

Joanna Stacewicz-Podlipska

Instytut Sztuki, Polska Akademia Nauk (PL)

ORCID: 0000-0003-4504-1546

„Niżej viceministra takich spraw się nie rusza”

Koreańska bajka w Państwowym Teatrze Lalek w Gdańsku

Abstract

“That’s something for the vice-minister, no less”: A Korean Fairytale in the State Puppet Theatre in Gdańsk

This article discusses the circumstances of the staging of the play *Arirang* in a Polish puppet theatre. This dramatised Korean fairy tale was based on short stories by Dr Tonchu Ru, a Korean living in the Polish People’s Republic, whose biography constitutes a separate important thread of the story. The play premiered on 31st October 1953, four months later than originally planned; this was due to the hostilities on the Korean Peninsula, which forced the producers to get involved in ministry-level exchanges and special diplomacy. Affected by the pressure of a centrally controlled message about the war, the staging was part of the Polish ‘engaged’ artists response to the armed conflict in a ‘brotherly’ country. In the face of this conflict, the Polish-Korean ‘parallels’ identified for decades gained a new context, and with it a socialist realist costume.

Keywords

Arirang, Koreans in Poland, Tadeusz Tonchu Ru, Natalia Bojarska, Ali Bunsch, State Puppet Theatre in Gdańsk, socialist realism in puppet theatre

Abstrakt

Artykuł przybliża okoliczności wystawienia na polskiej scenie lalkowej sztuki *Arirang*. Udramatyzowana baśń koreańska powstała na kanwie opowiadań osiadłego w Polsce Koreańczyka – doktora Tonchu Ru, którego losy stanowią osobny i ważny wątek historii. Premiera odbyła się 31 października 1953, z czteromiesięcznym opóźnieniem wobec zaplanowanej daty. Jego powodem były działania wojenne na Półwyspie Koreańskim, które zmusiły realizatorów do szczególnej dyplomacji i kontaktów na szczeblu ministerialnym. Inscenizacja, powstająca pod naporem odgórnie sterowanego przekazu o wojnie, była częścią rezonansu, jaki konflikt zbrojny w „bratnim” kraju wzbudził wśród polskich artystów „zaangażowanych”. W obliczu tego konfliktu diagnozowane od dekad „polsko-koreańskie paralele” zyskały nowy kontekst, a razem z nim socrealistyczny kostium.

Słowa kluczowe

Arirang, Koreańczycy w Polsce, Tadeusz Tonchu Ru, Natalia Bojarska, Ali Bunsch, Państwowy Teatr Lalek w Gdańsku, socrealizm w teatrze lalkowym

31 października 1953 roku na deskach Państwowego Teatru Lalek w Gdańsku zagościło niecodzienne widowisko. Sztuka nosiła tytuł *Arirang* i była adaptacją koreańskiej bajki dokonaną przez Natalię Bojarską we współpracy z osiadłym w Warszawie Koreańczykiem, lekarzem dentystą Tadeuszem Tonchu Ru¹. Przedstawienie wyreżyserowała Natalia Gołębska, oprawę muzyczną stworzył Jerzy Dobrzański, a scenografię i kostiumy przygotował Ali Bunsch, ówczesny dyrektor artystyczny gdańskiego teatru. Szczególne polityczno-społeczne tło wydarzenia – zakończona zaledwie trzy miesiące wcześniej wojna koreańska (1950–1953), najbardziej krwawy konflikt zbrojny okresu zimnej wojny – sprawiło, że przygotowania do premiery okazały się wyzwaniem. Wymagały uzgodnień na szczeblu ministerialnym oraz dyplomatycznej ekwilibrystyki, jak również rozległych kwerend i konsultacji. Odtworzenie wydarzeń, które siedemdziesiąt lat temu zaabsorbowały bez reszty pracowników małej gdańskiej sceny, utrudnia szereg czynników – od wielkiej polityki po błahe nieporozumienia. Podjęcie takiej próby wydaje się jednak zasadne. Pozwoli bowiem opowiedzieć kolejną historię z gatunku tych, o których Estera Czoj (Choi Sung Eun) pisała jako o „wyrosłych z historycznych dualizmów obcości i swojskości, Wschodu i Zachodu”².

„Tu dobrze i tam dobrze...”? Koreańczyk w Warszawie

W słowie wstępnym do programu sztuki Bojarska pisała:

Od wielu lat żyje w Warszawie przybysz z dalekich stron, Koreańczyk Doktor Tonchu Ru. Zdarzyło się, że w odwiedziny do Doktora przybył jego krajan i kolega Hung-Soo-Hang. Wspominając ojczyznę, przyjaciele wpadli na pomysł zanotowania zapamiętanych z dzieciństwa baśni i opowiadań ludowych. Zdarzyło się z kolei, że ja poznałam Doktora Tonchu Ru. I tą drogą notatki przyjaciół trafiły w moje ręce. Notatki te obejmują zbiór 14 prześlicznych opowiadań i legend koreańskich, które niebawem ukażą się w wydaniu książkowym. Jedną z bajek przerobiłam na scenę: jest to właśnie *Arirang*.³

¹ Pisownia nazwiska Tonchu Ru została ujednolicona w całym tekście, także w cytatach.

² Estera Czoj (Choi Sung Eun), „Korea – Polska Wschodu: Koreańsko-polskie paralele historyczne i literackie jako kluczowe hasło w nauczaniu literatury polskiej w Korei”, w: *Polonistyka bez granic*, t. 1, *Wiedza o kulturze i sztuce*, red. Ryszard Nycz et al. (Kraków: Universitas, 2010), 139.

³ Archiwum Państwowe w Gdańsku (dalej: APG), sygn.10/1623/75, Natalia Bojarska, *Słowo od autora*, program przedstawienia *Arirang* (Gdańsk: Państwowy Teatr Lalek w Gdańsku, 1953), 3. W cytach ze źródeł uwspółcześniono ortografię i interpunkcję (red.).

Dzięki zachowanemu w Archiwum Państwowym w Gdańsku brudnopisowi tego tekstu wiadomo, że autorka planowała umieścić w nim także następujące zwierzenie:

Przed wszystkim muszę wyznać, że Wschód miał dla mnie zawsze ogromny urok. Wydawał się owiany przedziwnym czarem niecodzienności i zagadek, poczynając od jego baśni, przez prastare kultury, nieporównanie starsze od europejskich, przez zwyczaje i obyczaje, kończąc na ludziach tak innych od nas. Gdy więc los zetknął mnie z najautentyczniejszym człowiekiem Wschodu, z którym łatwo było porozumieć się w doskonale opanowanym przez niego moim ojczystym języku, a co więcej obdarowana zostałam baśniami z dobrowolnie przyjętym obowiązkiem literackiego opracowania ich, radość moja była naprawdę wielka.⁴

Można domniemywać, że „najautentyczniejszego człowieka Wschodu” Bojarska poznała w jednym z jego warszawskich gabinetów stomatologicznych. Mogło to wydarzyć się tuż przed II wojną światową, gdy ona sama – wówczas jeszcze jako Halina Marczakówna przygotowywała się do studiów medycznych, zaś młody doktor Tonchu Ru – tuż po trzydziestce i świeżo po dyplomie⁵ – otworzył praktykę w luksusowej modernistycznej kamienicy przy ul. Puławskiej 24⁶. Budynek, w którym mieściło się także jego prywatne mieszkanie, przetrwał wojnę i w 1945 roku zamieszkali w nim członkowie Prezydium Rady Ministrów. Tonchu Ru przeniósł wówczas gabinet na ulicę Chocimską 31, o czym informowało *Życie Warszawy*⁷. Tam również mogła go odwiedzać Bojarska, która szybko odkryła, że dramatyzacja koreańskiej baśni to zadanie dużo bardziej wymagające, niż zakładała. Jak pisała:

W toku pracy okazało się, jaka to trudna sprawa. Jakże spisywać oryginalne baśnie, mając mniej niż skąpe wiadomości o kraju i o ludziach? Doktor okazał się

⁴ APG, sygn.10/1623/1, Bojarska, *Słowo od autora*, k. 1 (443).

⁵ W Archiwum Warszawskiego Uniwersytetu Medycznego nie udało się odnaleźć jegoteczki. Ciekawym śladem aktywności „studenta Akademii Stomatologicznej Tadeusza Tonchu Ru” jest natomiast streszczenie artykułu naukowego na łamach prasy branżowej, Kiuwa Bunan, „Infekcje poekstrakcyjne”, *Dwumiesięcznik Stomatologiczny*, nr 3 (1935): 165–168.

⁶ Tonchu Ru musiał przyjmować pacjentów już wcześniej, pod jakimś innym warszawskim adresem. O przeniesieniu gabinetu do lokalu nr 5 przy ul. Puławskiej 24 informuje *Dobry Wieczór! Kurier Czerwony*, nr 224 (1938): 2. W tym samym budynku mieściło się także jego prywatne mieszkanie. Adres Puławska 24/1 podaje jego żona – Janina Andrea z Ottów Tonchu Ru w podaniu do władz Szkoły Głównej Handlowej w Warszawie, w którym zwraca się z prośbą o rozpatrzenie jej pracy magisterskiej i przyznanie dyplomu magistra nauk ekonomiczno-handlowych, Archiwum Szkoły Głównej Handlowej, teczka nr 7698, Otto Janina, 16. Stopień magistra otrzymała uchwałą senatu z 30 września 1938, a jej praca magisterska *Japonia w xx wieku* jest przechowywana w Bibliotece Szkoły Głównej Handlowej.

⁷ *Życie Warszawy*, nr 290 (1945): 4.



KRĘCIE SIĘ KAMIEŃ RYS 2.
BRZEG MORSKI, PROLOG I EPILOG

SKALA 1:20

3.53

AP

Brzeg morski, scenografia do prologu i epilogu *Arirang*

PROJEKT ALI BUNSCH, PAŃSTWOWY TEATR LALEK W GDAŃSKU, 1953

istną encyklopedią wiedzy o swojej ojczyźnie. Zanudzany najdziwaczniejszymi pytaniami, nie tracił ani na chwilę cierpliwości. Życzliwie wysłuchiwał pytań, poprawiał błędne mniemania i wyobrażenia, odpowiadał i opowiadał, starając się jak najszerzej ująć każde zagadnienie. Lecz to nie wystarczyło. Zaczęły się żmudne poszukiwania i dociekania, a materiałów wciąż brakło. Dzięki Doktorowi przeczytałam rękopis pracy Koreańczyka, traktujący o historii Korei. Udało mi się także zdobyć pracę o zwyczajach i obyczajach koreańskich. Wyławiałam we wszystkich dostępnych mi językach każde słowo drukowane o tym kraju. Trzeba było przecież uczyć się wszystkiego: krajobrazu, przyrody, historii, architektury i w tych ramach dopiero szukać i znajdować żywego człowieka, tak bliskiego nam swą bohaterską walką o wolność i prawo do życia.⁸

⁸ APG, sygn.10/1623/75, Bojarska, *Słowo od autora*, 3.

Doktor Tonchu Ru był postacią zagadkową⁹, a jego różnorodna, niekiedy zaskakująca aktywność związana z polską sztuką i kulturą zasługuje na osobne studium¹⁰. W 1933 roku pojawia się w obsadzie filmu *Prokurator Alicja Horn*, gdzie w białym kitlu i okrągłych, czarnych okularkach występuje w roli milczącego asystenta demonicznego eksperymentatora, profesora Brunickiego¹¹. Dwa lata później staje się jednym z bohaterów krótkiego reportażu z cyklu *Egzotyczna Warszawa*, w którym poznajemy go jako rzutkiego studenta stomatologii „prowadzącego bardzo ruchliwe życie”¹² w stolicy Polski. Dowiadujemy się, że „poza zajęciami, związanymi z nauką, uprawia niemal wszystkie sporty, przede wszystkim jednak zajmuje się szerzeniem nieznanego w Polsce sportu dżiu-dżitsu”¹³. Prowadzi kursy dla młodzieży, studentów, wojska i policji, zamierza też szkolić kadry instruktorskie¹⁴. Mieszka z ojcem, lekarzem i propagatorem medycyny naturalnej – „uprzejmym starszym panem” o nazwisku Ju-Czo-Sy¹⁵. Z reportażu wynika, że to właśnie w odwiedzin do ojca przybywa podążający tropem warszawskiej „egzotyki” reporter *ABC – Nowiny Codzienne*. W salonie na Nowym Świecie¹⁶ znajduje to, czego szukał: „wychylają się z ram obrazów uśmiechnięte, skośnookie gejsze w barwnych kimonach i hipnotyzują malowanym spojrzeniem zaklinacze węży spowici w białe wschodnie szaty. Przedziwne, symboliczne malowidła, rzeźbione rogi japońskiej wodnej krowy, arcydzieła znanych japońskich i chińskich malarzy zdobią ściany banalnego zresztą salonu, nadając mu charakter egzotyczny”. Uprzejmy starszy pan okazuje się zakłopotany

⁹ Za pomoc w dotarciu do informacji oraz dostęp do cennych Zbiorów Polskiej Organizacji Jiu-jutsu składam serdeczne podziękowanie Panu Tomaszowi Guji.

¹⁰ Nie będzie to jednak zadanie łatwe. Utrudnia je m.in. pozbawiona jednolitego standardu latynizacja alfabetu koreańskiego. Nazwisko doktora pojawia się (zarówno w przedwojennej prasie jak i powojennej literaturze przedmiotu) w najrozmaitszych i trudnych do rozpoznania formach, np.: Tonhuru, Tonchu Ru (Tonchu-Ru), Tong-chu Ru, Touchu Ryu, Ru Tong-chu, Ru Tondziu, Rutondzin, Yu Dong-ju, Yoo Dongju. W tekście posługuję się formą Tonchu Ru, której używał on sam w pismach urzędowych. Dokumenty te przechowywane są w Instytucie Pamięci Narodowej, Akta Paszportowe Tadeusza Tonchu Ru, sygn. IPN BU 1005/63463.

¹¹ *Prokurator Alicja Horn*, reż. Michał Waszyński i Marta Flantz, 1933, na podstawie powieści Tadeusza Dołęgi-Mostowicza pod tym samym tytułem.

¹² „W «granatowym» kraju: Japoński entuzjazm dla polskiej pracy”, *ABC – Nowiny Codzienne*, nr 100 (1935): 7.

¹³ „W «granatowym» kraju”.

