

# Sprawozdanie z działalności Zarządu od lipca do września 2010 roku

## 1. Prace nad Poprawkami do Ustawy

**O**d spotkania w ZASP w dniu 26 czerwca, podczas którego została zainicjowana m.in. sprawa stworzenia Platformy na Rzecz Zespołowości – do września, poza naszym Stowarzyszeniem, z całą determinacją odpowiedziało na tę inicjatywę głównie środowisko muzyków. Na przestrzeni dwóch miesięcy, tj. w lipcu i sierpniu wymieniałam się liczną korespondencją i odbyłam szereg rozmów, co doprowadziło do ustalenia wspólnych punktów działania. W rozmowach i korespondencji szczególnie intensywnie brali udział: p. Damian Walentek z Narodowej Orkiestry Symfonicznej w Katowicach, p. Krzysztof Trzcionkowski (Zarząd Związku Zawodowego Muzyków Filharmonii Narodowej) oraz Jerzy Łysiński, pełnomocnik Stowarzyszenia Polskich Artystów Muzyków (SPAM). Rozmowy te od strony możliwości prawnych konsultowałam z p. prawnik J.Kowalską. Po tych wszystkich wstępnych omówieniach 3 września odbyłam spotkanie z p. Antonim Wicherkiem Przewodniczącym SPAM oraz z panią Jolantą Smólką i panem Jerzym Łysińskim, podczas którego zrobiliśmy rekonstrukcję naszej sytuacji w zakresie Ustawy. Wszyscy mieliśmy świadomość, że Poprawki do Ustawy zostały skonsultowane i zaakceptowane przez wszystkie ministerstwa i czekają w Komisji Sejmowej. Przewodnicząca Komisji Kultury i Środków Przekazu p. Iwona Śledzińska-Katarasińska przysłała pismo, powiadamiające o tym, że kiedy projekt zostanie skierowany do Komisji pod obrady, to zwróci się ona do ZASP o opinię oraz merytoryczne uwagi i propozycje. Zapewniła jednocześnie, że zaproszenie na pierwsze sejmowe czytanie Poprawek do Ustawy dostanę odpowiednio wcześniej – tak, jak dostałam zaproszenie na posiedzenie Komisji poświęcone Ustawie Medialnej, w której również uczestniczyłam razem z przedstawicielami Sekcji Radia, TV i Filmu – panami: Sławomirem Pietrzykowskim i Andrzejem

Brzoską. Zwróciłam się do prawniczek współpracujących z ZASP o sformułowanie odniesień prawnych w stosunku do norm Unii Europejskiej. Wystosowałam też list do posłów, który proponuję Sekcjom, Oddziałom i Kołom krajowym jako tekst do rozesłania po wszystkich biurach poselskich. Po październikowym posiedzeniu Zarządu (4.10.2010) – wraz z przedstawicielami Sekcji i Oddziałów – do Sejmowej Komisji Kultury zostały przekazane podpisane apele w sprawie Ustawy wraz z pismem przewodnim. Podjęłam się udziału w audycjach i programach poświęconych zagadnieniu Ustawy i rysującej się perspektywie dalszej pauperyzacji środowiska artystów wykonawców. Ze względu na to, że tak naprawdę nie zostały sformułowane żadne propozycje konkretnych zasad, na jakich powinny, bądź nie powinny funkcjonować relacje aktor – pracodawca, opracowałam własne, robocze propozycje do krytykowanych przez ZASP Poprawek do Ustawy. Propozycje te zostały umieszczone na naszej stronie i na stronie *e-teatru*, jak również posłane do Komisji Sejmowej, jako część materiałów krytycznych w stosunku do planowanych zmian w „Ustawie o prowadzeniu i organizowaniu działalności kulturalnej”. Odzewem na moje uwagi było m.in. nadesłanie na adres ZASP bardzo interesującego statutu, regulaminu pracy i wynagrodzeń Teatru im. Gombrowicza w Gdyni, który pozwoliłam sobie również opublikować na stronie ZASP.

W kwestii współpracy z muzykami w sprawie Ustawy, jesteśmy na etapie zebrania sporej liczby podpisów pod apelem, ze strony orkiestr i chórów oraz organizacji stowarzyszających tę grupę zawodową – z całego kraju. Dysponuję kopiami tych apeli wraz z podpisami i odniosłam wrażenie, że praktycznie nie ma zespołu muzyków oraz chóru w naszym kraju, które by się w tej sprawie nie zadeklarowały. Ponadto planowana jest również akcja bezpośrednia tej grupy zawodowej – z moim wsparciem, ale ustalenia nt. temat jeszcze trwają. Nasze spotkania odbywają się w ZASP.

## 2. Sprawa Teatru Arlekin

**W** dniu 29.09. 2010 r. w Sądzie Pracy w Łodzi odbyła się pierwsza rozprawa procesowa Teatru Arlekin o przywrócenie stosunku pracy. Pojechałam na ten proces, bo też jest on wynikiem moich żmudnych poszukiwań prawników odpowiednich do takiego celu. Razem z aktorami tego teatru spotkaliśmy się z kilkoma, aż w końcu udało się znaleźć odpowiednią kancelarię prawną. Tego rodzaju proces jest precedensem jeśli chodzi o prawa i sytuację aktorów, dlatego też jest procesem trudnym, a sama sprawa o przywrócenie stosunku pracy czyli umów na czas nieokreślony kilkanaście lat wstecz, bardzo ryzykowna. Mimo to klimat pierwszej rozprawy wydał mi się zaskakująco przychylny w stosunku do aktorów. Nie mam pewności czy nagłaśnianie tej sytuacji jest teraz korzystne, czy nie sprawi wrażenia nacisku na Sąd, dlatego na razie mój medialny głos w tej sprawie jest tylko związany z pytaniami jakie media zadają. Na późniejszym etapie rozpraw trzeba będzie dać wyraźniejszy głos zwłaszcza, że aktorzy są wyraźnie zaskaszani przez stronę pozwaną.

Kolega Andrzej Dębski zawiózł pozew wraz z dokumentacją w sprawie Teatru Arlekin – z ZASP-u do Łodzi.

## 3. Dyrekcje

**W** trakcie kilku miesięcy kadencji wraz z Zarządem zaopiniowanych zostało kilka nominacji na dyrekcje teatrów. Pośród wielu niebudzących wątpliwości od strony formalnej i artystycznej przypadków, miały też miejsce następujące sytuacje:

– Konkurs na dyrektora Teatru Nowego w Łodzi – powiązany ze skuteczną odmową ze strony ZASP rozwiązania sprawy obsady tego stanowiska w inny, niż konkursowy, sposób. Mimo wyraźnego oporu władz miasta i stonowanego, ale jednak oporu ze strony Ministerstwa Kul-

tury w kwestii organizowania konkursu, udało się jednak doprowadzić do tego, że konkurs ten został ogłoszony – i udało się go formalnie przeprowadzić. Wraz z koleżanką wiceprezes – Ewą Leśniak – reprezentowałyśmy w komisji konkursowej ZASP. Odbyły się dwa posiedzenia – pierwsze było techniczne, tj. rozpatrywało kandydatów pod względem formalnym, czyli komisja zapoznała się z dokumentacją kandydatów pod kątem: czy spełniają wszystkie warunki określone przez regulamin konkursu. W tym etapie nie brałam udziału ze względu na obowiązki – w ZASP odbywało się w tym samym terminie posiedzenie Zarządu z udziałem przedstawicieli ZZAP, w celu ustalenia dalszych procedur zawiazania oficjalnego porozumienia w sprawie współpracy między naszymi organizacjami. Tak więc jedna z nas została na miejscu, druga udała się do Łodzi. Jednocześnie koleżanka Ewa Leśniak była ze mną w kontakcie w tej sprawie. Na drugim posiedzeniu komisji konkursowej byłam obecna, miało ono charakter merytoryczny i polegało na przedstawieniu i w pewnym sensie obrony przez kandydata swojego pomysłu organizacyjnego, finansowego i artystycznego – na ten Teatr i jego zespół. Komisja przeprowadzała rzetelną rozmowę i starała się rozstrzygnąć na podstawie uzyskanych informacji w sposób optymalny.

– Sprawa nominacji na stanowisko dyrektora Teatru Kwadrat: powiadamiając Zarząd o swojej opinii i uzyskując zgodę, postanowiłam przychylić się do prośby o powołanie dyrektora tego teatru bez konkursu, ze względu na prośby całego zespołu (w którym byli również członkowie ZASP i ZZAP) oraz pracowników, a także wyraźną aprobatę środowiska i byłego już dyrektora Edmunda Karwańskiego dla kandydatury Andrzeja Nejmana – w tej szczególnej dla Teatru sytuacji, kiedy to zespół i pracownicy zostali czasowo pozbawieni stałej siedziby, a tym samym – miejsca pracy. Są to trudne okoliczności i fakt, że Andrzej Nejman podjął się pracy w tych mało spektakularnych okolicznościach również przemawiał za jego kandydaturą.

– Teatr Ochoty: mimo kilkukrotnych listów z Urzędu Miasta nie zgodziłam się na pozytywne zaopiniowanie polecanej osoby – bez konkursu. Tak więc ciężar odpowiedzialności za ostateczną decyzję, do której formalnie Minister KIDN ma prawo – spoczywa na Ministrze oraz na

Urzędzie Miasta, który z taką prośbą do Ministra wystąpił.

– Teatr na Woli: ze względu na świadomość, że niezależnie od naszej niezgody na powołanie kandydata miasta (skądinąd świetny dramaturg Tadeusz Słobdzianek) bez przeprowadzania konkursu – to będzie on i tak nominowany, postanowiłam sformułować odmowę jako „niezgodę na taki tryb nominacji i wycofanie się z opiniowania w tym wypadku”. Wysłałam z założenia, że taka formuła będzie lepsza dla utrzymania pozycji ZASP jako ciała opiniującego.

W omawianym okresie miały też miejsca nominacje dla prowadzących inne instytucje kultury, które miały charakter kontynuowania pracy na stanowisku dyrektorskim przez kolejną kadencję – wydając te opinie polegałam na opinii odpowiednich Sekcji i Oddziałów właściwych.

#### 4. Matka artystka

– w związku z moją inicjatywą stworzenia przedszkola dla młodych matek, wykonujących zawody artystyczne, jest przygotowany projekt obejmujący pakiet koniecznych czynności, warunków i formalności wiążących się z realizacją tego przedsięwzięcia. Dzieje się to przy współudziale Departamentu Edukacji – przy Urzędzie Miasta – w Warszawie. Przyznam, że liczyłam na bardziej otwarte odzewy ze strony młodych rodziców na to hasło, niż ten, z którym miałam do czynienia. Wprawdzie mam wiadomości, że wiele osób jest zainteresowanych tym pomysłem, ale mimo informacji i uruchomienia oficjalnego kontaktu na naszej stronie odzew, który jest niewątpliwie pozytywny, ma na razie charakter raczej „pokątny”. Liczę na rozwój tej inicjatywy.

#### 5. Interwencje i poparcia

**Z**wrócono się do mnie z prośbą o pomoc w umieszczeniu w hospicjum naszej ciężko chorej koleżanki Janiny Ostali. Udało się to natychmiast, choć na hospicjum czeka się długo. Niestety, nasza koleżanka zmarła, ale z jej ostatniej rozmowy z bliską osobą wynikało, że czuje się spokojna i szczęśliwa że tam jest.

Sprawa kolegi Andrzeja Grązewicza, który w wyniku operacji stracił głos, wymagała nagłośnienia. Zapoznałam się

z nią dokładnie i opublikowałam na naszej stronie i na stronie *e-tetaru* tekst wraz z jego listem. Powinna to być zachęta dla prasy, żeby się tym zająć. Jeśli tak się nie stanie, to wtedy sama o tym napiszę, zwłaszcza, że sprawa ta ma styk z bardzo istotnym środowiskowym problemem, mianowicie chodzi o system ubezpieczeń aktorów od takich wypadków.

W związku z trudną sytuacją zawodową (krótki czas aktywności zawodowej) i emerytalną tancerzy opublikowałam felieton pt. „Emerytura motyli”. Spowodował on szybką i konkretną reakcję ze strony organizacji o nazwie Fundacja Centrum Kobiet, której przedstawiciele zaprosili mnie wraz z grupą działaczy środowiska tancerzy na spotkanie inicjujące projekt mający na celu pomoc i aktywizowanie tego środowiska. Przedstawiciele naszej Sekcji Tańca i Baletu nawiązali kontakty i podjęli już współpracę w zakresie przygotowania pracowników objętych zwolnieniem do nowego funkcjonowania w życiu. Na początku października podpisałam umowę z przedstawicielem Związków Zawodowych Teatru Wielkiego w sprawie współpracy na rzecz przekwalifikowania niepracujących tancerzy.

Istotną publikacją interwencyjną był mój felieton pt. „Do PO” zwracający uwagę na niebezpieczne tendencje wynikające z polityki kulturalnej.

Staram się również interweniować „na gorąco” we wszelkich sprawach spornych i spotykać z tymi, którzy zgłaszają się o pomoc. Takie spotkanie odbyło się np. z aktorami Teatru Polskiego w Warszawie, zwolnionymi z pracy z bezprawną adnotacją. W rezultacie rozmów udało mi się znaleźć prawnika, który w sposób satysfakcjonujący udzielił prawnych porad. Mam nadzieję, że w wypadku uruchomienia procesu sądowego ZASP będzie partycypował w pomocy aktorom, w stosunku do których zastosowano niedopuszczalne argumenty zwolnień. Doprowadziłam też do opublikowania listu jednej ze zwolnionych pracownic.

Oczywiście na bieżąco biorę udział w proponowanych mi audycjach czy programach telewizyjnych, w których mogę odnieść się do spraw związanych z działalnością ZASP w ogóle, jak i w sprawie Poprawek i sytuacji artystów. Takie odbyły się w Gazecie Wyborczej, Rzeczpospolitej, Dzienniku, w TVN 24, w TVN, w TVP. ▶

## Sprawozdanie z działalności Zarządu

od lipca do września 2010 roku



### 6. Skolimów

**S**tarając się utrzymać kontakt z mieszkańcami Domu Artysty Weterana w Skolimowie bywam tam na spotkaniach i staram się pomóc w przeprowadzeniu trudnych formalnie spraw, jak choćby zgodę odpowiedzialnego Zakładu Opieki Społecznej na pobyt naszych kolegów w Skolimowie. Z uwagi na wysokość dopłaty do skolimowskiego pensjonariusza lokalne ośrodki pomocy społecznej nie są chętne „przekserowaniu” do DAW, co skutkuje częstym „utrącaniem” takich próśb. Dopiero kilkakrotna interwencja, nie tylko listowna, ale i telefoniczna, daje jakiś pozytywny skutek. Ponadto kolega Biczysko z racji swego umocowania, prowadzi podobnej natury działania w Skolimowie, wielokrotnie spotykając się z domownikami. Zajął się również sprawami pracowniczymi w DAW oraz kwestią audytu w tej placówce. Zarząd zaakceptował zarekomendowaną przez niego firmę audytorską.

### 7. Listy

**N**a przestrzeni tych kolejnych miesięcy podpisywała m wszelkiego rodzaju listy gratulacyjne, intencyjne, opiniujące, rekomendujące i popierające. Są one w wielkiej liczbie podpisywane przeze mnie codziennie. Oczywiście czytam każdy z nich, czego wynikiem są czasem sytuacje miłe i wygrane, jak ugoda z dyrektcją jednego z teatrów, w którym nie chciano uznać rekomendacji ZASP dla jednego z członków zespołu jako Zasłużonego dla Kultury Polskiej. Udało się tę rekomendację utrzymać. Bywają też sytuacje trudne i przykre, jak list gratulacyjny dla p. Łęckiego, twórcy Teatru Edukacji Narodowej, którego to listu nie zdecydowałam się podpisać. List podpisany przez Sekcję Estrady, zapewne w dobrej wierze, zawierał komplementy określające producenta jako propagatora sztuki wysokiej i inne treści, z których wynikało, że mamy do czynienia z artystą najwyższej miary. Niestety teatr ten, jeżdżący z różnym repertuarem po szkołach i grający dla młodzieży, ma bardzo „kontrowersyjne” opinie – łącznie z interwencjami dotyczącymi zjawiska chałtury. Istnieją oczywiście też opinie o poprawnych wykonaniach. ZASP jednak, w moim przekonaniu, nie może tak wysoko rekomendować tego rodzaju zjawisk. Był to pierwszy

i jedyny na razie list gratulacyjny, którego nie podpisałam, mimo tego, że została mi tu przedstawiona opowieść o pomocy materialnej i ludzkiej jakiej p. Łęcki udziela. W takim przypadku chętnie podziękowałabym w liście za ludzką pomoc. Za sztukę – nie mogę.

W korespondencji staram się przekazać szablon listów gratulacyjnych oraz jubileuszowych i staram się, przynajmniej w niektórych wypadkach, pisać listy bliższe indywidualnym i faktycznym dokonaniom – osób lub teatrów. Tak było m.in. w przypadku 120-lecia Teatru w Bielsku Białej. Podobnie było też w wypadku listu do Stanisława Mrożka, na którego jubileusz zostałam zaproszona. Mój list do niego – od ZASP – przeczytał osobiście.

Dość istotny był też list do dyr. Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie – Krzysztofa Orzechowskiego. Pojechałam odczytać go osobiście. Zawierał krytykę interesujących nas Poprawek do Ustawy – oczywiście w formie takiej, żeby jubilat czuł się komfortowo. Uznałam jednak, że jest to dobra okazja do demonstracji naszych przekonań wobec obecnych tam osób, w tym – licznie reprezentowanego środowiska dyrektorów teatrów.

Istotną decyzją Zarządu ZASP było sfinalizowanie i podpisanie wstępnego porozumienia o współdziałaniu ze Związkiem Zawodowymi Aktorów Polskich. Każda ze stron miała swoich przedstawicieli w grupie ustalającej warunki tego porozumienia – ze strony ZASP sprawą zajmowali się koledzy: Staszek Biczysko, Stanisław Brejdygant oraz Andrzej Dębski. Nie ukrywam, że mimo listu intencyjnego ze strony ZZAP miałam co do formalnej współpracy duże wątpliwości. Stowarzyszenie to zupełnie inna formacja niż Związek, przynajmniej tak było dotychczas. Obserwując jednak zakres działania ZASP, odnosiłam coraz silniejsze wrażenie, że interweniuje głównie w sprawach bytowych i socjalnych. Sama na co dzień też załatwiam głównie takie sprawy dla naszych członków. Jeśli więc siłą Stowarzyszenia nie jest już elitarność, a konieczne działania na rzecz stworzenia struktur prawnych, to musimy dysponować możliwościami, które daje Porozumienie z ZZAP. Porozumienie otwiera nam drogę nie tylko do pracy nad tymi strukturami ale też do walki z tymi, którzy nasze prawa widzą inaczej a tworzą bądź będą tworzyć inne formacje.

W dn. 23.09.2010 r. spotkałam się z p. Tobiaszem Biancone – Generalnym Sekretarzem International Theatre Institute, który chce wspólnie z ZASP założyć tu filię tej organizacji. Myślę, że to bardzo ważny krok w otwarciu ZASP na praktyczne działania artystyczne na świecie.

Ponadto na przestrzeni trzech miesięcy Zarząd na swoich posiedzeniach zajął się następującymi sprawami:

#### Posiedzenie Zarządu Stowarzyszenia ZASP 05.07.2010 r.

1. Zarząd Stowarzyszenia ZASP podjął 3 Uchwały natury organizacyjno-administracyjno-finansowej.
2. Głównym tematem posiedzenia było omówienie sprawy przyznania diet dla członków Zarządu i stypendium dla Prezesa ZASP. W czasie dyskusji zostały omówione dwa pisma, które były reakcją na zaistniałą sytuację. List Sekcji Reżyserów ZASP oraz pismo p. Jana Kulczyckiego podpisane przez byłych Przewodniczących GKR ZASP oraz jednego Przewodniczącego OKR ZASP.

#### Posiedzenie Zarządu Stowarzyszenia ZASP 12.07.2010 r.

1. Zarząd Stowarzyszenia ZASP podjął 13 Uchwał natury organizacyjno-administracyjno-finansowej.
2. Zarząd Stowarzyszenia ZASP rozpoczął działania mające na celu realizację Uchwały Nr 13 L WZD ZASP. GKR ZASP przedłożyła oferty firm zajmujących się audytem, które otrzymała od kol. Stanisława Biczysko, Pełnomocnika Zarządu ds. Skolimowa. Oferta jednej z firm proponowana przez GKR ZASP została wstępnie przyjęta przez Zarząd.
3. Zarząd Stowarzyszenia ZASP omówił strategię odnośnie Ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej w kontekście spotkania w Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego.
4. Zarząd Stowarzyszenia ZASP w ramach realizacji Uchwały Nr 17 L WZD ZASP wyznaczył kol.kol. Dariusza Jakubowskiego, Wiceprezesa ZASP, Marię Mielnikow, członka Zarządu i Jacka Andruckiego, Sekretarz Sekcji Reżyserów ZASP do wstępnych działań organizacyjnych Sekcji Dyrektorów Teatrów ZASP.
5. Zarząd Stowarzyszenia ZASP omówił kompetencje Pełnomocnika ds. Skolimowa ZASP.
6. Zarząd Stowarzyszenia ZASP roz-

patrzył list intencyjny ZZAP odnośnie współpracy.

