Współczesny wymiar nieudanej próby Karskiego zatrzymania Holokaustu

David Strathairn jako Jan Karski w przedstawieniu „Remember This: The Lesson of Jan Karski”, fot. Teresa Castracane

Monodram „Remember This: The Lesson of Jan Karski”, której współautorami są Young i Derek Goldman, uwypukla ogromy ciężar misji Karskiego. Spektakl, prezentowany „off-Broadway” [w dniach 9 września – 16 października 2022 r.], miał swój debiut w Waszyngtonie jesienią 2019 r. i był także wystawiany przez Chicago Shakespeare Theater jesienią 2021 r.

Justine Jablonska *(Nowy Jork)*

Tłumaczenie: Bożena U. Zaremba

Mężczyzna wbija się w powietrze. Publiczność zamiera, po czym oddycha z ulgą, gdy ten bezpiecznie ląduje na deskach sceny. Jan Karski – dyplomata, działacz polskiego podziemia podczas drugiej wojny światowej i kurier, który przekazał światu informacje o ukrywanej wówczas Zagładzie, w czasie, gdy można było ją jeszcze zatrzymać – właśnie uciekł z rąk Gestapo, dosłownie prosto w ręce członków polskiego ruchu oporu, którzy przywrócą go do zdrowia.

Z melodyjnym wschodnioeuropejskim akcentem aktor grający Karskiego, David Strathairn, mówi publiczności, że po jego ucieczce, Gestapo aresztowało w ramach odwetu 100 Polaków. Potem rozstrzelało 32 z nich.

"Trzydzieści dwa istnienia ludzkie za życie jednego człowieka" powiedział mi współautor sztuki, Clark Young, określając tą scenę jako „moment dogłębnego poczucia klęski i traumy", jakie przeżywa bohater.

Monodram „Remember This: The Lesson of Jan Karski", której współautorami są Young i Derek Goldman, uwypukla ogromy ciężar misji Karskiego. Spektakl, prezentowany „off-Broadway"

[w dniach 9 września – 16 października], miał swój debiut w Waszyngtonie jesienią 2019 roku i był także wystawiany przez Chicago Shakespeare Theater jesienią 2021, kiedy miałam okazję go zobaczyć.

Sztuka w skuteczny sposób przypomina nam o zasadach wyznawanych przez Karskiego – prawdzie i odwadze w obliczu sił potężniejszych od niego. Dzięki niej studenci Uniwersytetu Georgetown, na którym prawdziwy Jan Karski wykładał stosunki międzynarodowe, mają możliwość zapoznania się z jego życiem i działalnością. Od 2020 r., specjalistka od pedagogiki inkluzyjnej, Ijeoma Njaka, prowadzi tam zajęcia w oparciu o tą sztukę.

„Pokazanie, że nawet w ‘upadku’ jest jakaś wartość, dla studentów jest ogromnie inspirujące” mówi Young. Porażka Karskiego, kiedy światowi przywódcy nie zrobili nic po otrzymaniu dowodów na trwający Holokaust, w rezultacie którego zginęły miliony ludzi, była rzeczywiście przerażająca.

Tak jak Karski, urodziłam się w Łodzi i, tak jak Karski po wojnie, ja także wylądowałam w Ameryce. Kiedy dwie przyjaciółki z dzieciństwa zaprosiły mnie, żeby zobaczyć „Remember This” w Chicago, w pierwszym odruchu wzbraniam się. Zaniepokojona wiadomościami z ojczyzny, walczę z polską częścią mojej tożsamości. Mam jednak do Karskiego ogromny szacunek, więc idę. I jestem niezmiernie wdzięczna. Słowo, prawda, dawanie

świadectwa – wartości dla mnie nieśmiertelne – teraz szczególnie są istotne.

David Strathairn jako Jan Karski w przedstawieniu „Remember This: The Lesson of Jan Karski”, fot. Teresa Castracane

Jan Karski urodził się w 1914 r. Miał za sobą przygotowanie wojskowe i praktykę w dyplomacji. Na początku drugiej wojny światowej, po ataku Niemiec i Rosji na Polskę, przystąpił do właśnie formującego się podziemia. Pracował jako kurier, przekazując Rządowi RP na uchodźstwie wiadomości o tajnych

operacjach niemieckich i sowieckich okupantów. Pod koniec 1940 r. został aresztowany przez Gestapo. Torturowano go przez trzy dni. Obawiając się, że może zdradzić konspiracyjne tajemnice próbował odebrać sobie życie. Po próbie samobójczej dochodził do siebie w szpitalu wojskowym, dokąd przewiozło go Gestapo i skąd potem uciekł. Scena ucieczki jest w sztuce sceną przełomową.

„Remember This” rozpoczyna się na początku drugiej wojny światowej, kiedy Niemcy zakładają getto w Warszawie, umieszczając jedną trzecią jej mieszkańców na terenie zajmującym niewiele więcej jak dwa procent powierzchni miasta. Przywódcy Żydowskiego Podziemia aranżują wejście Karskiego do getta, aby mógł potem złożyć raport Rządowi RP na uchodźstwie, jak również brytyjskim i amerykańskim urzędnikom państwowym. Zarówno on sam jak i działacze żydowskiego i polskiego ruchu oporu uważali, że jeżeli powie światu, co się dzieje, a „możni tego świata” dowiedzą się o tym, będą mogli to zatrzymać.

Karski wszedł do getta w 1942 r. dwa razy i zobaczył horror, który nam dzisiaj jest dobrze znany: głód, śmierć i wyniszczenie. W przebraniu obozowego strażnika dostał się później do obozu przejściowego, z którego tysiące polskich Żydów transportowano do obozu śmierci w Bełżcu.

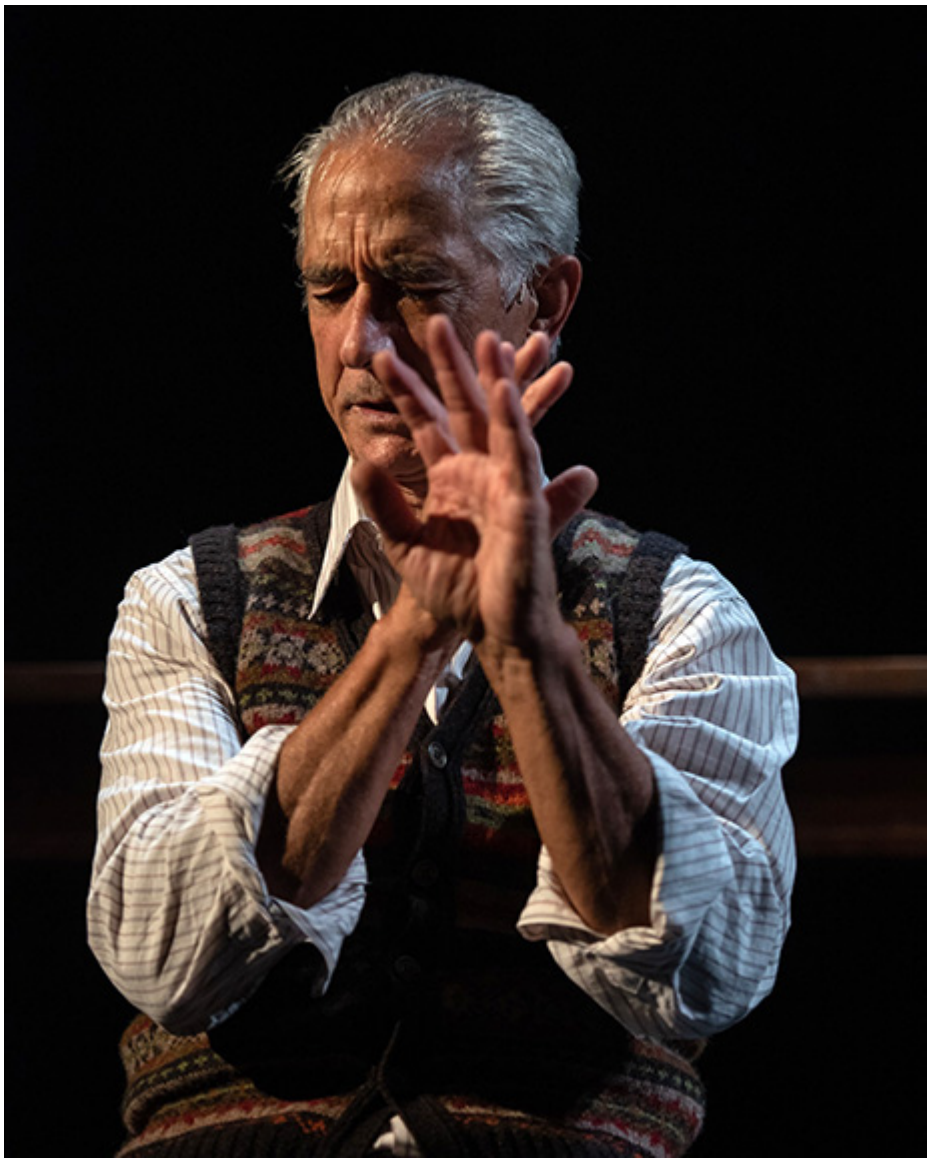
W 1943 r. Karski pojechał do Londynu i Waszyngtonu, żeby spotkać się z Winstonem Churchillem i Franklinem Delano Rooseveltem. Powiedziano mu, że Churchill jest zbyt zajęty i odesłano go do brytyjskiego ministra spraw zagranicznych. Karski spotkał się z Rooseveltem, który zwracał się do niego per „młody człowieku" i dopytywał się o los koni w Polsce, ale nie zadał ani jednego pytania o straszne wiadomości przywiezione przez Karskiego z niemieckich nazistowskich obozów zagłady.

