

„Błędy popełnione przez te teatry wskazują dobitnie, że bez wnikliwej pracy ideologicznej zespołów lalkarskich teatry lalek nie mogą w sposób należyty i odpowiedzialny wypełnić zadań wychowawczych, które im powierzono. Sprawy nieustannego podnoszenia poziomu ideologicznego i wszechstronnego oponowania zasad pedagogiki realistycznej i umiejętne wykorzystanie tych zasad w polityce artystycznej jest zatem pierwszym i naczelnym obowiązkiem lalkarzy”¹¹⁷.

¹¹⁶ Marek Waszkiel, *Lalkarz dyrektor*, <https://www.marekwaszkiel.pl/2020/07/16/lalkarz-dyrektor/> (dostęp 12.02.2026). Źródła informacji: Archiwum ZASP, A 5/9-11.

¹¹⁷ *O pracy i wytycznych w teatrach lalkowych*, „Teatr Lalek”, 1953, nr 10, s. 38.

Sowicka przypłaciła całą tę sytuację poważnymi problemami zdrowotnymi. W złożonym zażaleniu wspomina, że z powodu nawarstwienia się oskarżeń poroniła i przebywała w szpitalu. Złożyła skargę do Ministra Kultury i Sztuki na bezpodstawne odwołanie i szkalowanie jej imienia zarzutami o złe zarządzanie teatrem. Została powołana Komisja Społeczna, ale żadnych ustaleń i wniosków z jej pracy nie przedstawiono Sowickiej. W ministerstwie toczyły się jeszcze rozmowy, które sygnalizowały możliwość powrotu Sowickich do kierowania teatrem w sezonie 1958/1959, ale nie zapadły ostatecznie żadne decyzje, a po odwołaniu ówczesnego ministra kultury, sprawę zepchnięto w zapomnienie. Drugie odwołanie było ostatecznym rozstaniem Sowickiej z pracą w państwowym teatrze lalek. W piśmie do Ministra Kultury i Sztuki Tadeusza Galińskiego z dnia 27.04.1960 Sowicka kolejny raz wnioskuje o rozpatrzenie jej sprawy, odsłaniając dramatyczną sytuację życiową i zawodową, w której się znalazła:

„Pozostaję 3 lata bez pracy, zaszczuta i ‘wykończona’ nikczemnym działaniem organizatorów kampanii oszczerstw. Nie mogę przyjąć żadnej z proponowanych mi reżyserii w teatrach dopóki z zarzutów nie będę oczyszczona.”¹¹⁸

¹¹⁸ Pismo w archiwum rodzinnym Sowickich.



Działalność Sowickiej poza Guliwerem i poszukiwanie nowego miejsca w życiu artystycznym

Jak radziła sobie Irena Sowicka po utracie Teatru Lalki i Aktora Guliwer? Na pewno lepiej zniosła pierwsze usunięcie z teatru. Już w 1951 roku uczestniczyła w formowaniu się Sekcji Teatrów Lalek SPATiF¹¹⁹. Z ramienia SPATiF-u Sowicka współpracowała z Leonem Schillerem przy formułowaniu wytycznych do programu egzaminów dla reżyserów. W tym samym roku została powołana w skład komisji opiniodawczo-kwalifikacyjnej do zbadania „przydatności zawodowych kadr aktorskich” w teatrach lalek. W komisji pracowali ponadto: Julianna Całek, Edwarda Chmielnicka, Władysław i Zofia Jaremwie oraz Henryk Ryl. W kolejnym roku została członkinią Komisji Organizacyjnej

¹¹⁹ W piśmie z dnia 17.12.1951 do Prezydium SPATiF-u w sprawie omówienia spraw teatrów lalek podpisała się jako przewodnicząca sekcji organizacyjnej lalkarzy, w skład której razem z nią wchodził: Władysław Jarema, Zofia Jaremwowa i Henryk Ryl.