### Posiedzenie Zarządu Stowarzyszenia ZASP 26.07.2010 r.

1. Zarząd Stowarzyszenia ZASP podjął 10 Uchwał natury organizacyjno-administracyjno-finansowej.

2. Zarząd Stowarzyszenia ZASP wyraził zainteresowanie intencją współpracy z Fundacją im. Darii Trafankowskiej. Zasady współpracy zostaną określone w drodze odrębnych Uchwał.

3. Zarząd Stowarzyszenia ZASP omówił strategię nominacji dyrektorskich w teatrach warszawskich.

4. Zarząd Stowarzyszenia ZASP podsumował wspólne posiedzenie Zarządu Stowarzyszenia i Głównej Komisji Rewizyjnej ZASP z Przewodniczącymi Oddziałów i Sekcji ZASP. Zarząd postanowił odłożyć decyzję dotyczącą diet do czasu uzyskania opinii wszystkich Zarządów Oddziałów ZASP.

### Posiedzenie Zarządu Stowarzyszenia ZASP 17.08.2010 r.

1. Zarząd Stowarzyszenia ZASP podjął 12 Uchwał natury organizacyjno-administracyjno-finansowej.

2. Zarząd Stowarzyszenia ZASP omówił Uchwałę Nr 6 L WZD ZASP dotyczącą powstania Federacji, Samorządu Zawodowego lub korporacji wspólnie ze Związkiem Zawodowym Aktorów Polskich. Zarząd podjął decyzję o zorganizowaniu spotkania z ZZAP w celu przedyskutowania i znalezienia możliwości współpracy.

3. Zarząd Stowarzyszenia ZASP podjął decyzję o nawiązaniu współpracy w ramach konkursu „Europejskiej Stolicy Kultury 2016” z m. Bydgoszcz.

### Posiedzenie Zarządu Stowarzyszenia ZASP 06.09.2010 r.

1. Zarząd Stowarzyszenia ZASP spo-

tkął się z przedstawicielami Związku Zawodowego Aktorów Polskich w celu omówienia możliwości współpracy. Efektem tego spotkania jest podpisanie Listu Intencyjnego, w którym Prezydium Zarządu Głównego ZZAP oraz Zarząd Stowarzyszenia ZASP podjęły decyzję o rozpoczęciu prac nad powstaniem wspólnej, jednolitej reprezentacji środowiska. W tej sprawie powołano również grupę roboczą, której celem jest opracowanie projektu porozumienia, który zostanie przedłożony do głosowania Zarządowi obu organizacji do dnia 26.09.2010 roku.

W skład grupy roboczej weszły po trzy osoby z obu organizacji oraz prawnicy je reprezentujący.

#### Skład grupy roboczej:

**ze strony ZZAP:** Joanna Górniak, Kazimierz Wysota, Jerzy Gorzko, **ze strony ZASP:** Stanisław Biczysko, Stanisław Bredyngant, Andrzej Dębcki.

2. Zarząd Stowarzyszenia ZASP omówił sytuację w Teatrze Ochota

3. Zarząd Stowarzyszenia ZASP podjął decyzję o odwołaniu Uchwały w sprawie: nawiązania współpracy z miastem Bydgoszcz w ramach konkursu „Europejska Stolica Kultury 2016”. Zarząd zdecydował, że nawiąże współpracę z każdym miastem, które taką chęć wyrazi, nie tylko z Bydgoszczą.

### Posiedzenie Zarządu Stowarzyszenia ZASP 13.09.2010 r.

1. Zarząd Stowarzyszenia ZASP na posiedzeniu w dniu 13 września 2010 roku podjął 7 Uchwał natury finansowo-organizacyjnej.

2. Zarząd Stowarzyszenia ZASP dużą część posiedzenia przeznaczył na omówienie sprawy DAW Skolimów, na posiedzeniu obecna była również pani dyrektor Grażyna Grałek, która przybliżyła zebranym najpilniejsze do zrealizowania sprawy. Zarząd Stowarzyszenia podjął również wstępną decyzję o wyborze

firmy, która dokona audytu w Domu Aktora Weterana w Skolimowie.

3. Zarząd Stowarzyszenia podjął decyzję o współpracy z Teatrem Wielkim Operą Narodową przy realizacji projektu „Po drugiej stronie sceny – budowa instytucjonalnego systemu, wspierającego profesjonalnych artystów tancerzy w procesie reorientacji zawodowej”. Projekt ten ma być realizowany ze środków Programu Operacyjnego „Kapitał Ludzki”.

Ponadto koleżanka Krystyna Wiśniewska wraz z kolegą Andrzejem Dębskim zobowiązali się przedstawić do grudnia br. projekt organizacji i przebiegu Zjazdu Sprawozdawczego ZASP w marcu oraz regulamin tego Zjazdu – prace trwają.

Kolega Tomasz Grochoczyński jako Pełnomocnik ds. informacyjno-organizacyjnych sprawuje na bieżąco opiekę nad Biuletynem Informacyjnym oraz naszą stroną www. Zajął się również wyjaśnieniem na bieżąco – ze skutkiem pozytywnym – kilku spraw obejmujących nasze wewnętrzne działania (m.in. sprawa K. Sobczyk – podniesiona przez kol. E. Hulewicza, czy sprawa łączenia funkcji – we władzach). O ile mi wiadomo kol. Grochoczyński jest w trakcie przygotowywania i aktualizacji zasad działania biura – co obejmuje również korektę Regulaminu Biura oraz zaktualizowane zasady wynagrodzeń wraz z tabelą. Na ile zdołałam się zorientować taka aktualizacja jest niezbędna – ze względu i na władze stowarzyszenia i ze względu na pracowników. Kolega jest już po rozmowach z przedstawicielami Związków Zawodowych naszych pracowników. Uczestniczyłam w jednej z nich i mogę stwierdzić, że racjonalne podejście stron pozwala mieć nadzieję na pełne porozumienie, co do regulacji zasad wspólnego działania.

Z poważaniem



Joanna Szczepkowska  
Prezes ZASP

#### BIULETYN INFORMACYJNY ZASP

**Redakcja:** Krystyna Piaseczna, Barbara Zawada, Marek Lewandowski, Agnieszka Kahl

**Adres Redakcji:** Zarząd Stowarzyszenia ZASP, 00-536 Warszawa, Al. Ujazdowskie 45, tel. 22 696 79 22, tel./fax 22 696 79 29, e-mail: a.miller@zasp.pl • **Redakcja zastrzega sobie prawo dokonywania skrótów i zmian**

**Winieta czołowa:** Marek Lewandowski • **Projekt graficzny i wykonanie:** (Jacek Bieńkowski) Studio Grafiki i Reklamy FORMA,

e-mail: a4forma@aster.pl • **Wydawca:** Zarząd Stowarzyszenia ZASP • **Wykorzystano zdjęcia i materiały ze zbiorów:**

ZASP za Granicą (Londyn), Zarządu Stowarzyszenia ZASP oraz Biura Informacji i Promocji ZASP (Maria Wilma-Hinz, Anna Bełz), Oddziałów i Kół ZASP oraz archiwów prywatnych • **Druk:** CezAn s.c., Warszawa, ul. Okrąg 12/1, tel. 22 622 84 11, e-mail:

cez@wa.home.pl

# Teatr Polski: był marazm? To co jest teraz?



FOT.: JACEK BIENKOWSKI

**W Teatrze Polskim – zdaniem części krytyki, ale też sejmikowego kierownictwa – do tej pory panował marazm. Jak w takim razie nazwać to, co dzieje się tu obecnie?**

**M**isja Andrzeja Seweryna, który miał być Kazimierzem Odnowicielem Teatru Polskiego w Warszawie, okazała się na razie jedynie snem o potęgze. Repertuarowe plany ogłoszone na wiosnę przez nowego szefa podczas konferencji prasowej zdawały się tak bogate i ambitne, że obdzielić mógłby nimi nie jedną, ale kilka scen. Bo oprócz zapowiedzi licznych nazwisk polskich i zagranicznych artystów wystawiających rodzimą i światową klasykę oraz dziesięciu domówionych premier zamierzano powołać Studium Aktorskie, wprawić w ruch scenę objazdową, uczynić ze

sceny przy Karasia miejsce prezentacji najlepszych przedstawień z całej Polski. By nie wspomnieć o wieczorach poetyckich, dyskusjach itp.

**O**bietnice, jak wiadomo, stały się niemożliwe do spełnienia, gdyż Andrzej Seweryn dla swojego programu nie znalazł pokrycia finansowego ze strony Urzędu Marszałkowskiego Województwa Mazowieckiego, w którego to gestii teatr pozostaje. Wydaje się, że winę ponosi nieodpowiedzialny w swych decyzjach sejmik mazowiecki z marszałkiem Adamem Struzikiem na czele. Ale też pytania rodzi łatwowierność mianowanego a niedosłego dyrektora, który składał przedwczesne deklaracje pozbawione urzędowych pieczęci i finansowego zaplecza, ściągając do Warszawy na castingi i próby ekipy z Białorusi, Estonii i Francji (m.in. do „Cyda”). Na poczet przyszłych produkcji wydano już pieniądze.

**R**ękami pełniącego od lutego 2010 roku obowiązki dyrektora TP Marka Szyjki w marcu, kwiet-

niu i maju nowa dyrekcja rozpędziła (w sposób pozostawiający wiele do życzenia, by wspomnieć choćby o zwolnieniu w trakcie prób blisko połowy z 15-osobowej obsady przygotowującej „Pinokia”) znaczną część dotychczasowego zespołu artystycznego i administracyjnego, po to by móc budować od początku. Działaniom tym przyświecały zarówno inna od zastanej, co zrozumiałe, wizja teatru, jak też gwałtownie czynione oszczędności. Niejakie zdumienie może budzić zakończenie sezonu już w maju – pod pretekstem planowanego remontu (przeprowadzonego de facto na przełomie czerwca i lipca) oraz niskiej frekwencji, mimo że dopiero co odbyła się premiera wspomnianego spektaklu cieszącego się zainteresowaniem widzów i poparciem prasy. Zaskoczenie też spowodowała tymczasowa zmiana funkcji placówki, znanej do tej pory jako miejsca do grania, na „stylowy salon do wynajęcia” – zarządzeniem dyrektora Szyjki. A wszystko po to, by, jak tłumaczono aktorom i pracownikom Polskiego, ratować teatr przed finansową klęską.

Zdaniem części krytyki, ale też sejmikowego kierownictwa, w Teatrze Polskim do tej pory panował marazm. Władze województwa, kierując się bodaj bardziej jednak interesem politycznym niż jakimkolwiek innym, pragnęły poprawić nie tyle, jak się wydaje, wizerunek teatru, ile własny (zwłaszcza przed wyborami), podpierając się efektownym nazwiskiem światowej sławy aktora. Przemawia za tą tezą choćby to, iż działalność artystyczna poprzedniej dyrekcji TP znana była urzędnikom raczej z raportów i wykazów niż bezpośredniego odbioru.

Andrzejowi Sewerynowi powierzono zadanie wyciągnięcia Teatru Polskiego z „czarnej dziury” (określenie to pada w wywiadzie „Gazety” z A.S. „Jestem gotowy”, 30.04.2010 r.) – przede wszystkim artystycznej, ale nie tylko, o czym świadczą – przecież chyba nie samowolnie? – poczynania Marka Szyjki. Tymczasem sam aktor dał się wciągnąć w pułapkę i kosztowną grę, której ceną stało się ryzyko utraty wiarygodności.

A czym była owa „czarna dziura”? Teatr przez dziesięć ostatnich lat dyrekcji Jarosława Kiliana spełniał postulat teatru dla ludzi – sceny popularnej. Opierając się często negatywnym, choć warto przypomnieć też entuzjastyczne relacje ze spektakli recenzenta „Rzeczpospolitej” czy rankingi miesięcznika „Teatr”, w których w dorocznej ankiecie „Najlepsi, najlepszy, najlepsza” teatrolodzy doceniali scenografię Adama i Jarosława Kilianów do „Don Juana” Moliere’a, „Przygód Sindbada Żeglarza” Leśmiana, „Balladyny” Słowackiego w reżyserii Kiliana, muzykę Grzegorza Turnaua, debiuty młodych aktorów, inscenizacje „Pastorałki” Schillera/Kiliana, „Nonduma” Amejko/Kruszczyńskiego, „Wujaszka Wani” Cechowa/Filsztyńskiego, dyrektor artystyczny realizował własne widzenie teatru, z różnym rzeczą jasną powodzeniem, lecz konsekwentnie. Niezależnie od mód i aktualnych nastrojów. A przy tym wypełniał misję edukacyjno-kulturalną, wystawiając klasyczny dramat polski i obcy. Jego teatr nie gonił za szarą rzeczywistością, zastępując ją światem poetyckim, utopijnym, niekiedy baśniowym – zawsze lepszym od tego za oknem. Perspektywa być może dyskusyjna, lecz nie do pominięcia. Spotkania „Teatr jest światem” (ponad 70 wieczorów), których gośćmi bywali m.in.: Peter Brook, Andrzej Wajda, Gustaw Holoubek, Zbigniew Zapasiewicz, Józef Szajna, a także Teatr Pieśń Ko-

zła, Polski Teatr Tańca, organizowane wspólnie przez wiele lat z redakcją „Teatru”, wspierane hojnie i bez zastrzeżeń przez sejmik cieszyły się uznaniem i frekwencją jako forum wymiany poglądów.

Zarzuty, że reżyser/dyrektor sam robi teatr dla dzieci, odpierała za niego często publiczność w różnym wieku, zapelniając, bagatela, prawie 800-osobową widownię przedstawień granych po kilkaset razy („Zielona Gęś” Gałczyńskiego, „Sen nocy letniej” Szekspira, „Pastorałka”). Może ci właśnie pogardzani przez niektórych krytyków widzowie w ucieczce od prawdziwego życia potrzebowali fantastycznych, barwnych obrazów powstałych nieraz z inspiracji sztuką ludową i naiwną?



**Dla przykładu  
całościowe wpływy  
za grudzień 2009 roku  
to kwota ponad  
408 tys. zł. Teatr nie  
miał długów, a za  
zarobione pieniądze  
można było  
realizować kolejne  
premiery.**

Nie postawiły sobie, jak się zdaje, tego właśnie pytania sejmikowe władze. Z jednej strony narzekając na brak środków, z drugiej – stawiając nową scenę i jednocześnie za dobrą monetę przyjmując to, że z budżetu pokrywa się jedynie stałe, choć wcale niemałe koszty utrzymania teatru i że kasowe wpływy w przypadku większości granych na dużej scenie sztuk każdego wieczoru dalece przekraczają koszty eksploatacji danego przedstawienia. I tak np. dla „Balladyny” przychód z jednego tylko granego w grudniu 2009 roku spektaklu wyniósł 18 tys. zł (honoraria aktorów i muzyków – ok. 7 tys.), z kolei dla „Pastorałki” jednorazowy wpływ w tym samym miesiącu to grubo ponad 18 tys. (honoraria dla zespołu w liczbie 46 aktorów plus statyści i orkiestry – ok. 10 tys.), zaś dla „Opowieści zimowej” Szekspira przychód sylwestrowy osiągnął wysokość blisko 75 tys. zł (honoraria aktorów – ok. 7 tys.).

Dla przykładu całościowe wpływy za grudzień 2009 roku to kwota ponad 408 tys. Teatr nie miał długów, a za zarobione pieniądze można było realizować kolejne premiery. Dzięki tym właśnie funduszom w ostatnim sezonie zrobiono dwie sztuki na dużej scenie i w ciągu zaledwie siedmiu miesięcy od czasu otwarcia nowoczesnego budynku sceny kameralnej przy ul. Sewerynowo o pięć nowych spektakli.

Potrzeba zmian okazała się jednak nieunikniona. Jaki jest dziś ich bilans? To dopiero prawdziwie czarna otchłań. Stary repertuar teatru praktycznie nie istnieje, bo też prawie nie ma już zespołu, który go tworzył. O nowym na razie można tylko pomarzyć. A zbudowanie wszystkiego od zera przez Andrzeja Seweryna (zawiesił on tymczasem przyjęcie swojej dyrekcji), począwszy od stycznia 2011 roku, czyli w połowie sezonu, wydaje się zgoła pobożnym życzeniem. Tzw. okres przejściowy, w oczekiwaniu na noworoczny cud finansowy, jest niczym innym, jak powolnym umiowaniem w aurze absurdu. Wystarczy spojrzeć na afisz, by przekonać się, że według obecnego kierownictwa (p.o. dyrektor Jarosław Gajewski i konsultant ds. ekonomiczno-administracyjnych Marek Szyjko) bardziej opłaca się nie grać, niż grać. We wrześniu na obu scenach odbyło się tylko siedem przedstawień, na październik zaplanowano 15. Podczas gdy jeszcze w grudniu 2009 roku na obu scenach zagrano 36 spektakli, zaś w styczniu 2010 roku – 38.

To, czego jesteśmy dziś świadkami, nosi znamiona iście polskich, nomen omen, zachowań. Nie dotrzymuje się umowy, w wyniku nieodpowiedzialności naraża innych na śmieszność. Mierzy się siły na zamiary, a nie zamiary według sił. A przy tym niszczy się to, co było – bez namysłu i wyobraźni, wykazując niegospodarność. Scenografie Adama Kiliana, jednego z największych współczesnych malarzy sceny, wędzną w magazynach. Zmiany na lepsze, bo te na gorsze już znamy, wciąż pozostają w sferze efemerycznej przyszłości.

**Aleksandra Rembowska**

Źródło: Gazeta Wyborcza Stołeczna

Aleksandra Rembowska – krytyk teatralna, przez kilkanaście lat redaktor miesięcznika „Teatr”, a następnie redaktor naczelna „Le Theatre en Pologne”, obecnie wykładowca Uniwersytetu Muzycznego.

Reżyserowałem jakiś czas temu na Wydziale Teatralnym Uniwersytetu w Buffalo w stanie Nowy Jork *Oleannę* Davida Mameta. Premiera odbyła się 27 października 2010 r.

w Black Box Theatre.

Myszę, że warto opowiedzieć nieco o pracy nad tym przedstawieniem, bowiem jest ono porównywalne do przedstawień dyplomowych przygotowywanych w polskich szkołach teatralnych. Jest zatem przykładem jak w Ameryce szkoli się aktorów, reżyserów, scenografów, kierowników literackich, inspijantów, a także reżyserów światła i dźwięku oraz pracowników technicznych sceny. Jest to również okazja, aby opowiedzieć szerzej o amerykańskim systemie szkolenia zarówno artystów, jak techników teatralnych.

#### System teatru uniwersyteckiego w USA

Trzeba zacząć o tego ogólnego tematu, bowiem dopiero na jego tle i w jego kontekście, wyrazistości nabierze konkretny przykład, *Oleanny*.

Przedstawienia teatralne przygotowuje się we wszystkich amerykańskich college'ach, na wszystkich uniwersytetach oraz w specjalistycznych zawodowych szkołach teatralnych. Wyższych uczelni jest w Ameryce przeszło trzy tysiące. Małe college wystawiają przeważnie po dwie sztuki w roku, w oparciu o małe „programy teatralne”. Wydział teatralny przeciętnego uniwersytetu przygotowuje z reguły cztery przedstawienia, po dwa w każdym semestrze. Natomiast na około 400 większych uniwersytetach istnieją duże wydziały teatralne, z różnymi specjalizacjami, i te wydziały produku-



„System teatru uniwersyteckiego jest jednym z ważnych, a zarazem podstawowych, elementów całokształtu amerykańskiego życia teatralnego”

# O SZKOLENIU ARTYSTÓW I TECHNIKÓW TEATRALNYCH W AMERYCE

ją w ciągu roku akademickiego od sześciu do nawet dwunastu premier. Teatralne szkoły zawodowe przygotowują także po kilka premier w roku.

System teatru uniwersyteckiego jest jednym z ważnych, a zarazem podstawowych, elementów całokształtu amerykańskiego życia teatralnego. Składają się na nie właśnie: (1) system teatrów uniwersyteckich i nauczania teatralnego; (2) system teatru komercyjnego – nowojorski „Broadway”, ale tego typu przedstawienia produkuje się także w paru innych miastach; (3) system, a raczej sieć zawodowych teatrów terenowych – jest ich w Stanach Zjednoczonych ok. 100; jest to system porównywalny z polską siecią zawodowych teatrów państwowych, wojewódzkich i miejskich; (4) system teatrów eksperymentalnych, czy też awangardowych („off-Broadway”) – takie teatry są oczywiście nie tylko w Nowym Yorku, ale także w licznych innych miastach; (5) system teatrów amatorskich – szkolnych, parafialnych, etnicznych, dzielnicowych, dziecięcych.

System teatru uniwersyteckiego jest ogromny. Szacuje się, że w ciągu jednego roku akademickiego produkuje się w nim około 12 do 15 000 premier. Dawane jest

około sto tysięcy przedstawień, granych dla około 20 milionów widzów. (Dla porównania: nowojorski Broadway przyciąga rocznie około 10 milionów widzów.) W wielu ośrodkach teatru uniwersyteckiego wpisują się w ogólną strukturę życia teatralnego, ale w wielu innych są po prostu jedynymi teatrami w całej okolicy – kampusy uniwersyteckie w Ameryce często znajdują się w „szczerym polu”, z dala od większych miast. Obok publiczności akademickiej, te teatry służą okolicznym mieszkańcom.