„Powiedz swoim przywódcom, że wygramy tę wojnę" powiedział Karskiemu Roosevelt. „Stany Zjednoczone nie porzucą waszego kraju". Ale jak my dzisiaj wiemy, jak Karski oraz żydowscy przewódcy podziemia w Polsce dowiedzieli się później, wreszcie jak miliony pomordowanych nie miały już możności się o tym przekonać – ani Roosevelt, ani Churchill nie zrobili nic, żeby Holokaust zatrzymać.

Po spotkaniu z Rooseveltem Karski pozostał w Stanach Zjednoczonych. Opublikował swoje wspomnienia w 1944 r., a osiem lat później uzyskał doktorat na Uniwersytecie Georgetown w Szkole Służby Zagranicznej.

Był wykładowcą na tej uczelni przez czterdzieści lat, ale przez dziesiątki lat nie wypowiadał się publicznie na temat swoich wojennych przejść do czasu, kiedy w 1985 r. Claude Lanzmann przeprowadził z nim wywiad dla filmu dokumentalnego o

Holokauście pt. „Shoah”. W pierwszej scenie, kiedy Karski się pojawia, siedzi milcząco, łapiąc z trudem powietrze. „Teraz wracam [pamięcią]” zaczyna. Ale nie jest w stanie kontynuować. Załamuje się i odchodzi poza kadr. Traumę, która nadal go dręczy widać jak na dłoni. Po chwili Karski powraca i zaczyna powoli, z widocznym trudem opowiadać.



David Strathairn jako Jan Karski w przedstawieniu „Remember This: The Lesson of Jan Karski”, fot. Teresa Castracane

W tym filmie dokumentalnym, Karski przytacza szczegóły swojego spotkania ze Szmulem Zygielbojmem, polskim przewódcą żydowskim, którego postać w dość wyraźny sposób jest zarysowana w sztuce. W przejmującej scenie Karski odczytuje list napisany przez Zygielbojma po zniszczeniu warszawskiego getta, podczas którego większość rodziny

Zygielbojma zginęła. Zygielbojm jest zrozpaczony, ale nadal wierzy, że coś da się zrobić. „Odpowiedzialność za zbrodnię wymordowania całej narodowości żydowskiej w Polsce spada przede wszystkim na sprawców, ale pośrednio obciąża ona również ludzkość całą, Narody i Rządy Państw Sprzymierzonych, które do dziś dnia nie zdobyły się na żaden czyn konkretny w celu ukrócenia tej zbrodni” mówi list – jak się okazuje – samobójczy.

Zygielbojm ma nadzieję, że jego ostateczny krok w końcu spowoduje działanie. Ale tak się nie dzieje.

Ijeoma Njaka z Georgetown przytacza zaciekłe debaty studentów Georgetown: „Co to znaczy, mówić, ogłaszać, jednocześnie żyć tą prawdą w sytuacji tak ogromnego sprzeciwu?” pytają jej studenci. „Także dyskutują nad sprawą bycia świadkiem traumy, która nie jest ich, co jest szczególnie istotne biorąc pod uwagę zaangażowanie wielu studentów w sprawy równości rasowej i społecznej”, dodaje.

Dla mnie te sprawy są także istotne i dlatego sztuka robi na mnie takie wielkie wrażenie.

Karski zmarł w 2000 r. Dziesięć lat później, przyjechałam do Waszyngtonu, żeby studiować w szkole dziennikarskiej, po czym pracowałam jako dyrektor programowy w Ambasadzie RP, w

której Karski się zatrzymał, gdy przyjechał ostrzec Roosevelta. Wszędzie czułam jego obecność: na korytarzach Ambasady, w Sali Błękitnej, gdzie organizowaliśmy imprezy i gdzie Karski siedział podczas wywiadów, które widziałam na YouTube. Pewnego lipcowego popołudnia, w rocznicę jego śmierci, towarzyszyłam przedstawicielom Ambasady, aby złożyć wieniec na jego grobie, na stromych wzgórzach Cmentarza Mount Olivet. Nagrobek jest surowy – tylko jego nazwisko i nazwisko jego żony, daty urodzin i śmierci. Byłam także przy jego ławeczce na Uniwersytecie Georgetown, gdzie Njaka prowadziła ostatniej jesieni swoje zajęcia o Karskim.

Pójście na „Remember This" to moja pierwsza wizyta w teatrze od początku pandemii. Siedziałam jak zahipnotyzowana. Robiłam notatki na programie. I płakałam.

Płakałam ze wzruszenia nad Karskim i jego odwagą, nad bojownikami ruchu oporu, którzy nieustannie mu pomagali, ale także za współczesną Polską – nad tym małym państwem, które tak wiele znaczy dla mnie i dla moich polskich rodaków, a prawdopodobnie nie tak bardzo wiele dla innych. Myślę o tym, że największa zbrodnia przeciwko ludzkości dokonała się na naszej ziemi i jak przerażająca to spuścizna. Zastanawiam się, jak głęboko tkwi trauma w tych z pośród nas, którzy potracili członków swoich rodzin i w tych, których rodziny przeżyły. (…)

Na końcu sztuki Karski mówi o tym, co widział i czego był świadkiem: „Dręczy mnie to. I chcę, żeby tak pozostało”. Mnie też dręczyło i dalej dręczy. I chcę, żeby tak pozostało.

Zdjęcia z przedstawienia były zrobione podczas spektaklu w Shakespeare Theater Company w Waszyngtonie, w październiku 2021. Autorka: Teresa Castracane.

*

Justine Jablonska

Justine Jablonska *jest amerykańską dziennikarką polskiego pochodzenia, autorką licznych artykułów, wywiadów i esejów. Obecnie pracuje jako redaktorka merytoryczna w Nowym Jorku.*

Esej był opublikowany w Zócalo Public Square pt. [redacted] ”.