Sekcji Teatrów Lalek SPATiF-u. W 1954 roku zasiadła w komisji pierwszej sesji egzaminów eksternistycznych dla aktorów lalkarzy i pracę tę kontynuowała w kolejnych latach. Zaangażowała się również w rozwój refleksji nad teorią teatru lalek, wykladała na seminariach organizowanych przez sekcję lalkową SPATiF-u. Prowadziła m.in. zajęcia na seminarium zorganizowanym przez sekcję lalkową SPATiF-u w dniach 2-7 lipca 1956 r. w Warszawie (wśród prowadzących byli również Edward Csato, Henryk Ryl, Morawski, Władysław Jarema, Zaborowski, Maria Kann).

W 1961 roku Irena i Tadeusz Sowiccy otrzymali zaproszenie na Kongres UNIMY połączony z międzynarodowym festiwałem lalkowym w Rzymie. Razem z nimi zostali zaproszeni tylko członkowie prezydium Polskiej Sekcji Lalkarskiej UNIMY (POLUNIMY). Sowicka planowała wygłosić referat *Teatr lalek a nauczanie*, który stanowił podsumowanie jej doświadczeń dwudziestosiedmioletniej pracy w teatrze lalek dla dzieci oraz współpracy Teatru Lalki i Aktora Guliwer ze szkolnictwem¹²⁰. Wyjazd wymagał samodzielnego pokrycia kosztów i zgody na wyjazd zagraniczny. Wniosek Sowickiej o dofinansowanie podróży został odrzucony. Odpisano jej:

„Skład delegacji na Międzynarodowy Festiwal Teatrów Lalek i Kongres UNIMA został już definitywnie ustalony i włączenie Obywatelki w skład tej delegacji jest niemożliwe. Ograniczone możliwości finansowo-dewizowe nie pozwalają również na ew. pokrycie kosztów wyjazdu Obywatelki z budżetu Ministerstwa.”¹²¹

¹²⁰ Pismo do Tadeusza Zaorskiego, Vice-Ministra Kultury i Sztuki, 16.05.1961, ArS.

¹²¹ Ministerstwo Kultury i Sztuki, Pismo nr GM-I-3/4/61 z dnia 19.05.1961, ArS.

Równocześnie do działalności w SPATiF-ie Sowicka podjęła próbę założenia nowej sceny lalkowej. Latem 1954 roku zaczęła formować zespół Teatru Lalek Domu Wojska Polskiego (czasami określany jako Teatr Lalek przy Teatrze Domu Wojska Polskiego), który działał w Pałacu Kultury i Nauki. Premierą inauguracyjną był autorski *Cebulek* Rodariego. Sowicka miała ambicje stworzyć teatr artystyczny, studyjny i oferujący równocześnie kształcenie lalkarskie. Ogłoszenie zamieszczone w „Życiu Warszawy” informowało, że nowy teatr Sowickiej będzie miał charakter objazdowy, a w repertuarze znajdą się również widowiska dla dorosłych. W Teatrze Lalek Domu Wojska Polskiego swoje pierwsze kroki stawiał Wojciech Wieczorkiewicz, który we wspomnieniu opublikowanym w książce jubileuszowej *50 lat Teatru Guliwer* tak pisał:

„[...] poszedłem uczyć się jawaiki do legendy tamtych lat – Pani Ireny. Nauka była intensywna. Kilkumiesięczne ranne próby oraz popołudniowe treningi przed lustrem sprawiły, że potrafiłem wyinterpretować trzy bardzo różne w charakterze role, jakie przypadły mi w *Cebulku* G. Rodariego. Moją świadomość reżyserską budowałem słuchając opowiadań o refleksji artystki oraz jej dyskusji, nieraz toczących się w wysokiej temperaturze emocjonalnej, ze scenografem i mężem, Tadeuszem Sowickim.”¹²²

W kontekście doświadczonej już przez Sowickich nagonki politycznej *Cebulek* również okazał się budzić wątpliwości Ministerstwa Oświaty. Zachowało się pismo do teatru, w którym w oparciu o relację pracownika pedagogicznego wydelegowanego na przedstawienie, zalecano wprowadzenie pogadanek przed spektaklem, które pozwolą zrozumieć cel i sens historii, ponieważ

¹²² Wojciech Wieczorkiewicz, [w:] Agnieszka Koecher-Hensel, Małgorzata Niecikowska, *50 lat Teatru Guliwer*, s. 27.