#### Szkolenie teatralne w Ameryce

Szkolenie na wydziałach teatralnych, którego elementem jest przygotowywanie i granie przedstawień publicznych jest podstawą całej struktury życia teatralnego w Stanach Zjednoczonych. Ten system dostarcza studentów do zawodowych szkół teatralnych lub bezpośrednio do teatrów zawodowych. Niektórzy aktorzy, którzy nie dostali się do teatrów zawodowych lub nie poszli do nich z wyboru, szukają swego miejsca w systemie teatrów „offowych”. Trzeba też zaznaczyć, że wielu studentów kończących uniwersyteckie

wydziały teatralne nie idzie ostatecznie do teatru – ale doświadczenie teatralne pomaga im w wykonywaniu innych prac i zawodów, do których sposobą się równocześnie ze studiami teatralnymi lub później – są to nauczyciele, pracownicy „public relations”, działacze i pracownicy instytucji kulturalnych, czy też np. stewardessy linii lotniczych, kobiety, które umiejętności odpowiedniego zachowania, ruchu i dialogu w sytuacji publicznej nabyły właśnie na studiach aktorskich.

Studia teatralne, we wszelkich dziedzinach i specjalnościach, dzielą się zasadniczo na dwa stopnie. Pierwszy, to studia podstawowe („undergraduate”) trwające w college’ach od dwóch do trzech lat, a na uniwersytetach cztery lata; można po nich otrzymać stopień „Bachelor of Fine Arts” (lub podobny). Drugi stopień, to studia „podyplomowe” („graduate”), które można skończyć ze stopniem „Master of Fine Arts” (w dziedzinie aktorstwa, reżyserii, scenografii, inspicjentyry itd.); jest to stopień najwyższy, „końcowy” we wszelkich dziedzinach praktyki artystycznej. Stopniem najwyższym na innych kierunkach humanistycznych jest doktorat. Teatralne studia „graduate” również mogą prowadzić do doktoratu w dziedzinie reżyserii, historii teatru, krytyki i in.; np. w Stanford University w Kalifornii można zdobyć stopień doktora w podwójnej dziedzinie reżyserii oraz krytyki teatralnej.

Zawodowe szkoły teatralne są z reguły wydziałami na poziomie „graduate”, a więc zawodowych szkół teatralnych, nie ma w Ameryce wiele – można się doliczyć kilkunastu.

Na wydziały teatralne w college’ach i uniwersytetach może dostać się, a raczej zapisać, każdy student już przyjęty na daną uczelnię (każda uczelnia ma swoje kryteria przyjmowania), ale większe i lepsze wydziały ustalają także swoje „wyższe poprzeczki” w postaci egzaminów wstępnych. Do szkół zawodowych, na poziomie „graduate” prowadzą wyłącznie egzaminy wstępne, z reguły bardzo trudne. Tam dostają się tylko najlepsi z najlepszych.

### Typowy wydział teatralny na amerykańskim uniwersytecie

Zobaczymy to niejako w zbliżeniu – jak to jest na wydziale Teatru i Tańca Uniwersytetu w Buffalo, który będzie tu przykładem. Cały wydział ma ok. 400 studentów – ok. 200 w dziale teatru i ok. 200 w dziale tańca. Na studia aktorskie, na poziomie podstawowym (undergraduate) przyjmuje się studentów do czterech grup; każda z nich liczy ok. 18–22 osób. Do trzech grup może zapisać się każdy na zasadzie „kto pierwszy ten lepszy”, rejestrując się w uniwersyteckim komputerze, ale do czwartej grupy prowadzi egzamin wstępny, zresztą niezbyt trudny. Tym sposobem zapewnione są miejsca dla ludzi wyraźnie utalentowanych, zmierzających serio do teatru.

Tak więc w pierwszym semestrze pierwszego roku na pierwszym roku aktorskim jest ok. 80–90 studentów podzielonych na cztery grupy. Już po pierwszym semestrze natępuje ostra selekcja – studenci albo sami rezygnują widząc, że to dla nich za trudne, albo też nie promuje się ich na wyższy poziom. Z czterech grup pozostają dwie – łącznie ok. 40–50 osób. Po drugim semestrze, na koniec pierwszego roku, następuje dalsza ostra selekcja. Grupy zostają zmniejszone do ok. 15 osób, a więc na drugim roku jest ok. 30 osób w dwóch grupach. Po zakończeniu drugiego roku, w wyniku dalszej selekcji, z obu tych grup tworzy się jedną – ok. 18–20 osób, która dostaje się na rok trzeci. Ci ludzie są z reguły naprawdę dobrzy. Po trzecim roku może jednak odpaść jeszcze kilkoro, tak, że na czwartym roku jest ok. 15 studentów – naprawdę dobrych, a nawet bardzo dobrych.

Ale uwaga: cały czas, w każdym roku akademickim wydział produkuje równocześnie przedstawienia. Przeciętnie na omawianym tu wydziale jest ich 4–6 w dziale teatru, ok. 4 w dziale tańca, oraz 2 w dziale teatru muzycznego (przygotowującego aktorów do musicali). Łącznie jest to ok. 10 premier w roku. Przygotowanie tytułu premier jest możliwe również dzięki infrastrukturze: Uniwersytet w Buffalo ma łącznie pięć teatrów: wielki teatr operowy na 1700 miejsc (korzystają z niego przede wszystkim zespoły objazdowe odwiedzające uniwersytet), teatr pudełkowy na 340 miejsc, dwa teatry z przestrzenią zmienną możliwą do bardzo różnego kształtowania, każdy na ok. 120 miejsc, oraz teatr „eksperymentalny” w jednym z domów akademickich na ok. 150 miejsc. Są także dobrze wyposażone

pracownie i warsztaty; dział tańca ma dwie sale baletowe. Ogólną normą dla wydziałów teatralnych i szkół teatralnych na amerykańskich uniwersytetach jest posiadanie dwóch teatrów: teatru ze sceną pudełkową i teatru z przestrzenią zmienną; wiele uczelni ma więcej teatrów.

„Auditions” („przesłuchania”, „castingi”) do wszystkich przedstawień są otwarte dla wszystkich studentów wydziału. Dokonuje się ich dwa razy w roku, na początku semestru, do wszystkich przedstawień planowanych na dany semestr. Na „auditions” zgłasza się przeciętnie ok. 150 osób ze wszystkich lat. Jest z czego wybierać. Obsadzeni zostają najlepsi. Praktycznie, większość obsad pochodzi z trzeciego i czwartego roku, ale mniejsze role mogą otrzymać studenci pierwszego czy drugiego roku. Zdarzają się wybitne talenty, które przebijają się do obsad już na drugim roku. Teoretycznie, bardzo dobry, zdolny, pracowity student może więc w ciągu czterech lat studiów zagrać nawet w 16 przedstawieniach.

### Różnice w szkoleniu aktora w Polsce i w USA

To właśnie jest podstawowa różnica pomiędzy szkoleniem aktora w Polsce i w Stanach Zjednoczonych. W Polsce, o ile wiem (przynajmniej tak było poprzednio), w „przedstawieniach dyplomowych” grają zasadniczo studenci czwartego roku. W Ameryce – wszystkich roczników.

Druga różnica, to, opisany już wyżej system rekrutacji. W Polsce dziesiątki czy nawet setki młodych ludzi poddawane są trudnemu egzaminowi wstępnemu na wydział aktorski szkoły teatralnej, a potem ta wybrana grupa pracuje wspólnie przez cztery lata; odpadają tylko niektórzy. W zasadzie wszystko postawione jest na jedną kartę egzaminu wstępnego – który zarówno może nie udać się kandydatowi, jak też i komisja kwalifikacyjna może się pomylić; jest to trochę loteria, jak każdy egzamin. W Ameryce nabór jest szeroki i profesorowie mają możliwość pracować ze studentem, obserwować go przez semestr, dwa, czy trzy – i dopiero wtedy oceniają, czy dana osoba ma szanse rozwoju, czy raczej nie.

Trzecia, bardzo ważna różnica, to niestanna rywalizacja. Nie tylko na zajęciach, ale zwłaszcza w czasie „auditions”. System otwartych dla wszystkich studentów „auditions” do wszystkich przedstawień sprawia, że ci, którzy naprawdę chcą grać – muszą stale wykazywać, że są lep-

## O SZKOLENIU ARTYSTÓW I TECHNIKÓW TEATRALNYCH W AMERYCE

► si od innych. Tak przecież jest w świecie teatru zawodowego, w świecie filmu.

Wydział aktorski w polskiej szkole teatralnej kończy kilkanaście, czy dwadzieścia osób. Wszyscy są dobrzy. Podobna liczba kończy studia aktorskie na typowym wydziale teatralnym amerykańskiego uniwersytetu. Też – tylko dobrzy. Jednak ci najlepsi Amerykanie mają już w dorobku pracę nad kilkoma, czy nawet kilkunastoma rolami, z wieloma reżyserami. Mają więc większe doświadczenie sceniczne.

Niektórzy dostają się bezpośrednio do teatru zawodowego. Niektórzy nawet latami bezskutecznie próbują dostać się do obsady na Broadway'u czy w teatrze terenowym i potem rezygnują, uczą się innych fachów. Najbardziej zapaleni idą na studia specjalistyczne, zawodowe, „graduate”, których ukończenie praktycznie zapewnia pracę w teatrze lub w filmie. Wymienię trzy nazwiska moich byłych studentów z ostatnich lat, którzy, albo już skończyli takie szkoły, albo się do nich dostali: Matt Gelin (który grał u mnie Bohatera w *Kartotece*), Robert Hinds (jako student II roku wystąpił w mojej sztuce *Dzieci Paderewskiego*), Winston Duke (grał u mnie Łopachina w *Wiśniowym sadzie*) – wymieniam ich, bo pewnie jeszcze o nich nieraz usłyszymy.

### Przygotowanie przedstawienia na wydziale teatralnym

**P**redstawienie *Oleanny* (które przygotowałem ostatnio) jest typowym przykładem jak przygotowuje się przedstawienia na wydziałach teatralnych amerykańskich uczelni. Jak już powiedziałem, przedstawienia te są porównywalne z przedstawieniami dyplomowymi w polskich szkołach teatralnych; choć trzeba też odnotować znaczne różnice.

Jeśli chodzi o wybór materiału to w systemie teatrów uniwersyteckich panuje zasadniczo wielka wolność wyboru repertuaru przez reżysera-pedagoga – nie ma nacisku finansowego, jak na Broadway'u i nie ma obawy przed pozycjami nowymi, czy nieznanymi, jak w teatrach terenowych. Zarazem jednak na poszukiwania laboratoryjne, skrajne eksperymenty, czy długotrwałe próby, jak czasem w teatrach offowych, nie ma po prostu czasu. Terminy premier są sztywne – wyznaczone na cały sezon-rok akademicki. Właśnie w różnych teatrach uniwersyteckich mogłem reżyserować Różewicza (*Kartoteka*, *Kartoteka rozrzucona*,

*Odejscie głodomora*), Mrożka (*Tango*), Jasińskiego (*Bal manekinów*), Claudela (*Księga Krzysztofa Kolumba*), czy Havla (*Largo desolato*) – obok *Zabawy jak nigdy Saroyana*, *Folwarku zwierzęcego Orwela* (w mojej adaptacji), *Wiśniowego sadu*, czy ostatnio *Oleanny*. W tym też systemie mogłem zrealizować *Dzieci Paderewskiego*, czy też moje przekłady Różewicza, Jasińskiego, Claudela, Czechowa.

Są dwa podstawowe kryteria wyboru materiału: realizowana na uniwersytecie sztuka winna z jednej strony nieść wartości filozoficzne i literackie; winna zachęcać do dyskusji na tematy polityki, moralności, estetyki; winna reprezentować odpowiedni poziom intelektualny, a z drugiej strony winna dostarczać aktorom-studentom dobrych, trudnych, kształcących ról.

Wybierając *Oleannę* kierowałem się oboma tymi kryteriami. Reżyserowałem kiedyś tę sztukę w Polsce, w Teatrze Nowym w Poznaniu w 2002 r. Rolę studentki zagrała znakomicie, ogromnie utalentowana Anna Piróg, która za tę rolę otrzymała nagrodę roku za najlepszy debiut aktorski. Świetnie pracowała. Nie wiem co się z nią teraz dzieje. Mam nadzieję, że jej talent rozwija się i jest wykorzystywany. Rolę profesora grał doświadczony Aleksander Machalica.

*Oleanna* to sztuka mądra i poważna. Dotyka – i to bardzo ostro, bardzo zdecydowanie – nabrzmiałego problemu „poprawności politycznej” (*political correctness*), plagii współczesnych amerykańskich uniwersytetów, i nie tylko uniwersytetów – całego życia publicznego, prasy, mediów. Bada także rolę i sposoby działania różnych organizacji feministycznych. Sztuka dzieje się w środowisku uniwersyteckim. Postaciami są profesor i studentka – co z góry winno zapewnić zainteresowanie potencjalnych widzów na kampusie uniwersyteckim. Zarazem, *Oleanna* zawiera dwie świetne role – skomplikowane, wielowarstwowe.

Tylko dwie... To za mało na przedstawienie na wydziale teatralnym, gdzie tyłu studentów pali się do pracy... Ale przecież sztuka podzielona jest na trzy akty, które dzieją się w dużych odstępach czasowych i obie postacie zmieniają się znacznie w czasie, który upływa między aktami. Te trzy akty są różne, są jakby osobnymi – choć oczywiście powiązаныmi – jednoaktówkami. A więc... A więc można w każdym akcie (w każdej z trzech jednoaktówek) obsadzić inną dwójkę aktorów. A więc będzie dobry materiał dla studentów: sześć ról, trzy dla mężczyzn i trzy dla

kobiet, a każda z nich to rola duża, dobra, trudna. Postanowiłem podjąć pracę nad *Oleanną*.

Przedstawienia realizowane na teatralnym wydziale uniwersyteckim reżyserowane są przez profesora (który jest także często zawodowym reżyserem), natomiast obsadę tworzą oczywiście studenci kierunku aktorskiego. Wszelkie inne prace twórcze i techniczne należą również do studentów. Tak jak studenci-aktorzy pracują pod okiem profesora-reżysera, tak studenci-scenografowie (z reguły kto inny tworzy dekoracje, a kto inny kostiumy) oraz studenci-reżyserzy światła i dźwięku pracują pod opieką profesorów-scenografów, czy kierowników muzycznych wydziału.

W wyjątkowych sytuacjach, gdy istnieje szczególna potrzeba, wśród grupy studentów może pojawić się aktor czy scenograf zawodowy. I tak, znakomity aktor nowojorski, Victor Talmadge, grał *Głodomora* w moim przedstawieniu tej sztuki Różewicza. Gwiazda Broadway'u i nauczyciel aktorstwa, Stephen Henderson, grał u mnie starego policjanta w *Zabawie jak nigdy Saroyana*. Scenografka i profesor scenografii Lynne Koscielniak, projektowała scenografię do *Dzieci Paderewskiego* (dwie części przedstawienia grane były w dwóch teatrach z przestrzenią zmienną), a Madeleine Sobota, również scenograf i pedagog zrobiła dla mnie scenografię do *Antygony w Nowym Jorku* Głowackiego. To były jednak wyjątki od reguły. A regułą jest tworzenie i wykonywanie wszystkich elementów widowiska przez studentów.

Wracając do *Oleanny* – po decyzji repertuarowej powziąłem decyzję, w którym z naszych teatrów przedstawienie będzie grane. *Oleanna* to sztuka kameralna, psychologiczna, a jej akcja dzieje się w jednym miejscu – gabinecie profesora. Akcja wymaga bliskości widza i aktora. Najlepiej nadawał się do tego teatr z przestrzenią zmienną, The Black Box Theatre, w którym otwarty teren gry byłby otoczoną z trzech stron przez teren obserwacji. Zaraz też nastąpił wybór studentów, którzy opracują scenografię, kostiumy i światło, oraz oprawę muzyczno-akustyczną. Kandydatury zaproponowali profesoro- wie scenografii oraz kierownik muzyczny wydziału. Od razu rozpocząłem pracę z wytypowanymi studentami. Dekoracje przygotował Chris Van Patten, a kostiumy Max Levitt. Dekoracje i kostiumy przez nich zaprojektowane (pod kierunkiem moim oraz profesorów scenografii) zaczęły być wykonywane w pracowniach

i warsztatach wydziału. Pod opieką mistrzów krawców, stolarzy, ślusarzy i innych – w pracowniach i warsztach również pracują studenci, i to oni wykonują kostiumy, dekoracje, rekwizyty, ucząc się różnych teatralnych rzemiosł. Została obsadzona także studentka – inspicjent, wraz dwoma asystentami – pomocnikami.

Po uruchomieniu całego procesu produkcyjnego nastąpiły „auditions” – przesłuchania studentów aktorów. Zgłosiło się ok. 150 osób. Po pierwszej rundzie „auditions” wyłoniłem ok. dwudziestu studentów do ponownego przesłuchania („call back”). W rezultacie w obsadzie znalazło się dwóch studentów czwartego roku i czworo studentów trzeciego roku. Miałem trzech asystentów, w tym dwóch studentów „graduate”, byli to Kevin Leary (do spraw literackich) i Mark Tattenbaum (do pomocy w prowadzeniu prób; nb. pisze on pod moim kierunkiem doktorat). Kevin Leary m.in. pomagał aktorom w rozgryzieniu trudnego, swoistego „mamekowego języka”; napisał też artykuł do programu – o autorze i sztuce. Trzecim asystentem był Patrick Medlock, student „undergraduate”, wyróżniający się na moich zajęciach reżyserii. To również element uczenia reżyserii – asystentury reżyserującym profesorom.

Próby trwały sześć tygodni (taka jest norma czasowa). Studenci-aktorzy pracowali niezwykle intensywnie i osiągnęli dobre rezultaty. Myślę, że o każdym z nich jeszcze będzie głośno – więc dla pamięci – kobiety: Sarah Blewett, Kelsey Morgensen, Katie Osborn; i mężczyźni: John Jacoby, Matthew Nerber, Joe Siejak. Przedstawienie bardzo się udało. Ale przecież nie będę o nim pisał. Chodziło mi o pokazanie procesu przygotowywania typowego przedstawienia na typowym amerykańskim wydziale teatralnym.

Pozostaję z szacunkiem i przesyłam serdeczne pozdrowienia,

**Kazimierz Braun**



# Aktorstwo to styl życia



**Z Omarem Sangare**  
rozmawia

**Andrzej Józef Dąbrowski**

**A.J.D.: – Jaki jest obecnie pana status? Jest pan aktorem polskim czy amerykańskim?**

O. S.: – I polskim, i amerykańskim. W Polsce nie narzekałem na brak pracy, bowiem występowałem w wielu przedstawieniach i filmach, nie wyłączając seriali i spektakli telewizyjnych. Miałem wielkie szczęście pracować ze wspaniałymi aktorami, od których wiele się nauczyłem. Teraz gram w Stanach Zjednoczonych. Po prostu w pewnym momencie życia postanowiłem poszukać dla siebie nowych wyzwań i nowej publiczności. Doświadczenie zdobyte w Polsce na scenie i planie filmowym przydaje mi się w Ameryce.

**– A w teście Ameryce występował pan już w Los Angeles, San Francisco Nowym Jorku, „po drodze” była Anglia.**

– Po ukończeniu warszawskiej Szkoły Teatralnej grałem przez kilka sezonów w stołecznym Teatrze Dramatycznym. Później zostałem przyjęty na studia zorganizowane przez Brytyjsko-Amerykańską Akademię Dramatyczną w Oksfordzie. Poświęcone one były Szekspirowi i teatrowi elżbietańskiemu. To było moje pierwsze poważne doświadczenie z teatrem anglojęzycznym. Wtedy też zrodził się pomysł, aby spróbować swoich sił w teatrze, jeśli już nie angielskim, to przynajmniej anglojęzycznym.

**– Rozumiem, że do Oksfordu pojechał pan już z dobrą znajomością języka?**

– Tak. Byłem wtedy zainteresowany poznaniem niuansów języka staroangielskiego, jakże odmiennego od języka dzisiejszego.

**– Niecodzienne to zainteresowanie w dzisiejszej epoce.**

Bez tego nie sposób dobrze zrozumieć m.in. wspomnianego Szekspira. Zainteresowanie to wynika także z poważnego traktowania zawodu, którego nauczył mnie Tadeusz Łomnicki. Byłem jego uczniem, a potem asystentem w Akademii Teatralnej. Miałem kilku wybitnych profesorów, ale najwięcej zawdzięczam właśnie Łomnickiemu. On podkreślał, że aktorstwo to nie tylko zawód, ale i styl życia. On też ostrzegał nas przed poprzestawaniem tylko na powierzchownych treściach i nakłaniał do szukania w sztuce i w życiu wartości ponadczasowych. Nakłaniał też do szukania tematów ważnych, nie tylko dla aktora, ale i dla widza. W Oksfordzie nauki Łomnickiego dopełnione zostały naukami tak świetnych aktorów, jak Derek Jacobi, czy Jeremi Irons.

**– Jak pan trafił do Stanów Zjednoczonych?**

– W roku 1997 przyjechałem do Nowego Jorku na Festiwal Teatrów Niezależnych z anglojęzyczną wersją przedstawienia, które grane było już w teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie. Był to monodram mojego autorstwa *Recenzent naprawdę teatralny*. Spektakl bardzo się tu spodobał, o czym świadczą pochlebne recenzje i przyznana mi nagroda dla najlepszego aktora. To było wyróżnienie znaczące, zważywszy, iż podczas tego festiwalu zaprezentowano około 300 przedstawień z całego świata. Ono właśnie otworzyło przede mną możliwość powrotu do USA. Rok później zostałem zaproszony na tenże festiwal jako gość honorowy, więc oglądałem przedstawienia innych artystów, a w roku następnym ▶

# Aktorstwo to styl życia

▶ jako reżyser. Prezentowałem wówczas sztukę *Prisoner* na podstawie prozy Henryka Grynberga, w której grała amerykańska aktorka Deborah Lantz.