*

*

Historia przedstawienia: Sztuka „Remember This: The Lesson of Jan Karski” powstała w 2014 r. w The Laboratory for Global Performance and Politics na Uniwersytecie Georgetown, w ramach obchodów stulecia urodzin Jan Karskiego (wówczas pt. „Remember This: Walking with Jan Karski”). W rolę Jana Karskiego wcielił się David Strathairn, amerykański aktor filmowy i teatralny, nominowany do Oskara za rolę pierwszoplanową w filmie „Good Night, and Good Luck) i laureat nagrody Emmy. W ówczesnej formie, z wieloosobową obsadą, sztuka pokazywana była m. in. w Muzeum Dziedzictwa Żydowskiego w Nowym Jorku i w warszawskim teatrze IMKA (z udziałem studentów Akademii Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie). W formie monodramu po raz pierwszy została pokazana w 2019 r. na Uniwersytecie Georgetown, podczas obchodów 100-lecia Szkoły Służby Zagranicznej, gdzie Jak Karski był wykładowcą przez prawie 40 lat.

Od tego czasu sztuka była wystawiona na deskach teatrów amerykańskich, m.in. w Gonda Theater (Waszyngton), Chicago

Shakespeare Theater (Chicago), Shakespeare Theater Company (Waszyngton) oraz Theatre for A New Audience (Nowy Jork). W planie są pokazy w Polsce w 2023 r.

Twórcy: Clark Young i Derek Goldman (scenariusz), Derek Goldman (reżyseria), David Strathairn (jako Jan Karski). Na podstawie sztuki powstał film, którego premiera odbyła się w lipcu 2022 r. na Festiwalu Filmów Żydowskich w San Francisco. Więcej informacji na stronie Jan Karski Educational Foundation – partnera projektu: .

*

Zobacz też:

> Ambasadorzy spuścizny Karskiego

> Nieskończona dychotomia

Życie jest obecne w Teatrze… – „Teatralizacja życia. Praktyki i strategie pisarskie” Kazimierza Brauna

Barbara Trygar *(Rzeszów)*

> *Świat jest teatrem, aktorami ludzie, którzy kolejno wchodzą i znikają*[1]

Słowa Williama Shakespeare'a wprowadzają nas w ważne zagadnienie teatru, który jest światem i świata, który jest teatrem. Ludzie to grający aktorzy na scenie świata. Sposób bycia na tej scenie ukazuje kim jest człowiek. W postawie podmiotu ukryte są postawy, intencje, zamiary, słowa, gesty, wrażliwość, emocjonalność, wszystkie prawdy o człowieku. Scena to miejsce spotkania „Ja" i „Ty" i odkrywania w człowieku tego, co najbardziej wartościowe i najpiękniejsze.

Kazimierz Braun reżyser, pisarz i teatrolog, autor licznych prac w zakresie historii teatru. Reżyserował w teatrach Warszawy, Krakowa, Gdańska, Lublina, Łodzi, Torunia, Tarnowa. W latach 1967-1974 kierował Teatrem im. J. Osterwy w Lublinie, a w latach 1975-1984 Teatrem Współczesnym we Wrocławiu. Wykładał na Uniwersytecie Wrocławskim, Uniwersytecie im. A. Mickiewicza w Poznaniu, w PWST w Krakowie i PWST we Wrocławiu oraz na uczelniach amerykańskich m.in.: New York University, City University of New York, Swarthmore College, University of California Santa Cruz, University at Buffalo. Prowadził wykłady gościnne na temat historii teatru i reżyserii m.in. na: University of California w Berkley, Harvard University w Cambridge, Stanford University, University of Pennsylvania w

Filadelfii, University of Washington. W latach 1961-2014 wyreżyserował ponad 150 przedstawień teatralnych i telewizyjnych, z tego kilkadziesiąt za granicą: w USA tworzył w The Guthrie Theatre w Minneapolis, Odyssey Theatre w Los Angeles, Kavinoky Theatre i Irish Classical Theatre w Buffalo. Reżyserował również w Irlandii, Kanadzie i Niemczech. Opublikował ponad pięćdziesiąt książek z dziedziny historii teatru i dramatu w językach: polskim, angielskim, francuskim, włoskim, Wydał liczne utwory prozatorskie i poetyckie . Wraz z Tadeuszem Różewiczem przygotował *Języki Teatru* (Wrocław 1989). W *Języki teatru trzecie*. *Początek*, Wrocław 2002, opublikowane w książce *Mój teatr Różewicza* zapytany przez poetę o najważniejsze doświadczenie amerykańskie podczas pracy w teatrze, Braun odpowiada:

> **K.B.:** Moje amerykańskie doświadczenie? […] Ale teraz tylko o jednym: o słowie. I najpierw o moim najgłębszym, najsilniejszym, najradośniejszym amerykańskim odkryciu. Nie wiedziałem wcześniej, że stanie się nim Shakespeare. Tak. Reżyserowanie Shakespeare'a w oryginale było dla mnie – reżysera – nowym, niezwykłym doświadczeniem, wielkim przeżyciem. Nigdy tak wcześniej się z nim nie spotkałem, reżyserując go po polsku, po niemiecku. Niezwykłe, nowe, radosne było dla mnie to doświadczenie, tak, praktyczne doświadczenie tego języka, jego energii, jego

> poezji, metafizyki. Jego mocy, po prostu”[3].

Kazimierz Braun jest twórcą koncepcji „teatru wspólnoty” . Wspólnoty, którą tworzą z jednej strony reżyser, aktorzy, z drugiej widzowie. Uczestniczą w przedstawieniu rozgrywającym się w danym miejscu i w konkretnym czasie. To, co wydarza na scenie, „między” aktorami a publicznością posiada swój specyficzny rytm. Fundamenty „teatru wspólnoty” narodziły się w 1961 roku podczas podróżowania reżysera po Grecji i zwiedzania starych teatrów, amfiteatrów i odeonów, w szczególności Teatru Dionizosa, oglądania sztuk greckich jak *Dziś wieczór improwizujemy* Pirandella w reżyserii i z udziałem Dimitri Nirata, rozmowy z Karolusem Kunem znawcą greckiego teatru klasycznego. Jak podkreślił reżyser:

> Uczestnictwo, nie tylko obserwacja i nie tylko obecność widza w akcji scenicznej jest podstawowym, fundamentalnym prawem sztuki i teatru. Bez tego uczestnictwa, bez ścisłego związania się widzów i aktorów nie ma teatru. (…) Kluczowym przeto zagadnieniem tworzenia każdego widowiska teatralnego, jest znalezienie sposobu na związanie widza z akcją sceniczną. (…) Chodzi o to, aby z dwóch obserwujących się wzajemnie światów, sceny i widowni, uczynić jedną całość, uczestniczącą równocześnie w tym samym wydarzeniu, tyle, że

> [redacted]

[redacted]

[redacted].

[redacted]

Kazimierz Braun w książce *Teatralizacja życia. Praktyki pisarskie i strategie*, opisuje jak codzienne życie zamienia się w teatr i jak teatr zamienia się w życie. Poddaje analizie proces teatralizacji w różnych dziedzinach kultury, m.in. w życiu rodzinnym, pracy ludzkiej, szkolnictwie, w sporcie, polityce, religii. Jak konstatuje:

> [redacted]
> Jak, w jaki sposób, kiedy dokonuje się ta przemiana?[6]

Kazimierz Braun, *Teatralizacja życia. Praktyki i strategie*, Toruń 2020]

Odkryć istotę teatru to ujawnić, że człowiek jest istotą dramatyczną. Jak podkreślił Józef Tischner w książce *Filozofia dramatu*:

> Być istotą dramatyczną to znaczy: przeżywać dany czas, mając wokół siebie innych ludzi i ziemię jako scenę pod

> stopami. Człowiek nie byłby egzystencją dramatyczną, gdyby nie te trzy czynniki: otwarcie na innego człowieka, otwarcie na scenę dramatu i na przepływający czas [redacted].