Teatr - Studio

Przy Domu Wojska Polskiego powstaje nowy teatr lalek.

Teatr organizuje Irena Sowicka twórcą i założycielką P.T.L. „Guliwer”.

Teatr o charakterze objazdowym z bazą w Warszawie, będzie dawał widowiska dla dorosłych.

Przy teatrze zostaje zorganizowane Studio, które będzie kształcić aktora teatru lalek.

Warunki przyjęcia:

1. Uzdolnienia aktorskie
2. Minimum średnie wykształcenie
3. Wiek do lat 30.

Przyjęci do Studio otrzymają pracę w Teatrze Lalek Domu Wojska Polskiego.

Zgłoszenia, bliższe informacje o programie Studio i warunkach pracy — w sekretariacie teatru przy ulicy Żymnej 2 (boczna Elektorальной) w godz. od 12—14.

„Życie Warszawy”, Rok XI, Nr 283 (3454), 27.11.1954, s. 5.

„(j)est wątpliwe, czy dziecko polskie, które nie wychowało się w warunkach ustroju kapitalistycznego, nie było świadkiem przejawów walki klasowej prowadzonej w tym ustroju, potrafi zrozumieć alegorie i personifikacje występujące w utworze, powiązać je ze znaną sobie rzeczywistością i wyciągnąć właściwe wnioski”¹²³.

Drugi teatr lalkowy założony przez Sowicką przetrwał tylko jeden sezon. Odwilż po październiku 1956 roku przyniosła reorganizację struktur wojskowej działalności kulturalnej, w wyniku której Teatr Domu Wojska Polskiego przeszedł w ręce rad narodowych i przemianowano go na Teatr Dramatyczny, co przyczyniło

¹²³ Ministerstwo Oświaty, pismo do Teatru Lalek Domu Wojska Polskiego, 20.06.1955, ArS.

się do wygaszenia sceny lalkowej. Po drugim odwołaniu ze stanowiska dyrektorki Teatru Lalki i Aktora Guliwer Sowicka podjęła jeszcze trzecią próbę organizowania teatru. W latach 1958-1960 ramach Centralnego Zarządu Imprez Estradowych prowadziła objazdowy teatr lalek jako spółka artystyczna (z Tadeuszem Sowickim), ale zawiesiła działalność z powodu braku bazy i możliwości rozwoju działań wartościowych artystycznie.

W tym burzliwym okresie dodatkowym ciosem dla artystki było postawienie jej w 1961 roku przed Komisją Weryfikacyjno-Egzaminacyjną dla Reżyserów Lalkarzy, którą ministerstwo powołało m. in. w celu uporządkowania i rewizji uprawnień zawodowych. Przewodniczącą komisji była Zofia Jaremowa, zastępcą Henryk Ryl¹²⁴. Zasady działania komisji określały, że weryfikacja obejmuje osoby wykonujące zawód reżysera w teatrach lalkowych. Zdaniem Marka Waszkiela postawienie przed komisją pionierek powojennego teatru lalkowego – w tej samej sytuacji znalazła się bowiem Janina Kilian-Stanisławska, legendarna twórczyni teatru lalek Niebieskie Migdały (po wojnie i przemianach na stanowiskach dyrektorskich działającego w Warszawie pod nazwą Teatr Lalka), świadczyło o silnych animozjach w ówczesnym środowisku lalkarskim¹²⁵. Nie sposób nie przypomnieć, że od początku lat pięćdziesiątych Sowicka należała do wąskiego grona osób kształtujących kryteria kwalifikacji dla pracowników artystycznych w teatrach lalkowych oraz przyjmujących egzaminy reżyserskie i aktorskie w całej Polsce. Według wiedzy rodziny