## – Czy na ten festiwal jeździł pan jeszcze z Polski?

– Tak. Poważniejsze zakotwiczenie nastąpiło, kiedy dostałem od fundacji Kościuszkowskiej stypendium na zrealizowanie artystycznych pomysłów w USA. Wówczas przebywałem tu rok. Jednym z tych pomysłów było właśnie wystawienie sztuki *Prisoner*. W tym czasie prezentowałem także w Cooper Union polską pozycję wraz z Susan Sontag, Elżbietą Czyżewską i Adamem Zagajewskim; zagrałem też tytułową rolę w nowojorskiej produkcji *Otella*. Później zostałem zaproszony z monodramem *Recenzenci...* na festiwal do Santa Barbara w Kalifornii. Po występie tamtejszy college zaprosił mnie na rok do pracy w charakterze profesora wykładającego gościnnie. Mogłem tam kształtować osobowości studentów, miałem tak wspaniałe warunki do pracy, że postanowiłem powrócić kiedyś do nauczania. Po tym roku wróciłem do Polski i przez dwa lata pracowałem nad doktoratem w Akademii Teatralnej w Warszawie.

## – Po co aktorowi doktorat?

– Chciałem pogłębić swą wiedzę o Szekspirze i postaci *Otella*.

## – Nie wystarczy panu sukces w tej roli w stolicy świata? Recenzentka „New York Timesa” napisała, że urodził się pan po to, żeby zagrać tę postać.

– Traktuję mój zawód poważnie. Poza tym studiowanie Szekspira to czysta przyjemność. Otello jest mi szczególnie bliską postacią, bo jako ciemnoskóry człowiek byłem w Polsce nieraz w takiej samej jak on sytuacji. Nie tylko w Stalowej Woli, gdzie się urodziłem i wychowałem, ale i w szkole teatralnej, a potem na polskiej scenie i w polskim filmie. Po prostu byłem tam jedynym ciemnoskórym aktorem. Siłą rzeczy byłem też autsajderem, który musi tak kształtować siebie i swoje życie, by zyskać, jeśli już nie przyjaźń, to przynajmniej akceptację otoczenia. Otello też musiał tak kształtować siebie i swoje życie.

## – Jak pan zdobył tę rolę?

– Zgłosiłem się po prostu na casting, o którym dowiedziałem się z gazety teatralnej *BackStage*. Ustawiłem się w dłu-

giej kolejce czarnoskórych aktorów oczekujących na przesłuchanie. Przeszedłem przez pierwszy etap; w drugim już musiałem zaprezentować fragmenty roli i wziąć udział w scenie dialogowej z innymi postaciami. Nie wierzyłem, że wygram, więc proszę sobie wyobrazić moje zdumienie, kiedy okazało się, iż to właśnie ja zagram Otella.

## – Co szczególnie akcentował pan w tej postaci?

– Istotne było dla mnie pokazanie jej jako człowieka, który sprawdza się w białym społeczeństwie wystawiając go na próbę. Otello jest nieustająco testowany, jest mile widziany jako ten Inny do chwili, w której decyduje się na wielce ryzykowną integrację z otoczeniem. Wybranie na żonę białolicej i jasnowłosej Desdemony, rodowitej Wenecjanki, stało się zarzewiem konfliktu. Konfliktu, w którym Otello już jasno widzi, że nie jest jednak równoprawnym członkiem społeczności, tylko owym autsajderem. Pamiętam, że w Polsce też byłem nieustająco testowany. Szczególnie we wspomnianej Stalowej Woli, gdzie byłem jedynym ciemnoskórym chłopakiem, a potem w szkole teatralnej, w której byłem jedynym czarnym studentem w dziejach warszawskiego szkolnictwa teatralnego. Uświadomiłem sobie wówczas, że żyję cały czas na scenie i jako człowiek, i jako aktor. Uświadomiłem sobie również, że te wszystkie testy muszą jakoś przetrwać.

## – Profesorowie, którzy przyjmowali pana do szkoły teatralnej, byli zdumieni pana wspaniałą dykcją i plastycznością mowy...

– Miałem wręcz wrażenie, że szukają kogoś, kto mówi za mnie, po prostu kogoś, kto podkłada mi głos. Oto mieli przed sobą nie tylko nowy wizerunek ewentualnego aktora, ale też nowy wizerunek Polaka.

## – Skąd owa wspaniała dykcja i plastyczność mowy?

– Mama uczyła mnie precyzyjnego wyrażania myśli. Sposób posługiwania się językiem polskim był dowodem na to, że mimo ciemnej skóry jestem takim samym Polakiem jak inni. Język świadczył o tym najlepiej.

## – Mama była polonistką?

– Nie, pielęgniarką. Podczas studiów w Warszawie poznała mojego przyszłego ojca, który przyjechał z Mali i studiował na politechnice.

## – Wróćmy na grunt amerykański. Naucza pan dzisiaj w prestiżowym i piekielnie drogim Williams College w stanie Massachusetts. Jak pan tam trafił?

– Po obronie pracy doktorskiej dowiedziałem się, że wydział teatralny tego college'u szuka profesora. Złożyłem więc podanie o pracę i po kilkumiesięcznych rozmowach kwalifikacyjnych zostałem dopuszczony do decydującego etapu, podczas którego musiałem pokazać swoje możliwości artystyczne i dydaktyczne. Po paru dniach otrzymałem telefon z propozycją etatu. Pracuję tam już piąty rok jako profesor aktorstwa. Prowadzę również zajęcia z reżyserii i sztuki monodramu.

## – Czy jest różnica w sposobie kształcenia aktorów w Polsce a Stanach Zjednoczonych?

– Znaczna. W Polsce aktor powinien prowokować widzów do myślenia. Takie też było dotychczas zadanie polskiego teatru. Natomiast teatr amerykański ma przede wszystkim zabawić i zadowolić widza, zatem pod tym właśnie kątem kształci się tu aktorów. Trochę generalizuję, ale taka opinia wynika z doświadczenia i obserwacji. Widz ma być ukontentowany, a nie sprowokowany. W Polsce jest odwrotnie.

## – Jest pan dyrektorem Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego „Dialogue ONE” oraz dyrektorem Festiwalu United Solo. Jaki jest ich cel i czym się one od siebie różnią?

– To pokrewne inicjatywy. Obie mają prezentować najciekawsze teatry jednego aktora. Festiwal „Dialogue ONE” jest nastawiony na promowanie osiągnięć absolwentów Williams College oraz występujących gościnnie profesjonalnych artystów. Istnieje już pięć lat. Festiwal United Solo odbywa się po raz pierwszy w Nowym Jorku od 8 listopada w Teatrze ROW przy 42 St. Będzie on kontynuacją idei „Dialogue ONE”, acz na szerszą skalę. Jego zadaniem jest prezentacja spektakli z całego świata. Liczba przedstawień zgłoszonych do konkursu jest wręcz niebywała. Okazało się, że jesteśmy największym festiwalem monodramów na świecie. Jest to zaszczyt, ale i wielkie wyzwanie. Dokonując wyboru sztuk chcieliśmy przede wszystkim pokazać kondycję człowieka we współczesnym świecie. Cieszę się, że w ramach festiwalu zaprezentujemy dwa spektakle w wykonaniu artystów wywodzących się z Polski. Pierwszym będzie *The Story of my Dovecote* wg opowiadania Izaaka Babla. Wy-



# Teatr polski w Stanach Zjednoczonych

**„Staralam się kontynuować tę polską tradycję aktorską, która została zapoczątkowana przez Bogusławskiego w XVIII wieku – tradycję aktora, który jest przede wszystkim obywatelem. Najwyżej cenię postawę, którą dzielę z większością mego teatralnego środowiska, nazywałabym ją *postawą służby*. Jest to służenie teatrem wspólnej, narodowej sprawie”. Te głębokie, a zarazem intrygujące słowa, wypowiedziane przez polską aktorkę-emigrantkę, wprowadzają nas od razu w samą istotę problematyki i etosu, a także struktury i historii polskiego teatru na emigracji.**

**„Najpoważniejszą i najtrwalszą polską, zawodową instytucją teatralną jest Polski Instytut Teatralny prowadzony przez Janinę Katelbach. Instytut nie ma ani budynku, ani personelu, ani stałego budżetu. Wciąż walczy o *granty*”**

**S**łowa te wypowiedziała aktorka, Jadwiga Domańska, dyrektor Teatru Dramatycznego 2. Korpusu w latach 1943–1948. Wypowiedziała je na emigracji. Już po zakończeniu epopei teatru żołnierskiego, od Buzułuku do Londynu, już po wielu latach teatralnej pracy w Kanadzie. Miała pełną i jasną świadomość jaka jest najważniejsza tradycja polskiego teatru oraz jakie są najważniejsze obowiązki teatru emigracyjnego.

Zarówno „teatr obywatelski” jak „teatr służby” są kluczowymi pojęciami, których rozumienie umożliwia rozumienie historii polskiego teatru – zarówno tworzonego w kraju jak na emigracji, zarówno

tego, który owocował, do czasu, tylko wizjami widowisk wpisanymi w dramaty przez emigrantów – Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego, Norwida, a po latach Gombrowicza, Wierzyńskiego, Hemara, Budzyńskiego i wielu innych, jak i tego, który przybierał materię widowisk przygotowywanych na emigracji przez Radulskiego, Kielanowskiego, Domańską, Katelbach i – znów – wielu innych.

Pojęcie „obywatelstwa” lub bycia „obywatelem” zawiera w sobie szczególnie związek jednostki ze zbiorowością – państwa i gminy, narodu i świata; mówimy „obywatel polski”, nadajemy „honorowe obywatelstwo” jakiegoś miasta; odwrotnie, jak wiadomo komunistyczne sądy ▶

▶ stąpi w nim Herbert Kałuża, aktor grający w Niemczech, niegdyś związany z Teatrem Narodowym w Warszawie. Drugim spektaklem będzie sztuka *Wonder Bread* grana przez Danutę Trevino. Rzecz jest o doświadczeniach i przygodach emigrantki, która z komunistycznej Polski wyrusza za chlebem do Nowego Jorku.

– Omar Sangare to nie tylko aktor, doktor nauk o teatrze i dyrektor festiwalu, ale także pisarz i felietonista. Czyżby nie realizował się pan w pełni jako **człowiek teatru**?

– Pisanie jest dopełnieniem. Zainteresowanie światem i człowiekiem wynika z aktorstwa. Swoim aktorskim i ludzkim doświadczeniem chcę się dzielić nie tylko z widzami, ale i z czytelnikiem.

– **Czy w Nowym Jorku też czuje się pan autsajderem?**

– Mój dom jest tam, gdzie jestem, czyli teraz w Nowym Jorku właśnie. Próbowaliśmy nie być autsajderem w Afryce, ale okazało się, że tam jestem już zbyt amerykański, a moja skóra w kolorze kawy cappuccino różni się od skóry tubylców.

– **Aktora nie można nie zapytać o wymarzoną rolę.**

– Mimo że już ją grałem, to wciąż Otello, Otello i jeszcze raz Otello.

– **A zatem życzę jej panu najserdeczniej. Niech będzie sukcesem nie mniejszym od poprzedniego.**

Z Omarem Sangare rozmawiał  
**Andrzej Józef Dąbrowski**

*Przegląd Polski*, 12.11.2010 r.

# Teatr polski w Stanach Zjednoczonych

List z Ameryki  
(3)

U.S. POSTAGE

► w Polsce szafowały karą „utrąty praw obywatelskich”, a emigrantów tych praw „pozbawiały”, co wynikało z uzurpowanego sobie przez system totalitarny przekonania, że jest on dysponentem wszelkich praw, łącznie z tymi, które w naturalny sposób przysługują obywatelom kraju. „Obywatel” bowiem, to także osoba, która ma określone prawa, zawarowane z racji urodzenia i funkcjonowania określonych ustaw (w tym zwłaszcza ustawy zasadniczej – Konstytucji), oraz równie konkretne obowiązki. W terminie „obywatel” mieści się związek z jakąś grupą ludzką, społecznością, narodowością, a także z ziemią, krajobrazem, pamięcią, kulturą. Są to związki miłości, przynależności, szacunku, troski, starania, odpowiedzialności za wspólne dobra i wartości. Jeżeli tak, to „teatr obywatelski” jest teatrem, w którym dominują dobra i wartości zbiorowe, wspólnotowe. Jest to teatr uprawiany przez obywateli – dla obywateli – z powodów i w celach obywatelskich. A więc nie w interesie pojedynczej jednostki, ale zbiorowości, nie w oparciu o motywacje finansowe, czy ambicjonalne, ale altruistyczne i wspólnotowe, nawet nie z powodów czysto artystycznych, ale w dążeniu do wyrażania i przekazywania najwyższych wartości ludzkich, w tym duchowych. „Teatr obywatelski” zatem, to teatr, w którym dominują wartości ludzkie, etyczne, duchowe, zbiorowe, wspólnotowe – a wartości estetyczne i użyteczne są wobec nich służebne. Takie rozumienie teatru, oraz wynikający zeń sposób uprawiania go, wydaje się szczególnie charakterystyczne dla wielu okresów historii teatru w Polsce, dla licznych twórców polskiego teatru, określa i pozwala rozumieć najcenniejsze polskie tradycje teatralne i pozwala lepiej rozumieć teatr tworzony na emigracji.

W obrębie pojęcia „teatru obywatelskiego” mieści się „teatr służby” i jakoś je doprecyzowuje. Termin ten określa wzajemne relacje pomiędzy jednostką a zbiorowością, twórcą a publicznością – i tą zgromadzoną danego wieczora na widowisku, i tą, którą ta konkretna grupa reprezentuje, a więc zbiorowością szerszą – środowiska, pokolenia, miasta, narodu. Teatr służby z samej definicji to teatr tworzony po to, aby służyć widzom i temu co oni cenią, służyć wartościom, które są dla nich drogie, odpowiadać na ich potrzeby, dążenia, nadzieje.

W historii teatru polskiego jest bardzo

wiele przykładów takiego teatru. Cytowana tu Jadwiga Domańska przywołała Wojciecha Bogusławskiego. Najśluszniej. Ale to cały łańcuch tradycji ciągnącej się od średniowiecznego teatru religijnego, poprzez teatr renesansowy i barokowy (w tym szkolny), poprzez teatr doby Sejmu Wielkiego, niewoli w wieku XIX i tej najnowszej w wieku XX. Swoistą służbę teatrem pełnili Wyspiański i Osterwa, Kotłarczyk i Wierciński, i wielu innych. Teatrem obywatelskim i teatrem służby był teatr polski czasu II wojny światowej, tajny w kraju i jawny poza jego granicami, oraz teatr podziemny i teatr kościelny lat stanu wojennego. Pojęcie „teatru obywatelskiej służby” pomaga rozumieć różne przejawy polonijnego i polskiego życia teatralnego w Stanach Zjednoczonych.

Jego struktura może być przedstawiona w formie diagramu. Jego podstawą jest szeroko praktykowana teatralizacja, która stanowi fundament i kontekst poczynań teatralnych. Ponad nią wznosi się warstwa teatru amatorskiego w wydaniu szkolnym i parafialnym, który ma odmiany czysto amatorskie, oraz półzawodowe, gdy przedstawienia przygotowują lub też występują w nich, otoczeni amatorami, profesjonalistami. Warstwą najwyższą jest teatr zawodowy. Ma on cztery odmiany: (1) teatr polonijny tworzony przez emigrantów i zwracający się głównie do emigrantów; (2) teatr polski importowany z kraju, dający przedstawienia po polsku dla publiczności emigracyjnej; (3) teatr polski importowany z kraju, dający przedstawienia po polsku, ale zwracający się głównie do publiczności amerykańskiej; (4) teatr amerykański posługujący się językiem angielskim, wykorzystujący polskie dramaty i polską tradycję teatralną, zwracający się głównie do publiczności amerykańskiej; niekiedy tworzony przez Polaków.

Wskazałem na „teatralizację” jako na pierwszą warstwę polskiego życia teatralnego w USA. Teatralizacja jest to stosowanie teatralnych środków wyrazowych w różnych dziedzinach życia; teatralizacja jest zarazem dodanym, widowiskowym, wizualnym, aktorskim i dramatycznym aspektem różnego rodzaju działań społecznych. Choć teatralizację rozpoznajemy z punktu widzenia teatru, badając udział elementów teatralnych w życiu społecznym, to przecież teatralizacja nie jest zjawiskiem wtórnym wobec teatru, odwrotnie, jest pierwotna, poprze-

dzia teatr i stanowi jego kontekst. Od wieków teatralizacja stosowana była jako środek i aspekt komunikacji społecznej. We współczesnej kulturze teatralizacja występuje we wszelkich dziedzinach życia rodzinnego (np. śluby), politycznego (np. kampanie wyborcze), społecznego (np. nadawanie odznaczeń), religijnego (np. uroczyste nabożeństwa), gospodarczego (np. teatralizacja handlu) itp. Teatralne środki wyrazowe jakimi posługuje się teatralizacja to: akcja, aktorstwo, publiczność, reżyseria, tekst, przestrzeń, dekoracje, kostiumy, rekwizyty, światło, muzyka, choreografia i in. Teatralizacja jest więc albo formą przedteatralną wiodącą ku teatrowi, albo też stanowi niejako przedłużenie teatru.

Teatralizacja pełni ważną rolę w życiu politycznym, społecznym, kulturalnym i religijnym Polonii amerykańskiej. Praktykuje ona różne jej formy. Należą do nich: tradycyjne parady Pułaskiego, z „marszałkiem” na czele, z udziałem grup w polskich strojach regionalnych; przeróżne akademie rocznicowe okraszane recytacjami, występami zespołów tanecznych, czy amatorskim widowiskami; festyny, bankiety i przyjęcia, gdzie z podawania i spożywania tradycyjnych polskich potraw czyni się całe spektakle; uroczystości religijne, jak na przykład tradycyjnie obchodzone przy masowym udziale Polonii (i nie tylko) święto Matki Boskiej Częstochowskiej w Doylestown – „Amerykańskiej Częstochowie” – 26 sierpnia każdego roku. Wszystkie te zabiegi teatralizacyjne służą przypominaniu związku z krajem pochodzenia, przekazywania pamięci, podtrzymywania języka. Są służebne wobec narodowych wartości i tradycji.

Szeroka teatralizacja życia Polonii amerykańskiej wydaje z siebie przedstawienia amatorskie a także posługuje się nimi. Tworzone one są w polskich szkołach i parafiach; przygotowują je różne organizacje polonijne. Przemiany ogólnokulturowe, w tym, oczywiście, inwazja telewizyjnej, osłabiły nurt polonijnego teatru amatorskiego. Nadal służy on jednak swoim wspólnotom emigracyjnym oraz krajowi, poprzez wzmacnianie więzi Polonii z Polską.

Zawodowy teatr polski w Stanach Zjednoczonych tworzony jest przez emigrantów i zwraca się do emigrantów. Posługuje się językiem polskim. Zanim zaczęliśmy mówić o wzniosłych ideałach i o sztuce wysokiej, trzeba uświadomić sobie realia pracy zawodowego teatru polskiego w Stanach Zjednoczonych, czy

pojedynczego polskiego aktora. Są to warunki bardzo trudne. Po pierwsze, aktorzy i realizatorzy przedstawień, a także technicy sceny, muszą na co dzień pracować zarobkowo w swoich nieteatralnych zawodach, co ogranicza i utrudnia próby; na dodatek praktycznie wszyscy ci ludzie, tak lub inaczej, sami dokładają finansowo do przygotowywanych przedstawień. Po drugie, zespoły nie otrzymują regularnych dotacji, a jedynie (i to rzadko) okazjonalne zasiłki od lokalnych władz administracyjnych, czy organizacji polonijnych, a po 1990 r. czasem także ze źródeł krajowych. Po trzecie więc, chlebem powszednim musi być czasochłonne i niewdzięczne zabieganie o sponsorów czy dawców ogłoszeń w programach. Po czwarte, zespoły nie mają swych siedzib (chlubnym wyjątkiem w skali światowej jest londyński Polski Ośrodek Społeczno-Kulturalny w Londynie) i zmuszone są korzystać z bardzo skromnie wyposażonych pomieszczeń różnych klubów, stowarzyszeń i szkół polskich, oraz sal parafialnych i kościołów (na widowiska religijne); tylko od święta (i za wielkie pieniądze) wynajmowane są sale prestiżowych teatrów. Obsady są kompletowane z zawodowych aktorów emigracyjnych. Czasem pojawia się wśród nich artysta z kraju. Do zawodowców dokooptowuje się amatorów, których na prędcę uczy się zawodu. W repertuarach dominują sztuki polskie, zwłaszcza nowe, a obok nich rewie i składanki. Trzeba wyraźnie widzieć w jakich warunkach to się wszystko odbywa: są to warunki skromne i trudne. Nie ma mowy o większych inscenizacjach (od tej reguły bardzo rzadko zdarzają się wyjątki), każde przedstawienie albo jest imprezą jednorazową lub powtarzane jest niewiele razy, w tym, często w objeździe, a wtedy scenografia, kostiumy, rekwizyty muszą się mieścić – dosłownie – w walizkach zespołu. Trzeba jasno poinformować, że w Stanach Zjednoczonych nie ma ani jednego teatru polskiego, który by posiadał swój budynek, salę, administrację i stały (choćby najmniejszy) zespół artystyczny i techniczny. Częściowym wyjątkiem jest tu Teatr Chopina, własność prowadzącego go uparcie i ofiarnie Zygmunta Dyrkacza w Chicago. Nie jest to jednak teatr w polskim rozumieniu instytucjonalny, ale raczej impresariat, który służy szerokiemu środowisku teatralnemu Chicago, polskiemu i amerykańskiemu, a niekiedy „sponsoruje” również zespoły z zewnątrz, w tym z kraju; to znaczy, Zygmunt Dyrkacz występuje w tych wypadkach w roli

szczodrego filnatropa i sam finansuje wizytę danego zespołu.