¹⁴ Por. „Japończyk Tonchu Ru wyszkoli w dżiu-dżitsu 40 polskich policjantów”, *Dobry Wieczór! Kurier Czerwony*, nr 224 (1935): 2. Pierwsza wzmianka o zajęciach prowadzonych przez „Japończyka Ru Tondziu” pojawiła się w *Kurierze Polskim*, nr 50 (1932): 6. Kolejną, w której mowa o „Japończyku Rutondzin”, odnajdujemy w *Kurierze Porannym*, nr 97 (1932): 6.

¹⁵ „W «granatowym» kraju”, 7. Inną formę zapisu tego nazwiska znajdujemy w akcie ślubu Tadeusza Tonchu Ru z Janiną Magdaleną Andreeą Wiesławą Otto (29 listopada 1910 – 7 kwietnia 1953). Ślub odbył się 29 marca 1937 w parafii św. Michała w Warszawie, gdzie przechowywany jest akt ślubu. Nazwisko ojca Tonchu Ru podano w brzmieniu: „Aleksander Liou Sosi”.

¹⁶ Kyunam Kim, „Stosunki Polski z państwami Półwyspu Koreańskiego w latach 1948–2013” (praca doktorska, Uniwersytet Warszawski, 2015), 29, <https://repozytorium.uw.edu.pl/entities/publication/5cc4df50-80a0-4c6a-9102-d66681547bcf>.

wizytą dziennikarza i własną, ograniczoną znajomością języka polskiego. „Z potoku słów, jakim go zarzucam na wstępie, wyraźnie nic nie rozumie i ja z kolei konstatuję z rozpaczą, że ani rusz się nie dogadamy” – relacjonuje dziennikarz. Wtedy z pomocą przychodzi przysły doktor Tonchu Ru, który „żywy, ruchliwy, wciąż uśmiechnięty, chętnie opowiada dzieje swoje i ojca”¹⁷.

Co dokładnie mówi? Na pewno odpowiada na pytanie „skąd się wzięli w Polsce?”, a odpowiedź, której udziela, pozwala reporterowi skwitować sprawę tyleż krótko, co mylnie: „Całkiem prosto. Pochodzą z Tokio”. Rozprawia także o rozległej, bazującej na zastosowaniu żeń-szenia, praktyce lekarskiej ojca, którą ten prowadzić miał przez lata w Rosji. Tam też – wedle relacji syna – Ju-Czo-Sy żeni się powtórnie, tym razem nie z Japonką, ale z Polką, co pozwala mu osiedlić się w odrodzonej Polsce¹⁸. Sam Tonchu Ru pozostaje tymczasem w Tokio, kończąc szkołę średnią oraz marząc o Europie i podróżach. Wreszcie postanawia ruszyć tropem ojca do Polski, czyli „granatowego kraju”¹⁹, którego historię, choć w zarysie, znać ma ponoć każdy japoński uczeń. „Popularność Polski, zwłaszcza w ciągu ostatnich kilku lat, jest bardzo wielka – przekonuje Tonchu Ru – Japończykom zaimponował ogromny rozwój Polski we wszystkich dziedzinach życia, rozmach w pracy, jakim się nie może poszczycić żaden inny kraj, powstały po wojnie”. Przybywa zatem Tonchu Ru do Polski po marzenia i jedyne czego się obawia to bariera językowa, która mogłaby skutecznie przeszkodzić mu w sprawnej realizacji planów. „Wziąłem się jednak z energią do pracy, uczyłem się pilnie od świtu do wieczora i dzięki temu już po roku mogłem się zapisać na dentystykę” – wspomina, po czym dodaje:

Studia idą mi zupełnie dobrze, zamierzam specjalizować się w chirurgii i odbyć w Warszawie praktykę. Za kilka lat może wrócę do Japonii, choć muszę przyznać, że jestem w prawdziwej rozterce. Tak się żyłem z kolegami i koleżankami, mam tu tylu przyjaciół i znajomych, że trudno mi będzie się z nimi rozstać, z drugiej strony pragnąłbym znowu zobaczyć ojczysty kraj. W Polsce dobrze i w Japonii też dobrze – doprawdy wybrać trudno.²⁰

Tylko część z powyższych informacji znajduje potwierdzenie w zachowanych dokumentach, reszta jest nieprawdziwa lub nieprecyzyjna. Przyczyn nieścisłości

¹⁷ „W «granatowym» kraju”, 7.

¹⁸ Wg reportażu stało się to „przed 16 laty”, tj. w 1919, „W «granatowym» kraju”.

¹⁹ „Japończycy nazywają Polskę «granatowym krajem», ponieważ polska służba kolejowa, policja, młodzież szkolna nosi granatowe mundury; przewaga granatowych barw uderzyła wielu Japończyków, którzy przejeżdżali przez Polskę i tak się już ta nazwa w Japonii utarła” – tłumaczy reporterowi Tonchu Ru, „W «granatowym» kraju”.

²⁰ „W «granatowym» kraju”.

jest wiele, a szukać ich należy w okolicznościach historycznych – dramatycznych w skali całego koreańskiego narodu, a szczególnie niezwykłych w przypadku tej konkretnej, zabłąkanej w Polsce rodziny. Tonchu Ru aż do 1945 roku, kiedy skończyła się japońska okupacja Korei, w istocie pozostawał obywatelem Japonii. Gdy tylko sytuacja polityczna uległa zmianie, podkreślać zaczął z dumą swą koreańską narodowość. Nie ulega wątpliwości, że przed wojną studiował w Akademii Stomatologicznej, a w wolnych chwilach poświęcał się „największej – jak się zdaje – namietności swego życia, tj. dżiu-dżitsu”²¹. Bez wątpienia też „skośnooki – malutki mister Tonchu Ru”²² prowadził w stolicy bujne życie towarzyskie i był rozpoznawalny. Pośród jego licznych znajomych znalazła się między innymi Magdalena Gross, która wyrzeźbiła jego głowę²³. Dwa lata po rozmowie z reporterem eksplorującym „egzotyczne” salony Warszawy, w której zwierzył się z rozterek związanych z wyborem miejsca do życia, Tonchu Ru podjął wiążącą decyzję. W Poniedziałek Wielkanocny 1937 w warszawskim kościele św. Michała ożenił się z Polką – piękną studentką Szkoły Głównej Handlowej Andreą Otto. Z zachowanego świadectwa ślubu wyczytać można interesujące informacje uzupełniające bądź korygujące fragmentaryczny i niejasny obraz losów ojca i syna. Dokument pozwala poznać prawdziwe miejsce urodzenia pana młodego, jego ówczesny adres zamieszkania oraz imię i nazwisko matki²⁴. Nadal bez odpowiedzi pozostaje jednak pytanie o właściwy powód osiedlenia się koreańskiej rodziny w Polsce.

Pomocna w tym zakresie okazuje się dopiero praca doktorska *Stosunki Polski z państwami Półwyspu Koreańskiego w latach 1948–2013*, obroniona kilka lat temu na Uniwersytecie Warszawskim²⁵. Jej autor Kyunam Kim na marginesie swoich rozważań wspomina krótko o losach dwóch koreańskich uchodźców, pod których nazwiskami – mylącymi, bo zlatynizowanymi według innego wzorca – rozpoznać można Ju-Czo-Sy i Tonchu Ru. Jak czytamy:

Szczególną postacią był koreański wygnaniec, Yoo Gyeongjip [Ju-Czo-Sy – J.S-P.], który wyemigrował do Polski w 1920 roku. Jego syn współdziałał z An Junggeunem, który w 1909 r. w zamachu zabił japońskiego gubernatora Ito Hirobumiego w Harbinie. Yoo Gyeongjip wyjechał z Korei z rodziną, uciekając przed represjami japońskich okupantów. Jego syn został aresztowany przez

²¹ „W «granatowym» kraju”.

²² „Japończyk Tonchu-Ru wyszkoli w dżiu-dżitsu 40 polskich policjantów”.

²³ Mieczysław Wallis, *Magdalena Gross* (Warszawa: Wydawnictwo Sztuka, 1957), il. 2.

²⁴ Zob. przyp. 15.

²⁵ Kim, „Stosunki Polski z państwami Półwyspu Koreańskiego”.

policję japońską i skazany na śmierć. Yoo przyjechał do Warszawy przez Rosję. Mieszkał na ulicy Nowy Świat w Warszawie i powrócił do Korei w 1936 roku. Natomiast jego trzeci syn Yoo Dongju [Tonchu Ru – J.S-P.] studiował w Akademii Medycznej w Warszawie na stomatologii i otrzymał dyplom ukończenia tej uczelni. Ożenił się też z Polką, która uratowała go podczas Powstania Warszawskiego w 1944 roku. Był także od 1948 r. wykładowcą języka koreańskiego na Uniwersytecie Warszawskim. Posiadając polskie obywatelstwo, pomagał koreańskim sierotom z KRLD przebywającym w Polsce w okresie wojny koreańskiej (1950–1953). W czasie igrzysk olimpijskich w Seulu w 1988 roku odwiedził Seul i w tym samym roku zmarł w Warszawie.²⁶

Informacje pochodzą ze wspomnień samego Tonchu Ru opublikowanych wkrótce po jego śmierci, w przełomowym 1989 roku.

Powyższą wersję wydarzeń należy uznać za prawdziwą. „Wciąż uśmiechnięty” student dentystyki i propagator wschodnich sztuk walki byłby zatem uchodźcą politycznym, któremu przyszło spędzić całe dorosłe życie w kraju o równie kłopotliwym co Korea położeniu geostrategicznym. „Koreańsko-polskie paralele”²⁷, dostrzegalne zarówno na poziomie faktografii, jak i w sposobie rozumienia dziejów własnego narodu, były już niejednokrotnie obiektem naukowego namysłu. W obszarze refleksji nad historycznymi i metahistorycznymi pokrewieństwami zrodziły się również analogiczne obrazy katastrofalnej w skutkach pułapki, w której tkwi koreańska „krewetka” zgniatana przez dwa „wieloryby” – Chiny i Japonię, oraz Polska, położona równie niefortunnie pomiędzy dwoma „kolami młyńskimi” – Rosją i Niemcami²⁸. Tej zbieżności położenia miał okazję Tonchu Ru doświadczyć w kolejnych latach, kiedy to niezliczonym próbom poddawana była jego wiara w to, że „tu dobrze i tam dobrze”. Niedługo po tym, jak udało mu się otworzyć w Warszawie prywatny gabinet, nad Polską zawisło kolejne widmo wojny. W początkach kwietnia 1939 jego nazwisko pojawia się znów na łamach stołecznej prasy, tym razem w ogłoszeniu oddającym grozę tamtych dni. Odnajdujemy je w anonsie, w którym wymieniony zostaje pomiędzy ofiarodawcami przekazującymi pieniądze „dla wzmocnienia obrony Polski”. Jak czytamy: „Dr Tonchu-Ru deklaruje na Pożyczkę Lotniczą zł 200”. Tę samą kwotę przekazuje także Zakład Fotochemigraficzny „Lux”, a połowę tej sumy pewien mieszkaniec Warszawy. Najbardziej poruszające są jednak

²⁶ Kim, 29–30.

²⁷ Czoj, „Korea – Polska Wschodu”, 129–139.

²⁸ Józef Włodarski, Kamil Zeidler i Marcell Burdelski, „Słowo wstępne”, w: *Korea w oczach Polaków: Państwo – Społeczeństwo – Kultura*, red. Józef Włodarski et al. (Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2012), 9.

dwie pozostałe deklaracje. Oto „Leszek Królewski, uczeń kl. 1-b Szkoły Powsz. nr 98 składa wszystkie swe oszczędności w sumie 5 zł 50 gr na Fundusz Obrony Przeciwlotniczej”, a „Krysia Orlińska, 6-letnia artystka Teatru dla Dzieci Ortyma przeznaczają zarobione przez siebie w ciągu trzech lat pracy w Teatrze 100 zł na samoloty”²⁹. Kilka miesięcy później mali i wielcy darczyńcy, a razem z nimi dr Tonchu Ru, podzielili dramatyczne losy innych mieszkańców bombardowanej przez Niemców Warszawy.

Wraz z zakończeniem II wojny światowej rozpoczął się w historii tak Polski, jak i „Polski Wschodu”³⁰ kolejny dramatyczny rozdział. Polska Rzeczpospolita Ludowa znalazła się za „żelazną kurtyną”, a Korea, stanowiąca od 1910 do 1945 część imperium japońskiego, padła ofiarą nowego układu sił. W jego wyniku podzielona została, wzdłuż 38. równoleżnika, na strefy wpływów: sowiecką i amerykańską, odzwierciedlające „dwie linie polityczne w stosunku do narodów kolonialnych”³¹. W 1948, kiedy w Polsce wprowadzony został obowiązujący w bloku wschodnim model monopartyjny, na Półwyspie Koreańskim powstały dwa oddzielne organizmy państwowe: Koreańska Republika Ludowo-Demokratyczna oraz Republika Korei. Dwa lata później wybuchła koreańska wojna domowa, a w PRL zapadła stalinowska noc, pod osłoną której komunistyczna propaganda starannie modulowała przekaz dotyczący bratobójczego konfliktu. W przeddzień Międzynarodowego Dnia Dziecka 1951 roku w *Trybunie Ludu* przedrukowana została emocjonalna odezwa ministra kultury i propagandy KRLD Cho Czon-suka apelującego o ratunek dla koreańskich dzieci:

Wojna się toczy. I każdy jej dzień – to nowe tysiące pomordowanych dzieci. Matki – Koreanki wzrokiem pełnym cierpienia i bólu spoglądają na swych małych męczenników. Zginęły już tysiące, tysiące dzieci. I dopóki ziemię naszą depcą interwenci obcy, nad wszystkimi dziećmi ciąży straszna groźba zagłady. Fakt ten napędlia wzburzeniem serca wszystkich uczciwych ludzi na ziemi. Niechaj wszędzie dotrze i odbije się głośnym echem apel matek koreańskich: Ocalcie nasze dzieci, połóżcie kres najazdowi interwentów, zażądajcie pociągnięcia do odpowiedzialności amerykańskich dzieciobójców!³²

²⁹ „Dla wzmocnienia obrony Polski”, *Dobry wieczór! Kurier Czerwony*, nr 96 (1939): 4.

³⁰ Por. Czoj, „Korea – Polska Wschodu”.