¹²⁴ W archiwum rodzinnym Sowickich zachowało się pismo Zespołu do spraw Teatru z dnia 17 stycznia 1961 roku, w którym zawiadamiano Irenę Sowicką: „Gdyby Obywatel/ka interesował/a się weryfikacją swych uprawnień do wykonywania zawodu reżysera w teatrach lalkowych, prosimy o nadesłanie odpowiednich dokumentów.”

¹²⁵ Marek Waszkiel, *Dzieje teatru lalek w Polsce 1944-2000*, s. 341.

nie złożyła dokumentacji wymaganej ministerialnym zarządzeniem i nie stawiała się przed komisją. To przypieczętowało jej rozstanie się z teatrem lalkowym. Być może rodzajem przedziwnego zadośćuczynienia za przerwana drogę teatralną miał być dyplom POLUNIMY dla Ireny i Tadeusza Sowickich „w uznaniu pionierskich zasług”, przyznany z okazji dwusetnej rocznicy sceny narodowej i dwudziestolecia teatru lalek w Polsce Ludowej w 1965 roku.

Po utracie możliwości prowadzenia teatru autorskiego, Sowicka poświęciła się działalności malarskiej i pracy w ramach Związku Polskich Artystów Plastyków. W 1967 roku była członkinią komitetu organizacyjnego Wystawy Prac Projektów Przemysłowych Okręgu Warszawskiego ZPAP *Zabawki* (Galeria Sztuki, ul. Marszałkowska 34/50, 9.05-1.06.1967). W tekście programowym pod tytułem *Rola plastyka w zabawkarstwie* postulowała traktowanie zabawkarstwa jako ważnej dziedziny sztuki użytkowej i pisała o wpływie artystów projektujących scenografie teatrów lalek na nowoczesne i wartościowe plastycznie koncepcje zabawek dla dzieci. Podnosiła również potrzebę powołania pracowni zabawkarskiej, o jakiej myślano zaraz po wojnie. W 1976 roku w Zachęcie była komisarzem wystawy retrospektywnej Jerzego Srokowskiego, wybitnego grafika, plakacisty, autora nagradzanych ilustracji książkowych i aktora związanego z Teatrem Lalki i Aktora Guliwer tuż po wojnie. Pisała ponadto wstępy do katalogów wystaw oraz prace teoretyczne.

W roku 1995 Irena Sowicka gościła na obchodach 50-lecia działalności Teatru Lalek Guliwer, który założyła. Odebrała wtedy nagrodę Ministra Kultury i Sztuki za całokształt działalności.

Od lewej: Mirosław Korzeb, Irena Sowicka, 1995, ATLG



Sowicka wierzyła w teatr, a teatr lalek był jej wyborem i uprawiała go z pełnym przekonaniem o artystycznym potencjale tego gatunku sztuki scenicznej.

Irena Sowicka zmarła 20 lutego 2003 roku w Warszawie.

dyplom POLUNIMY dla Sowickich, ArS



W DWUSETNĄ ROCZNICĘ
SCENY NARODOWEJ
I XX-LECIE TEATRU LALEK
W POLSCE LUDOWEJ
W uznaniu pionierskich zasług
Jreney i Tadeusza Sowickich
twórców teatru lalek „Guliwer”
w Warszawie dyplom ten nadaje
POLSKI OŚRODEK LALKARSKI „UNIMA”
ŁÓDŹ, 19/20 LISTOPADA 1965 ROKU

Jreney *Tadeusz*
Tadeusz Sowicki



Stanisław Czachorowski (Swen)