Z zawodowych polskich grup i artystów teatralnych w Ameryce, trzeba najpierw wymienić Polski Teatr Artystów działający od 1942 do 1945 r. Jego twórcy mieszkali w Nowym Jorku i tam też dawali przedstawienia, a w objazdach docierali do Chicago, Bostonu, Buffalo, Detroit. Kierownikiem zespołu był Leonidas Dudarew-Ossetynski. Współpracowali z nim reżyserzy Ryszard Ordyński (który pojawiał się w Ameryce wielokrotnie już od 1916 r. i zapisał tu ważną kartę teatralną i filmową) oraz Antoni Cwojdzński, również dramatopisarz. Scenografie przygotowywała Irena Lorentowicz. W zespole brylowały gwiazdy przedwojennej Warszawy Maria Modzelewska i Jadwiga Smosarska. Na repertuar składały się klasyczne polskie komedie i patriotyczne montaże. Po wojnie Dudarew-Ossetynski przeniósł się do Los Angeles i tam sporadycznie przygotowywał przedstawienia polskie, w tym bardzo starannie opracowaną *Kurkę wodną* Witkacego (1982) ze sprowadzoną z kraju Barbarą Kraftówną. W Buffalo, Alexander Janta wystawił wielkie widowisko *Dziadów* (1955). W Chicago teatr polski promował Robert Lewandowski. W Nowym Jorku pojawiały się też wielokrotnie inne polskie zawodowe inicjatywy teatralne. Polską Grupę Teatralną zorganizował aktor i reżyser Ireneusz Wykurz. Przygotował on m.in. *Kram z piosenkami*, *Jasętka polskie*, *Przed sklepem jubilera* Karola Wojtyły. Grupa działała w latach 1992–2002, kończąc byt wraz z nagłą śmiercią swego twórcy.

Najpoważniejszą i najtrwalszą polską, zawodową instytucją teatralną jest Polski Instytut Teatralny prowadzony przez Janinę Katelbach. Instytut nie ma ani budynku, ani personelu, ani stałego budżetu. Wciąż walczy o „granty.” Janina Katelbach wytworzyła jednak wokół siebie środowisko ludzi, jak ona ofiarnych, oddanych teatrowi, którzy stanowią jej – nieformalny – zespół.

Janina Katelbach, (sceniczny pseudonim: Nina Polan), córka wybitnego polskiego polityka Tadeusza Katelbacha okresu międzywojennego i powojennego (na emigracji) urodzona w Polsce, ukończyła po II wojnie Royal Academy of Dramatic Arts w Londynie i rozpoczęła błyskotliwą karierę na scenach Londynu a potem Nowego Jorku oraz w amerykańskich zespołach objazdowych. Grała wiele wielkich ról: Julia, Ofelia, Katarzyna (w *Poskromieniu Złośnicy*), Olivia

(w *Wieczorze trzech króli*), Tytania (w *Śniegocny letniej*), Święta Joanna w sztuce Shawa, Nina w *Czajce* Czechowa i in. Występowała także w filmie, telewizji i radiu. W roku 1970 osiedliła się w Nowym Jorku i dołączyła do Lecha Michalskiego, który prowadził tam Polski Instytut Teatralny, przygotowując okazjonalnie przedstawienia. W 1976 r. została dyrektorem i kierownikiem artystycznym Instytutu. Nadała mu wyraźny profil i wytknęła jako zadanie służbę polskiej kulturze poprzez widowiska teatralne i muzyczne adresowane zarówno do widowni polonijnej, jak amerykańskiej; przygotowywała więc z zasady przedstawienia w dwóch wersjach polskiej i angielskiej, niekiedy w dwu obsadach. Były one grane w Nowym Jorku na wynajętych scenach, m.in. w słynnej LaMamie, oraz w objazdach Stanów Zjednoczonych (Waszyngton, Boston, Chicago, okolice Nowego Jorku) oraz w Polsce, we Francji, na Litwie, na Ukrainie. Niektóre, zawsze ambitne, pozycje Katelbach to: *W małym dworku* Witkiewicza (1986), *Kram z piosenkami* Schillera (1987), *Ołtarz wzniesiony samemu sobie* Iredyńskiego (1988), *Krakowiaci i Górale* Bogusławskiego (1994, wznowienie 2006), *Halka* Moniuszki (1999). Występowała w nich dziesiątki zawodowych aktorów, śpiewaków i tancerzy. Będąc doskonałym pedagogiem, Katelbach kształciła także amatorów, którzy niejednokrotnie w wartościowy sposób uzupełniali obsady. Drobek Janiny Katelbach jest w ogóle imponujący: w latach 1976–2010 wystawiła łącznie ponad 100 widowisk.

Przesyłam wyrazy głębokiego szacunku i bardzo serdeczne pozdrowienia,

**Kazimierz Braun**

Nota o autorze

Prof. dr hab. Kazimierz Braun, członek ZASP od 1962 r. (z przerwą w latach 1982–89). Studiował reżyserię w PWST Warszawa. Reżyserował w teatrach Wybrzeża, Warszawy, Torunia, Łodzi, Krakowa i Lublina, gdzie prowadził Teatr im. J. Osterwy (1967–1974) oraz w Teatrze Współczesnym we Wrocławiu, którego był dyrektorem i kierownikiem artystycznym (1975–1984). Reżyserował także w telewizji oraz za granicą, w USA, Kanadzie, Irlandii, Niemczech i in. krajach. Uzyskał doktorat na Uniwersytecie Poznańskim, habilitował się na Uniwersytecie Wrocławskim, a następnie również w warszawskiej PWST. Posiada tytuł profesora zarówno w Polsce jak USA. Jest autorem licznych książek z dziedziny historii teatru, dramatów i powieści. Pozbawiony pracy w kraju, od 1985 r. pracuje i mieszka w Stanach Zjednoczonych, gdzie reżyseruje i wyklada.

# Teatr polski importowany z kraju do Stanów Zjednoczonych



**Poczynając od roku 1960 sporadycznie, a ze wzmożoną intensywnością od roku 1990, pokazywane były w Ameryce polskie przedstawienia zawodowe importowane z kraju. Były to widowiska „rozrywkowe”, „dramatyczne”, oraz „awangardowe” – to wszystko oczywiście terminy umowne, ale pozwalają jakoś rzecz opisać.**

**P**redstawienia „rozrywkowe”, adresowane do Polonii, polonijna publiczność nazywa zresztą po prostu „kabaretami”. Pierwszym takim zespołem, który przed laty pojawił się w Ameryce był „Wagabunda” Lidii Wysockiej. Niestety, w ostatnich latach „kabarety” nie pod-

noszą poziomu życia kulturalnego Polonii, zachwycając język, degradując środki wyrazowe. Trzeba przy tym dodać, że właśnie tego typu widowiska cieszą się największą frekwencją polonijnej publiczności.

Przedstawienia „tradycyjne”, dramatyczne, sprowadzane są z kraju do USA przez polonijnych producentów wedle ściśle określonych kryteriów: sztuka znana (np. *Dziady*) albo o ekscytującym tytule (np. *Narty Ojca Świętego*); w obsadzie gwiazdy aktorskie – ale obsada musi być mała; dekoracji – prawie – nie ma; czasem dochodzi „trasa” objazdowa. To, co dociera do Ameryki jest z reguły oparte o przedstawienie zrealizowane w jakimś teatrze w kraju, ale znacznie uproszczone, albo też przygotowane od razu z przeznaczeniem na wyjazd do USA. Nie ma naturalnie mowy o wysyłaniu na parę miesięcy wcześniej w morskich kontenerach dekoracji. Przewiezienie z kraju do Ameryki jakiejś wielkiej polskiej inscenizacji byłoby, oczywiście, ogromnie kosztowne i trudne organizacyjnie. Rzadko na przedstawienia importowane

„Tak jak kiedyś Bolesławski wywarł ogromny wpływ na amerykańskie aktorstwo jako pedagog i reżyser, zarówno teatralny jak filmowy oraz jako nauczyciel amerykańskich nauczycieli aktorstwa (pisałem o tym w jednym z poprzednich listów), tak Grotowski, a później Staniewski, wywarli znaczny wpływ na amerykański teatr eksperymentalny”

z Polski wynajmowane są normalne, dobrze wyposażone teatry. Częściej spektakle dawane są w salach szkolnych, gimnastycznych, w salkach parafialnych i cafeteriach, nie zawsze posiadających odpowiednie oświetlenie; gra się w kotarach, na tle jakichś horyzontów, z minimalną liczbą wynajętych mebli. Kostiumy i rekwizyty aktorzy przywożą często w prywatnym bagażu. Polskie przedstawienia „dramatyczne” nawet, gdy występują w nich wybitni aktorzy, nie są w ogóle odnotowywane w prasie amerykańskiej.

Przedstawienia „awangardowe” przywożone z Polski, choć grane po polsku, są, odwrotnie, częstokroć przedmiotem analiz amerykańskich krytyków i teatrologów, są recenzowane i omawiane. Adresowane są one głównie do publiczności amerykańskiej, a ściślej do znawców, krytyków, teatrologów. Polscy widzowie pojawiają się na nich rzadko i wyjątkowo. Z punktu widzenia uczestnictwa w obiegu kulturowym te polskie przedstawienia należą do amerykańskiego (a nie polonijnego) życia teatralnego. Z reguły

są to przedstawienia już znane i funkcjonujące w międzynarodowym życiu teatralnym, podróżujące na światowe festiwale. Zapraszają je i organizują ich występy uniwersytety lub ośrodki wyspecjalizowane w goszczeniu zespołów zagranicznych. *Wielopole, Wielopole*, dzieło Tadeusza Kantora oglądałem kiedyś w sali New York University, gdy tam wykładałem. Przedstawienia Jerzego Grotowskiego organizowała Ellen Stewart, choć nie były grane w jej teatrze LaMama. Tam natomiast wystawiał swe urzekające seanse teatralne Leszek Mądzik i tam też występowało lubelskie Provisorium. Widowiska Józefa Szajny sprowadził do Ameryki i sponsorował zasłużony mecenas polskiego teatru, Amerykanin, prof. Edward Czerwiński, który prowadził przez lata Slavic and East European Center przy State University of New York Stony Brook i posiadał teatr w Port Jefferson. Gospodarzem Włodzimierza Staniewskiego, ile razy pojawia się ze swymi Gardzienicami w Ameryce, jest Double Edge Theatre w Massachusetts. Przedstawienia „awangardowe” pokazywały siłę polskiego teatru. W dziedzinie aktorstwa, ogromny szacunek i podziw wzbudzili zwłaszcza Ryszard Cieślak oraz Andrzej Seweryn, który występował w Ameryce w zespole Petera Brooka, a potem jako gwiazda *Comédie Française*. Z reżyserów najwyższe uznanie wzbudzali Grotowski, Kantor, Szajna, Staniewski. Zachwyty wywoływały dzieła polskiej plastyki teatralnej.

Tak jak kiedyś Bolesławski wywarł ogromny wpływ na amerykańskie aktorstwo jako pedagog i reżyser, zarówno teatralny jak filmowy oraz jako nauczyciel amerykańskich nauczycieli aktorstwa (pisałem o tym w jednym z poprzednich listów), tak Grotowski, a później Staniewski, wywarli znaczny wpływ na amerykański teatr eksperymentalny. Zaapelowali do elit koneserów, krytyków, nauczycieli aktorstwa, stali się znani na wydziałach teatralnych uniwersytetów.

Jest jeszcze jedna grupa widowisk o rodowodzie polskim, będąca jednak częścią amerykańskiego życia teatralnego. Mianowicie, przedstawienia amerykańskie sztuk polskich autorów. Widowiska te, oczywiście, grane są po angielsku. Mamy tu więc do czynienia nie z importem teatru, ale dramatu.

Nie zdarzyło się jeszcze, aby polski dramat wystawiony został na Broadway'u, gdzie zresztą już od dawna gra się

prawie wyłącznie musicale. W teatrach zawodowych rozsiadanych po całym kontynencie (jest to sieć tzw. teatrów „regionalnych”, porównywalna do sieci polskich teatrów państwowych i miejskich) polskie dramaty pojawiają się bardzo rzadko. Natomiast budziły one i wciąż budzą zainteresowanie w obiegach teatru uniwersyteckiego oraz „offowego”. Czterech dramatopisarzy polskich cieszy się tam największą popularnością: Witold Gombrowicz, Stanisław I. Witkiewicz, Tadeusz Różewicz, Sławomir Mrożek. Niekiedy wystawiano też sztuki Janusza Głowackiego. Zwłaszcza granie ich w sieci teatrów uniwersyteckich ma duże znaczenie, bowiem jest to sieć ogromna, posiada wielomilionową widownię, przygotowywane są w niej tysiące przedstawień każdego roku.

Na pograniczu teatru polskiego i amerykańskiego sytuują się przedstawienia przygotowywane przez Polaków na uczelniach, grane zatem po angielsku. I tak, Jagienka Zych-Drwęska była latami bardzo cenionym profesorem aktorstwa i reżyserowała w Santa Clara University w Kalifornii. Również w Kalifornii, w University of California w Los Angeles, uczył aktorstwa i prowadził studia pantomiczne Krzysztof Szwaja, kiedyś gwiazda Wrocławskiego Teatru Pantomimy. (Dla szukających go w internecie: w USA posługuje się on pseudonimem Christopher Vened). Jarosław Strzemięń (Strmien) polski aktor i reżyser, był latami obleganym przez studentów profesorem aktorstwa i reżyserii w Central Connecticut University w New Britain. Stanisław Brejdygant zapisał w USA piękną kartę jako reżyser przedstawień uniwersyteckich, nauczyciel aktorstwa i aktor. Hanna Bondarewska założyła i prowadzi z ogromnym rozmachem w stołecznym Waszyngtonie Ambassador Theatre, International Cultural Center. Może będzie okazją o tych ludziach polskiego teatru opowiedzieć kiedyś szerzej.

Przedstawienia amerykańskie w jakiś sposób – poprzez autora czy reżysera, czasem i scenografa – związane z Polską, funkcjonują z jednej strony jako pełnoprawny element amerykańskiego życia teatralnego, a z drugiej, dają świadectwo polskiej kulturze, literaturze, teatrowi. Jeśli przedstawienia sztuk polskich realizują Polacy, to przekazują oni przecież nie tylko dramaty, ale także polską tradycję teatralną, polskie stylizacje i wartości.

Przypomnienie historii teatru polskiego w Stanach Zjednoczonych, jego funkcjonowania społecznego, jego programu

i owoców dowodzi, że jest to przede wszystkim teatr służebny. Świadomie i instynktownie podejmuje on służbę narodową wedle najlepszych wzorców i tradycji polskiego teatru, którego rdzeniem jest „teatr obywatelskiej służby”.

Teatr tworzony na emigracji stale czerpał i czerpie z teatru uprawianego w kraju – zarówno literaturę dramatyczną, choć tworzył i tworzy swoją, jak też style, środki wyrazowe, metody pracy. Zarazem, długimi okresami odcięty, a zawsze oddalony od kraju, tworzył własny etos, i ten etos był zawsze nacechowany postawą służby wspólnocie narodowej i wspólnocie emigracyjnej. Można nawet zaryzykować, diagnozując, że teatr emigracyjny to przede wszystkim obywatelski teatr służby; jego najważniejszymi celami są po pierwsze podtrzymywanie polskości wśród polskiej emigracji, a po drugie świadczenie o Polsce wobec obcych. I właśnie ten etos i taki wybór wartości teatru emigracyjnego mogą być źródłem inspiracji teatru tworzony w kraju.

W okresie, gdy teatr w Polsce szuka swego miejsca jako instytucja społeczna i wypracowuje środki artystyczne dla wyrażenia gwałtownie zmieniającej się sytuacji narodu, skromne doświadczenie teatru emigracyjnego może być pomocne w przywracaniu pogubionych hierarchii wartości, w przypomnieniu o sensach i celach uprawiania teatru. Może przywracać wiarę w możliwości teatru.

Przesyłam wyrazy głębokiego szacunku i bardzo serdeczne pozdrowienia,

**Kazimierz Braun**

PS. Kończę w ten sposób cykl czterech „Listów z Ameryki”, poświęconych teatrowi i dramatowi polskiemu w Stanach Zjednoczonych. Gdyby ten temat, jak również poszczególne zagadnienia dotyczące samego teatru amerykańskiego, nasuwały

Czytelnikom jakieś pytania, to gotów jestem na nie odpowiedzieć. Uczynię to z największą radością.



## K

Każdej jesieni od 10 lat, w Cobourgu w Normandii, mają miejsce spotkania, które gromadzą ludzi pracujących w dziedzinie sztuki scenicznej. Niezmiennie gorącym tematem jest wpływ rewolucji cyfrowej na twórczość artystów wykonawców. Podczas pierwszego spotkania dyskutowano: czy zbiorowe zarządzanie prawami autorskimi jest dobrym rozwiązaniem dla dystrybucji dzieł artystycznych w technologii cyfrowej. Przekonywał nas o tym Emanuel Hoog, wyznaczony do pośredniczenia między producentami, wykonawcami i właścicielami platform cyfrowych. Na przykładzie projektu stworzonego przez rząd francuski stwierdzono, że zbiorowe zarządzanie jest korzystne dla wszelkiej dystrybucji w Internecie, szczególnie dotyczy to wykonań muzycznych, ale także audiobooków, itp.

Tematem drugiego warsztatu było pytanie: czy prawo stanowi przeszkodę dla twórczości artystycznej, lub dystrybucji tej twórczości. Czy możliwe jest opracowanie takiej polityki, która wspierałaby kreatywność twórców i zasady prawne, które tej twórczości nie będą zagrażały.

Ostatni, trzeci warsztat, był poświęcony Unii Europejskiej, która otworzyła ogromne pole dla przemieszczania się ludzi i produktów. Ale czy ta swoboda nie zagraża własności intelektualnej i materialnej? Pytano przedstawicieli UE, czy możemy liczyć na instytucje europejskie i uważać, że twórczość będzie skutecznie chroniona. Zastanawiano się, czy nie powinniśmy bacznie przyglądać się europejskim inicjatywom w dziedzinie

sztuki aby – w razie zagrożenia – krytycznie je oceniać. Jak zwykle, w spotkaniach, wzięli udział wysocy przedstawiciele UE, FIA, prawnicy i wybitni artyści z całej Europy. Catherina Almeras z FIA i Syndykatu Artystów Francuskich, korzystając z obecności delegatów z Polski i innych krajów tej części Europy, przypomniła ich odmienne doświadczenia i postulowała potrzebę wypracowania korzystnych założeń dla tej grupy krajów. Temu

cieplemu spojrzeniu na nasze problemy bardzo przysłużyła się organizacja sesji FIA w Warszawie w maju 2009 roku. Wielu uczestników miło ją wspominało. Także film o Skolimowie „Jeszcze nie wieczór” Jacka Bławuta. Pożytecznie, że nasza obecność w Cobourgu i na sesjach FIA wytycza kolejne kroki naszej pozycji w FIA/UE, o które wszakże sami też musimy zadbać.

Barbara Zawada

adami

Rencontres  
Européennes des  
Artistes  
à Cabourg 11<sup>e</sup> édition  
25 & 26 novembre 2010

soirée du 25 novembre 2010  
invitation

des droits pour demain

Photo: Patricia le Bris - www.libber.org



## Europejskie Spotkania Twórców w Cobourgu, Francja, listopad 2010



Chopin 2010 à la Bibliothèque Polonaise de Paris

CHOPIN  
2010



Au nom de la Société Historique et Littéraire Polonaise de Paris

C. Pierre Zaleski, Président  
et  
Danuta Dubois, Directeur  
vous convient à la soirée

# Chopin et la danse

avec  
**Krystyna Mazurówna**

Née en 1939 à Lwów, Krystyna Mazurówna est une danseuse et chorégraphe polonaise, considérée, depuis les années 1960, comme une grande figure de la danse en Pologne.

Ayant terminé, en 1957, l'École de Ballet de Varsovie, dans la classe du professeur Leon Wójcikowski, elle devient soliste du Teatr Wielki, l'Opérette, mais c'est surtout la télévision et de Gruca, Stanisław Szymborski et Gerard Wilk. En 1967, elle crée un groupe de danse moderne Fantom.

Au sommet de sa carrière, elle disparaît en 1968 de la scène polonaise pour se rendre à Paris, où elle fonde sa compagnie de ballet, Ballet Mazurówna. À Paris, elle danse dans un spectacle de Joséphine Baker et comme soliste au Casino de Paris. Elle crée des chorégraphies pour le théâtre Élysées Montmartre.

Krystyna Mazurówna, personnage singulier et passionnant, conquiert le public polonais et français par ses chorégraphies hors du commun. Sa grande aventure avec la danse continue aujourd'hui à la Bibliothèque Polonaise de Paris.