Dzięki otwarciu się na świat odkrywa nie tylko to, co go otacza, ale przede wszystkim spotyka Drugiego człowieka. Każde spotkanie to doświadczenie, wyjątkowe doświadczenie Innego. Jak wskazuje Braun:

> […] teatr powstaje wtedy, gdy międzyludzki proces komunikacyjny nabiera cech artystycznych, osiąga wymiar i jakość sztuki. Mówimy wtedy o „sztuce teatru”.
>
> Sztuka teatru należy do kultury – zarówno jako szczególny rodzaj międzyludzkiej komunikacji na poziomie fizycznym, biologicznym i materialnym, jak też duchowym, intelektualnym i emocjonalnym. Podstawą sztuki teatru pozostaje bowiem zawsze żywa interakcja dwóch osób, a najczęściej dwóch grup, a więc samo życie ludzi, ze wszystkimi jego przejawami i cechami, ze wszystkim, co jest w nim codzienne [redacted].

Tajemnicę teatru, interakcji między aktorami i światem, światem i aktorami, odczuwania nie tylko tego co fizyczne, ale także

duchowe Braun odkrył podczas pracy nad dziełami Szekspira, które w Ameryce najczęściej reżyserował [redacted]. Doświadczenie relacji z drugim jest dla reżysera najważniejszym świadectwem. Każde świadectwo domaga się artykulacji. Jak wskazuje Braun:

> Procesy komunikacyjne, dialogowe zachodzą stale w życiu jednostek i grup, w życiu społecznym. Komunikaty te są nieustannie nadawane i odbierane we wszelkich międzyludzkich interakcjach w obrębie kultury. I taki też jest zawsze fundament sztuki teatru – komunikacja między żywymi ludźmi. Ale przekształcając się, przemieniając w komunikację w obrębie widowiska teatralnego ten proces komunikacyjny zostaje podniesiony w rejony sztuki [redacted].

Każdy proces komunikacyjny odbywa się w konkretnym miejscu i czasie. Każdy nadany komunikat domaga się odpowiedzi. Według reżysera odpowiedzią są nie tylko słowa, ale także cisza. Jak podkreślił Braun:

> Można powiedzieć, że teatr jest sztuką człowieka, dla człowieka, przez człowieka. Bo teatr rodzi się, żyje, a także umiera pomiędzy ludźmi. Z faktu, że teatr jest procesem międzyludzkim wynika jego nieskończona różnorodność, nieprzebrane bogactwo, niczym nielimitowana potencja [redacted].

Reżyser w swojej książce dokonuje przejścia z poziomu ontologicznego na poziom aksjologiczny. Dramat to walka między Dobrem i złem, Prawdą i kłamstwem, Pięknem i brzydotą. Jak dodaje Braun:

> Oscylujące między aktorami a widzami komunikaty, które nabrały cech struktur artystycznych, zawierają oraz przenoszą w sobie ładunek filozofii, estetyki, aksjologii, poezji. (…) Te komunikaty sytuują widowisko teatralne w sferze refleksji nad ludzkim bytem i losem, w określonej dziedzinie preferencji artystycznych, w świecie wartości – mogą to być wartości religijne, wychowawcze, społeczne, polityczne i wszelkie inne – wzbogacone o wartości estetyczne .

Piękno charakteryzuje się szczególną, dramatyczną głębią. Piękno odkrywa przed człowiekiem tajemnice świata i istnienia. Odsłania inny wymiar rzeczywistości. Jak konstatuje autor książki:

> Teatralizacja zda się uzewnętrzniać, ujawniać, manifestować głębokie ukryte w każdym człowieku dążenie do nadania ekspresji swojej duchowości, swemu „Ja”, do przekraczania w ten sposób samego siebie .

Podmiot kiedy chce odkryć swoje „Ja” musi najpierw odkryć w Piękno w sobie. Reżyser określa to jako wejście poprzez sztukę nie tylko w „kulturę duchową”, ale przede wszystkim w „kulturę wysoką”. Odkryć Piękno Absolutne to najważniejsze zadania dla Reżysera, Aktora i Widza.

Teatr według Brauna to dziedzina sztuki, która łączy świat naszego codziennego doświadczenia z transcendencją. Sztuka ukazuje świat idei, zadaniem Reżysera, Artysty, Aktorów jest twórcze działanie w świecie ideału i przedstawienie tego świata w formie widowiska. Każda dzieło powinno wskazywać na jakości metafizyczne jak: wzniosłość, tragiczność, tajemniczość, świętość, a ich epifania powoduje, że życie nabiera większej wartości:

> […] odznaczają się one jeszcze tym, że w nich […] odsłania się nam głębszy sens życia i bytu w ogóle, więcej, że sam ten zazwyczaj ukryty sens one właśnie konstytuują .

Doświadczenie metafizyki to zwrot ku Transcendencji, to pragnienie odkrycia racji istnienia wszystkiego co zostało powołane do „bycia”. Jak podkreślił Braun:

> Teatralizacja wydobywała się z życia. Była nadal tym samym

> życiem – jednak wyposażonym w cechy widowiska, posługującym się środkami wyrazowymi przejmowanymi z teatru lub analogicznymi do tych, którym posługuje się teatr” [redacted].

Dialektyczny ruch od życia do teatru i teatru do życia ukazuje „bycie” bytu. Teatralizacja według Brauna to fenomen ludzkiej egzystencji. Zadaniem reżysera jest przeniknięcie tego, co zakryte. Podnosząc kurtynę reżyser odsłania eidos *sobości*. Gest odkrywania jest ukazywaniem istoty życia, świata, kultury i sztuki. Jak podsumowuje Braun:

> Ponad teatralizację odnajdywaliśmy teatr. Zawsze umocowany w życiu społecznym, bowiem oparty o interakcję żywych ludzi, tak samo jak i teatralizacja, ale zawsze jakościowo różny od teatralizacji, a to dzięki dominującym w teatrze wartościom estetycznym [redacted].

Piękno łączy się z Dobrem i Prawdą, wtedy staje się najwyższym ideałem. Zespolenie Piękna z Prawdą i Dobrem sięga tradycji greckiej. Człowiek Dobry to człowiek Piękny. Braun w rozmowie z Różewiczem zaakcentował tę kwestię:

> **T.R.:** Z tych problemów, które zostały tam poruszone, zacząłbym od stosunku etyki do estetyki. W teatrze. W robocie wielu ludzi kolejność była: od estetyki do etyki. A ja wskazałem, że powinno być odwrotnie. Od etyki do estetyki. Trzeba odwrócić źródła.
>
> **K.B.:** Wielu twórców teatralnych, szukając nowej estetyki, stawiając sobie nowe zadania artystyczne do rozwiązania, uświadamiało sobie, że nie wypracowuje nowej estetyki, jeśli nie zmienią sposobu dochodzenia do niej, a więc etosu pracy, a więc etyki uprawiania teatru. […] Podobną drogę przeszedł Copeau – od praktyki do etyki. […] Od pracy opartej na określonym etosie, etyce, zbiorze zasad postępowania – ku dziełom .

Kazimierz Braun łącząc Piękno z Prawdą i Dobrem wskazuje na wartości etyczne. Każdy czyn Dobry staje się czynem Pięknym. Etyka jest nie tylko wiedzą o sposobie bycia podmiotu, ale staje się sztuką bycia z innymi w świecie teatru życia. Sztuką najważniejszą, bo na scenie stawia człowieka jako wartość najważniejszą i najpiękniejszą.