Reżyserka błękitnych lalek

p. Irenie Sowickiej

marionetki błękitny uśmiech
w oczach dziecka błękitna pieta
na wybrzeżu z tektury księżyc usnął
na widowni błękitny letarg

potem rampa: zielono, dziecięco, żółto;
biały okręt, brązowe daktyle,
uśmiech i uśmiech, fletu półton,
biała mewa... – błękitne chwile...

leczy ty uśmiech ustawiasz inaczej
niech wędruje z miejsca na miejsce
tajemnico błękitnych znaków
czarodziejko błękitnych westchnień

tutaj wiszą pierniki dobrych serc,
zanurzone dzieciństwa wydobyte z kurzu,
bunty lalek, czarodziejski wiec,
bajko-siejbna dziecięca muza

i codziennie pięćset źrenic-latarek
zapalonych w błękitny zmierzch;
i codziennie rozrzucone niedbale
srebrne grosze radosnych łez.

Warszawa 2.III.1949 r.

Wiersz dedykowany Irenie Sowickiej, r. maszynopis, ArS.
Stanisław Czachorowski – poeta, prozaik, współtwórca z Mironem Białoszewskim konspiracyjnego teatryku poetyckiego
w Warszawie, zwanego też Teatrem Swena, aktor, związany z Teatrem Lalek Guliwer.

Irena Sowińska, Ars



**Dokumentacja działalności
teatralnej Ireny Sowickiej
(z domu Krężlewicz)**



Przed 1939

1938, teatr szkolny (ul. Chłodna 11, Warszawa) –

O straszliwym smoku i dzielnym szewczyku Marii Kownackiej,
reżyseria, scenografia, lalki Irena Krężlewicz

Realizacje w Teatrze Lalki i Aktora Guliwer w Warszawie (wcześniej Warszawski Teatr Lalki i Aktora Start)

28 IV 1946 – *Szewc Dratewka* Marii Kownackiej, reżyseria
Irena Krężlewicz, dekoracje Jerzy Srokowski, lalki Witold
Miller, muzyka Zbigniew Zambrzycki

6 VI 1947 – *Gęgorek* Niny Gernet i Tatiany Gurewicz,
przełożył Władysław Jarema, reżyseria Irena Sowicka,
scenografia Tadeusz Sowicki, muzyka Zbigniew Zambrzycki

Druga realizacja tytułu z tym samym zespołem twórców:

7 II 1952

4 XII 1947 – *Guliwer w krainie Liliputów* Jonathana Swifta,
adaptacja Irena Sowicka, Tadeusz Sowicki, reżyseria Irena
Sowicka, scenografia Tadeusz Sowicki, muzyka Stanisław
Prószyński

Druga realizacja tytułu z tym samym zespołem twórców:
23 VI 1952

30 XII 1948 – *Korsarze* Jerzego Srokowskiego, Ireny Sowickiej, Tadeusza Sowickiego, reżyseria Irena Sowicka, scenografia Jerzy Srokowski, muzyka Stanisław Prószyński

17 XII 1949 – *12 miesięcy* Samuela Marszaka, przekład Zofia Szleyen, opracowanie tekstu i reżyseria Irena Sowicka, opracowanie tekstu i scenografia Tadeusz Sowicki, muzyka Stanisław Prószyński

- marzec 1950, Festiwal Sztuk Rosyjskich i Radzieckich w Warszawie, nagroda drugiego stopnia dla Ireny Sowickiej za reżyserię *12 miesięcy* (pierwszej nagrody nie przyznano) oraz nagroda zespołowa

1 XII 1950 – *Trzy pomarańcze* Siergiusza Michałkowa, przekład Ludwik Świeżawski, adaptacja Tadeusz Sowicki, inscenizacja i reżyseria Irena Sowicka, dekoracje i lalki Marian Bogusz, muzyka Tadeusz Szeligowski, asystent reżysera Helena Burno