## Au programme

Projection d'un enregistrement du spectacle « Chopin autrement » chorégraphié par Krystyna MAZURÓWNA

\*\*\*  
**Improvisations dansées** sur des œuvres de F. Chopin par Krystyna MAZURÓWNA, accompagnée par sa famille : Ernestyna BLUTEAU (piano), Kasper TOEPLITZ (arrangements électroniques) et Jean-Pierre BLUTEAU (guitare)

le jeudi 4 novembre 2010 à 19h00  
à la Bibliothèque Polonaise de Paris  
(6, quai d'Orléans - 75004 Paris)

Entrée libre. Réservation obligatoire, dans la limite des places disponibles :  
- 01.55.42.91.87 | e.niemirowicz@bplp.fr -

# JESTEM

## spełniony

– Czy po 50 latach wie się już wszystko o tym zawodzie?

– Nie wiem, czy wszystko, ale człowiek nabywa pewności w graniu. No i umiejętności, którą próbowali nam przekazać nasi profesorowie, żeby na scenie nigdy nie kłamać. To się od razu czuje, czy aktor sam się bawi w komedii i przeżywa coś w dramacie.

– Ten zawód niektórych rozczarowuje, a Pan kocha grać.

– Najlepszym dowodem na to jest książka, którą udało mi się niedawno napisać. Zatytułowałem ją „Spełniony”. Bo ja się czuję, proszę pani, naprawdę spełniony w tym zawodzie. Wczoraj rozmawiałem z Markiem Kondratem, który obchodził swój aktorski jubileusz. On zrezygnował z aktorstwa. Poczł rozczarowanie. Ja nie. I dopóki sił starczy, będę pracować i... pracować.

– Spełniony, zgoda. Ale czy może Pan powiedzieć – niczego nie żałuję?

– Naprawdę nie żałuję. Zagrałem tyle ról, że mógłbym nimi obdzielić kilkunastu aktorów.

– W teatrze ponad sto.

– Co najmniej 120, a jeszcze były role telewizyjne i filmowe. Tego naprawdę było dużo. Więc nie mam tęsknot. Oczywiście czytam scenariusze młodych ludzi i gdyby się coś pojawiło ciekawego, to wziąłbym udział.

– Pan jest nie tylko spełniony, ale też wierny do szpiku kości. Jednemu teatrowi 50 lat, jednej żonie prawie pół wieku...

– Byłem wierny teatrowi Ateneum. Ja go tworzyłem z dyrektorem Warmińskim i z wielkim aktorem Gustawem Holoubkiem. A teraz? Trudno. Przyszła pewna pani, nie będę jej nazwiska wymieniać. Ma inną wizję teatru. I według mnie – używając brzydkiego słowa – rozpieprzyła tymi wizjami teatr w drobny mak.

– Trzeba było odejść.

– I żał serce ścisła. Ale dostaję propozycje. Gram w innych teatrach. Nie mam czasu na bycie emerytem.

– Przez te wszystkie lata kariery Pan trzyma się konsekwentnie z dala

od gwiazdorskiego życia, fleszy, rautów i bankietów.

– Mnie to nigdy nie pociągało. Te wszystkie ploty w kolorowych pisemkach, które się przewalają przez kioski, brzydzą mnie jedynie. Ja w tym nie chciałem i nie chcę uczestniczyć. To nie jest prawdziwy aktorski świat. Bardzo rzadko udzielałem wywiadów. No chyba, że ktoś sympatyczny zadzwoni z „Dziennika Bałtyckiego”; to wtedy tak.

– Doceniam to bardzo. Ale ta dieta medialna, na jakiej nas pan przez 50 lat trzymał, powoduje, że czuje się głód wiedzy na Pana temat.

– Ja się głodny nie czuję ani też mi się nie chce zaspokajać cudzego głodu w tym względzie. Jestem zdrow, mam ciągle tę samą od 48 lat żonę Grażynkę, trzy wnuczki i jednego wnuka. To mój świat. Ja tym żyję.



Marian Kociniak:  
„Byłem wierny teatrowi Ateneum.”

FOT. ZYGMUNT RYTIKA

## Z Marianem Kociniakiem o 50 latach na scenie rozmawia Ryszarda Wojciechowska

– No i teatrem. Za co aktor kocha teatr?

– Ja kocham teatr za dobrą literaturę. Nauczyłem się, a właściwie Gustaw mnie nauczył, grać w klasycie. To bardzo trudne. Młodzi tego nie umieją. Nie potrafią grać Fredry, Mickiewicza.

– A kino, film?

– A film to inna broszka. Robi się go w kawałeczkach. I tego też trzeba się nauczyć. A potem warto mieć zaufanie do montażysty, który to wszystko pięknie połączy.

– Czy to sprawiedliwe, że Pan zagrał tyle ról w teatrze, a jednak kojarzy się Pana głównie jako Franka Dolasa z „Jak rozpętałem II wojnę światową?”

– Nie wszyscy mieszkają w Warszawie, żeby chodzić do teatru. A Dolasa można było obejrzeć w telewizji. Troszkę się na początku zrymałem, że zagrałem tyle ról, a słyszę za sobą tylko Franek i Franek. Już mam siwy łeb kompletnie, ale kolejne pokolenia rozpoznają mnie głównie jako Dolasa. Teraz to jednak miłe.

– Franek dał Panu popularną twarz, o czym dzisiaj każdy aktor marzy. I tę popularność można by przekuć na role w serialach. Nie wierzę, że po Pana nie wyciągają ręk.

– Wyciągają, i to od lat. Jednak poza „Janosikiem” nie zagrałem w żadnym serialu. Nie ma w nich nic ciekawego dla mnie do zagrania. A z drugiej strony, ja mam dość duże wymagania finansowe, którym oni nie mogą sprostać. Nie zagram więc, jeśli nie pochłonie mnie tekst albo... honorarium.

– Jutro w Gdańsku zobaczymy Pana w sztuce „Bomba...”

– Wybrałem ją na swój jubileusz, uznając, że to jedna z najlepszych sztuk o dzisiejszej Polsce. Nawet Andrzej Wajda chwalił ją, mówiąc „dla mnie Bomba”.

– I to najlepsza rekomendacja.

Jubileusz 50-lecia na scenie Marian Kociniak uświetnił rolą w „Bombie”, współczesnej komedii Macieja Kowalewskiego.

Ryszarda Wojciechowska  
Dziennik Bałtycki, 23.10.2010 r.

# Na wieki wieków... Antek

FOT. M. WIMA-HINZ



Ignacy Gogolewski

**Z Ignacym Gogolewskim, wybitnym aktorem teatralnym i filmowym, gościem sopockiego Festiwalu Dwa Teatry, rozmawia Ryszarda Wojciechowska**

– **Sluchając Pana w Dworku Sierakowskich, myślałam: Ostatni, co tak teatr kocha.**

– Na pewno nie ostatni. Wielu znakomych kolegów już, niestety, odeszło. Wspominałem dziś Zbyszka Zapasiewicza, z którym przed rokiem grałem w spektaklu „Żar”. Ciężko jest. Ale takie spotkania z widzami dają mi pewność, że nie jestem jeszcze całkiem zapomniany, dysponuję jakim takim zdrowiem.

– **A z nerkami wszystko w porządku? To aluzja do serialowej anegdoty. Może ją Pan opowiedzieć?**

– Proszę bardzo. W „Na dobre i na złe” grałem dziadka, który choruje na nerki i ma częste dializy. Już prywatnie, wychodząc na spacer z psem, byłem pytany przez sympatyków serialu: – Przepraszam, a jak z nerkami? Odpowiadałem grzecznie: – Z nerkami nieźle. – O, to bar-

dzo dobrze, że się panu poprawiło, że pan wychodzi powoli na prostą - słyszałem. Więc ja na to: – Tak, ale z głową trochę gorzej... – Co pan powie? – padało z tamtej strony (śmiech). Ale po jakimś czasie zrezygnowano z dziadka. Nie wyjaśniono spraw związanych z jego rodziną. Ekipa przeszła do innych tematów. A ta opowieść zaczynała się bardzo ciekawie. Apeluję więc za pośrednictwem pani gazety do producentów: może będzie przypomnieli sobie o dziadku, który chorował na nerki. Będę poddawał się grzecznie dializie i może jeszcze coś mądrego powiem.

– **W Panu jest jeszcze tyle pasji aktorskiej, mimo tylu lat życia na scenie.**

– Nie można się w tym zawodzie nudzić. On tak bardzo się mieni. Każda rola to nowy problem i nowe rozwiązanie, jak zagrać. Nawzajem z moim zawodem darzymy się sympatią. Trochę może z uszczerbkiem dla moich najbliższych.

– **Pan jest z tego pokolenia aktorskiego, któremu obce jest pojęcie gwiazdor czy celebryta. Szczęśliwie czy może nieszczęśliwie?**

– Wie pani, tutaj napisano, że to są spotkania z gwiazdami. Ja się do gwiazd nie zaliczam. Wykonuję tylko rzetelnie

Do tej pory, kiedy z Warszawy jadę do Ciechocinka i zabłądzą we Włocławku, pytając o wyjazd z centrum, najpierw słyszę: – Antek, ależ prosimy. Może na kawę?

mój zawód, który powoli nabiera zupełnie innego wymiaru.

– **Ale nie buntuje się Pan przeciwko temu?**

– Nie, buntowałbym się, gdybym był młodszy. A tak? Trzeba się z tym pogodzić. Umieć dostosować się do okoliczności. Nie za wszelką cenę, oczywiście.

– **Tak myślę, że gdyby dzisiaj na ekrany wszedł taki serial „Chłopi”..**

– O, to niemożliwe...

– **Zaraz do tego wrócimy, ale dzisiaj pewnie byłby Pan jednym z najbardziej popularnych i bogatych ludzi.**

– Pewnie tak. Ten serial kręciliśmy przez cały rok. Dni zdjęciowych było bardzo dużo. Dzisiaj niektórzy aktorzy za każdy dzień na planie otrzymują po parę tysięcy złotych, większość po dwa-trzy tysiące. Ja zaliczam się do skromnej kategorii dobrze opłacanego aktora, jeżeli jest potrzebny. Niektórzy się buntują i mówią – jak nie dacie mi tyle i tyle, to nie będę grał. A ja mówię – trzeba grać. Tu nie chodzi tylko o pieniądze. W „Rosyjskich konfiturach” pokazywanych na festiwalu finansowo nas nie rozpieszczało. Ale kiedy dzisiaj zobaczyłem ten spektakl, pomyślałem – warto było. ▶

Na wieki wieków...

# Antek



Ignacy Gogolewski

► Wdzięczny jestem Krystynie Jandzie (reżyserce spektaklu – dop. aut.), że mnie dwukrotnie obsadziła, najpierw w „Grubych rybach”, a potem w „Konfiturach rosyjskich”. Taki sobie jestem w nich zabawny dziadek, kochający muzykę, balet i baletnice.

**– Wracam do „Chłopów”. Dlaczego dziś taki serial nie mógłby powstać?**

– Nie byłby taki autentyczny. Te kapełuszki, pasy, kamizelki, portki były oryginalne, wyciągane jeszcze z kufrów. Tego już dziś nie ma. I znakomity Rybkowski, który w ostatniej chwili uchwycił ten czas Reymontowskich „Chłopów”. W samych Lipcach już wtedy nie można było kręcić serialu. Przez wieś biegła asfaltowa droga. Jedynie scenę przy studni w Lipcach kręciliśmy.

**– Nie wiedziałam o tym.**

– Plan był pod Mszczonowem. Wysiałem w Kuluszkach i dowozili mnie. Trzeba się było przespać w chłopskich pierzynach. Potem się czekało, aż będzie słońce albo aż chmura je przysłoni. To była ciężka praca.

**– Ale nie dzieli Pan zawodowego życia na to przed Antkiem i po Antku?**

– Rybkowski obdarował mnie czymś, czego nie mogłem przewidzieć. Początkowo

miałem obiekcje, czy powinien zagrać Antka.

**– Dlaczego? Ta rola wydaje się być skrojona dla Pana na miarę.**

– Kordian, Mazepa... to wszystko w moim życiu szło w innym kierunku. A Rybkowski zadał mi pytanie – masz wątpliwości, tak? To kogo mam obsadzić w roli Antka Boryny, jeżeli ojcem będzie Władysław Hańcza? Ten wielki, wspaniały Hańcza? No, taki papa musi mieć takiego syna. Tym mnie przekonał. Podobnie jak Jerzy Grzegorzewski. – Szarma (w „Operetce” – dop. aut.) panu proponuję – powiedział mi. – Panie Jerzy, za późno na Szarmę – stwierdziłem. A on na to: – Kiedy mnie się podoba taki stary, wyleciały lis. I pan go świetnie zagra. Rzeczywiście, za tę rolę otrzymałem nagrody. I zawsze będę mu wdzięczny. Powinniśmy być wdzięczni ludziom, którzy wyszli do nas z propozycjami, których sami nie byłibyśmy pewni.

**– Ale to „Chłopi” przynieśli Panu ogromną popularność.**

– Do tej pory, kiedy z Warszawy jadę do Ciechocinka i zabłądzę we Włocławku, pytając o wyjazd z centrum, najpierw słyszę: – Antek, ależ prosimy. Może na kawę? (śmiejch).

**– Na wieki wieków Antek...**

– Tak to jest. Staszek Mikulski zagrał tyle wspaniałych ról w teatrze, a został Klosssem.

**– Panu, na szczęście, Antek dał popularną twarz, ale jej nie ukradł, jak Kloss Mikulskiemu.**

– To prawda. Miałem szczęście. Może mi go tylko odrobinę zabrakło, kiedy zdecydowałem się zrealizować samemu dwa filmy, pod koniec lat 70. Aktor, reżyseruje film? Wtedy nie było to dobrze widziane. Więc i filmy przeszły bez większego echa. Chociaż „Romans Teresy Hennert” – adaptacja powieści Nałkowskiej – do dziś można oglądać na różnych kanałach. Drugi film „Dom świętego Kazimierza” był o Norwidzie. Bardzo przyzwoity film, moim zdaniem.

**– Przynajmniej Pan sobie nie powie – mogłem, ale nie spróbowałem.**

Ma pan rację, spróbowałem.

Rozmawiała

**Ryszarda Wojciechowska**

*Dziennik Bałtycki*

14.06.2010 r.

## MAGNIFICENCJO WYSOKI SENACIE SZANOWNI PAŃSTWO

**Tadeusz Różewicz jest pisarzem, który osiągnął wszystko – no, prawie wszystko – co pisarz może osiągnąć: nagrody, odznaczenia, uznanie czytelników i widzów, największą ilość przekładów, istotny wkład w odnowienie języka poezji, dramatu. Mówi się o nim: „sprozaizował poezję, ponieważ była nadmierne upoetyzowana, upoetycznił teatr, ponieważ zastał teatr naturalistyczny, uplastycznił literaturę, ponieważ taki był typ jego wyobraźni!” (Tadeusz Drewnowski) Nie należał nigdy do żadnych koterii, czy kawiarni literackich, trzymał się z daleka od salonów opiniotwórczych, czy salonów władzy – nazwany Samotnikiem z Gliwic, a potem z Wrocławia. Nie lubił słów wielkich – kwestionował ich wartość zarówno w języku romantycznym, czy patriotycznym – i choć należał do pokolenia Kolumbów, bliższy od uniesień Gajcego, czy Baczyńskiego był mu język przyjaciela i rówieśnika – Tadeusza Borowskiego. Ich wczesne wiersze zawierają podobne klimaty, podobny brak wiary, że zastanym językiem poezji da się wyrazić ich doświadczenia, co tak dobitnie sformułował Borowski: „...zostanie po nas złom żelazny i długi, drwiący śmiech pokoleń.”**

**A Różewicz uzupełnił:**

*Okaleczony nie widziałem  
ani nieba ani różę  
ptaka gniazda drzewa  
świętego Franciszka  
Achillesa i Hektora  
przez sześć lat  
buchał w nozdrza opar krwi  
nie wierzę w przemianę wody  
wino  
nie wierzę w grzechów  
odpuszczenie  
nie wierzę w ciała zmartwych-  
wstanie*

# Doktorat honoris causa dla Tadeusza Różewicza



## w PWSFTViT w Łodzi

**Był mistrzem ironii i autoironii, podniesionych aż do wysokości absurdu. Zdawał sobie sprawę, że ten język bardziej oddaje sytuację „Bohatera” od języka realistycznego opisu. I tym językiem nas zaczarował.**

W słowach mojej laudacji mam wyrazić wielkość mistrza słowa. Napisano już o tym wiele książek, powstało wiele ważnych artykułów krytycznych. Wreszcie wygłaszano wspaniałe laudacje przy okazji wcześniejszych doktoratów honoris causa. Honorowały one poetę, pisarza, człowieka sztuki – doktorat Akademii Sztuk Pięknych. My chcemy uhonorować dramaturga i człowieka teatru. Oczywiście – najlepszą laudacją w tej sprawie są teksty Tadeusza Różewicza. To jak często teatry po nie sięgają, jak ważne jest ich miejsce w teatrze i jak trwale pozostają w doświadczeniu naszych widzów.

A pozostając na naszym szkolnym podwórku – Tadeusz Różewicz jest od lat trwale obecny w naszym kształceniu. Jego wiersze, fragmenty prozy, czy monologi z Jego sztuk – prezentują kandydaci już na egzaminie wstępnym.

Właśnie dziekan naszego Wydziału – Bronisław Wrocławski, dostał się na ten Wydział mówiąc na egzaminie wstępnym wiersz Tadeusza Różewicza. Mało – powiada on, że decyzję zostania aktorem, podjął na spotkaniu autorskim z Tadeuszem Różewiczem. Nie czuję się upoważniony, żeby mówić o tym wię-

cej. Może zechce opowiedzieć o tym sam zainteresowany? Ale już z tego wiadać, jak magiczny wpływ na nasze życie może mieć poezja Tadeusza Różewicza. Później, przez wszystkie lata jest On stale obecny w naszej pracy – od pierwszego roku aż po dyplomowe przedstawienia.

W minionej sesji egzaminacyjnej pokazywaliśmy na trzecim roku fragmenty z „Białego małżeństwa”. Od 27 lat organizujemy nasz festiwal szkół teatralnych – w tym przeglądzie, sztuki Tadeusza Różewicza zawsze zajmowały ważne miejsce. To grając w Jego sztukach u Brzozy, czy Miśkiewicza, studenci zdobywali główne nagrody aktorskie.

Jasne jest, że wygłaszając laudację, trzeba sobie z tego zdawać sprawę, że w istocie staje się w roli profesora Pimko, gdyż trzeba powiedzieć: Tadeusz Różewicz wielkim pisarzem jest!

On sam o sobie mówi – „jestem komediopisarzem”. Zgoda – Tadeusz Różewicz wielkim komediopisarzem jest!

Niedawno minęło 50 lat od prapremiery „Kartoteki” – rocznicy pięknie uczczonej przez Teatr Dramatyczny w Warszawie. Znaczenia tej rocznicy nie sposób przecenić!

„Kartoteka” miała dziesiątki premier w największych krajach i stolicach świata – w Stanach, Meksyku, Argentynie, Szwecji, Danii, Rosji, Litwie, Londynie, Paryżu, Madrycie, Sztokholmie, Sofii, Genewie, Bilbao, Buenos Aires, Pradze, Oksfordzie, Turynie, Modenie, Essen, Tel Awiwie, Berlinie, Livorno, Helsinkach – w sumie 103 premiery!

Warto powiedzieć – po spotkaniu z Różewiczem nasz teatr stał się inny! To było pierwsze doświadczenie polskiego dramatu absurdu. Przypomnę, w tym samym sezonie (1959 – 1960) na 14 scenach grano Kruczkowskiego „Pierwszy dzień wolności” a każdy sezon, w tych czasach, otwierała premiera sztuki radzieckiej. Parę miesięcy później Hübner w Gdańsku wystawił „Nosorożca”, ale zdjęto mu „Szewców” i musiał odejść z dyrekcji.

Sztuki Różewicza wystawiali nasi najwięksi reżyserzy – najpierw ci najbliżsi – z Wrocławia: Jarocki, Kajzar, Grzegorzewski, Braun. Każdy z nich tworzył swój własny, odrębny język różewiczowski, ale też w każdym z nich coś z tego różewiczowskiego języka pozostawało i wchodziło na stałe do wyróżniającej ich stylistyki, czy nawet stylu, tworząc ten różewiczowski „śląd”. Na dobre i na złe.

Wszyscy oni zaczęli uprawiać dramaturgię i teatr „rozrzucony” – dopisywać, wklejać, montować. Tyle, że On robił to z własnymi tekstami. A oni rozrzucałi teksty cudze. Jarocki wielokrotnie „rozrzucał” Witkacego, Mrożka i innych. Najmłodszy dzisiaj rozrzucają Szekspira, Słowackiego, czy Antyk. Ja nie chcę powiedzieć, że to źle – chcę tylko powiedzieć, że On był pierwszy, pokazał drogę. Tyle, że u Niego przed 50 laty był to akt nowatorski – akt odwagi, a u innych, dzisiaj – już niekoniecznie. ▶

## Doktorat honoris causa dla Tadeusza Różewicza w PWSFTViT w Łodzi

► Wprowadził swoje tytuły nawet do mowy potocznej i historii. „Nasza mała stabilizacja” to przecież imię epoki.

On pierwszy przeczuł nadchodzące – to składanie sztuki z różnych kawałków i montowanie ich w jedno, jak puzzli. To, co dzisiaj jest kanonem reżyserkim. To, co nazywał „podcinaniem” tekstu, jak otwieraniem „krwawiącej żyły” i to, co u Niego było bijącym źródłem poezji, czego istoty uchwycić nie potrafimy, co tak łatwo zamieniamy w krzykliwy i płaski język popkultury. Nie umiając oddać dziwu Jego języka, który jest równocześnie serio i serio nie jest, który jest równocześnie kpina z teatru zastanego, a równocześnie pochwałą tej nowej teatralności. Istotnie – jest to kłopot.