³¹ Cyt. za: Adam Leszczyński, „Wojna koreańska w propagandzie polskiej od czerwca do grudnia 1950 roku”, *Przegląd Historyczny* 86, nr 1 (1995): 48.

³² Cho Czon-suk, „Ocalcie nasze dzieci!”, *Trybuna Ludu*, nr 149 (1951): 3.

Dramatyczne apele przyniosły skutek i niebawem do bratnich krajów obozu socjalistycznego docierać zaczęły stu-, dwuosobowe grupy osieroconych, głodnych i chorych dzieci koreańskich. Pierwsza grupa trafiła do Gołotczyzny w okolicach Ciechanowa, skąd przeniesiona została do Świdra pod Warszawą. Już po zakończeniu działań wojennych przybyła największa, licząca tysiąc dwieście siedemdziesięcioro dzieci, grupa, którą ulokowano w dolnośląskiej wsi Płakowice³³. Do Polski dotarło także sporo studentów, którym umożliwiono uzyskanie dyplomów. Taka grupa pojawiła się między innymi na istniejącej już w Instytucie Orientalistycznym Uniwersytetu Warszawskiego sinologii, gdzie lektorem koreańskiego został początkowo Tadeusz Tonchu Ru (w tych zajęciach uczestniczyła także „matka polskiej koreanistyki” Halina Ogarek-Czój³⁴). Jesienią 1953 zastąpił go przysłany z Pjongjangu profesjonalny lektor³⁵, a Tonchu Ru zajął się wówczas konsultowaniem inscenizacji koreańskiej bajki.

Od adaptacji do kolaudacji, czyli między bajką, sztuką i propagandą

1. Sztuka i propaganda

Ciąg przedstawionych przez Cho Czong-suka makabrycznych opisów działań „amerykańskich interwentów” otwiera następujący obraz:

Na drodze leży na wznak młoda matka z zakrwawioną, okaleczoną twarzą. Na jej piersi – wsparte na rączkach ośmiomiesięczne niemowlę. Chwyta oczkami ukochane, na wpół ostygłe już ciało, zdumienie maluje się w jego czarnych oczach. Nie płacze tylko dlatego, że nie rozumie jeszcze, co to śmierć... Zdjęcie to ukazało się na łamach wielu pism. Chcielibyśmy odbić je w milionach egzemplarzy i rozpowszechnić na terenie całej Ameryki: niechaj zobaczą amerykańskie matki, jakich okrucieństw dopuszczają się ich synowie w Korei!³⁶

³³ Ten temat zbadała dokładnie reportażystka, autorka audycji i filmów dokumentalnych – Jolanta Kryśowa, *Skrzydło anioła: Historia tajnego ośrodka dla koreańskich sierot* (Warszawa: Świat Książki, 2013); „Sieroty koreańskie”, *Karta. Kwartalnik historyczny*, nr 42 (2004): 98–121, <https://www.publio.pl/karta,p495412.html>.

³⁴ *Matka polskiej koreanistyki: Halina Ogarek-Czój*, Muzeum HERstorii sztuki, <https://muzeumherstoriiisztuki.org/portfolio/matka-polskiej-koreanistyki-halina-ogarek-czój/>, dostęp 17 kwietnia 2025.

³⁵ Por. Halina Ogarek-Czój, „Studia koreanistyczne w Polsce”, *Przegląd Orientalistyczny*, nr 3/4 (1998): 239–243.

³⁶ Cho, „Ocalcie nasze dzieci!”.

Dla wzmocnienia siły przekazu w tym samym numerze *Trybuny Ludu* opublikowano sprawozdanie z konferencji zorganizowanej przez Komisję Światowej Demokratycznej Federacji Kobiet do badania zbrodni interwencji amerykańsko-brytyjskich w Korei. Wypowiedzi przedstawicielek siedemnastu krajów, przesyczone znów antyamerykańską retoryką, kończyła emocjonalna odezwa delegatki z Francji: „Niechaj matki francuskie i matki innych krajów poznają prawdę o straszliwej wojnie w Korei, gdzie ludzie giną od bomb, gdzie żołnierze obcych krajów zabijają dzieci śpiące w kołyskach”³⁷. Malarską odpowiedzią na sterowany odgórnie przekaz, w którym centralne miejsce zajęła figura matki, stał się jeden z kanonicznych obrazów polskiego socrealizmu, *Matka Koreanka* Wojciecha Fangora (1951)³⁸. Świadkiem czasów, gdy „kraj odległy, nieznany, obcy kulturowo stał się nagle – z dnia na dzień – bliskim «towarzyszem w walce»”³⁹ okazała się także Polska Kronika Filmowa⁴⁰. Krótkie formy o wymownych tytułach (*Hańba amerykańskim ludobójcom!*, *Hańba mordercom!*, *Dzieci bohaterkiej Korei*) stały się kroniką „imperialistycznych” zbrodni, a tym samym doskonałym narzędziem ofensywy propagandowej, którą podsumował Adam Leszczyński:

Korea pojawiała się niemal w każdym przemówieniu podczas obrad Komitetu Obrońców Pokoju, w każdym artykule czy prelekcji poświęconej sytuacji politycznej świata. Organizowano wystawy, manifestacje i wiece poparcia dla ludu Korei, a także manifestacje i wiece protestujące przeciw amerykańskiej agresji. Artykuły analityczne, reportaże i doniesienia ukazywały się w prasie (w *Trybunie Ludu* – od czerwca do grudnia 1950 r. prawie codziennie); w wielu zakładach pracy wisiał portret Kim Ir Sena. Pisano wiersze i pieśni, zbierano pieniądze i odzież dla Koreańczyków, rezolucje potępiające agresję uchwały wszystkie oficjalnie zorganizowane grupy społeczne – od związków zawodowych, harcerzy i Związku Inwalidów Wojennych RP po księży patriotów.⁴¹

³⁷ „Niech matki na całym świecie poznają prawdę o wojnie w Korei gdzie najeźdźcy zabijają dzieci w kołyskach: Wypowiedzi członkini Komisji ŚDFK o zbrodniach interwencji amerykańsko-brytyjskich w Korei”, *Trybuna Ludu*, nr 149 (1951): 2.

³⁸ Wojciech Fangor, *Matka Koreanka*, 1951, olej na płótnie, Muzeum Narodowe w Warszawie, MPW 1777 MNW, <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/zbiory/449051>, dostęp 17 kwietnia 2025.

³⁹ Leszczyński, „Wojna koreańska”, 48.

⁴⁰ Zob. Marta Maria Matusik, „«Jesteśmy z wami, ludzie walczącej Korei»: Obraz Korei Północnej w Polskiej Kronice Filmowej 1947–1984”, *Ogrody Nauk i Sztuk* 5, nr 5 (2015): 562, <https://doi.org/10.15503/onis2015.562.570>.

⁴¹ Leszczyński, „Wojna koreańska”, 48.

Intelektualiści wygłaszali odczyty, klasa robotnicza zwiększała na rzecz Korei swą produkcyjną wydajność, a „zaangażowani” artyści protestowali słowem i obrazem. Różewicz w wierszu *Trzydziesty ósmy równoleżnik* odmalował obraz matek przygotowujących pochówek dzieci „w płytkich dołach wygrzebanych palcami”⁴², Ważyk bezmyślnym i okrutnym konsumentom coca-coli przeciwstawiał tych, którzy „piją wodę nadziei”⁴³, Szymborska zaś pisała tak: „Wykluto chłopcu oczy. Wykluto oczy. Bo te oczy były gniewne i skośne”⁴⁴. Z oczywistych względów najsilniej rezonował społecznie właśnie temat dziecięcej krzywdy, któremu poświęcono nie tylko wiersze, ale także książki. Jedną z nich był *Dom odzyskanego dzieciństwa* (1953) Mariana Brandysa – fabularyzowana opowieść o pierwszej grupie koreańskich sierot, która trafiła do Polski⁴⁵. Pobyt tych dzieci, które w 1956 odwiedził w Świdrze Kim-Ir-Sen, był rozgrywany propagandowo. Doświadczyła tego także ekipa gdańskiego teatru, która, *nolens volens*, wpadła w orbitę skomplikowanych napięć. „Teatr odzyskanego dzieciństwa”⁴⁶, który próbowali stworzyć dla sierot z bratniego kraju, odsłania dziś zdumiewającą tkankę indukowanej histerii, w której doraźne cele polityczne łączyły się ze szczerą empatią, slogany z porywami serca, a propaganda ze sztuką.

2. Bajka i sztuka

Sztuka, pierwotnie nosząca tytuł *Kręćcie się kamienie, sypcie białą sól*, osnuta została na motywach ludowej baśni koreańskiej „wyjaśniającej”, dlaczego woda w morzu jest słona. Okoliczności podjęcia tego tematu Natalia Bojarska tłumaczyła w piśmie skierowanym do „Panów Towarzyszy, Dyrektorów Teatrów, Reżyserów, Recenzentów”:

Podobne wątki zawiera przecież i polska bajka o trzech braciach i młynku mielącym sól. Przyczyny, które skłoniły mnie do opracowania bajki koreańskiej, są chyba dosyć jasne – męka ludu koreańskiego jest chyba dostateczną przyczyną, aby każdy, kto tylko może, w formie dostępnej mu, starał się coś dla tego ludu uczynić, choćby w najskromniejszym zakresie. Danym mi było

⁴² Cyt. za: Estera Czoj (Choi Sung Eun), „Koreańska wojna domowa w polskich socrealistycznych utworach literackich”, w: *Korea w oczach Polaków*, 549.

⁴³ Czoj, „Koreańska wojna domowa”, 550.

⁴⁴ Czoj, 548.

⁴⁵ Marian Brandys, *Dom odzyskanego dzieciństwa* (Warszawa: Nasza Księgarnia, 1953).

⁴⁶ Parafrazuję w tym miejscu tytuł książki Mariana Brandysa.

się zetknąć z Koreańczykami, a dzięki nim z opowieściami o życiu, obyczajach i legendach ludu koreańskiego. Postanowiłam więc jedną z bajek koreańskich przerobić na scenę, aby przez scenę ukazać i uczynić bliskim polskiemu widzowi ten piękny, daleki kraj. Stąd też płynie pewne przeładowanie sztuki momentami obyczajowymi i dygresjami mającymi stosunkowo niewielki związek z akcją baśni, a mającymi na celu dać widzowi możliwie największe pojęcie o życiu ludu koreańskiego.⁴⁷

Wspomniane przeładowanie istotnie dostrzegalne jest w tekście sztuki, której szczególnie zachowane, pokreślone maszynopisy utrwaliły starania o „efektywny czas trwania przedstawienia”⁴⁸. Z informacji zawartej w programie wynika, że akcja podzielona została ostatecznie na osiem odsłon, prolog i epilog⁴⁹. Według pierwotnego zamysłu Bojarskiej konstrukcja sztuki była nieco odmienna⁵⁰. Na wstępie przed kurtyną pojawiać miał się zaopatrzony w pokaźną solniczkę Zapowiadacz. Jego zadaniem było powitanie młodych widzów i wprowadzenie ich w temat braku kopalń soli w „dalekiej, dalekiej Korei, zwanej przez jej mieszkańców krainą Dżosen”. W miarę wygaszania światła, Zapowiadacz rozwijał historię o małej i ubogiej rybackiej osadzie, w której mieszkało dwóch sąsiadów. Bok-Tong był „pracowity, dobry i łagodny, szanował włos siwy, sprzyjał ludziom i zwierzętom”. Lu-San-Ok zaś „leniwy i ospały, serce pełne miał złości i zawiści, nie kochał nikogo i marzył o szczęśliwym uśmiechu losu, który wyniesie go nad innych obdarzając majątkiem i fortuną”⁵¹.

Właściwa akcja sztuki rozpoczyna się w momencie, gdy obaj rybacy wybierają się do miasteczka po sól. Na placu miejskim wszyscy oczekują z niecierpliwością na przybycie handlarzy. Kupcy wreszcie pojawiają się i wyznaczają za sól cenę stosowną do ogromnego popytu. Bok-Tonga nie stać na zakup, próbuje więc najpierw sprzedać swoje odświeżne ubranie, a gdy to się nie udaje, prosi sąsiada o pożyczkę. Lu-San-Ok odmawia. W odsłonie drugiej obaj bohaterowie znajdują się w mrocznej izbie domu zajezdnego, do którego przybyli, aby przenocować przed drogą powrotną.

⁴⁷ APG, sygn.10/1623/51, Natalia Bojarska, *Autora słów i objaśnień kilkoro*, k. 1(2).

⁴⁸ W protokole czytamy, że 10 listopada specjalna komisja, w której składzie znaleźli się: kierownik artystyczny (Ali Bunsch), reżyser (Natalia Gołębska), sekretarz POP (Zofia Kowalewska), przewodniczący Rady Miejskowej (Czesław Mitkowski), kierownik literacki (Lech Bądkowski) i dyrektor (Szczepan Paluszkiwicz) „ustaliła efektywny czas trwania widowiska pt. *Arirang* – N. Bojarskiej – 2 godz. 4 minuty”, APG, sygn.10/1623/631, protokół, k. 387.

⁴⁹ APG, sygn.10/1623/75, program przedstawienia *Arirang*, 7.

⁵⁰ APG, sygn.10/1623/51, Natalia Bojarska, *Kręćcie się kamienie, sypcie białą sól*, k. 4(5)–72(73).

⁵¹ APG, sygn.10/1623/51, Bojarska, *Kręćcie się kamienie*, k. 6(7).



Bok-Tong, O-Men-Chi i Pak, lalki do Arirang

PROJEKT ALI BUNSCH, PAŃSTWOWY TEATR LALEK W GDAŃSKU, 1953

Przy malutkich stoliczkach, na matach rozciągniętych wprost na podłodze siedzą rybacy i wieśniacy, którzy zaciągnęli do miasta na targ, a których noc tu zatrzymała. Oświetlenie izby stanowią kaganki wiszące na ścianach. Siedzący rozmawiają półgłosem, spokojnie. Nie śpiesząc się, popijają napój z ryżu.⁵²

Wśród rozmów o tym, jak „ciężka jest dola ludu w pięknej krainie Dżosen”, przywołana zostaje historia ubogiego Lu-En-Ru, który zadłużywszy się u pewnego bogacza, utracił na jego rzecz swą ziemię i chatę. Mając „zbyt dumne serce, [...] by znosić upokorzenia i czarną dolę dzierżawcy”, Lu-En-Ru zapakował skromny dobytek w węzeł i odszedł z wioski. Postanowił przekroczyć górę Arirang, a wraz z nią granicę pięknej krainy Dżosen. W tym miejscu następuje wyraźne

⁵² Bojarska, k. 15(16).