Książka Kazimierza Brauna *Teatralizacja życia. Praktyki i strategie* zaprasza czytelnika do uczestniczenia w rozgrywającym się dramacie na scenie świata ze wskazaniem,

na zasadę od etyki do estetyki. Jak również odkrywania Prawdy, Dobra i Piękna w życiu i w sztuce.

*

---

[1] Cytat pochodzi ze sztuki W. Shakespeare'a, *Jak Wam się podoba*.

[2] Więcej informacji na temat biografii i twórczości Kazimierza Brauna: B. Trygar, *„Ja" w drodze do Wolności, Prawdy i Piękna. Aspekty aksjologiczne twórczości prozatorskiej Kazimierza Brauna*, Rzeszów 2019.

[3] K. Braun, T. Różewicz, *Języki teatru trzecie. Początek*, Wrocław 2002 [w:] tenże, *Mój teatr Różewicza*, Rzeszów 2013, s. 177.

[4] Zob. K. Braun, *Teatr Wspólnoty*, Kraków 1972.

[5] K. Braun, *Pamięć. Wspomnienia*, Toruń 2015, s. 212-213. Zob. K. Braun, *Notatki reżysera*, Lublin 1970, s. 37-39.

[6] K. Braun, *Teatralizacja życia. Praktyki i strategie*, Toruń 2020, s. 17.

[7] K. Braun, *Teatralizacja życia. Praktyki i strategie pisarskie*, Toruń 2020, ss. 277. Zdjęcie książki pochodzi ze strony wydawnictwa: Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń.

[8] J. Tischner, *Filozofia dramatu*, Kraków 1998, s. 7-8.

[9] K. Braun, *Teatralizacja życia. Praktyki i strategie*, dz. cyt., s. 16.

[10] Warto wymienić: *King Lear*, premiera 28 czerwca 1989 r., Buffalo (New York, USA), Shakespeare in the Park Festival; *Richard III*, premiera 25 lutego 1999, Buffalo (New York, USA), The Kavinoky Theatre; *The Tempest*, premiera 6 marca 2014, Buffalo (New York, USA), University of Buffalo, Black Box Theatre.

[11] Tamże, s. 15.

[12] Tamże.

[13] Tamże, s. 16.

[14] Tamże, s. 17.

[15] R. Ingarden, *O dziele literackim*, tłum. M. Turowicz, Warszawa 1960, rozdział X, paragrafy 48, 49, 50.

[16] K. Braun, *Teatralizacja życia. Praktyki i strategie pisarskie*, dz. cyt., s. 258.

[17] Tamże.

[18] K. Braun, T. Różewicz, *Języki teatru trzecie. Początek*, Wrocław 2002, dz. cyt., s. 171-172.

*

Zobacz też:

> „Powrót Paderewskiego” Kazimierza Brauna

Dobra pamięć

o doskonałych aktorach. Wspomnienie osobiste.

Ignacy Gogolewski, portret z okresu pracy w Lublinie, fot. Zbigniew Zugaj, źródło: wikimedia commons

Kazimierz Braun *(Buffalo)*

Tak zdarzyła wola Boża, że tego samego dnia 15 maja 2022 r. zmarło dwóch wybitnych polskich aktorów: Ignacy Gogolewski (ur. 1931) i Jerzy Trela (ur. 1942). Ich życiorysy i dokonania były już z tej smutnej okazji wielokrotnie na nowo przypomniane. Bowiem już dawno weszli do historii polskiego teatru.

A byli aktorami o całkowicie odmiennych warsztatach.

Gogolewski uznawany był słusznie, przez pierwszą część swojej drogi przez teatr, za kontynuatora wielkiej polskiej, poetyckiej tradycji romantycznej, w którą wpisał się znakomitą, olśniewającą rolą Gustawa-Konrada w inscenizacji *Dziadów* Aleksandra Bardiniego w Teatrze Polskim w Warszawie w 1955 r., a kontynuował ją, jako Mazepa w inscenizacji Romana Zawistowskiego w tymże teatrze w 1958 r. Znakomicie mówił wiersz. Był wybuchowo uczuciowy i żarliwy, wręcz rozhisteryzowany i rozśpiewany w ujawnianiu swych przeżyć, marzeń i dążeń. W następnych latach miał odmieniać zestaw środków wyrazowych, jakimi się posługiwał, podejmując coraz nowe, często różniące się od siebie role, na scenach i przed kamerą.

Trela był aktorem charakterystycznym o niezwykłym talencie i głębokim poczuciu prawdy. Posługiwał się solidnym warsztatem psychologiczno-realistycznym, traktując przy tym każdą rolę ogromnie osobiście, ale potrafił osiągać niezwykłą ekspresję, która niejako wynosiła grane przez niego postacie ponad świat realizmu i codzienności. Jak pisała o nim przenikliwie Elżbieta Morawiec:

> Wielka Improwizacja [w *Dziadach*] to był akt zmagania się z

> Bogiem i z samym sobą (…) Był [Trela] rozedrganą struną najgłębszej ludzkiej wrażliwości – w wadzeniu się z Bogiem o los własny i los sponiewieranej wspólnoty. (E. Morawiec, *„Stary teatr jaki był 1945-2000″,* Arcana 2018, s. 133).

Jerzy Trela był przy tym pragmatykiem (co przekładał na zaangażowanie polityczne) oraz racjonalistą, a to stało się mocnym gruntem jego niezwykle owocnej współpracy z Konradem Swinarskim, w którego inscenizacji zagrał najpierw właśnie Gustawa-Konrada w *Dziadach* (1973) a potem Konrada w *Wyzwoleniu* (1974). Za jego jakby ponurą twarzą krył się człowiek ciepły, życzliwy, uważny, troskliwy.

Właśnie podjęcie tego największego i najtrudniejszego zadania jakie stawia polska dramaturgia – roli bohatera *Dziadów,* wpisało już na zawsze tych dwóch wielkich aktorów w historię polskiego teatru. Gogolewski wstąpił na szlak ciągnący się od prapremiery *Dziadów* przygotowanej przez Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie w 1901 r. poprzez najważniejsze bodaj i najwspanialsze dzieło teatru wolnej Polski, jakim były *Dziady* opracowane przez Leona Schillera, wyreżyserowane przez niego w Wilnie (1932), we Lwowie (1933) i w Warszawie (1934). Gogolewski kontynuował w ten sposób tradycję romantycznego ujęcia Gustawa-Konrada przez Stanisława Mielewskiego w Krakowie i przez Józefa Węgrzyna w Warszawie. Natomiast Trela

zapoczątkował nową tradycję: Konrada-Gustawa stąpającego twardo po ziemi, ale z wulkaniczną energią sięgającego nieba.

Ci dwaj wielcy aktorzy wpisali się na jedną kartę historii polskiego teatru właśnie swymi kreacjami w *Dziadach*. Sąsiadują także na innej karcie. W ciemnym czasie stanu wojennego i prowadzonej potem przez komunistyczne władze „normalizacji”, a w rzeczywistości pacyfikacji Polaków – ostatecznie nieudanej – stanęli wtedy oficjalnie i publiczne po stronie wojskowo-partyjnej junty. Obaj, w niewielkiej grupie innych ludzi teatru, byli członkami powołanej wtedy Narodowej Rady Kultury (Por. *Teatr Drugiego Obiegu,* opr. Joanna Krakowska-Narożniak, Marek Waszkiel, Errata 2000, s. 82, Wikipedia i in.).