Zwrócił na to uwagę, przed laty, Konstanty Puzyra mówiąc, że istotą wiersza jest jego metaforyczna wieloznaczność, tymczasem w słowie aktora, który musi wybrać jedno tylko znaczenie, wieloznaczność się gubi. Wspaniale to widać w „Akcie przerywanym”. Gdzie to „serio” mieści się jakby „między” odmiennymi wersjami powtarzających się scen. Ale przecież Jego didaskalia w „Akcie przerywanym” – ten majstersztyk języka – to równocześnie kpina z manifestu teatralnego i manifest teatru. I prawda, że z reguły wybieramy jedno, bądź drugie. Nie umiając tej obojętności pogodzić. Stąd te teksty są także wyzwaniem dla aktora. I jeśli mówimy o wielkości Łomnickiego, czy Zapasiewicza, to mamy na myśli to, że właśnie oni w swojej grze, te sprzeczności potrafili wyrazić.

Ale i to prawda, że teatr także wpływ na Tadeusza Różewicza wywierał. Powiada On: „kiedy piszę mam grzeszne chętki dogodzenia teatrowi”. Myślę, że rodziły się one wtedy, kiedy teatr nie nadążał i to, co u Niego otwarte – zamykał. Jak powiada: „ja bym chciał w moich sztukach, żeby to się rozlało we wszystkie strony a reżyser chce to zebrać, zamknąć”. To budziło Jego przekorę przy okazji nagrody paryskiej „Kultury”, któ-

rej laureat, jak laureat każdej prestiżowej nagrody, „musi utrzymać wysoki poziom”, gdyż „czuje się zobowiązany do mądrości” i „nie może napisać – choć to taka przyjemność nic głupiego” pytał przeprowadzając z Nim rozmowę Annę Żebrowską – „pani wie, że jestem komediopisarzem?” Więc, w takiej chwili, kiedy sytuacja zmuszała do tego „serio” – On mówił – „jestem komediopisarzem”.

Już to w czasach marnych i nieśmiesznych, w czasach zakochanych w słowach wielkich i powadze scen dramatycznych – było aktem odwagi.

„Jestem komediopisarzem” – mówi to wytykając nam naszą szarość i miałość i – podobnie jak Fredro – nie przestaje się do nas uśmiechać i ogrzewać nas swoją życzliwością.

Mówi o sobie – „jestem komediopisarzem” a przecież należy do pokolenia Kolumbów, które rozbite słowa musiało składać od nowa.

Mówi o sobie – „jestem komediopisarzem” a przecież jest kronikarzem czasu zarazy.

W didaskaliach rozpoczynających tekst „Kartoteki” umieszcza jedną z najbardziej inspirujących dla teatru uwag: „wygląda to tak, jakby przez pokój Bohatera przechodziła ulica”. W notatce do programu studenckiego teatru Step w Gliwicach, dodaje do tego zdania gorzką uwagę: „nie widziałem realizacji, w której reżyser skorzystał z tych propozycji”.

**Wygląda to tak, jakby...**

*nie – „przechodzi ulica...”*

*Nie – „scena przedstawia ulicę, która przechodzi przez pokój...”*

*Tylko – „wygląda to tak, jakby...”*

Ten fragment zdania, to cały manifest teatralny. Manifest teatru odwołującego się do wyobraźni. To powołanie na scenie świata wyobrażonego – świata fikcyjnego, ale to równoczesne odwołanie się i do wyobraźni i do pamięci.

Bo przecież ta ulica jest i symbolem codzienności i symbolem historii. Jeszcze wyraźniej widać to w „Kartotece rozrzuconej”, gdzie do tego „dawnej” pokój Bohatera Autor wprowadza ulicę dzisiejszą. A jej finał ukazuje sen autora o reżyserowaniu „Kartoteki”. Więc teatr jest snem, snem przez który przechodzi

ulica. „Tak jakby” zostaliśmy rozjechani przez tę ulicę, którą przeszła wojna, którą przyszło wyzwolenie, którą zawiadnęła PRL, która – wreszcie – wprowadziła w to nasze dzisiaj...

W tę rozrzuconą ulicę naszych rozrzuconych losów w tej rozrzuconej „Kartotece”... A tam po środku, na łóżku, pod kołdrą Bohater. Ale mówi nam Różewicz: nie ukryjcie pod kołdrą tego, co ukryć byście chcieli i nie uciekniecie przed światem pod tę kołdrę.

Bo – „wygląda to tak, jakby przez pokój Bohatera przechodziła ulica...”

Jan Kott powiadał, że kiedy czytamy tekst to tak, jakbyśmy go pocierali o drugi, który wcześniej był przedmiotem naszej fascynacji. I tak on czytał wielkie teksty szekspirowskie „pocierając” je o Becketta, czy nawet o referat Chruszczowa na XX Zjeździe.

Jest taka wielka scena szekspirowska, kiedy Ryszard III zniewala lady Annę nad otwartą trumną jej stryja, na placu przed Tower. Najtrudniejsza ze scen szekspirowskich, prawie niemożliwa do zagrania przez aktorkę grającą Annę. Zrozumiałem jej sens, kiedy „potarłem” ją o to różewiczowskie zdanie z didaskaliów do „Kartoteki” – „wygląda to tak, jakby przez pokój Bohatera przechodziła ulica...” Więc to tak: jest ulica, są przechodnie i przy ich obojętności, na ich oczach dokonuje się zbrodnia.

Tak, to Tadeusz Różewicz powiedział mi, że przez świat Szekspira przechodziła ulica i, że ta ulica przechodzi przez każdy z naszych światów. I dopiero w tym zderzeniu wyraża się prawda o nas. Dzisiaj ta ulica przechodzi przez tę salę, gdzie w fotelu obok siedzi Bohater i zaraz nadejdzie Jego Magnificenja, by wręczyć mu to, co będzie honorem dla nas: **doktorat honoris causa.**

**Jan Maciejowski**



”

Skąd więc **PRZEKRÓJ** na drodze łodzianina? Prawdę mówiąc, to spotkany przypadkowo na krakowskich Plantach Konstanty Ildefons Gałczyński zaciągnął go do gabinetu twórcy tygodnika, redaktora naczelnego Mariana Eilego przy ul. Manifestu Lipcowego (dziś Piłsudskiego). I tym samym on właśnie pokierował losem ówczesnego dziennikarza PAP i autora **SZPILEK**.



FOT.: DAMIAN KLAMKA/EAST NEWS

# LUDWIK JERZY KERN

(1920-2010)

**G**dy spytać krakowian o Ludwika Jerzego Kerna, umieszczają go obok Sławomira Mrożka, Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego i Jerzego Szaniawskiego, ale od razu odpowiedzą, że prezentował humor galicyjski.

Z kolei rzesze czytelników podkreślą różnorodność pisarską autora; były szef krakowskiego jeszcze *Przekroju* stwierdzi, że „Kern to instytucja!”. Najmłodszy zaczął prześcigać się w opowiadaniu *Ferdynanda Wspaniałego*, gdy zapytał żonę, Martę Stebnicką, o przebój *Cicha woda* – ta odpowiedziała: „To nie była piosenka o nas, bo żadne z nas cichej wody nie przypominało...”

## Rezydent

Wierzyć się nie chce, że Mistrz nigdy już nie siądzie przy kawiarnianym stoliku, przy którym zwykł spotykać się w każdy czwartek z przyjaciółmi i kolegami z dawnego *Przekroju*. 29 październik 2010 roku

przerwał to jego permanentne – bodaj od śmierci Stalina lub od Października '56 – rezydowanie. Ostatnio już nie w Klubie Dziennikarza „Pod Gruszą” (z którego wyniósł się na czas remontu, choć po jego zakończeniu tam nie wrócił), a w ogródku na Plantach przy Biurze Wystaw Artystycznych.

Październikowy, smutny dzień tuż przed dniem Wszystkich Świętych przerwał także żywą wciąż twórczość pisarza, poety i tłumacza. Satyryka, który – jak sam mawiał – od Adolfa Nowaczyńskiego nauczył się patrzenia na świat przez krzywe zwierciadło. Proszę mi więc wybaczyć, że o blisko 90-letnim Mistrzu, związanym w latach 1948–2002 silną więzią z *Przekrojem*, powiem na początek to, co on sam mawiał. A mawiał tak: „Najbardziej mi odpowiada, aby na mojej wizytówce stało napisane: Ludwik Jerzy Kern – facet, co pisze wierszyki”. Zachęcę też Państwa do refleksji nad wierszem

*Przewrotność satyryka* – bo chyba zasługuje teraz na szczególną uwagę:

*Gdyby Ludwiczek miał kiedyś  
mieć jakiś pomniczek,  
To błagam was – żadnej zbroi,  
Żadnych koszulek antycznych.  
Zamiast tego wolę szaliczek,  
Mufkę lub parę rękawiczek,  
Czapeczkę z nausznikami, futerko  
A pod spód ciepłutkie gatki,  
Żeby nie marzył,  
jak te wszystkie Julki,*

*Adamy  
I Tadki  
Żeby młody do młodej,  
Przechodząc obok pomnika,  
Nie mówił:  
– Słuchajże, Tośka, jak wierszoklecie  
W gnatach strzyka.*

## Pożegnanie

Prochy Ludwika Jerzego Kerna zostały złożone w grobie w pierwszy listopadowy piątek w Alei Zasłużonych na Cmentarzu Rakowickim w Krakowie. Autora takich przebojów, jak m.in. *Wojna domowa, Nie bądź taki szybki Bill, Cicha woda, W kalendarzu jest taki dzień*, współautora licznych programów satyrycznych w TVP (np. *3000 sekund z Ludwikiem Jerzym Kernem, Kuchenny walc, Porachunki małżeńskie, Kwadrans pod psem, Kernalia, czyli cztery łapy*), tłumacza z języka angielskiego i francuskiego (przybliżył Polakom jako pierwszy m.in. Isaaca Bashevisa Singera, Roalda Dahla, Uri Orleva, Ogdena Nasha), bajkopisarza, satyryka – a zarazem i Kawalera Orderu Uśmiechu pożegnały tłumy żałobników. Tak wielkie, jak przystało na pożegnanie kogoś, kogo się lubiło, ceniło i szanowało. Z kim – poprzez jego książki, przebojowe piosenki, satyryczne wierszyki drukowane (ostatnio cyklicznie) w miesięczniku *Kraków* – przeżyło się i kawałek własnego życia. Tu można postawić pytanie: a jakie było życie pana Ludwika, urodzonego w Łodzi przy ul. Piotrkowskiej – dwieście metrów od Juliana Tuwima i równie dwieście, (choć z drugiej strony) od Artura Rubinsteina?

## Przypadki Pana Kerna

To życie było urozmaicone – i to bardzo. Nie będę go tu jednak opisywała. Ani usiłowała streścić. Przypomnę jedynie kilka „przypadków”, o których usłyszałam od samego autora sloganu „Ludwiku, do rondla!”, jako że przez wiele lat miałam przyjemność pracować z nim przy ul. Reformackiej, w pokoju tuż obok.

– Przypadki – mówił Kern – bardzo często decydowały o moim życiu. Pod-

## LUDWIK JERZY KERN

► czas wojny np. ani razu nie zostałem ranny! Mimo, że kule świślały mi nad głową, a pociski rozrywały się w pobliżu. Rękę zламаłem groźnie dopiero na spacerze z psem, pod Kopcem Kościuszki...

Do tej opowieści Kern od razu zwykł dodawać, że i dziennikarzem został bez żadnych podstaw. Ot, po zakończeniu wojny (a przeszedł całą kampanię wrześniową i „zahaczył” o Powstanie Warszawskie) wstąpił w Łodzi do Agencji Pol press. Tam poproszono go, aby napisał, co słyhać w Krakowie. I to wystarczyło, żeby w tej firmie pozostał.

Skąd więc *Przekrój* na drodze łodzianina? Prawdę mówiąc, to spotkany przypadkowo na krakowskich Plantach Konstanty Ildefons Gałczyński zaciągnął go do gabinetu twórcy tygodnika, redaktora naczelnego Mariana Eilego przy ul. Manifestu Lipcowego (dziś Piłsudskiego). I tym samym on właśnie pokierował losom ówczesnego dziennikarza PAP i autora *Szpilek*. Zresztą nie po raz pierwszy. W trakcie udzielanego mi kiedyś wywiadu Kern przywołał z pamięci dzień, w którym niespodziewanie dla siebie – razem z koleżanką, rzecz jasna dla dodania jej otuchy – stanął... przed komisją egzaminacyjną w łódzkiej PWST i wyrecytował *Kolczyki Izoldy* Gałczyńskiego. I tak został przyjęty w poczet studentów tej uczelni, a Józef Węgrzyn mocno uściśnął mu dłoń, szczerze pogratulował. Niestety, ten znakomity artysta nie miał już takiego gestu wobec koleżanki – ta na egzaminie przepadła.

### Ona i On

Dawno, dawno temu Kern przekonywał Irenę Dziedzic (to w TVP była kobie-

ta-instytucja), że monogamiści, ludzie wierni nie są zbyt atrakcyjnym tematem dla widzów „Tele-Echa”...

Sam jednak pozostał wierny do ostatniej chwili swego życia – żona jedna, jeden dom na Salwatorze (z widokiem na Wisłę, Wawel i Kopiec Kościuszki), z którego codziennie dojeżdżał tramwajem do pracy, później już tylko do BWA. I wreszcie jeden stabilny, trzymetrowy, mocno przez niego zabałaganiony stół w kuchni (sterty gazet i książek, wśród których sprawnie się poruszał) zrobiony z jesionowego drewna, przy którym pracował, gdy z pomieszczenia, a najlepiej w ogóle z domu wynosiła się żona. Bo Muzy odwiedzały go wyłącznie w ciszy.

Małżeństwo Stebnickiej z Kernem było nietypowe. Ona nie miała za złe mężowi jego drobnych wad i dziwactw. Przeciwnie, twierdziła, że lubi jego kąśliwość, gburowatość, swarliwość, milczkowatość czy pyskatość. Tak samo jak lubiła jego utwory – i te liryczne, refleksyjne, z nutką filozoficzną, i te satyryczne. Tyle że nigdy nie czytała ich w trakcie, a dopiero po napisaniu. Bo w ich domu przestrzegany był niepisany zwyczaj: on nie oglądał żony podczas prób – ona czytała jego wiersze, bajki, książki nie w brudnopisie, a po wydrukowaniu.

Czy Kern pisywał piosenki dla Stebnickiej? Pisywał. Tyle, że o swoistej transakcji pomiędzy małżonkami usłyszałam kiedyś taką jego opowieść: – Nie ma leko, ja żądam 500 zł za piosenkę, Marta mi je daje, ja piszę tekst, te 500 zł daję jej na życie, ona odkłada na kolejną piosenkę, za którą ja znów żądam 500 – i tak w kółko. Za tę samą pięćsetkę można żyć parę lat, prawda?

### Prześmiewca

Dla Stebnickiej – znanej i lubianej artystki, profesor krakowskiej Akademii Teatralnej – ważny jest teatr, ważna scena. Dla jej męża nade wszystko liczyło się słowo. To, które padało w świątyniach Melpomeny, i to, które słyhać na ulicy, w knajpie, sklepie czy w tramwaju. Bo Ludwik Jerzy – jak mało kto – był wielce wyczulony na mowę. Szczególnie na nowomowę rodaków, na bełkot zalewający polszczyznę. Znany krytyk literacki Jan Pieszczachowicz ów fakt lubi zresztą podkreślać, nawet podpowiadał dobry temat na pracę magisterską: „Ewolucja języka polskiego w świetle poezji satyrycznej Ludwika Jerzego Kerna”.

I pomyśleć: prześmiewca, podglądacz, celny opisywacz obyczajów, porównywany dziś do Boya, nawet do Stańczyka (nie tylko dlatego, że raz pewnego stroił miny, próbował się upodobnić do błazna, pozując nawet fotografowi na tle obrazu Jana Matejki) marzył w dzieciństwie o tym, by zostać bileterem. Tak, bileterem – nie kominiarzem ani ułanem z szabelką na koniku. Na szczęście te marzenia się nie ziściły. Dlatego wdzięczni jesteśmy za to, że w mieście Stańczyka z całą mocą Kern piętnował polską tromtadrację i wszelakich „dżingischamów”, niczym muzyka łagodził też obyczaje, pisał serdecznie o paniach, a bardzo kąśliwie o narodowych przywarach. I pewnie nieraz przyjdzie jeszcze westchnąć, że odszedł ktoś, o kim śmiało można powiedzieć: pasjonat.

Przegląd Polski, 12.11.2010 r.

### DIALOG Z PLUSKWĄ

*W pewnym hotelu w pewnym miasteczku  
Gość sobie pewien zasnął w łóżeczku.  
Przedtem nastawił budzik na krześle  
I zgasił lampę, prawie już we śnie.  
Morfeusz puścił film w kilku seriach,  
Zaczęła działać snu maszyna.  
Jakaś ulica, jakieś wybrzeże,  
Siedem księżyców, kwiaty, żołnierze,  
Wiersze na niebie pisze samolot  
Ktoś idzie, mówią, że Marco Polo,  
Gotyckie tury, wysokie baszty,  
Tańczy fokstrotą Ludwik Szesnasty,  
I nagle ona, gdzieś na balkonie,  
A on, snobioraca, stoi koło niej.  
Miłość chce wyznać, drży już jak liść...*

*Gdy wtę go pluskwa zaczęła gryźć.*

*Nie chciał mieć luki w sennym seansie,  
Gdzie go ugryzła, podrapał tam się.  
„Później się zajmę z tą pluskwą walką”  
Mruknął – i szybko wrócił na balkon.  
Już, już sercową przeżywał mękę,  
Już, już wyśnioną chwycił za rękę,  
Już nawet zdążył wyszeptać „Kto...”*

*Gdy po raz kolejny ugryzła go.*

*„Dosyć!” – wykrzyknął. Zapalił światło  
I schwytał bydlę, co go ujadło.  
Wziął ją ostrożnie w paluszki dwa:*

*– Tyś mnie ugryzła?*

*– Ja.  
– Teraz mnie poznasz, teraz cię mam!  
– Co mam poznawać? Ja pana znam.  
Pan przecież kiedyś był tu w tym celu,  
By dezynfekcję zrobić w hotelu.  
Mama, co gościa gryzie za ścianą,  
Opowiada dużo o panu.  
Wprost się nachwalił pana nie może.  
„Cóż to za człowiek – mówi – mój Boże!  
Sama poezja – mówi – sam miód!...  
Miód nie wytrzymał.  
Zgniótł.*

Ludwik Jerzy Kern

41

# Nagroda im. Zbyszka Cybulskiego

U schyłku XX wieku tygodnik „Polityka” przeprowadził kolejno trzy rankingi. I oto wśród największych polskich aktorów ostatniego wieku zaszczytne czwarte miejsce zajął Zbigniew Cybulski. Otrzymał 1632 głosy. Dla porównania Helena Modrzejewska zajęła 9 miejsce (1072 głosy), Beata Tyszkiewicz, niekoronowana królowa filmu polskiego, 55 miejsce (149 głosów), a nasza Pani Prezes Joanna Szczepkowska zajęła zaszczytne 100 miejsce (27 głosów).

**Z** bigniew Cybulski na zawsze zostanie Maćkiem Chelmickim z filmu „Popiół i diament”. Stał się nowym wcieleniem bohatera romantycznego, Kordianem w ciemnych okularach. Zaraz po tragicznej śmierci w 1967 roku powstała myśl uczczenia Jego pamięci doroczną nagrodą Jego imienia, przyznaną młodym, wybijającym się aktorom „filmowym”, którzy nie przekroczyli 35. roku życia.



Od lewej: W. Zieliński, M. Kościukiewicz, A. Grochowska, U. Grabowska



Od kilku lat obok nagrody przyznawanej przez jury, drugiego laureata wybierają widzowie.

**W roku 2010 nominacje do nagrody otrzymali:**

**Magdalena Boczarzka** za rolę w filmie „Różyczka”;

**Urszula Grabowska** za rolę w filmie „Joanna”;

**Agnieszka Grochowska** za role w filmach „Nie opuszczaj mnie” i „Trzy minuty 21:37”;

**Mateusz Kościukiewicz** za rolę w filmie „Matka Teresa od kotów”;

**Wojciech Zieliński** za role w filmach „Chrzest” i „Huśtawka”.

Od lewej:  
Maja Ostaszewska,  
Mateusz Kościukiewicz,  
Sonia Bohosiewicz



W. Zieliński i M. Kościukiewicz



Karolina Gorczyca i Wojciech Zieliński

Tegoroczne nagrody wręczono 8 listopada 2010 roku jak zwykle w głównej sali Multikina w Złotych Tarasach w Warszawie. Uroczystość otworzyła i prowadziła piękna aktorka, również laureatka Nagrody im. Zbyszka Cybulskiego z 2007 roku – Sonia Bohosiewicz.