Lu-San-Ok i rybacy, lalki do *Arirang*

PROJEKT ALI BUNSH, PAŃSTWOWY TEATR LALEK W GDAŃSKU, 1953

poruszenie: „współczujące kiwanie głowami, westchnienia. Obecni milkną, zamysłają się”. Wśród „bolesnego zadumania” ktoś intonuje *Arirang* – „pradawną pieśń wydziedziczonych i przez wieki krzywdzonych”⁵³.

W kolejnej odsłonie Bok-Tong i Lu-San-Ok wracają do wioski. Obok leśnej ścieżki, którą idą, ucieka przed lisem mały zając. Strwożone zwierzę wypada na

⁵³ Bojarska, k. 16(17). Społeczne tło sztuki objaśniła Bojarska we wstępie do programu: „Starłam się wpleść w akcję sztuki jak najwięcej autentycznych motywów i obrazków obyczajowych, dlatego też umieściłam w niej pieśń *Arirang*. Aby zrozumieć jej znaczenie trzeba sięgnąć do czasów feudalnych. Drobny posiadacz, chłop koreański był wtedy całkowicie zależny od sił natury. Gdy przez parę lat z rzędu zawiodły urodzaje musiał wpaść w długi, które płacił utratą swego pola, dachu nad głową i całego dobytku. Od wierzyciela, dziedzica lub kułaka mógł wyprowadzić wydzierżawić swą dawną własność, lecz to równało się oddaniu siebie i swoich dzieci w zależność, a przy tym oznaczało nędzę. Warunki dzierżawy określały bowiem dokładnie, że z każdego 10 części zbioru 7 należało oddać panu, a tylko 3 zatrzymać przy sobie. Było jeszcze drugie wyjście z sytuacji, w jakiej znalazł się nieszczęśliwy – rzucić wszystko i iść w świat. Najczęściej emigrowano do Mandżurii lub w stepy Mongolii sąsiadującej od północy z Koreą. Droga biegnąca górska, północną granicą wiodła przez szczyt Arirang. Nędzarz, który poszedł na obczyznę, ginął bezpowrotnie. Zabijała go nędza i tęsknota za krajem. Koreańskie powiedzenie «przekroczyć *Arirang*» – znaczy powziąć decyzję beznadziejną i nieodwracalną. *Arirang* – pieśń dobrowolnych wygnańców jest tak dawna, jak dawna jest niedola ludu koreańskiego”, A P G, sygn.10/1623/75, Bojarska, *Słowo od autora*, 5.

Gospoda, scenografia do sceny trzeciej *Arirang*

PROJEKT ALI BUNSCH, PAŃSTWOWY TEATR LALEK W GDAŃSKU, 1953

ścieżkę i, widząc Bok-Tonga, skacze wprost w jego objęcia. Ten przegania lisa, a następnie wypuszcza zająca, czym rozsierdza Lu-San-Oka, który rad by sprzedać jego skórę. Zając oświadcza wówczas ludzkim głosem, że choć jest jeszcze mały, umie odróżnić dobro od zła. „Jesteś dobry! – wiem na pewno, nagroda cię za to czeka!”⁵⁴ – mówi do zdumionego Bok-Tonga. Słyszając tę dziwną wróżbę, Lu-San-Ok zaczyna nieudolnie zabiegać o względy sąsiada. W tym momencie na ścieżce ukazuje się Staruszka ciągnąca ciężki wór. Widząc, jak jest utrudzona, Bok-Tong dzieli się z nią ryżowym plackiem i „kapką wina”, po czym, nie zważając na protesty Lu-San-Oka, oferuje jej pomoc w dźwiganiu worka. „Rozindyczony i zaperzony ostro” Lu-San-Ok odchodzi i niebawem ginie w głębi lasu, a Bok-Tong i Staruszka ruszają dalej górską ścieżką. Na szczycie góry kobieta nakazuje

⁵⁴ Bojarska, *Kręćcie się kamienie*, k. 26(27).



KOLEKCJA MUZEUM ŚLĄSKIEGO W KATOWICACH

Lis, Staruszką i Zając, lalki do *Arirang*

PROJEKT ALI BUNSCH, PAŃSTWOWY TEATR LALEK W GDAŃSKU, 1953

mu otworzyć worek. Okazuje się, że znajdują się w nim dwa młyńskie kamienie, które Staruszką ofiarowuje Bok-Tongowi. Poleca mu wziąć je do łodzi i wypłynąć z nimi w morze, a tam wypowiedzieć zaklęcie – tytułowe „Kręćcie się kamienie, sypcie białą sól”. Podczas gdy Bok-Tong zastanawia się, czy śni na jawie, zrywa się gwałtowny wiatr, który porywa Staruszkę. Wśród wichury słychać jej słowa: „Co ja źle zrobiłam w życiu... Życiu długim... zmarnowanym... Ty naprawisz... Ludziom oddasz, co ludziom było przysznane”⁵⁵.

W odsłonie czwartej Bok-Tong wypływa w morze i wypróbować działanie zaklęcia. Czar działa – kamienie zaczynają się obracać, a wokół sypie się sól. Po powrocie do wioski Bok-Tong ogłasza, że soli już nigdy nikomu nie zabraknie. Lu-San-Ok, zrozumiał, że popełnił błąd, oferuje swoje usługi jako pośrednik w sprzedaży cennego towaru. Tymczasem Bok-Tong oświadcza: „Ja nie

⁵⁵ Bojarska, k. 32(33).

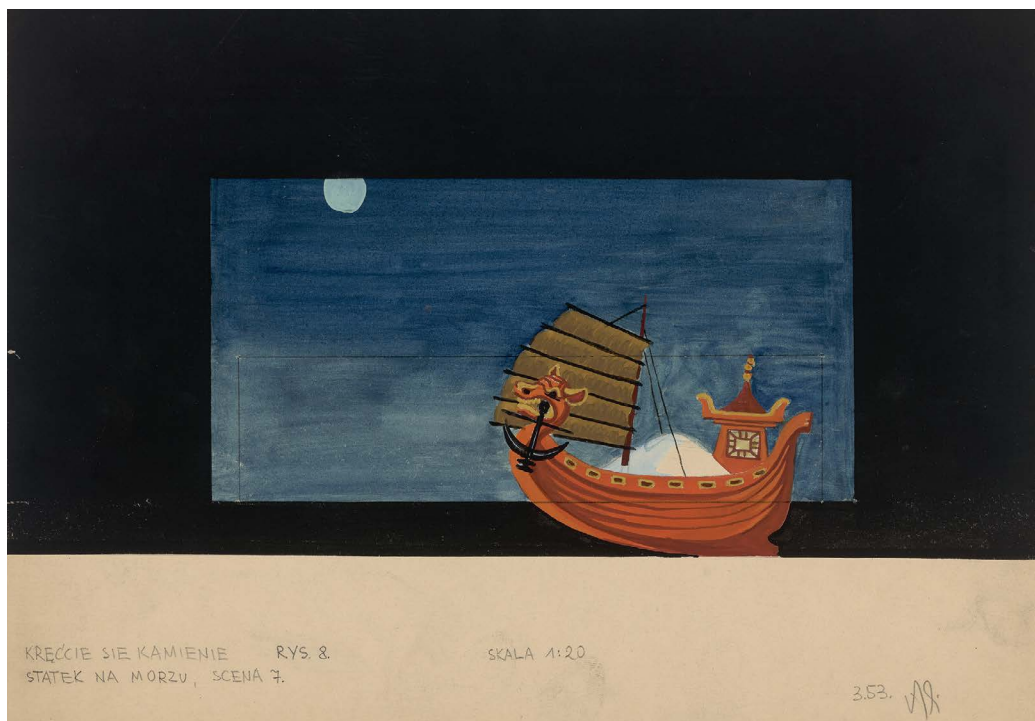
Zagroda Bok-Tonga, scenografia do sceny szóstej *Arirang*

PROJEKT ALI BUNSCH, PAŃSTWOWY TEATR LALEK W GDAŃSKU, 1953

będę handlował tym, co do życia niezbędne! Nie zamienisz mnie w handlarza soli! Niech przychodzi kto chce i niech ile chce bierze”⁵⁶. W kolejnym obrazie Bok-Tong tłumaczy żonie, że sól należy rozdawać, by „wstrętnei handlarze” nie przyjeżdżali już więcej do krainy Dżosen i aby nikt nie odchodził z targowiska z pustymi rękoma. „Szczęśliwy los można zdobyć tylko własną pracą i zasługą” – perswaduje. Gdy O-Men-Chi oponuje i przypomina, że Staruszka właśnie jemu ofiarowała kamienie, odpowiada: „Dała je mnie, ale nie dla mnie”⁵⁷. Bok-Tong wzywa całą wioskę, by wspólnie radzić nad tym, jak godnie zużytkować cenny dar. Po długich i burzliwych naradach uznanie Bok-Tonga zyskuje głos Starca: „My dajemy sól, dajemy naszą pracę przy roli, a za to każdy co brać przyjedzie przywiezie nam plon swego trudu. Rolnik ryżu trocha, albo płótna sztukę,

⁵⁶ Bojarska, k. 37(38).

⁵⁷ Bojarska, k. 38(39).



Statek na morzu, scenografia do sceny siódmej *Arirang*

PROJEKT ALI BUNSCH, PAŃSTWOWY TEATR LALEK W GDAŃSKU, 1953

rzemieślnik but uszykuje, garncarz garnek przyniesie. Na co kogo stać będzie, za nasz trud, swoim podzieli się z nami”⁵⁸.

W odświeżeniu szóstej widać nad brzegiem morza dwie zagrody – schludną i zaniedbaną. W pierwszej mieszka Bok-Tong z O-Men-Chi i synem Pakiem. Druga należała niegdyś do Lu-San-Oka, który sprzedał ją i kupił statek. Gdy zapada noc, a cała wieś śpi, Lu-San-Ok „skrada się jak szczur ku chacie Bok-Tonga”⁵⁹. Wynosi z niej wór z kamieniami, po czym biegnie na wybrzeże. W kolejnym obrazie krząta się pod osłoną nocy po pokładzie statku. Zarzuca kotwicę i wypowiada podsłuchane zaklęcie. Kamienie zaczynają się obracać i mieć sól, a Lu-San-Ok triumfuje. Szybko okazuje się jednak, że nie zna drugiej części zaklęcia – odpowiadającej za zatrzymanie kamieni. Soli tymczasem stale przybywa. Statek

⁵⁸ Bojarska, k. 45(46).

⁵⁹ Bojarska, k. 52(53).

Chłopi-uchodźcy i wozy handlarzy soli, lalki i rekwizyty do *Arirang*

PROJEKT ALI BUNSCH, PAŃSTWOWY TEATR LALEK W GDAŃSKU, 1953

zaczyna się coraz bardziej zanurzać, wreszcie idzie na dno, a wraz z nim tonie Lu-San-Ok i cudowne kamienie. W sekwencji ósmej akcja rozgrywa się na dnie morza. Na piasku widać muszle oraz „spacerujące wolno rozgwiezdy”. Na omszałym kamieniu „siedzi niedbale wsparta Wielka Ryba ziewająca raz po raz” i rozmawia z krabem⁶⁰. Morskie stworzenia obserwują tonący statek i opadające na dno kamienie, za którymi „jak welon ciągnie się, rozplywająca się w wodzie struga mielonej bez chwili spoczynku soli”⁶¹. Spozstrzegają też z przestrawieniem, że woda zmienia smak. Wśród bolesnych okrzyków: „Słona!” spada kurtyna.

W pierwotnej wersji sztuki po tym obrazie następuje kolejna scena, której akcja toczy się na placu w środku wsi. Na ławkach pod drzewami siedzą rybaczki i cerują sieci, a wokół nich kręcą się przybysze z dalekich stron, którzy przyjechali po sól. Toczą się rozmowy na temat Lu-San-Oka, który zginął „bo

⁶⁰ Bojarska, k. 57(58).

⁶¹ Bojarska, k. 60(61).

był taki zły jak głupi”. Przyjezdni narzekają, że przyjdzie im wracać do domów z pustymi rękoma, a kobiety lamentują, że „wróci bieda i smutki, wrócą handlarze obrzydli, wzmogą się kupczyki i panowie”. Stary Wieśniak mówi wówczas, że nie wszystko stracone, bo gromada poznała siłę wspólnoty, a „nie jest w mocy jednego człowieka ani nawet wielu ludzi odmienić tego, co raz naród pracujący pojął”⁶². W tym momencie na plac wpada Bok-Tong z kociołkiem napełnionym wodą i oświadcza, że woda w morzu zrobiła się słona. Nikt nie chce mu wierzyć, więc każe rozpałić ogień pod kociołkiem i ugotować w nim ryż. Woda się gotuje, ale O-Men-Chi zapomina wrzucić ryż. Podczas gdy zebrani dyskutują nad tym, jak wydobyć sól z morza, woda wygotowuje się, pozostawiając – ku zdumieniu wszystkich – drobny solny osad. Uszczęśliwiona gromada zastanawia się, jak wykorzystać wynalazek na większą skalę, nie marnując jednocześnie opału. Gdy dorośli bezskutecznie się głowią, pojawiają się dzieci z kolejną niezwykłą nowiną – mały Pak odnalazł sól na wysychających w słońcu muszlach i korzeniach. Mieszkańcy wsi postanawiają budować kadzie, aby zgromadzona w nich woda, wysychając w słońcu, pozostawiała osad z soli. Aż do zmroku zastanawiają się, jak technicznie udoskonalić to rozwiązanie. Kiedy dzieci zaczynają domagać się bajki na dobranoc, jedna z babć daje się w końcu namówić i zaczyna: „dawno, a może nie tak dawno temu w pięknej krainie Dżosen w małej maleńkiej osadzie nad brzegiem wielkiego morza żyło dwóch rybaków”⁶³. Wraz z tą konstrukcją klamrą i sygnałem *da capo al fine* z wolna opada kurtyna.