Jerzy Trela w realizacji: „Dziadów”, 18 lutego 1973 r., Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej, Kraków, fot. Wojciech Plewiński, źródło: Encyklopedia Teatru Polskiego

W tamtym czasie nie oglądałem ich, byli gdzie indziej. Znajdowałem się bowiem po przeciwnej stronie, tam gdzie trwała w swym oporze przeciwko stanowi wojennemu ogromna większość środowiska teatralnego, robiąc co tylko się dało na scenach, uczestnicząc w bojkocie masowych środków przekazu, tworząc przedstawienia teatru podziemnego. Jednakże po latach nadarzyły się okazje kontaktu.

Najpierw – było to już latach 1990., w czasie kolejnej wizyty w kraju, z którego zostałem wypchnięty w 1985 r. – spotkałem się z Jerzym Trelą. Byliśmy widzami jakiegoś przedstawienia. Zetknęliśmy się na przerwie. On podszedł do mnie i swoim niskim, surowym głosem powiedział – z trudem rekonstruuję jego słowa, niespodziewane i ogromnie dla mnie znaczące – powiedział mniej więcej tak: *Chciałbym, aby pan wiedział, panie Kazimierzu, że ja wtedy walczyłem o Pana. Gdy pana wyrzucili z wrocławskiego Teatru Współczesnego, gdy panu uniemożliwili uczenie w PWST. Byłem wtedy rektorem, prawda? Miałem dojścia. Nie udało mi się. Ale chcę, żeby pan to wiedział.*

Podziękowałem mu. Potem mocny uścisk dłoni. To moje ostatnie osobiste wspomnienie o Jerzym Treli, którego uprzednio tyle razy oglądałem na scenie w wielkich, znakomitych rolach.

W sporo lat później, takiż uścisk dłoni połączył mnie z Ignacym Gogolewskim. A było to tak, że akurat wychodziłem z biblioteki ZASP-u w Warszawie, gdzie szukałem jakichś materiałów do pisanej książki – i tam, na pierwszym piętrze, jest to jakby przechodnie pomieszczenie, z wejściami do innych – więc znalazłem się tam i nagle z naprzeciwka, z korytarza, ukazał się Gogolewski, który był wtedy, wiedziałem, prezesem ZASP-u. Zatrzymaliśmy się obaj. I obaj jakoś nie chcieliśmy się po prostu wyminąć, ale podeszliśmy do siebie. Ja, kiedyś dyrektor Teatru im. Osterwy w Lublinie, sceny niepokornej, i on, kilka lat później

dyrektor Teatru im. Osterwy w Lublinie, wtedy poplecznik władz. I znów nie pamiętam dokładnie jego słów, ale było w nich uczciwe rozliczenie naszych rachunków z tamtego czasu. On wiedział jak to było wtedy ze mną. I zdawał sobie sprawę, kim był wtedy on sam. Podaliśmy sobie dłonie. Uścisnęliśmy się mocno. To moje ostatnie osobiste wspomnienie o Ignacym Gogolewskim, którego uprzednio tyle razy oglądałem na scenie w wielkich, znakomitych rolach.

Oba razy to było dla mnie wielkie zaskoczenie. I doświadczenie jakże rzadkie.

Obaj ci wielcy aktorzy zajęli godne, znaczące miejsca w historii polskiego teatru. Gorąco pragnę, aby byli także pamiętani, jako dobrzy, serdeczni ludzie.

Norwid – to wielki zbiorowy obowiązek. Część 2.

Prof. Kazimierz Braun, fot. arch. K. Brauna

Z prof. Kazimierzem Braunem – dramaturgiem, reżyserem, wykładowcą akademickim, znawcą Norwida – rozmawia

Joanna Sokołowska-Gwizdka.

Joanna Sokołowska-Gwizdka *(Austin, Teksas)*:

Poezja Norwida jest trudna dla przeciętnego czytelnika. Może dlatego za życia nie był zrozumiany. Jego pamięć przywrócił dopiero, wspomniany już, Zenon Przesmycki – Miriam. Wiele tekstów, które się zachowały, było niekompletnych, wiele też trudnych do odczytania, pełnych skreśleń, poprawek, o czym świadczą rękopisy przechowywane m.in. w Muzeum Literatury w Warszawie. Na jakie jeszcze problemy napotykali i napotykają współcześni norwidolodzy?

Kazimierz Braun *(Buffalo, Nowy Jork)*:

Na trudności natrafiają i norwidolodzy, i „zwykli" czytelnicy. Ale dzisiaj i jedni, i drudzy, mają drogę do Norwida otwartą szeroko, a to dzięki kolejnym wydaniom jego wszystkich – odnalezionych – pism. Słusznie przypomina Pani Przesmyckiego – „Miriama", który pierwszy podjął wielką pracę odszukania i wydania tego, co po Norwidzie pozostało. Zaczął on publikować swe znaleziska w wydawanym przez siebie czasopiśmie „Chimera" (1901-1908). Następnie zaś wydał wszystkie *Pisma do dziś odszukane* Norwida (w latach 1930. i 1940.). Kolejnej edycji *Pism wszystkich* Norwida dokonał Juliusz Wiktor Gomulicki (w latach 1971-1976),

dodając do niej bezcenne kompendium: *Norwid. Przewodnik po życiu i twórczości* (1976). Trzeciego już wydania *Dzieł wszystkich* Norwida dokonuje Julian Maślanka (poczynając od 2013 r.) w wydawnictwie KUL-u. Liczni wielcy uczeni badali twórczość Norwida: Wacław Borowy, Juliusz Wiktor Gomulicki, Karol Górski, Mieczysław Inglot, Tomasz Miłkowski, Irena Sławińska, Zbigniew Sudolski, Sławomir Świątek, Wiesław Rzońca, Kazimierz Wyka i wielu innych, a sekundowali im uczeni francuscy, holenderscy, węgierscy i inni. Stopniowo Norwid ogromniał. Zajmował coraz ważniejsze miejsce nie tylko w polskim życiu literackim, ale szerzej i głębiej w polskim życiu umysłowym, w kulturze, w polityce. Niedowartościowany wczoraj, okazuje się być z nami dziś.

Pozostają jednak ogromne trudności. Mają one charakter, z jednej strony, „techniczny", a z drugiej, interpretacyjny. Te pierwsze, wynikają z faktu, że – jak już przypominałem – wiele utworów Norwida dotarło do nas z brakami. Dotyczy to trzech wielkich dramatów *Za kulisami, Aktor, Kleopatra i Cezar.* Trzeba rekonstruować, adaptować. To wielka przeszkoda. Dodam przy tym, że pewne utwory w ogóle zaginęły, jak na przykład jeden z jego wczesnych dramatów *Patkul.* Są o nim tylko wzmianki. Tekstu nie odnaleziono. A trudności interpretacyjne wynikają z faktu, że Norwid pisał zawsze ogromnie „gęsto" i w każdym właściwie jego tekście obecne są, splecione liczne warstwy.

Cyprian Norwid, „Kleopatra i Cezar”, reż. Kazimierz Braun, Roman Kruczkowski (Kondor), Adela Zgrzybłowska (Kleopatra), Zbigniew Szczapiński (Rycerz), Andrzej Chmielarczyk (Eukast), Lublin 1968, fot. W. Parys, (w:) Kazimierz Braun, Mój teatr Norwida, Wyd. Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2014

Każdy poeta zawsze pisze niejako podwójnie: warstwa pierwsza – potoczne znaczenie, rozumienie i użycie słowa oraz warstwa druga – sens, wyraz, funkcja metaforyczna, symboliczna, uogólniająca słowa. Tak jest i u Norwida, ale materia warstwy pierwszej – doboru słów, pojęć i obrazów – jest najczęściej niecodzienna, zaskakująca, wymagająca wysiłku w rozkodowaniu, a warstwa druga otwiera zawrotne nieraz

perspektywy, rozległe, kosmiczne wręcz horyzonty, trans-historyczne, trans-kulturowe uogólnienia. Trzeba więc Norwida czytać uważnie, z gotowością na zaskoczenia, z pokorą.