**Decyzją jury tegoroczną Nagrodę otrzymał Mateusz Kościukiewicz.** Natomiast decyzją widzów Nagrodę Publiczności otrzymał **Wojciech Zieliński.**

Wydawało się, że Mateusz Kościukiewicz został zaskoczony zwycięstwem i z trudem formułował podziękowanie, ►

# 41. Nagroda im. Zbyszka Cybulskiego



Adam Garbicz – laureat Nagrody im. Bolesława Michałka



Krzysztof Zanussi składa gratulacje nagrodzonym



**Dru ga część uroczystości to wręczenie Nagrody im. Bolesława Michałka za najlepszą książkę filmową roku 2009. Do nagrody tej nominowano książki:**

**Adama Garbicza** – „Kino, wehikuł magiczny. Podróż piąta 1974-81”;

**Tadeusza Lubelskiego** – „Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty”;

**Pawła Sitkiewicza** – „Małe wielkie kino. Film animowany od narodzin do końca okresu klasycznego”;

**Łucji Demby** – „Harmonia świata. Twórczość Nikity Michałkova”;

**Krzysztofa Loski** – „Poetyka kina japońskiego. Tom I”



Wspomnienie Wiesławy Czapieńskiej



Rozmowa z Mateuszem Kościukiewiczem

**Laureatem Nagrody został Adam Garbicz.**

Tydzień po wręczeniu nagród im. Zbyszka Cybulskiego tygodnik Gala nr 45/46 ogłosił plebiscyt najlepszych w sześciu kategoriach: debiuty, muzyka, literatura, film, teatr i media. Z satysfakcją stwierdziłem, że wśród nominowanych są laureaci Nagrody im. Zbyszka Cybulskiego. W kategorii „debiuty” tegoroczny nagrodzony Mateusz Kościukiewicz. Staje on w szranki między innymi z Anną Komorowską za debiut w roli Pierwszej Damy – trudna konkurencja.

W kategoriach: „film” Daniel Olbrychski i Maciej Stuhr, „teatr” Borys Szyc i Maria Seweryn. Życzę Im wszystkim sukcesu i zdobycia Róży Gali.

**Stanisław Taczanowski**

Członek Kapituły Zastępcy Członków ZASP

PS

Po konkursie w Złotych Tarasach spytałem Wojtka Zielińskiego, jak to się stało, że został członkiem ZASP. Jedyńy wśród nominowanych w ostatnich dwóch latach.

... „Namówili mnie koledzy z Teatru Studio...” odpowiedział z rozbrajającym uśmiechem.

No właśnie, najlepszy sposób zdobywania nowych członków.

W Teatrze Syrena wystawiono, w bardzo pomysłowej adaptacji „Pana Tadeusza” (polecam), dzieło naszej Prezes. Na scenie sama młodzież, tuż po szkole. Siedmiu chłopców i sześć dziewcząt urokliwych, sympatycznych i zdolnych. Jak wiem na casting do przedstawienia zgłosiły się „tłumy”.

Pani Prezes – czy ten kontakt bezpośredni i długotrwały z Panią zaowocuje nowymi, młodymi członkami ZASP-u?

# Tomasz Schuchardt – skazany na sukces

**Rozmowy i zapiski  
sporządzone  
w przeddzień  
wręczenia Nagrody  
im. Andrzeja Nardellego  
przez Sekcję Krytyków  
Teatralnych ZASP  
za najlepszy debiut  
w teatrach dramatycznych**



Tomasz Schuchardt



Prezes ZASP  
Joanna Szczepkowska  
w towarzystwie Krystyny Piasecznej  
wręcza nagrodę  
im. Andrzeja Nardellego  
Tomaszowi Schuchardtowi



Prof. A. Wysiński i prof. A. Kuligowska-Korzeniewska

**Obserwowałem jako  
pedagog, prodziekan  
dziekan Wydziału Aktor-  
skiego większość  
jego prac semestralnych  
i zawsze były to prace  
bardzo ciekawe – peda-  
godzy często podkreślali  
samodzielność  
i kreatywność Tomasza  
Schuchardta**

**Krystyna Piaseczna:** – Skąd wzięła się u Ciebie decyzja o szkole teatralnej i aktorstwie?

**Tomasz Schuchardt:** – Nie wiem. Za namową przyjaciela, mojego wychowawcy i nauczyciela historii z podstawówki i gimnazjum. Od zawsze uczyłem się piosenek i wierszy na pamięć dla samego siebie, ale nic z tym specjalnie nie robiłem. Były imprezy szkolne okolicznościowe: 3 maj, 11 listopad, 1 wrzesień, 17 wrzesień, szkolne wigilie. Tam mówiło się czasem wiersz. Dopiero jednak w klasie maturalnej, kiedy już trochę o tym za-

pomniałem (imprezy owe to jeszcze czas podstawówki) pojechałem na OKR (ogólnopolski konkurs recytatorski) i doszedłem do finałów wojewódzkich, gdzie zająłem 3. miejsce, a dwa pierwsze jechały na finały ogólnopolskie. Usłyszałem wtedy dużo ciepłych słów, no i mój przyjaciel Stach (ten sam z początku wypowiedzi) powiedział, żebym zdawał do szkół teatralnych.

Zrobił mi zdjęcia, pożyczył pieniędzy i wysłał papiery. Potem się dostałem. Decyzja zarówno późna jak i szybko podjęta.

**Krystyna Piaseczna:** – Co Cię interesowało wcześniej, gdzie i jakie kończyłeś liceum?

**Tomasz Schuchardt:** Kończyłem I Liceum Ogólnokształcące im. Mikołaja Kopernika w Gdańsku na kierunku matematyczno-fizyczno-informatycznym. W klasie geniuszy. Ja nim nie byłem choć szedłem po gimnazjum, które skończy-

## Tomasz Schuchardt – skazany na sukces

► Iłem jako najlepszy uczeń, do mojego wymarzonego liceum z takim właśnie przekonaniem. Okazało się jednak, że ani o matematyce, ani o fizyce, a już na pewno o informatyce w porównaniu z kolegami z klasy nie mam pojęcia. W liceum zresztą okazało się, że chyba nie wiem co chcę robić (o aktorstwie jak mówiłem do samej końcówki klasy maturalnej nie myślałem). A największą pasją jaką lubiłem od dziecka był sport, konkretnie sporty zespołowe (ręczna, nożna, siatkowa). Mogłem grać godzinami. I oglądałem kiedy tylko mogłem. Do dziś mi zostało i wiem chyba o każdym sporcie (na pewno o większości) co się w nim dzieje.

**Krystyna Piaseczna: – Czy w Twoim domu rodzinnym były tradycje aktorskie, doświadczenia teatralne, czy rodzina wspierała Cię w wyborze szkoły teatralnej. Jaki był stosunek rodziców do Twojego wyboru?**

**Tomasz Schuchardt: –** W domu rodzinnym nie było żadnych tradycji nie tylko aktorskich ale w ogóle humanistycznych. Sami „ścisłowcy”, sami logicy. O jednym wiem na pewno, że mama i tato zawsze wspierali wszystkie swoje dzieci w ich wyborach. Tak naprawdę trochę ich zaskoczyłem tym moim „aktorstwem”, nie mówiłem w domu, że zdaję do szkoły teatralnej. Dowiedzieli się po fakcie i moje studia na Uniwersy-



cie Gdańskim na matematyce bądź historii na co byli gotowi – nigdy nie doszły do skutku. Mama pomilczała dzień i w końcu się pogodziła. Ale syndrom młodego opuszczającego gniazdo został. Do dziś dźwięczą mi w uszach jej słowa kiedy pierwszy raz wyjeżdżałem do Krakowa na pierwszy miesiąc studiów pierwszego roku: „Ty już tu nie wrócisz” (ze łzami). I choć nie chciałem się z nią wtedy zgodzić – miała rację. Już tam nie wróciłem. Przyjeżdżam na święta, wypoczywam trzy dni i już mnie coś nosi. Wyjeżdżam.

**Krystyna Piaseczna: – Czego oczekujesz od reżyserów?**

**Tomasz Schuchardt: –** Trzech rzeczy: żeby ufali aktorowi i z nim współtworzyli świat teatralny (bo to pomaga, przynajmniej samo poczucie współpracy).

Żeby byli przygotowani do pracy (oczywiście na początku, bo później, im dalej w las tym więcej znaków zapytania) oraz (to bardziej w ogóle do ludzi) by mieli dystans do siebie i poczucie humoru jakiegokolwiek, bo dla mnie człowiek bez poczucia humoru to nie człowiek i wśród moich najbliższych takiego nie znajdziesz.

**Krystyna Piaseczna: – Jak wyglądała praca nad rolą Jakuba w „Bramach Raju” Jerzego Andrzejewskiego z Mał-**



Tomasz Schuchardt, prof. A. Kuligowska-Korzeniewska, K. Piaseczna, M. Krzykała, J. Kosiewicz

W. Zawodziński i T. Schuchardt



### Małgorzata Bogajewska w Teatrze im. Stefana Jaracza w Łodzi?

**Tomasz Schuchardt:** – Dla mnie pierwsza praca po studiach z samymi nowymi ludźmi, w nowym miejscu, z nieznanym reżyserem to były strach i radość, młodość i obawa przed niewiedzą, chęć pokazania i niewiara w swoje umiejętności. Takie uczucia towarzyszyły mi non stop w pierwszych dniach prób do „Bram raju”. Gosia myślę, że o tym wiedziała i pewnie dzięki niej nabierałem pewności, co zawsze jest efektywniejsze. Nie chciałbym tutaj do tej pracy dorabiać jakiejś dodatkowej ideologii ponad tę jaka jest oczywista: nowa rzecz, nowe zmaganie się

z postacią, nowa współpraca z nowymi ludźmi (nawet jak ich już znasz to podchodzisz do nich na nowo). Ja do każdej postaci jaką mam zrozumieć podchodzę tak samo tj. całym sobą. Ani Jakub nie jest tu wyjątkiem ani żadna inna postać, z którą miałem okazję się zmagać, czy jeszcze w szkole czy już w teatrze.

### Krystyna Piaseczna: – Dlaczego wybrałaś Teatr Jaracza?

**Tomasz Schuchardt:** – Bo to dobry teatr.

### LAUDACJA

Rola Jakuba w „Bramach raju” Jerzego Andrzejewskiego w reżyserii Małgorzaty

Bogajewskiej to wyjątkowo trudna rola. Widz musi uwierzyć, że Jakub – pastuszek, dziecko koncentruje w sobie całą Krucjatę. Jego siła nie ogranicza się tu do wyglądu (wysportowana, młodzieńcza sylwetka i pełne tajemniczości spojrzenie), ale na owej energii, która wypełnia postać. „Widz musi uwierzyć, że to jedyny niewinny, że nie jest cwaniakiem. Widz musi tego dzieciaka pokochać” – twierdzi reżyser Małgorzata Bogajewska. Tomasz Schuchardt otrzymał wyjątkowe zadanie: miał pokazać czystość aż do wcielenia diabła, młodego człowieka idącego na zatracenie. Małgorzata Bogajewska nie postawiła przed Schuchardtem zwykłego zadania aktorskiego, oczekiwała bowiem takiego uruchomienia energii, które sprawi, że będzie on postacią wiarygodną, że to w nim może pomieścić się taki głód uczuć (potrzeba ojca, miłości), która usprawiedliwi sceny erotyczne, nie homoseksualne, ale o wymiarze uniwersalnym. „To jest bardzo silny kręgosłup, niewiarygodna pracowitość, balansowanie na cieniutkiej granicy” – mówi Małgorzata Bogajewska. Miły, pracowity, skazany na sukces Tomasz Schuchardt, aktor Teatru im. Stefana Jaracza w Łodzi – laureat tegorocznej Nagrody im. Andrzeja Nardellego.

### FRAGMENT REKOMENDACJI

Dziekan Wydziału Aktorskiego PWST w Krakowie pan Jacek Romanowski w liście do Przewodniczącej Sekcji Krytyków Teatralnych Krystyny Piasecznej pisze:

*Podczas Festiwalu Szkół Teatralnych w Łodzi w 2009 roku otrzymał III nagrodę aktorską za kreację Eugeniusza Sergiejewicza Dorna w spektaklu dyplomowym „Mewa” w reżyserii Natalii Sołtysik.*

*Odnosił ogromny sukces filmowy: debiutancka rola w filmie „Chrzest” w reżyserii Marcina Wróny uhonorowana została nagrodą za główną rolę męską na 35. Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni w roku 2010.*

*Obserwowałem jako pedagog, prodziekan, dziekan Wydziału Aktorskiego większość jego prac semestralnych i zawsze były to prace bardzo ciekawe – pedagodzy często podkreślali samodzielność i kreatywność Tomasza Schucharda. Niejednolity, wszechstronny, niepokojący, był jedną z najciekawszych młodych osobowości aktorskich, jakie w ostatnich latach pojawiły się w naszej Szkole.*



J. Klimasowa, D. Płocka, M. Krzykała, J. Szczepkowska, T. Schuchardt, B. Szałapak, K. Piaseczna, J. Kościwicz

Kraków, 14 lipca 2010

# Ławeczka z

## Zaczarowana ławeczka

Nie wiem sama co powiedzieć...  
 Stać? Czy siedzieć.  
 Stać? Niestety nogi bolą.  
 Siedzieć? To się łączy ze swawolą  
 W urodziny takiej gwiazdy?  
 Wiem, użyję konnej jazdy  
 Może będzie śmiechu becinka?  
 Już otwiera się książeczka...  
 Co się dziwisz mój człowieku?  
 Gdy ja byłam w twoim wieku...  
 wszystko świetnie pamiętałam,  
 do gadania wenę miałam...  
 teraz? Ratuj się – kto może...  
 bo jestem w świetnym humorze  
 może będzie śmiechu becinka  
 bo to jest taka ławeczka;  
 że jak na niej siądziesz tylko  
 życie ci się wyda chwilką  
 i przypomnisz sobie mile –  
 każdy już przeżył tę chwilę!  
 Oto głowę nisko chylę  
 Przed siedzącą nań Ireną  
 Ławka mnie obdarza weną...

Alina Janowska



Krzysztof Kumor



**19 września, w niedzielę – wielka uroczystość w SKOLIMOWIE! Nasza Kochana Pani Irena Kwiatkowska świętowała swoje 98. urodziny. Pani Irena od wielu lat jest związana z Domem Aktora w Skolimowie**

S pędzała tu często czas wolny od pracy w teatrze. Pokochała ten Dom. Spacerowała godzinami po naszym wspaniałym parku... Nigdy nie narzekała, nigdy nic ją nie bolało – pełna humoru, uśmiechu, uwielbiana przez wszystkich. Nic więc dziwnego, że kiedy już zrezygnowała z występów – zamieszkała tu na stałe. Jest najstarszą pensjonariuszką i nie muszę dodawać – najcenniejszą. Jest takie piękne słowo „tradycja” – może już dziś niemodne. Pani Irena jest właśnie takim przykładem tradycyjnego,

starego, dobrego aktorstwa. Uroczystość Jubileuszowa była inicjatywą Jej Rodziny i naszego Domu – najbliższej opiekunki-bratanicy Krystyny Kwiatkowskiej-Jabłońskiej. Było godnie i wzruszająco. Zaczęło się od Mszy Świętej w Kaplicy, którą celebrował Biskup Edmund Piszcz. A potem odsłonięcie i poświęcenie w parku ławeczki z tabliczką: „Ławeczka z humorem” Ireny Kwiatkowskiej. Kto na tej ławeczce usiądzie, będzie mógł wysłuchać najbardziej znanych monologów w wykonaniu pani Ireny. Mini koncert przy ławeczce poprowadził pan Alfred Andrys. Pogoda dopisała – było bardzo słonecz-

nie, choć dość chłodno. Mnóstwo kwiatów, mnóstwo życzeń, mnóstwo gości. Halina Kunicka odczytała pięknie wzruszający list od pani Prezydentowej Anny Komorowskiej, która niestety nie mogła być obecna, gdyż w tym czasie musiała uczestniczyć wraz z Mężem w tradycyjnych Dożynkach w Spale.

List gratulacyjny od Prezydent Warszawy Hanny Gronkiewicz-Waltz odczytała szefowa Jej kancelarii. Przemówienia, gratulacje i mnóstwo, mnóstwo kwiatów. Dyrektor Teatru Polskiego Jarosław Kilian wspominał Jej ostatnią kreację w spektaklu „Zielona Gęś”.

# humorem

Urodziny Irena Kwiatkowska w ogrodzie, w Skolimowie



Z okazji 98 urodzin  
Kochanej Pani  
Teresie Kwiatkowskiej  
z miłością Carmelia -  
Cukierzka Sowa Hrzysz -  
2010 A.D.



Jerzy Gruza opowiadał o cudownej współpracy przy serialu „Czterdziestolatek” z niezapomnianą „kobietą pracującą”.

Alina Janowska ułożyła dowcipny wierszyk na temat Jubilatki i ławeczki. Wśród zaproszonych gości były Prezes ZASP-u, a długoletni partner sceniczny Krzysztof Kumor. Była Zofia Kucówna, Katarzyna Łaniewska i Teresa Zwierz – dawne przewodniczące Komisji Skolimowskiej. Był Jerzy Połomski, Wiktor Zborowski, Krystyna Gucewicz, Zdzisław Słowiński – nie chciałabym nikogo pominąć – może nie wszystkich dostrzegłam. Nie dostrzegłam Prezesa ZASP Joanny Szczepkowskiej, ani nowo mianowanego Pełnomocnika ds. Skolimowa Stanisława Biczysko. W imieniu ZASP-u ułożyła gratulacje i wręczyła kwiaty jedynie Przewodnicząca Koła Seniorów Ryszarda Gozdowska. Bardzo pięknie uratowała honor ZASP-u, ale to chyba trochę za mało i nie usprawiedliwiało nieobecności Prezesa.

Mnóstwo dziennikarzy, aparaty, kwiaty, kwiaty i PZU jako współorganizator i sponsor. Wielki tort od Bliklego z napisem 200 lat i drugi od Rodziny – pałace fajerwerki, a potem uroczysty obiad.

Bardzo dużo pracy, inicjatywy, a przede wszystkim serca wykazała dyrektor Grażyna Grałek i cały nasz oddany personel. Tydzień wcześniej, 12 września mieliśmy nieco mniejszą uroczystość, ale dla nas równie ważną – 90-lecie urodzin naszej kochanej Izabeli Wilczyńskiej-Szawalskiej. Bez kamer, bez szumu, bez władz – ale z szampanem, palącym tortem, najbliższą Rodziną – w przyjaznej, wesołej atmosferze. W Skolimowie mieszka wielu zasłużonych aktorów, tancerzy, śpiewaków, z panią Ireną na czele. Czujemy się teraz trochę zapomniani, pozba-

wieni kontaktu i opieki, jaką zapewniała nam zlikwidowana Komisja Skolimowska pod przewodnictwem Teresy Zwierz. A przecież Skolimów był kiedyś „perłą” i „wizytówką” ZASP-u.

Proszę o nas pamiętać i przywrócić tradycję Komisji Skolimowskiej.

**Zofia Perczyńska**  
Kronikarz Skolimowa

PS Szanowni Państwo, artykuł pani Zofia Perczyńska napisała we wrześniu bieżącego roku, a Komisja Skolimowska została powołana w listopadzie 2010 roku.

# WIELKI DZIEŃ KAROLINY

Karolina  
Borchardt,  
Skolimów



Dyrektor Andrzej  
Gajewski odczytał  
i wręczył gratulacyjny  
Dyplom ZASP i trzeci  
bukiet kwiatów



FOT. M. WILMA-HINZ



FOT. M. WILMA-HINZ

**Skolimów się starzeje! Do grona najstarszych senierek dołączyła Karolina Borchardt. 25 listopada 2010 roku skończyła 90 lat. A wygląda dużo młodziej. Gładka cera, gęste, kruczoczarne włosy (zasługa fryzjerki – pani Doroty), godnie wyprostowana – uśmiechnięta.**

Zamieszkała na stałe w Skolimowie w 2005 roku, ale wcześniej przebywała tu często jako gość. Bohaterka Powstania Warszawskiego, ciężko ranna. Absolwentka Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie. Zagrała wiele znaczących ról, najpierw w teatrze w Białymstoku, następnie w Łodzi, potem przez wiele lat, aż do

emerytury w Teatrze Dramatycznym w Warszawie. Ceniona, lubiana, podziwiana.

Dyrektor Grażyna Grałek bardzo uroczyście przygotowała dzień Jej urodzin. Wytworno obiad z lampką czerwonego wina i palącym, iskrzącym tortem, który podjechał do Jej stolika. Najpierw życzenia od nas wszystkich składała w pięknych, serdecznych słowach dyrektor Grażyna Grałek z bukietem kwiatów. Potem w imieniu zarządu ZASP i Koła Seniorów złożyła życzenia i wręczyła wielką wiązkę róż koleżanka Rysia Gozdowska. A na koniec dyrektor Andrzej Gajewski odczytał i wręczył gratulacyjny Dyplom ZASP i trzeci bukiet kwiatów.

Karolina elegancko ubrana, piękna, szlachetna, szczęśliwa – dziękowała pla-

cząc ze wzruszenia. Pani Maria Wilma zrobiła pamiątkowe zdjęcie.

Panał nastrój ogólnego wzruszenia i radości. Zaśpiewaliśmy 100 lat i jeszcze dłużej!!! Poprosiłam Karolinę, żeby powiedziała krótką fraszkę Rodocia którą, jak mi opowiadała kazał Jej zawsze Zelwer mówić na zakończenie wykładu. Pamiętała i pięknie nam to wyrecytowała. Po południu przyleciał z Paryża Jej ukochany syn Maciek i zabrał Ją na rodzinną uroczystość wraz z wnuczkami i prawnuczkami.

Chciałam, żeby zabrała ze sobą choć jedno kwiaty, ale Maciek powiedział: *Niech tu na Nią czekają. Tam dostanie nowe.*

**Zofia Perczyńska**  
Kronikarz Skolimowa