3 VI 1951 – *Pan Stonka* Stanisława Mioduszewskiego i Ireny Brudnickiej, reżyseria Irena Sowicka, scenografia Marian Bogusz, muzyka Tadeusz Szeligowski

17 III 1956 – *Jaś i Małgosia* Zofii Lorentz, reżyseria Irena Sowicka, scenografia Tadeusz Sowicki, muzyka Stanisław Prószyński

30 IX 1956 – *Wielka przygoda* na podstawie Cebulinka Gianniego Rodariego, przekład Zofia Ernestowa, adaptacja i reżyseria Irena Sowicka, scenografia Tadeusz Sowicki, muzyka Stanisław Prószyński

Realizacje w Teatrze Lalek Domu Wojska Polskiego w Warszawie

1955 – *Cebulek* na podstawie Cebulinka Gianniego Rodariego, przekład Zofia Ernstowa, adaptacja, inscenizacja, reżyseria Irena Sowicka, scenografia i lalki Tadeusz Sowicki, ilustracja muzyczna Stanisław Prószyński

Realizacje oparte na adaptacjach Ireny i Tadeusza Sowickich

15 VI 1951 – *Guliwer w krainie Liliputów* Ireny i Tadeusza Sowickich wg Jonathana Swifta, inscenizacja Wanda i Stanisław Byrscy, reżyseria Wanda Byrska, dekoracje i lalki Stanisław Byrski, muzyka Stanisław Prószyński, Państwowy Teatr Lalek Pinokio w Łodzi

19 VI 1955 – *Guliwer w krainie Liliputów* Ireny i Tadeusza Sowickich wg Jonathana Swifta, reżyseria i dekoracje Aleksander Fogiel, lalki Stanisław Byrski, muzyka Stanisław

Prószyński, Teatr Lalek Rusalka w Szczecinie

3 X 1958 – *Guliwer w krainie Liliputów* Ireny i Tadeusza Sowickich wg Jonathana Swifta, reżyseria Janusz Galewicz, scenografia Stanisław Byrski, muzyka Stanisław Prószyński, Teatr Lalek Świerszcz w Białymstoku

26 IX 1962 – *Cebulaczek* Gianniiego Rodariego, tłumaczenie Zofia Ernstowa, adaptacja Irena Sowicka, reżyseria Edward Doszła, scenografia Marcin Wenzel, muzyka Filip Nowak, Teatr Lalek w Wałbrzychu

20 IV 1963 – *Guliwer w krainie Liliputów* Ireny i Tadeusza Sowickich wg Jonathana Swifta, reżyseria Wanda Byrska, scenografia Henri Poulain, muzyka Stanisław Prószyński, Państwowy Teatr Lalek Pinokio w Łodzi

14 V 1969 – *Guliwer w krainie Liliputów* Ireny i Tadeusza Sowickich wg Jonathana Swifta, reżyseria Krzysztof Niesiołowski, scenografia Mieczysław Antusiewicz, muzyka Bogumił Pasternak, Teatr Lalek Pleciuga w Szczecinie

31 I 1977 – *Guliwer w krainie Liliputów* Ireny i Tadeusza Sowickich wg Jonathana Swifta, reżyseria Zbigniew Wroniszewski, scenografia Mieczysław Antusiewicz, muzyka Bogumił Pasternak, kierownictwo muzyczne Andrzej Ciężyński, Teatr Lalek Czerwony Kapturek w Olsztynie