Norwid był również utalentowanym artystą. Uczył się rysunku i malarstwa w Polsce, za granicę wyjechał, aby uczyć się rzeźby, studiował m.in. w Akademii Sztuk Pięknych we Florencji. Posługiwał się różnymi technikami – piórkiem, ołówkiem, kredką, akwarelą. Malował też obrazy olejne i portrety. Swoje listy często ilustrował bardzo starannie wykonanymi rysunkami. Jego najbardziej prestiżowym malarskim zleceniem plastycznym był udział w opracowaniu albumu na Wystawę Światową w Nowym Jorku. Jednak jego twórczość plastyczna jest mniej znana, niż poetycka. Jak pan myśli, dlaczego?

Najpierw trzeba wyjaśnić, że studia rzeźby to był raczej pretekst podany przez Norwida rosyjskim władzom zaborczym, aby uzyskać zezwolenie na wyjazd za granicę. Prawdziwe cele jego wyjazdu z kraju były głębsze: jako młody poeta marzył, aby zbliżyć się do przebywających już od lat na emigracji największych polskich poetów, Adama Mickiewicza i Juliusza Słowackiego oraz oscylującego między krajem a zachodnią Europą, Zygmunta Krasińskiego. Pragnął uczyć się europejskiej sztuki u jej źródeł, zwłaszcza we Włoszech. Chciał też znaleźć się w centrum współczesnych przeobrażeń politycznych,

cywilizacyjnych i artystycznych, więc w Paryżu. Chciał się wydostać z kraju zniewolonego – na wolność. Wyjechał z Polski 13 czerwca 1842 r. i nigdy już do kraju nie wrócił.

Uprzednio, w Warszawie, uczęszczał na lekcje malarstwa i rysunku dawane przez Aleksandra Kokulara. Dodatkowo, uczył się rysunku u Jana Klemensa Minasowicza. Nauczył się w tym czasie wiele: rysunku z natury i z modela, kopiowania istniejących obrazów, technik malarskich. W rezultacie stał się biegłym portrecistą i rysownikiem, a także malarzem, rzeźbiarzem i karykaturzystą. W szkole Kokulara Norwid studiował także historię sztuki i zyskał w tym przedmiocie znaczną wiedzę, pogłębianą następnie zwiedzaniem wystaw i muzeów w wielu miastach europejskich. Za granicą systematycznych studiów w dziedzinie sztuk pięknych nie podjął. Był – najprawdopodobniej, przez krótki czas – „wolnym słuchaczem” Akademii Sztuk Pięknych w Monachium, a potem Akademii Florenckiej. Przez wszystkie następne lata życia skromne dochody z prac rytowniczych i rzeźbiarskich podreperowywały jego stale dziurawy budżet.

Wszystko co pisał – pisał nie tylko jako poeta, ale i artysta sztuk pięknych. Przekładało się to na silny żywioł wizualny, stale obecny w jego utworach literackich. Było to wyraźne zwłaszcza w dramacie. To, co postaci mówią – to również widać, to, co się dzieje – staje się materią obrazów scenicznych.

Norwid nie był jednak wielkim malarzem, czy rzeźbiarzem. Nie ma wśród jego prac plastycznych jakichś szerokich panoram, czy krajobrazów; niewiele jest scen zbiorowych. Nie stworzył również wielkich rzeźb w marmurze czy drewnie. Jego dzieła plastyczne zdają się mieć największą wartość artystyczną i ekspresję, gdy przedstawiają pojedyncze osoby, lub niewielkie grupy, twarze, czy przedmioty. Świetne są jego autoportrety. Przykuwają uwagę karykatury. W sumie, jego twórczość plastyczna nie dorasta do poziomu jego dzieł literackich.

Jednym z bardziej znanych wierszy Norwida jest „Fortepian Szopena". Wiemy, że Norwid poznał Fryderyka Chopina w Paryżu. Jak wyglądała ta znajomość?

Myślę, że to była nie tylko znajomość, ale i przyjaźń. Łączyły ich wspomnienia z Warszawy, miłość do Ojczyzny. Norwid wielokrotnie odwiedzał Chopina. Ostatnią taką wizytę opowiedział przepięknie w *Czarnych kwiatach*. Rozmawiali, rozumieli się, żartowali. Chopin zapewne po prostu lubił młodszego o jedenaście lat poetę, a Norwid podziwiał i szanował genialnego kompozytora i pianistę, głęboko przeżywał jego muzykę. Ich spotkanie, zrelacjonowane w *Czarnych kwiatach* musiało się odbyć gdzieś w lecie 1849 r. Wkrótce po nim Norwid mógł już tylko napisać przyjacielowi *Nekrolog*. Jest to bodaj najcelniejszy literacki portret Chopina:

> Rodem warszawianin, sercem Polak, a talentem świata obywatel, Fryderyk Chopin zeszedł z tego świata. (…) Umiał on najtrudniejsze zadanie sztuki rozwiązywać z tajemniczą biegłością – umiał bowiem zbierać kwiaty polne, rosy z nich ani puchu nie otrząsając najlżejszego. I umiał je w gwiazdy, w meteory, że nie powiem: w komety, całej świecące Europie, ideału sztuką przepromieniać.

Nie mam kompetencji muzykologa, więc mogę tylko powiedzieć, że *Fortepian Chopina* – dla mnie, najpiękniejszy w ogóle wiersz napisany kiedykolwiek po polsku – jest głębokim świadectwem przeżywania muzyki Chopina przez Norwida. Słyszę w tym wierszu i zaśpiewy mazurków, i posuwisty rytm poloneza, i gniewną etiudę.

Zainteresowanych można odesłać do specjalistki – na niedawnej Konferencji Norwidowskiej w Londynie, znakomity referat pt. *Norwidowskie wariacje muzyczne* wygłosiła pani profesor Ewa Lewandowska-Tarasiuk. W pewnym momencie w czasie wykładu, aby zademonstrować jakiś problem podeszła do fortepianu i z wielką biegłością zagrała utwór muzyczny, który korespondował z Norwidowym wierszem. Było to tak przekonujące, że wszystko, to, co mówiła, nabrało jakby dodatkowej wiarygodności.

Proszę powiedzieć co Pan dla siebie znajduje w

norwidowskiej twórczości?

W *Fortepianie Chopina* pisał Norwid o tym, co słyszał w muzyce mistrza: „I była w tym Polska, od zenitu / Wszechdoskonałości dziejów / Wzięta, tęczą zachwytu… ”. Znajduję w Norwidzie, po pierwsze, właśnie Polskę. Znajduję w nim głęboką wiarę, która zarówno wiedzie modlitwę, jak i prowadzi pióro. Znajduję w jego pisaniu – ogromny trud pisania. A zatem i wzorzec, i wskazówkę, że taki trud trzeba zawsze, nieustannie, świadomie, uparcie podejmować, gdy się pisze, gdy się pragnie coś osiągnąć. Dotyczy to każdego rodzaju sztuki; dotyczy każdej dziedziny życia. Znajduję w Norwidzie piękno, światło i prawdę. Jakże są potrzebne i pożądane w czasach, gdy dookoła tyle ciemności, brudu, zakłamania.

Na czym polega uniwersalność norwidowskiego przekazu?

Norwid świadomie dążył do uniwersalizacji, do transcendencji. Osiągał to, po pierwsze, w oparciu o swoją wiarę katolicką, a więc powszechną, a po drugie, poprzez takie kształtowanie materiału literackiego, aby odnosił czytelnika do najszerszych uogólnień.