3. Adaptacje i negocjacje

W cytowanym wcześniej piśmie do „Panów Towarzyszy” Bojarska wyraźnie zaznaczyła, że sztuka w zaproponowanym kształcie stanowi materiał teatralnie surowy: „jest pisana na wyrost i całe partie jej są przeznaczone do cięcia, w zależności od tego, gdzie się ją wystawia”⁶⁴. Pozostawiła też wyraźne instrukcje, co do lokalizacji i zakresu ewentualnych skrótów. Odsłona pierwsza była konieczna, gdyż wprowadzała w temat i wyjaśniała „podłoże, na którym wyrasta cały dalszy konflikt, a mianowicie brak kopalni soli na Korei”. Kolejna nadawała się do usunięcia, choć Bojarska zaznaczyła, że jej granie może być celowe „w ośrodkach kopalnianych, górniczych, jako że zagadnienia w niej

⁶² Bojarska, k. 64(65).

⁶³ Bojarska, k. 72(73).

⁶⁴ АРГ, sygn.10/1623/51, Bojarska, Autora słów, k. 2(3).

Chłopcy, Babcia i Dziewczynka, lalki do *Arirang*

PROJEKT ALI BUNSCH, PAŃSTWOWY TEATR LALEK W GDAŃSKU, 1953

poruszane są bliskie górnikom, pracującym w jakich bądź (soli, węgla, rud) kopalniach”. Takie zastrzeżenie wydaje się o tyle ciekawe, że właśnie w tej scenie pojawia się *Arirang* – „pieśń wysiedlonych”. Dwie następne odsłony, w których po zawiązaniu wątku miały miejsce zdarzenia baśniowe, były niezbywalne. Piąta natomiast, w której dobry Bok-Tong tłumaczy żonie, jak godzi się postąpić, mogłaby zostać zastąpiona kilkoma kwestiami w sąsiadujących odsłonach. „Jej granie ma sens w ośrodkach rolniczych, bo nasuwać się może aż nazbyt wiele porównań i analogii z walką klasową na wsi, w tej myśli była zresztą pisana” – notowała autorka adaptacji. Kolejne dwie sekwencje znów były konieczne, choć Bojarska dopuszczała wprowadzenie w nich korekt, zaś odsłony ósma i dziewiąta pozostawały ze sobą sprzężone. Na ósmej można było „sztukę skończyć, o ile nie starczy miejsca na granie ostatniej odsłony, bo tu kończy się już bajka”. Autorka dopuszczała jej wykreślenie, o ile zachowana zostałaby odsłona dziewiąta, która „znowu albo może być niegrana wcale jako, że wykracza poza ramy baśni, dopowiadając, co stało się potem, lub

też właśnie grana, aby wyjaśnić widzowi sens bajki i jej praktyczne niejako, zastosowanie”⁶⁵.

Przedstawiając wskazówki dotyczące wykorzystania tekstu, Bojarska nadmieniła:

Oczywista, autor uprasza pokornie o nie dokonywanie zmian i przesunięć za jego plecami, a przy łaskawym porozumieniu z nim. Ponieważ, jak wcześniej zaznaczyłam, zależy mi właśnie na tym, aby sztuka zbliżała widza do kraju, w którym się dzieje, proszę o zasięganie mojej rady, a może nawet, za moim pośrednictwem rady dra Tonchu Ru, Koreańczyka, któremu zawdzięczam głównie moje wiadomości o Korei, jak i znajomość jej baśni, w sprawach wszelkich realiów, a więc dekoracji, kostiumów itp. Parę zagadnień, które wyżej poruszyłam na pewno nie wyczerpują wszystkich możliwych wątpliwości, czy zapytań. W każdym wypadku służę jednak osobistymi wyjaśnieniami.⁶⁶

Już niebawem deklarowana przez Bojarską otwartość na pomysły inscenizatorów przejść miała ciężką próbę. Kiedy sztuką zainteresował się Państwowy Teatr Lalek w Gdańsku, zarówno ona sama jak i Tonchu Ru zaangażowani zostali w niespodziewanie intensywny proces konsultowania i korygowania baśniowej opowieści. Pierwszym etapem było dostosowanie tekstu do wymogów sceny lalkowej. Pracami kierowała Aleksandra Grzymska, w sezonie 1952/53 zatrudniona na stanowisku reżysera⁶⁷. Z efektem jej

⁶⁵ Bojarska, k. 2(3).

⁶⁶ Bojarska, k. 2(3).

⁶⁷ Pierwotnie Grzymska miała reżyserować sztukę. Zdecydowała się jednak odejść z teatru, by objąć 15 marca 1953 kierownictwo artystyczne warszawskiego Guliwera. Na stanowisku reżysera zastąpiła ją Natalia Gołębska, por. Marek Waszkiel, *Dzieje teatru lalek w Polsce 1944–2000* (Warszawa: Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza, 2012), 304. Nad tą sprawą zastanawiali się członkowie Rady Artystycznej gdańskiego teatru na zebraniu 31 stycznia 1953. W protokole czytamy: „W zagajeniu kier. Bunsch stwierdził, że sprawa odejścia reż. Grzymskiej z teatru komplikuje wykonanie planu. Stanowisko głównego reżysera może objąć kol. Gołębska z normą 3 sztuk, czwartą sztukę może reżyserować ktoś spoza teatru jako pracę zleconą. Brana tu jest pod uwagę osoba ob. Całkowej [Juliany – J.S-P]. Czy czwartą sztukę można polecić reż. Gołębskiej poddaje pod dyskusję? Reż. Grzymska – oświadcza, że zależy jej na wyjeździe do Warszawy przed 1 marca. Dokumentację bajki koreańskiej zobowiązuje się wykonać dla reż. Gołębskiej. Proponuje nawet, gdyby to było konieczne dojeżdżać z Warszawy na kilka prób. Reż. Gołębska – zgadza się na to bez zastrzeżeń. Dyr. Paluszkiewicz – wskazuje na możliwości dalszej pracy przy udziale jedynie reż. Gołębskiej oraz asystentów spośród zespołu”. Następnie Paluszkiewicz dzieli się obawami o zdrowie Gołębskiej („Widzi pewne niebezpieczeństwo w wypadku przedłużania się choroby reż. Gołębskiej w pracy gdyby próby miał prowadzić jedynie asystent”), po czym Grzymska referuje „stan dokonanych przez siebie prac przygotowawczych do sztuki *Kręćcie się kamienie*, czytając sporządzony konspekt. W dyskusji omawiano problem, czy sztukę tę przygotować z zachowaniem pierwiastka baśniowego, czy też realistycznie. Kier. Bunsch: zamykając dyskusję zaproponował, żeby ze względu na ważność problemu odnośnie właściwego ustawienia sztuki – przepisać cały materiał przygotowany przez kol. Grzymską i zapoznać z nim wszystkich członków Rady Artystycznej”, APG, sygn.10/1623/1, protokół z zebrania Rady Artystycznej, 31 stycznia 1953, k. 75.

działań można zapoznać się dzięki dokumentom zachowanym w Muzeum – Zamku Tarnowskich w Tarnobrzegu, w których główne dezyderaty zostały sformułowane następująco:

Przed wszystkim ożywić akcję, następnie zbliżyć do dziecka przez wciągnięcie dzieci do akcji. Dialogi stanowczo skrócić i uprościć ich język, aby stały się dla dziecka zrozumiałe, całą sztukę rozpogodzić i rozweselić. Oddzielić zdecydowanie baśń od rzeczywistości. Nadać więcej elementów baśniowych sztuce. Problemy społeczno-polityczne podać dziecku prosto i jasno w oparciu o doświadczenie metodologiczne szkoły w tej dziedzinie.⁶⁸

Grzymska sformułowała także szczegółowe uwagi do sztuki Bojarskiej. Na początku zaproponowała dodanie obrazu dzieci puszczających latawce. Zabawę przerywa babcia, aby ułożyć je do snu. Przed snem „jak to jest zwyczaj na Korei, babcia wnukom do snu baje”. W odsłonie drugiej usypiające dzieci widzą początek akcji baśni, a więc scenę wyjścia sąsiadów na targ. Bok-Tongowi towarzyszy syn, Pak. Po drodze spotykają wygnańców śpiewających *Arirang*. Tym sposobem usunięta zostaje scena w zajeździe, co do której wątpliwości miała sama autorka. W odsłonie trzeciej bohaterowie są już na jarmarku. Bok-Tongowi nie udaje się sprzedać ubrania i nie ma za co kupić soli. W wersji Grzymskiej Pak, starając się pomóc ojcu, próbuje sprzedać latawce, które wykleił z matką. W odsłonie czwartej Bok-Tong i Pak wracają z pustymi rękoma do domu. Towarzyszy im Lu-San-Ok, który niesie worek soli. Powtarza się scena pogoni lisa za zającem, jednak to Pak ratuje zwierzę. Zając dziękuje dziecku za ocalenie i przepowiada mu pomyślność. Nadchodzi Staruszka. Lu-San-Ok sztydzi z dobroci Bok-Tonga i odchodzi. Tymczasem Staruszka przekazuje Bok-Tongowi cenny dar. W odsłonie piątej Pak wypływa z ojcem w morze i przypomina mu brzmienie zaklęcia. Gdy pojawia się sól, Bok-Tong oświadcza, że zamierza oddać ją gromadzie. Radosna wieść roznosi się dzięki dzieciom. Mieszkańcy wspólnie się naradzają. W odsłonie szóstej delegacja z innej wsi przybywa po sól: „zajeżdżają wozem, zdejmują paki, worki – dzieci pomagają w robocie”. Zazdrosny Lu-San-Ok wykrada z chaty Bok-Tonga cudowne kamienie. W kolejnej scenie wypływa w morze i tonie wraz z nimi. Grzymska zaleciła złagodzenie grozy tej sceny, żeby „zbyttnio nie przerazić i nie przygnębić dzieci”. Zmodyfikowała także wydźwięk odsłony ósmej, zaznaczając, że równie dobrze mogłaby zostać usunięta. Scena podwodna, jeśli miałyby być grana, ma być wesoła i groteskowa. Gdy stworzenia morskie

⁶⁸ Muzeum – Zamek Tarnowskich w Tarnobrzegu (dalej: мзтт), sygn. ммтт/4722, propozycje przeróbki literackiej *Baśni koreańskiej* N. Bojarskiej wg Aleksandry Grzymskiej, Gdańsk, 10 lutego 1952, k. 9.

spostrzegają, że woda w morzu jest słona, „zjawia się jakiś dziadek morski, czy inna postać typowa dla Korei w jej baśniach, opowiada rybom, jak będzie im dobrze i wesoło żyć w słonym morzu”. W odsłonie dziewiątej przygnębianie dorosłych rozprasza pojawienie się dzieci z „posolonymi” muszulkami. Uradowana odkryciem „gromada postanawia zawiązać spółdzielnię”, a zadowolone z siebie dzieci proszą babcię o bajkę⁶⁹.

W Archiwum Państwowym w Gdańsku zachowało się kilka egzemplarzy maszynopisu sztuki Bojarskiej. Z prologiem i epilogiem lub bez, w ośmiu albo dziewięciu odsłonach oraz w wielu wariantach fabularnych, dziesiątki stron dokumentują wielomiesięczne zmagania z tekstem. O wyczerpującym procesie korekt Bojarska pisała do Alego Bunscha. Przyznała, że z pierwszej wersji poprawek była niezadowolona i musiała odłożyć pracę na później. Po powrocie do niej stworzyła wersję, którą uznała za finalną. „Sztuczek w obecnej wersji wydaje mi się całkowicie już do przyjęcia i dostateczny. Nie chciałabym już niczego zmieniać, bo chyba to wszystko trzyma się kupy” – donosiła w liście. Następnie z lekką ironią i wyczuwalnym zniecierpliwieniem skomentowała kolejne próby ingerencji. Najpierw rozstrzygnęła sporną kwestię rozpoczęcia sztuki:

W prologu wyjaśniamy chyba dostatecznie wszystko, co należy gospodarczo, jako też ustawiamy wyraźnie, że to, co nastąpi jest bajką i tylko bajką. Waszą rzeczą Ali-Panie jest odciąć wyraźnie przy pomocy plastyki prolog od reszty, wtedy rzecz stanie się zupełnie jasna i czytelna i nikt się nas nie będzie czepiał, że ogłupiamy „maleństwa” nabijając im głowy bajkami. To, co następuje jest też poprzykrawane i poprzycinane. Jeśli Basia wyrzuci tam jeszcze tę, czy tamtą kwestię, która jej będzie nieporęczna, dziura w niebie się nie zrobi.⁷⁰

Pod imieniem Basia kryła się reżyser Natalia Gołębska – „w codziennym życiu zwana «Barbarą»”⁷¹ – z którą przyszło Bojarskiej spierać się o każdą kolejną odsłonę. Z listu wynika, że najwięcej kłopotu przysporzyło realizatorom rozwiązanie sceny finałowej. Bojarska kwitowała dyskusję następująco:

Ostatecznie zdecydowałam, że wszelkie epilogi to bzdura i bujda. Trzeba skończyć sceną na dnie morza i to będzie najzupełniej dobrze. W prologu

⁶⁹ Propozycje przeróbki literackiej *Baśni koreańskiej*, k. 1(g)–2(10).

⁷⁰ МЗТТ, sygn. МММТ/4722, list Natalii Bojarskiej do Alego Bunscha, czerwiec–lipiec 1953, k. 11.

⁷¹ Por. „Natalia Gołębska: Rozmowę przeprowadziła Eugenia Kochanowska”, *Dziennik Bałtycki*: Gdynia, nr 73 (1956), <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/232107/natalia-golebska>.

Targowisko pod bramą miejską, scena druga *Arirang*

PAŃSTWOWY TEATR LALEK W GDAŃSKU, 1953

obecnym rzecz jest na tyle ustawiona, że nie mamy powodu wałkować całego zagadnienia raz jeszcze w epilogu, który jest dobudówką sztuczną i artystycznie poronioną.⁷²

W kolejnych zdaniach odniosła się do pomysłu umieszczenia w finale sceny baletowej, której orędowniczką, a może pomysłodawczynią była Gołębska. Bojarska sprzeciwiała się temu:

Chcąc zamykać przedstawienie dnem morza nie możemy ograniczyć się jedynie do baletu, jak to było założone. Gdyby to był żywy balet, to jeszcze, jeszcze można by się pokusić o takie zakończenie, ale – balet jest już w swej istocie czymś symbolicznym i umownym, kukielka jest też umowną sprawą, czyli nagromadziwszy te umowności zamkniemy sztukę jakimś wielkim nieporozumieniem i zupełnie nieczytelnym rozwiązaniem. W dodatku do jakiej techniki trzeba dojść w poruszaniu lalkami, żeby jasno i niedwuznacznie opowiedzieć przy pomocy jedynie muzyki i gestu sens i treść sceny z rybami, ograniczając się choćby tylko do istotnego zagadnienia, to jest znalezienia się na dnie morza kamieni, które miały sól?... Czy wyobraża sobie Pan, Ali-Panie, że to wyjdzie? Ja, znając trochę nasze możliwości twierdzę, że nie. Może Obrazcow, który po 1 do 1 i ½ roku próbuje jedną sztukę mógłby tego próbować. Nie my, co dobrze jak 4 miesiące mamy.⁷³

⁷² List Natalii Bojarskiej, k. 12.