Spis ilustracji

Archiwum prywatne Ireny i Tadeusza Sowickich

- s. 6, 16, 17, 22, 113, 114 – Irena Sowicka (Krężlewicz), fot. autor nieznan
- s. 21, 66 – Irena i Tadeusz Sowiccy, fot. autor nieznan
- s. 27 – Irena Krężlewicz, olej na płótnie, reprodukcja fotograficzna
- s. 28 – Irena Krężlewicz, rysunek z cyklu *Powstanie Warszawskie*, tusz na papierze, reprodukcja fotograficzna
- s. 32, 33, 35, 40, 42, 63 – skany dokumentów
- s. 38 – Zespół Teatru Lalki i Aktora Start, fot. autor nieznan
- s. 47 – Dzieci z lalkami za kulisami Teatru Lalki i Aktora Guliwer, fot. autor nieznan
- s. 48 – Zespół Teatru Lalki i Aktora Guliwer podczas próby, fot. autor nieznan
- s. 55 – Szkice Tadeusza i Ireny Sowickich
- s. 60 – Zespół Teatru Lalki i Aktora Guliwer podczas prezentacji makiety, fot. autor nieznan
- s. 64 – Irena Sowicka (za biurkiem w środku) podczas omówienia reżyserskiego z zespołem Teatru Lalki i Aktora Guliwer, fot. autor nieznan
- s. 97 – Irena Sowicka (za biurkiem w środku), fot. autor nieznan
- s. 104 – Irena Sowicka, Jan Malik (w zbiorach prywatnych zdjęcie nieopisane; takie samo ujęcie przedstawia fotografia opublikowana w piśmie „Teatr Lalek” 1952, nr 7, s. 22, gdzie znajduje się następujący opis: fot. R.S.W. „Prasa”, Centr. Ag. Fot. Warszawa)
- s. 111 – dyplom POLUNIMY

Fotografie Jana Kosidowskiego ze zbioru zdjęć do fotoreportaży *Aktorzy na nitkach* („Świat 1952”, nr 42) oraz *Lalki na planie* („Świat” 1955, nr 45), Muzeum Narodowe w Warszawie, CC BY Uznanie autorstwa 4.0

s. 13 – górne: DIIneg.41738 MNW, 1952, <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/zbiory/187582>; dolne: DIIneg.41773 MNW, 1952, <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/zbiory/187617>

s. 14 – górne: DIIneg.41724 MNW, 1952, <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/zbiory/187564>; dolne: DIIneg.41727 MNW, 1952, <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/zbiory/187570>

s. 58 – górne: DIIneg.34857 MNW, 1955, <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/zbiory/173201>; dolne: DIIneg.41759 MNW, 1952, <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/zbiory/187603>

s. 65 – DIIneg.41760 MNW, 1952, <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/zbiory/187604>

s. 76 – DIIneg.41756 MNW, 1952, <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/zbiory/187600>

s. 77 – DIIneg.41748 MNW, 1952, <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/zbiory/187592>

Archiwum Teatru Lalek Guliwer w Warszawie

s. 31 – Irena Sowicka z lalką Szewca Dratewki według projektu Witolda Millera, fot. autor nieznan

s. 37 – Zespół Teatru Lalki i Aktora Start, fot. autor nieznan

s. 44 – *12 miesięcy* (1949), fot. Zbigniew Dłubak (licencja: Fundacja Archeologia Fotografii)

s. 44 – Rysunek dziecka ze spektaklu *12 miesięcy* (autor nieznan), reprodukcja fotograficzna

s. 51 – Guliwer (Tadeusz Marek) z lalką nauczycielki o imieniu Kogel Mogel ze spektaklu *Guliwer w krainie liliputów* (1947), fot. autor nieznan

s. 53 – Lalka tancerki Piruetty ze spektaklu *Guliwer w krainie Liliputów* (1947), fot. autor nieznan

s. 56 – Clown ze spektaklu *Guliwer w krainie Liliputów* (1947), fot. autor nieznan