⁷³ List Natalii Bojarskiej, k. 12.

Krytyczne uwagi Bojarskiej dotyczące spiętrzenia umowności oraz ograniczeń skromnego teatru wskazują, że pomiędzy nią a reżyserką dochodziło do spięć i nieporozumień:

Ta scena, jeśli ma być końcową, nie może być pozbawiona tekstu. Tu Basia podskoczy na ½ metra w górę, bo Ona czegoś tam „nie uważa” tego tekstu, ale nie wydaje mi się, żeby miała rację. Niech nie podgrymasza tak bardzo i daj Jej Boziu nie mieć w teatrze ze słabszym wierszem do czynienia. Czytałam to sama parę razy, dałam do przeczytania paru ludziom i jakoś nikt nie widzi tego „skandalu”, którego dopatrzyła się tam Basiunia. [...] Ali-Panie, przekonajcie jakoś Basiunię. Niech nabierze do tej sceny serca, bo inaczej trzeba będzie szukać jakiegoś zupełnie innego rozwiązania, a jakieś epilogi i tym podobne brednie „odartystyczniają” nam dokumentnie całość, przecież to chyba jasne? Tekst do ryb chyba macie? Jeśli nie, to piszcie, przyślę. A zarzut, że ryby gadają – przecież to tylko bajka!⁷⁴

4. Konsultacja, dyplomacja, realizacja

Następne etapy pracy nad inscenizacją okazały się jeszcze bardziej mozolne i absorbujące, a to, co miało być „tylko bajką”, stało się przedsięwzięciem wymagającym dyplomatycznej ekwilibrystyki⁷⁵. W kolejnych partiach listu do Bunscha odnaleźć można echa tamtych zmagień: „Następna sprawa to dzieci – mamy przepustkę do nich na 22 i 23 [maja – J.S-P.] to znaczy piątek, sobota przyszłego tygodnia. Raczej niech Basia będzie już na piątek tutaj, dobrze? Tak umawialiśmy się z Dobrzańskim”⁷⁶. Wspomniane dzieci to koreańskie sieroty z Ośrodka Wychowawczego w Świdrze, które ekipa realizatorska odwiedzała w trakcie przygotowań do premiery. W protokole z zebrania Rady Artystycznej teatru z 15 czerwca zachowała się informacja na ten temat:

Ob. Gołębska domaga się wyjazdu do Świdra na konsultację z dziećmi Koreańskimi następujących osób: Snarska Monika, Grzesik Józef, Zarzecki Michał, Gosk Jan. Dyrektor Paluszkiewicz nie stawia sprzeciwu w tej sprawie i wskazuje

⁷⁴ List Natalii Bojarskiej, k. 12–13.

⁷⁵ O zmaganiach tych najlepiej świadczy kilkumiesięczne opóźnienie premiery w stosunku do pierwotnie zaplanowanej daty 30 czerwca 1953, APG, sygn.10/1623/1, plan repertuarowy przesłany do Dyrekcji Programowej Centralnego Zarządu Teatrów MKiS, 31 grudnia 1952, k. 105.

⁷⁶ List Natalii Bojarskiej, k. 13.

na konieczność obejrzenia zespołu Pieśni i Tańca Armii Koreańskiej podczas pobytu w Warszawie.⁷⁷

O wizytach, mających na celu konsultację baśniowej materii, wspominała też Bojarska w programie sztuki. Wymieniła w nim wszystkich zaangażowanych w proces: „Zamęczaliśmy konsultacjami niezmordowanego Doktora Tonchu Ru, nie dawali spokoju pracownikom Ambasady, dręczyli wychowawców dzieci koreańskich w Świdrze, Han Sin-Wona i Czana”⁷⁸. O tym ostatnim – „Profesorze Czanie” dowiadujemy się także z listy gości zaproszonych na premierę sztuki⁷⁹ oraz z cennej relacji Jerzego Dobrzańskiego⁸⁰. Kompozytor pisał:

Przyszedł mi z pomocą koreański kolega-muzyk Czana, wychowawca dzieci koreańskich w Świdrze. Wyjaśnił mi w dużej mierze właściwości emocjonalne i wykonawcze muzyki koreańskiej, oraz dostarczył bogatego materiału w postaci pieśni, wykonanych przez chór swoich wychowanków.⁸¹

Aby te spotkania i konsultacje mogły się odbyć, realizatorzy sztuki stosować musieli skomplikowane zabiegi dyplomatyczne. Ministerialne szlaki przecierała Bojarska, która – jako była urzędniczka Ministerstwa Kultury i Sztuki najsprawniej poruszała się w tych obszarach⁸². Reszcie ekipy zdarzały się spektakularne potknięcia, o czym można się dowiedzieć z jednego z listów Bojarskiej do Bunscha:

Ale Wyście narobili mętliku z tym załatwianiem przez urzędników państwowych! Niech Was nie znam! A mówiłam, niżej viceministra, takich spraw się

⁷⁷ APG, sygn.10/1623/1, protokół z zebrania Rady Artystycznej, 15 czerwca 1953, k. 72.

⁷⁸ APG, sygn.10/1623/75, Bojarska, *Słowo od autora*, 3.

⁷⁹ APG, sygn.10/1623/631, zaproszenia, k. 390.

⁸⁰ Dobrzański przygotował ciekawy tekst o powstawaniu oprawy muzycznej sztuki. Miał on być opublikowany w programie teatralnym obok tekstów Bojarskiej i Bunscha. Centralny Zarząd Teatru mkis nie wydał jednak pozwolenia i tekst został w ostatniej chwili wycofany z druku. W uzasadnieniu decyzji dyrektora Jerzego Pańskiego czytamy: „Artykuł ten ma charakter rozważań teoretycznych, przez co jego przydatność ogranicza się do widza o pewnym przygotowaniu i kulturze muzycznej. Umieszczenie takiego artykułu w programie, który ma za zadanie uprzystępniać i wyjaśniać problematykę sztuki młodzieży i przeciętnemu widzowi dorosłemu – uważamy za niecelowe”, APG, sygn.10/1623/631, pismo z Centralnego Zarządu Teatrów mkis, 24 października 1953, k. 386.

⁸¹ APG, sygn.10/1623/631, Jerzy Dobrzański, *Słowo od kompozytora*, k. 1(383)–2(384).

⁸² Por. Beata Kotasiak-Wójcik, „Bajki koreańskie» Natalii Marczak-Bojarskiej”, *Dzikoviana. Rocznik Muzeum Historycznego Miasta Tarnobrzega* 2 (2016): 202–203.

nie rusza. Tydzień chodziłam od urzędu, do urzędu. Gdybyśmy tak samo próbowali załatwić z Ambasadą, jeszcze tam nie bylibyśmy!⁸³

Ostatecznie, mimo taktycznych błędów, kontakty zostały uruchomione i przyniosły cenne informacje o Krainie Dżosen. „Żywi ludzie byli właściwie jedynym źródłem naszych wiadomości o Korei” – podkreślała Bojarska w *Słowie od autora*⁸⁴. Bunsch z kolei w programowym tekście *Miejsce spotkania* zapewniał: „Materiały dokumentacyjne uzyskiwaliśmy prawie wyłącznie «na żywca» z opowiadań samych Koreańczyków, z występów zespołu Armii Ludowej, z zajęć świetlicowych kolonii dzieci koreańskich. Prawie nic poza tym”⁸⁵. Powody, dla których realizatorzy bazowali na bezpośrednich relacjach ustnych, tłumaczyła czytelnikom Bojarska:

W naszym poszukiwaniu odkryliśmy bowiem rzecz straszną, w którą nie można uwierzyć, dopóki się z nią nie zetknie. Parę tysięcy lat licząca kultura koreańska uległa katastrofie, najpierw zniszczyli ją okupanci japońscy, a amerykańscy wandalę usiłovali to dzieło dokończyć. Chcieliśmy obejrzeć koreańskie książki, ilustracje, reprodukcje obrazów, rzeźb, architektury i otrzymaliśmy nieodmienną odpowiedź: nie ma, nie istnieje.⁸⁶

Aby jeszcze silniej poruszyć czytelnika, odwołała się do rodzimego dziedzictwa kulturowego:

Wyobraźcie sobie, że przestał istnieć Wawel, obrazy Matejki, wiersze Kochanowskiego i Mickiewicza [...], że nie ma żadnych książek polskich, fotografii, że wszystko do ostatniego egzemplarza zostało skrupulatnie wyszukane i zniszczone, zostały tylko wzmianki w historiach ościennych państw i to, co potrafili przechować w pamięci żywi ludzie.⁸⁷

⁸³ List Natalii Bojarskiej, k. 13.

⁸⁴ APG, sygn.10/1623/75, Natalia Bojarska, *Słowo od autora*, s. 3.

⁸⁵ APG, sygn.10/1623/75, Ali Bunsch, *Miejsce spotkania*, program przedstawienia *Arirang* (Gdańsk: Państwowy Teatr Lalek w Gdańsku, 1953), 8.

⁸⁶ APG, sygn.10/1623/75, Bojarska, *Słowo od autora*, 4.

⁸⁷ APG, sygn.10/1623/75, Bojarska, *Słowo od autora*, 4. Pierwotnie wydzwięk tego akapitu miał być znacznie ostrzejszy, o czym świadczy zachowany brudnopis: „nie ma, nie istnieje... spalone na jakichś norymberskich, czy oświęcimskich stosach. Zostały tylko wzmianki w historiach ościennych państw i to, co potrafili przechować w pamięci żywi ludzie. Gdyby nasze Wyzwolenie zależało od zachodnich Aliantów, tak przedstawiałby się dzisiaj zapewne i nasz dorobek kulturalny. Warto o tym pomyśleć”, APG, sygn.10/1623/1, Bojarska, *Słowo od autora*, k. 3(445)-4(446).

Zarówno Bojarska, jak i Bunsch traktowali pracę nad *Arirang* w kategoriach misji zabezpieczającej pozostałości ginącego piękna Krainy Porannej Świeżości. Scenograf a zarazem dyrektor artystyczny teatru aktualną sytuację diagnozował w następujący sposób:

Bardzo mało wiemy o Korei. Nasze z nią kontakty datują się na kilka zaledwie lat, ale są to kontakty zupełnie szczególne. U nas wszakże wychowują się dzieci koreańskie, ofiary brudnej wojny. U nas wyrastają kadry koreańskiej inteligencji technicznej, aby powrócić do kraju i w dni pokoju budować swoje młode państwo. Stare, łącznie z parotysięczną kulturą narodową, zniszczył skrupulatnie w ciągu wielu lat okupacji imperializm japoński, a agresor amerykański usiłował to dzieło zniszczenia dokończyć.⁸⁸

Szlachetna, choć warunkowana politycznie i wykorzystywana propagandowo akcja ratowania koreańskich sierot doprowadziła do punktowego, ale wielopoziomowego zbliżenia pomiędzy dwoma oddalonymi narodami. Pozwoliło ono odżyć dawnym intuicjom i rozpoznaniom dotyczącym historycznych polsko-koreańskich paralel, które w nowej rzeczywistości wkomponowały się w oficjalną narrację o krwawej wojnie w „bratnim kraju”. W tym szczególnym społeczno-politycznym kontekście twórcy *Arirang* podjąć musieli kluczowe decyzje artystyczne. Bunsch opowiedział o tym dokładnie w programie sztuki:

Korea – kraj, o którego historii w Polsce nie wiemy niemal nic. A losy jego są nam bliskie, jak własnego kraju. Naród broczący krwią w obronie swych elementarnych praw. Naród bliski nam przez wszystko, co przeżył i przeżywa – chociaż tak daleko od nas położony. Czy wobec tego wolno mi było szukać jedynie egzotyki w innym folklorze i puścić wodze fantazji na temat Dalekiego Wschodu, korzystając z licencji, jaką pozornie daje baśń, nieokreślony historycznie czas i usprawiedliwić się na dodatek brakiem materiałów dokumentacyjnych? Stanowczo nie! Przeciwwstawienie się przyzwyczajeniu Europejczyka do wynajdywania niesamowitości Dalekiego Wschodu przyniosło radosne przeżycie. Wśród prostoty i umiaru cechującego koreański kostium, taniec, instrument muzyczny, dostrzegłem szlachetną urodę twarzy koreańskiej.⁸⁹

⁸⁸ Bunsch, *Miejsce spotkania*, 8.

⁸⁹ Bunsch, 8–9.



ARCHIWUM PAŃSTWOWE W GDAŃSKU

Aktorzy z lalkami do *Arirang*

PAŃSTWOWY TEATR LALEK W GDAŃSKU, 1953

W wypowiedzi Bunscha na pierwszy rzut oka uderza brawurowe wyjście poza myślowy i artystyczny stereotyp. Wątpliwości dotyczące zasadności „egzotycznego” kostiumu, gotowość do przeciwstawienia się „przyszwyczajeniu Europejczyka do wynajdywania niesamowitości Dalekiego Wschodu”, a także przynaglenie, aby „w niecodziennej dla nas twarzy Koreańczyków doszukać się człowieka czującego i żyjącego, jak my” – wszystko to świadczy o zmaganiach artysty ze schematami orientalizmu i bazową opozycją „my – oni”. Świadomość wieloznaczności stereotypu zdradza także inny fragment tekstu. „Dawniej burżuazyjna nauka i sztuka ukazywała ludzi Dalekiego Wschodu jako rzekomo niższych kulturalnie w stosunku do ludzi białych”⁹⁰ – pouczał Bunsch, anonsując nowy *modus operandi*. Uważna lektura jego wypowiedzi każe zatrzymać się przy pytaniu, które stawiał sam sobie, zastanawiając się, czy wolno mu „wobec

⁹⁰ Bunsch, g.

tego szukać egzotyki w innym folklorze”. W tym sformułowaniu zwraca uwagę akcent położony na jakieś szczególne okoliczności, które skłoniły go do tej refleksji. „Wobec czego” zatem stawiał sobie Bunsch takie pytania? Jakie uwarunkowania kształtowały jego optykę? Odpowiedzią jest oczywiście, dostrzeżona wcześniej, a w okresie wojny koreańskiej podkreślana na użytek politycznego zamówienia, wspólnota doświadczeń dwóch odległych krajów „bratnich”. W tej perspektywie czytelne stawało się, że „Inny” wcale nie jest „innym”, bo „oni” to „my”. Takie rozłożenie akcentów można zaobserwować także w kolejnych partiach tekstu Bunscha:

Nie zagubić się w „dekoracyjnych” efektach! To zarysowało się jako teza wyściowa. Fantazję o soli potraktować jako temat drugoplanowy! Na pierwszy plan Arirang⁹¹ – góra – symbol, *Arirang* – pieśń, niemal hymn. Smutna pieśń o niedoli wywłaszczonego chłopca. Przez zbocza góry Arirang wiodły drogi nędzarzy wyzutych z ojcowizny, drogi w nieznane stopy Mandżurii na tułaczkę. Tej pieśni nie zaśpiewałyby manekiny „fantastycznie-wschodnio” ukostiumowane. Muszą to być żywi ludzie, przeżywający dramaty i ciesząc się życiem.⁹²

Ciekawa uwaga o „żywych ludziach”, którzy mają opowiedzieć na scenie o tym, o czym realizatorzy sztuki dowiedzieli się bezpośrednio z relacji spotkanych osób⁹³, brzmi szczególnie zastanawiająco w odniesieniu do teatru lalkowego. Rozwinięcie tej myśli znajdujemy w następnym zdaniu *Miejsca spotkania*: „Jeśli bohaterowie na scenie nie naśladują ludzi ani nie żyją jakimś «integralnym życiem lalki», lecz jeśli są żywymi postaciami i prócz twarzy mają serce, zawdzięczają to talentowi ukrytego za parawanem aktora, pracującego w rygorach surowej, wymagającej reżyserii”⁹⁴. Te spostrzeżenia lokować należy w szerszym kontekście ówczesnych przekonań Bunscha, wyłożonych między innymi w propagandowym tekście „O aktualny teatr polityczny”. W artykule opublikowanym w 1950 na łamach *Teatru Lalek*, krytykował zarówno „formalistyczne teorie o jakimś własnym życiu lalki”, jak i przesady sprowadzające jej sceniczne możliwości „do zadań błahych, do figielków, do zabawy, w najlepszym wypadku do satyry”. Sam skłonny był powierzyć lalkom misję znacznie poważniejszą, wobec której, jak

⁹¹ To nowe rozłożenie akcentów, z wydobyciem na pierwszy plan motywu góry i pieśni *Arirang* nastąpić musiało pod koniec prób. Jeszcze 31 sierpnia 1953, w chwili gdy Wojewódzki Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk przybijał stempel informujący o „zezwoleńiu na wykonanie programu”, sztuka funkcjonowała pod pierwotnym tytułem, APG, sygn.10/1623/50, Natalia Bojarska, *Kręćcie się kamienie, sypcie biały sól*, k. 1 (2).

⁹² Bunsch, *Miejsce spotkania*, 9.

⁹³ Bunsch, 8.

⁹⁴ Bunsch, 9.



ARCHIWUM PAŃSTWOWE W GDAŃSKU

Lalki do *Arirang*

PAŃSTWOWY TEATR LALEK W GDAŃSKU, 1953

pisał, „wyłania się konieczność usuwania nadmiaru fantastyki i widowiskowości, potrzeba nacisku na treści dramatyczne, na sprawy ludzkie”. Zadania te wpisywały się według Bunscha w „sześćioletni plan budowy podstaw socjalizmu w Polsce”, który stawiał przed twórcami „obowiązek stworzenia z teatru lalek instrumentu walki klasowej i budownictwa socjalistycznego”⁹⁵.

⁹⁵ Ali Bunsch, „O aktualny teatr polityczny”, *Teatr Lalek*, nr 2/3 (1950): 4–6. U źródeł politycznego zaangażowania Bunscha leżała autentyczna wiara w socjalizm, która z czasem ustąpiła miejsca równie wielkiemu rozczarowaniu. Pisał o tym Henryk Jurkowski, który jako urzędnik Ministerstwa Kultury i Sztuki z bliska obserwował gwałtowne przemiany światopoglądowe Bunscha. W książce wspomnieniowej pisał: „Bunsch, jak wielu lalkarzy i intelektualistów tego czasu, stanął po stronie nowego porządku. Przy tej okazji ujawnił się jego radykalizm. Decydując się na wstąpienie do partii, wystąpił równocześnie pismo do kurii biskupiej informujące o wystąpieniu z Kościoła katolickiego. Z gorliwością neofity domagał się partyjnych instrukcji i wytycznych w pracy artystycznej. Podejmował zobowiązania lepszej pracy i przyswoił sobie nowomowę, która w roku 1950 posiadała mimo wszystko niemałą siłę sprawczą. Bunsch nie był jedynym artystą, przyswajającym język i myślenie ideologiczne. O ile jednak dałoby się zacytować wielu cyników i konformistów, o tyle nie znajdzie się wielu, którzy z taką naiwną uczciwością jak Bunsch podejmowali dzieło socjalizmu w teatrze lalek. [...] wypadki polityczne – rozprawa z robotnikami w Poznaniu i «polski

Wydaje się, że realizacja *Arirang* spełniła z nawiązką ambicje dyrektora artystycznego gdańskiej sceny lalkowej. Świadczyć o tym może koda wieńcząca jego tekst:

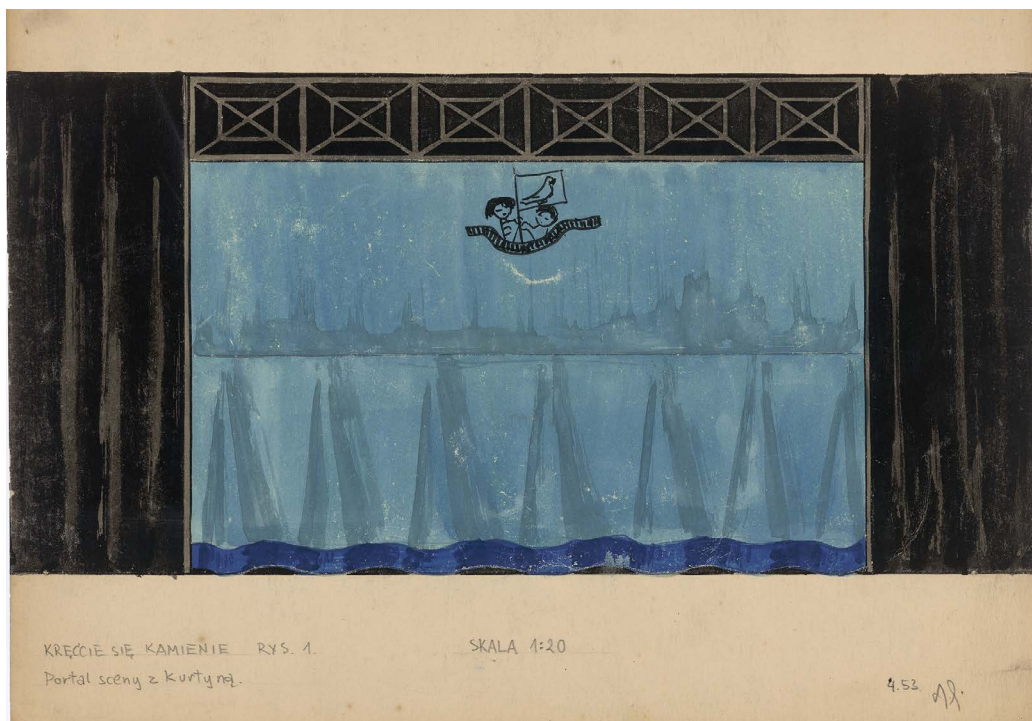
Przez sprawy nam wspólne poznać i zrozumieć to, co inne i pozornie dziwnie. Tak zrozumieliśmy i tak realizowaliśmy rzucone przez Mao-Tse Tunga hasło ochotników chińskich – „Sprawa Korei – sprawą naszą”. Przez troskę o pokój, o lepsze życie, przez pieśń *Arirang* pragnęliśmy wyjść bliskiej nam Korei na spotkanie i pracę naszą złożyć jako najserdeczniejszy dar na ręce goszczących u nas koreańskich dzieci.⁹⁶

Te słowa zdają się ciekawie korespondować z przekazem płynącym z zaprojektowanego przez Bunscha godła gdańskiego teatru lalek. Charakterystyczne logo przedstawia łódeczkę z białym żaglem, na którym widnieje uproszczony rysunek gołębia. Pod tym czytelnym, eksploatowanym już przez Picassa znakiem żeglują dwie pacynki o czarnych czuprynach i ciemnych, lekko skośnych oczach. Ten obraz, a razem z nim ostateczny kształt godła doprecyzowywał Bunsch właśnie w trakcie przygotowań do premiery *Arirang*. W gdańskim archiwum zachował się egzemplarz programu, na którym czerwoną kredką naniesiono na logo drobne ale istotne poprawki⁹⁷. Skorygowane zostało nachylenie kadłuba łodzi, który w nowej wersji ostrzej „idzie” pod wiatr. W finalnej wersji godła zrezygnowano także z obecnego w pierwotnym projekcie logotypu, wpisanego szczelnie w profil kadłuba. Ten nautyczny symbol, szczególnie trafny w odniesieniu do teatru usytuowanego w mieście nad morzem, okazał się pojemny znaczeniowo i szybko zrosł się z wizerunkiem gdańskiej sceny. Niewykluczone, że obraz przybywających z pokojowym przesłaniem małych żeglarzy, zrodzony w wyobraźni Bunscha w szczególnych historycznych i repertuarowych okolicznościach, był powidokiem spotkań z bohaterami baśni

październik» – kazaty Bunschowi zweryfikować jego ideologiczne stanowisko. Analiza sytuacji wypadła na niekorzyść rządzącej partii, oddał więc legitymację partyjną, dokonując tego jak zwykle z niemałym hukiem”, Henryk Jurkowski, *Moje pokolenie: Twórcy polskiego teatru lalek drugiej połowy xx wieku* (Łódź: Polunima, 2006), 100–102.

⁹⁶ Bunsch, *Miejsce spotkania*, 9. Słowo wstępne Bojarskiej też pierwotnie miało się kończyć naiwnym odwołaniem do bieżącej sytuacji politycznej. W brudnopisie jej tekstu czytamy: „W Krainie Dżosen znajdziesz Bok-Tongów, a niewiele Liu-San-Oków, czy Ly-Syn-Manów [Li Syng Man – dawna pisownia nazwiska ówczesnego prezydenta Korei Południowej Rhee Syng-mana – J.S-P.]... Trafiają się, bo i tacy być muszą, nie oni jednak stanowią o życiu i nie w ich rękach leży ostateczne zwycięstwo!”, APG, sygn.10/1623/1, Bojarska, *Słowo od autora*, k. 9(451).

⁹⁷ APG, sygn.10/1623/631, program przedstawienia *Arirang* (Gdańsk: Państwowy Teatr Lalek w Gdańsku, 1953).



Kurtyna z logo teatru i portal sceny do *Arirang*

PROJEKT ALI BUNSCH, PAŃSTWOWY TEATR LALEK W GDAŃSKU, 1953

o pochodzeniu soli morskiej, a zwłaszcza z dziećmi koreańskimi, którym złożono ów „najserdeczniejszy dar”.

5. Kolaudacja

„Wyszliśmy w pracy z różnych stron, ze wszystkich dyscyplin tworzących teatr. Nasz *Arirang* jest miejscem spotkania”⁹⁸ – deklarował Bunsch w programie sztuki. O tym, jak wiele spraw i ludzi w istocie spotkało się w tym szeroko pojętym „miejscu” najlepiej świadczą zachowane dokumenty. Z listy zaproszonych gości można wnioskować, że na samej tylko premierze mogli się spotkać przedstawiciele teatrów i ośrodków kultury, pracownicy

⁹⁸ Bunsch, *Miejsce spotkania*, g.

Ambasady KRŁD, Komitetu Współpracy Kulturalnej z Zagranicą i Ośrodka Wychowawczego w Świdrze, sekretarze komitetów wojewódzkich PZPR, zarząd Stoczni Gdańskiej, Polskiego Radia i Polskiej Kroniki Filmowej⁹⁹. W przeddzień premiery, 30 października 1953 roku, podczas próby generalnej i następującej po niej dyskusji środowiskowej spotkało się równie szerokie grono. Obradom przewodniczył kierownik literacki teatru – Lech Bądkowski, a głos zabierali między innymi redaktorzy *Dziennika Bałtyckiego*, kierownik artystyczny Państwowego Teatru Lalek w Warszawie Jan Wilkowski, scenograf Adam Kilian, Bunsch, Bojarska i aktorzy gdańskiego teatru oraz Czaj-Kwang-Guk i Ri-San-Ir z Korei. Wybrzmiały liczne słowa uznania i równie liczne zastrzeżenia. Zachwyciły dekoracje, których uroda przewyższać miała wszystko to, co dotąd widział w teatrze Wilkowski. Zebrani chwalili muzykę i reżyserię oraz pracę zespołu aktorskiego. Padły sugestie dokonania skrótów, usprawnień zmian dekoracji i ograniczenia liczby przerw. Pojawiły się także uwagi do konstrukcji lalek, które, zdaniem niektórych, były zbyt sztywne, miały zbyt duże głowy lub zbyt pokaźne szpilki we włosach oraz za długi tułów. Wskazano również, że błędne jest granie ról męskich przez kobiety. Najciekawszy wydaje się jednak głos zaproszonych Koreańczyków. Podczas gdy Ri-San-Ir wyraził „ogromne zadowolenie”, Czaj-Kwang-Guk podzielił się rzeczowymi uwagami:

Lalka przedstawiająca babcię stosunkowo do innych lalek za wysoka. Dzieci przemawiały głosem dorosłych, dorośli głosem dziecinny. Brak serdeczności przy powitaniu żony i męża. Dorośli w Korei nie ubierają się w kolory jaskrawe. Także w Korei nie praktykuje się siadania bezpośrednio na ziemi. Za mało ostro pokazana walka klasowa. [...] Daje się odczuć „niedomówienia” autorskie. Np. nie wiadomo co stało się z Bok Tongiem, gdy skradziono mu kamienie.¹⁰⁰

W dyskusji wypowiedział się także Bunsch, który podziękował za słowa uznania i krytyki, a następnie zadeklarował, „że w miarę możliwości postara się usunąć niektóre usterki”. Jako ostatnia głos zabrała Bojarska, a z jej wypowiedzi wynikało, „że do teatru lalek powinni uczęszczać dorośli, nie zaś dzieci”. Te słowa rozpały na nowo dyskusję, która nie była już protokołowana¹⁰¹.