- s. 84 – Plakat Jerzego Srokowskiego ze spektaklu *12 miesięcy* (1949)
- s. 86 – Lalka Córki ze spektaklu *12 miesięcy* (1949), fot. Zbigniew Dłubak (licencja: Fundacja Archeologia Fotografii)
- s. 87 – *12 miesięcy* (1949), fot. Zbigniew Dłubak (licencja: Fundacja Archeologia Fotografii)
- s. 88 - Plakat Jerzego Srokowskiego do spektaklu *Trzy pomarańcze* (1950)
- s. 91 – *Wielka przygoda* (1956), fot. Edward Hartwig (za zgodą spadkobierców)
- s. 93 – *Wielka przygoda* (1956), fot. Edward Hartwig (za zgodą spadkobierców)
- s. 96, górne – *Wielka przygoda* (1956), fot. Edward Hartwig (za zgodą spadkobierców)
- s. 96, dolne - *Wielka przygoda* (1956), fot. Alfred Funkiewicz
- s. 99 – plakaty Tadeusza Sowickiego do spektakli: *Wielka przygoda* (1956), *Jaś i Małgosia* (1956)
- s. 110 – Od lewej: Mirosław Korzeb, Irena Sowicka, 1995, autor nieznany

Narodowe Archiwum Cyfrowe

- s. 41, prawe – Teatr Guliwer przy ulicy Królewskiej 13 w Warszawie (1947), fot. Stefan Rassalski (za zgodą spadkobierców), NAC, 3/27/0/-/538, <https://www.szukajwarchiwach.gov.pl/en/jednostka/-/jednostka/10379633/obiekty/591785>;
- s. 41, lewe – Wnętrze Teatru Lalki i Aktora Guliwer na ul. Królewskiej 13 w Warszawie, autor nieznany (public domain), NAC, 3/39/0/-/225-6, <https://www.szukajwarchiwach.gov.pl/en/jednostka/-/jednostka/35113154>

Wycinki prasowe

- s. 36 – Smutna dola bezdomnych kukielek, „Wieczór Warszawy” nr 30, 18.10.1946, s. 3, <https://cyfrowemazowsze.pl/dlibra/publication/76491/edition/71420/content>;
- (zkm) [Zofia Karczevska-Markiewicz], W „Teatrze lalki i aktora” bajka o smoku i szewczyku, „Rzeczpospolita” 1946, nr 144, s. 8, <https://www.>

bc.umcs.pl/dlibra/publication/21544/edition/19095/content?

s. 39 – (wr) [Wanda Roztworowska], Teatr „Lalki i Aktora” zaprezentował się dzieciom Warszawy, „Życie Warszawy”, R. III. Nr 143 (572), 25.05.1946, s. 4, <https://mbc.cyfrowemazowsze.pl/dlibra/publication/63384/edition/59875/content>

s. 47 – informacja o planach budowy Teatru Lalki i Aktora na osiedlu „Latawiec” w Wareszawie (wycinek w teczce archiwum prasowego teatru, bez opisu bibliograficznego, brak możliwości identyfikacji źródła), archiwum prywatne Ireny i Tadeusza Sowickich

s. 71 – wycinek prasowy (wycinek w teczce archiwum prasowego teatru, bez opisu bibliograficznego, brak możliwości identyfikacji źródła), archiwum prywatne Ireny i Tadeusza Sowickich

s. 107 – Teatr – Studio, „Życie Warszawy”, R. XI. Nr 283 (3454), 27.11.1954, s. 5, <https://mbc.cyfrowemazowsze.pl/dlibra/publication/73455/edition/68407/content>

Spis treści

Wprowadzenie	7
Artystyczne początki: sploty plastyki i teatru	17
Własny teatr: nazwa, siedziby i pierwsze premiery pod dyrekcją Sowickiej	31
Misja i koncepcja sztuki lalkarskiej	48
Irena Sowicka jako inscenizatorka i reżyserka	64
Założycielka musi odejść	97
Działalność Sowickiej poza Guliwerem i poszukiwanie nowego miejsca w życiu artystycznym	104
Dokumentacja działalności teatralnej Ireny Sowickiej (z domu Krężlewicz)	114
Spis ilustracji	119