⁹⁹ Zaproszenia, k. 388–392.

¹⁰⁰ APG, sygn.10/1623/1, protokół z dyskusji po próbie generalnej *Arirang* N. Bojarskiej, 30 października 1953, k. 2(187)

¹⁰¹ APG, sygn.10/1623/1, protokół z dyskusji po próbie generalnej, *Arirang*, k. 1(186)–3(188).



ARCHIWUM PAŃSTWOWE W GDAŃSKU

 Aktorzy z lalkami do *Arirang*

PAŃSTWOWY TEATR LALEK W GDAŃSKU, 1953

Autorka adaptacji w liście do zespołu odniosła się do uwag formułowanych podczas dyskusji:

W każdym „rodzimym” przedstawieniu czepiałaby się nas „rodzima” krytyka, tu „rodzima” milczy, bo sama jest jak tabaka w rogu, natomiast musimy oczekiwać ciosów od Koreańczyków. Co do zarzutu, że nie wiemy, jakie losy czekają „pozytywnego” Bok-Tonga, nie da się nic odpowiedzieć. Zrezygnowaliśmy ze sceny we wsi, kiedy dzieci znajdują sól i musimy rzecz zostawić domyślności widza, który z prologu powinien być mądry. Niestety oni za mało znają język, aby rozumieć wszystkie kwestie.¹⁰²

¹⁰² МЗТТ, sygn. МНМТ/4722, list Natalii Bojarskiej do zespołu Państwowego Teatru Lalek w Gdańsku, Falenica, 14 listopada 1953, k. 2.

Temu ostatniemu problemowi postanowiła sama pilnie zaradzić, ponieważ z wizytą do Gdańska wybierali się pracownicy Ambasady KRLD. Na tę okazję Bojarska przygotowała „dokładny konspekt przedstawienia, z którym zapoznają się przed przyjazdem i będą mogli z całym zrozumieniem patrzeć na to, co odsłoni się przed nimi na scenie”. Wydała też drobiazgowo instrukcje:

A więc ostatecznie Ambasada chce przyjechać. Sprawę trzeba jednak załatwić oficjalnie przez KWKZ [Komitet Współpracy Kulturalnej z Zagranicą – J.S.-P.]. A więc trzeba, abyście natychmiast rozważyli i zastanowili się, którego dnia najwygodniej byłoby Wam zrobić spektakl dla Ambasady i wysłali oficjalny list do KWKZ z zaproszeniem przez nich Ambasady. Napiszecie w nim, że Wasz Teatr gra taką to a taką sztukę, osnutą na tle baśni koreańskiej i ponieważ wysiłek realizatorów i autora był poświęcony Koreańczykom przebywającym w Polsce, Teatr prosi pięknie o przybycie oficjalnych przedstawicieli, na dzień taki i taki, godzinę tą i tą. Wydaje mi się, że dobrze byłoby urządzić wieczorne przedstawienie i zorganizować widownię z raczej dorosłej widowni, może [...] studentów Politechniki na przykład, z tych wydziałów, na których są Koreańczycy, przez ZMP [Związek Młodzieży Polskiej – J.S.-P] powinno to się ładnie zorganizować, prawda? [...] Oczywiście termin przyjazdu musicie tak ustalić, aby był podany na jakieś 10 dni naprzód, a więc np. na ostatnie dni listopada, lub pierwsze grudnia. Ja osobiście proponuję 4 grudnia, imieniny Basi!¹⁰³

W kolejnych partiach listu Bojarska pochyliła się nad innymi zastrzeżeniami przedstawionymi w dyskusji. „Co słysząc ze sprawami przerw? Czy są krótsze i wypełnione muzyką, tak jak projektowaliśmy? Czy Liu-San-Ok ma zmieniony kaftan na jakiś ciemniejszy? Czy Koreańczycy «nie siadają już na ziemi?»” – dopytywała. Tę ostatnią kwestię wyjaśniła już wcześniej z Tonchu Ru, który tłumaczył, „że w karczmie powinni siadać na poduszkach, nie na matach, bo takie maty jak widział na fotografii są używane jako wycieraczki do nóg, a nie do siedzenia”¹⁰⁴. Z cytowanego fragmentu jasno wynika, że główny konsultant nie był obecny na premierze i przynajmniej do 14 listopada, kiedy Bojarska pisała te słowa, nie widział sztuki. W liście pojawiła się natomiast informacja o zaistniałej niezręczności, której był już wówczas w pełni świadom. Jak czytamy:

Źle się stało, że nie daliście na afiszu podtytułu „wg *Opowieści z Krainy Dżosen*

¹⁰³ List Natalii Bojarskiej do zespołu Państwowego Teatru Lalek w Gdańsku, k. 1.

¹⁰⁴ List Natalii Bojarskiej do zespołu Państwowego Teatru Lalek w Gdańsku.



ARCHIWUM PAŃSTWOWE W GDAŃSKU

Gospoda, scena trzecia *Arirang*

PAŃSTWOWY TEATR LALEK W GDAŃSKU, 1953

Bojarska. Tonchu Ru. Hang-Suo-Han” [inna wersja nazwiska Hung-Soo-Hang – J.S-P.], tak jak prosiłam, a tylko „według ludowej baśni koreańskiej”. Miałam z tego powodu bardzo przykrą rozmowę, ale stało się, trudno.¹⁰⁵

Uważna lektura zachowanych dokumentów zdaje się wskazywać, że wspomniane *faux pas* było efektem raczej zaniedbania, niż celowej interwencji. Z archiwaliów wynika bowiem niezbiecie, że realizatorzy dołożyli starań, aby upamiętnić „najautentyczniejszego człowieka Wschodu” i jego zasługi dla sztuki. Oto, w jednej z wersji maszynopisu zauważyć można drobną, ale istotną korektę – synek Bok-Tonga przemianowany zostaje z Paka na Ton-Czu¹⁰⁶. W ostatecznej wersji programu ta zmiana została utrzymana i mały bohater nosił odtąd imię syna koreańskiego wygnańca¹⁰⁷. Czy korektę wprowadzono w odpowiedzi na sugestię, czy chociażby za zgodą doktora Tonchu Ru – nie wiadomo. Wiadomo natomiast, że poprosił o komplet zdjęć z premiery oraz

¹⁰⁵ List Natalii Bojarskiej do zespołu Państwowego Teatru Lalek w Gdańsku, k. 4.

¹⁰⁶ APG, sygn.10/1623/50, Natalia Bojarska, *Arirang* / *Kręćcie się kamienie*, 1954, k. 1(5)–31(39).

¹⁰⁷ APG, sygn.10/1623/75, program przedstawienia *Arirang*, 6.

wycinki prasowe. Informowała o tym czujna Bojarska, przypominając równocześnie: „Czy pamiętacie, że dla Ambasady trzeba będzie zrobić album zdjęć? Może dałoby się porobić zdjęcia zespołu z lalkami? I to w geście z mimiką, na żywo?”¹⁰⁸. Dla siebie wynegocjowała z dyrektorem teatru Szczepanem Paluszkiewiczem oraz kierownikiem technicznym Romanem Krupowiczem lalki Bok-Tonga i Ton-Czu. O tej obietnicy przypominała Bunschowi listownie, skarżąc się, że wciąż nie może się doczekać „długiej, ciężkiej przesyłki z Gdańskiego PTL”¹⁰⁹.

W jednym z listów Bojarska odniosła się także do głosów „rodzimej” krytyki, które wybrzmiały w trakcie dyskusji środowiskowej. Tę sprawę skwitowała tak:

Adam Kilian pogrymaszał, ale to przecież zagadnienie konkurencji i jego grymasów nie można brać tak całkiem serio. Nie można się też przejmować zarzutami Jasia Wilkowskiego, że aktorkom nie można dawać kwestii kobiecych [sic!]. Z jego strony była to bardzo zręczna złośliwość i chęć małego zamieszania, a akurat w tym przedstawieniu możemy powiedzieć, że Koreańczycy mówią przeciętnie tak wysokimi głosami, że nawet całe przedstawienie wykonane przez kobiece głosy nie byłoby błędem.¹¹⁰

Dla zrównoważenia tych „grymasów” Bojarska przywołała opinię wybitnego scenografa teatrów dramatycznych Jana Kosińskiego, któremu opowiedziała o przedstawieniu i pokazała zdjęcia z premiery. „Zgodziliśmy się, że ten Bunsch to «wściekle zdolna bestia», powiedział, żeś mądry, żeś wlaź w lalki i w ogóle bardzo mu się podobało” – raportowała¹¹¹. Sama też planowała głębiej „wleźć w lalki” i z tej okazji gdańskiej scenie przyznawała „pierwszeństwo prapremiery” swej kolejnej sztuki – *Leśnych spraw*¹¹². Półtora roku później przesłała Bunschowi jej skończony tekst i próbowała przekonać go do wznowienia współpracy, powołując się przy tym na wstępne ustalenia z Dobrzańskim. Do inscenizacji *Leśnych spraw* ostatecznie nie doszło, choć Bojarska użyła wielu przekonujących

¹⁰⁸ List Natalii Bojarskiej do zespołu Państwowego Teatru Lalek w Gdańsku, k. 2.

¹⁰⁹ МЗТТ, sygn. МНМТ/4722, list Natalii Bojarskiej do Alego Bunscha, Mądralin [Dom Pracy Twórczej PAN], 14 marca 1955, k. 25.

¹¹⁰ List Natalii Bojarskiej do zespołu Państwowego Teatru Lalek w Gdańsku, k. 2.

¹¹¹ List Natalii Bojarskiej do zespołu Państwowego Teatru Lalek w Gdańsku.

¹¹² Tytuł nowej sztuki Bojarskiej pada w piśmie do Wydziału Lalkowego Generalnej Dyrekcji Т О F [Teatrów, Oper i Filharmonii], МЗТТ, sygn. МНМТ/4722, pismo Natalii Bojarskiej, Mądralin, 14 marca 1955, k. 26.



ARCHIWUM PAŃSTWOWE W GDAŃSKU

Zespół teatru, w głębi w pierwszym rzędzie Natalia Gołębska, za nią Ali Bunsch

PAŃSTWOWY TEATR LALEK W GDAŃSKU, 1953

argumentów i złożyła dodatkowo solenną obietnicę: „Do Ambasad nie będziemy już potrzebowali chodzić w związku z tą sztuką”¹¹³.



Bibliografia

Brandys, Marian. *Dom odzyskanego dzieciństwa*. Warszawa: Nasza Księgarnia, 1953.

Bunsch, Ali. „O aktualny teatr polityczny”. *Teatr Lalek*, nr 2/3 (1950): 4–6.

Czój, Estera (Choi Sung Eun). „Korea – Polska Wschodu: Koreańsko-polskie paralele historyczne i literackie jako kluczowe hasło w nauczaniu literatury polskiej w Korei”. W: *Polonistyka bez granic*. Tom 1, *Wiedza o literaturze i kulturze*, redakcja Ryszard Nycz et al. Kraków: Universitas, 2010.

¹¹³ List Natalii Bojarskiej do Alego Bunscha, 14 marca 1955, k. 25.

- Czój, Estera (Choi Sung Eun). „Koreańska wojna domowa w polskich socrealistycznych utworach literackich”. W: *Korea w oczach Polaków*.
- Jurkowski, Henryk. *Moje pokolenie: Twórcy polskiego teatru lalek drugiej połowy XX wieku*. Łódź: Polunima, 2006.
- Kotasiak-Wójcik, Beata. „«Bajki koreańskie» Natalii Marczak-Bojarskiej”. *Dziwiana. Rocznik Muzeum Historycznego Miasta Tarnobrzega* 2 (2016): 199–214.
- Krysowata, Jolanta. „Sieroty koreańskie”. *Karta. Kwartalnik historyczny*, nr 42 (2004): 98–121. <https://www.publio.pl/karta,p495412.html>.
- Krysowata, Jolanta. *Skrzydło anioła: Historia tajnego ośrodka dla koreańskich sierot*. Warszawa: Świat Książki, 2013.
- Leszczyński, Adam. „Wojna koreańska w propagandzie polskiej od czerwca do grudnia 1950 roku”. *Przegląd Historyczny* 86, nr 1 (1995): 47–66.
- Matusik, Marta Maria. „«Jesteśmy z wami, ludzie walczącej Korei»: Obraz Korei Północnej w Polskiej Kronice Filmowej 1947–1984”. *Ogrody Nauk i Sztuk*, nr 5 (2015): 562–570. <https://doi.org/10.15503/onis2015.562.570>.
- Ogarek-Czój, Halina. „Studia koreanistyczne w Polsce”. *Przegląd Orientalistyczny*, nr 3/4 (1998): 239–243.
- Wallis, Mieczysław. *Magdalena Gross*. Warszawa: Wydawnictwo Sztuka, 1957.
- Waszkiel, Marek. *Dzieje teatru lalek w Polsce 1944–2000*. Warszawa: Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza, 2012.
- Włodarski, Józef, Kamil Zeidler i Marcei Burdelski, red. *Korea w oczach Polaków: Państwo – Społeczeństwo – Kultura*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2012.
- Włodarski, Józef, Kamil Zeidler i Marcei Burdelski. „Słowo wstępne”. W: *Korea w oczach Polaków*.

JOANNA STACEWICZ-PODLIPSKA

adiunkt w Zakładzie Historii Sztuki w Instytucie Sztuki PAN, redaktor naczelna *Biuletynu Historii Sztuki*. Zajmuje się historią scenografii oraz związkami sztuk wizualnych i performatywnych.