Znał *Pismo Święte*, często do niego się odwoływał . Pisał wiersze religijne. Często wplatał refleksję religijną w wiersze, w dramaty: „Psalmy, psalmy / Modłami – / Siebie oto rozpalmy, /

Siebie, sami.” – Tak w wierszu *Jeszcze słowo.* Napisał trzy „misteria” – *Krakus, Wanda, Zwolon* – w których ofiarę bohatera baśniowego w dwóch pierwszych i współczesnego, w *Zwolonie,* porównywał do ofiary Chrystusa.

Cyprian Norwid, „Pierścień wielkiej damy”, reż. Kazimierz Braun, od lewej: Mariusz Dmochowski (Szeliga), Hanna Stankówna (Hrabina), Henryk Boukołowski (Mak-Yks), , Warszawa 1962, fot. F. Myszkowski, (w:) Kazimierz Braun, Mój teatr Norwida, Wyd. Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2014

Sytuował akcje swoich dramatów i opowiadań „w Europie”. Swoich bohaterów, owszem, zakotwiczał w czasach i miejscach, ale zarazem czynił ich uniwersalnymi typami. Wyrazistym przykładem tej metody twórczej jest Mak-Yks w *Pierścieniu Wielkiej-Damy*. Nie polskie, nieco może irlandzkie lub szkockie nazwisko Mak-Yksa (imieniem autor go nie obdarza) nie jest objaśnione, choć pyta o to wprost Szeliga w dialogu z głównym bohaterem. Rzeczywiście, owo „Mak” (pisane „Mac” w języku angielskim) sytuuje to miano gdzieś na północy lub zachodzie wysp brytyjskich. Ale Mak-Yks odpowiada Szelidze wymijająco:

> – W kraju każdym są różne nazwiska, / Zwłaszcza dawne – z zatartych kart dziejów, / Zaś pochodzę ja, zaprawdę, z owych / […] Składowych ciał – nie wytrzymujących / Parcia chemicznego Europy…

Miano Mak-Yks, użyte zamiast jakiegoś rozpoznawalnego imienia i nazwiska, wykreowuje tę postać na współczesnego „każdego” i przydaje mu cech uniwersalnych: to ma być właśnie współczesny „Każdy” (Everyman), postać wzięta ze średniowiecznego moralitetu, a zarazem, „każdy” inteligentny, wrażliwy, a przy tym biedny i prześladowany artysta. To również „każdy” człowiek niezrozumiany i niedoceniony, cichy i nie narzucający się otoczeniu, obdarzony przy tym bogatym życiem duchowym. Rozumienie miana „Mak-Yks” jako „każdego”

potwierdza trafna – moim zdaniem – intuicja George'a Gömöriego, który pisząc o *Pierścieniu* po angielsku nazywa tę postać „Mac X". Swoista uniwersalność miana „Mak-Yks" zbliża go do „Omegitta" w *Za kulisami* – to kolejny przykład imienia „uniwersalizującego" bohatera, który, co ważniejsze, w swoich działaniach i wypowiedziach sięga do spraw i problemów o bardzo szerokiej skali.

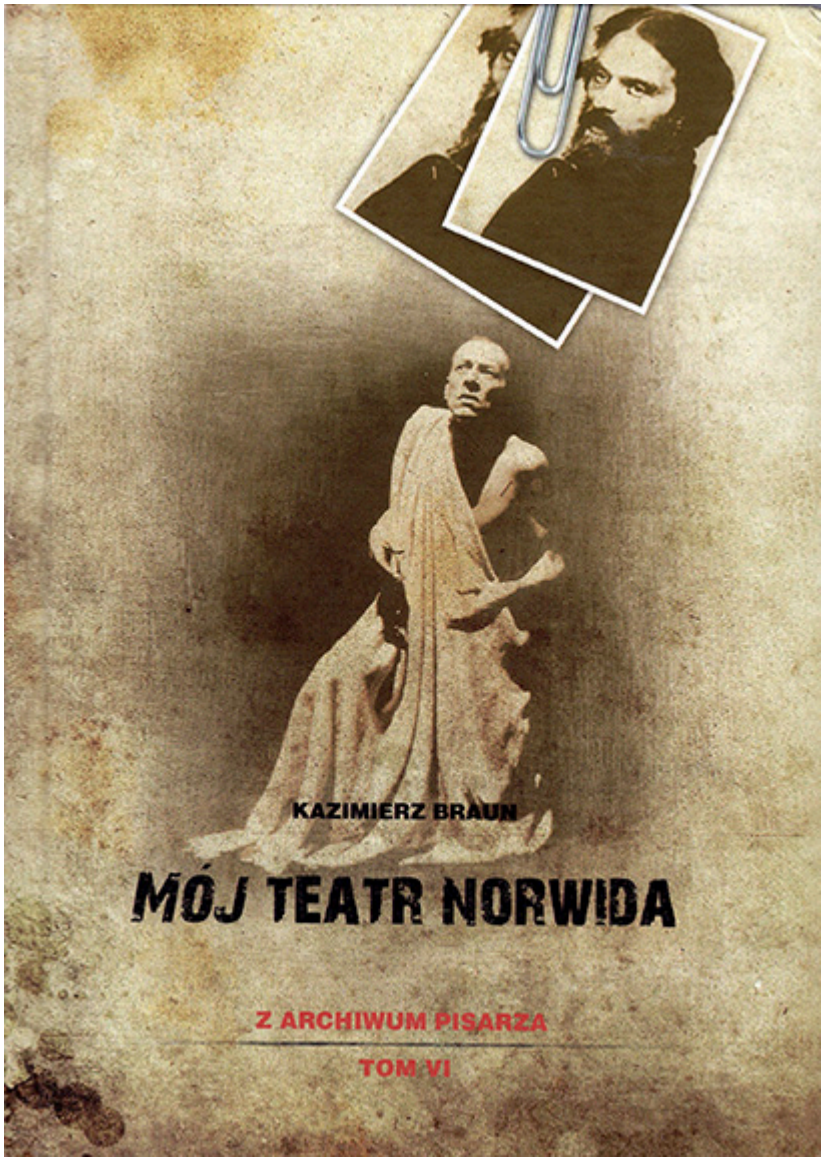
Czy można sparafrazować norwidowskie wołanie i powiedzieć – czytanie Norwida, to „wielki zbiorowy obowiązek"?

O, tak. To jest nasz „wielki, zbiorowy obowiązek." To dobry obowiązek. Wypełnianie go prowadzi do dobra: polskiej literatury, polskiej kultury, polskiego życia społecznego i politycznego. Czytając Norwida, medytując nad jego pismami, stajemy się bogatsi.

Czy w dobie kryzysu wartości poezja Norwida może być drogowskazem dla współczesnego człowieka?

Bardzo słusznie diagnozuje Pani obecny czas jako czas kryzysu wartości. To przecież czasy dekonstrukcji, postmodernizmu, postkolonializmu, różnych „teorii krytycznych". W galeriach sztuki odbywają się urągające wszelkiej zdrowej estetyce „performansy". Na scenach głośno rozbrzmiewa brukowy język.

W wielu powieściach zacierane są uznawane dotąd granice pomiędzy literaturą a pornografią. Z trybun parlamentów leją się kłamstwa. „Prasa kłamie” – tak mówiliśmy w Polsce pod rządami komunizmu, a dziś jest to zjawisko powszechne na całym świecie. W świecie współczesnym, w przestrzeni publicznej, w środkach masowego przekazu, w zarządzeniach władz natrafiamy dziś co krok na zaprzeczenie prawdy, na kłamstwo, hipokryzję, manipulację, relatywizm, a także – co równa się kłamstwu – ukrywanie prawdy, uniemożliwianie wypowiedzi. Zacieśniają się pętle cenzury, zamykane są konta internetowe, zdejmowane programy telewizyjne, i tak dalej, i tak dalej.

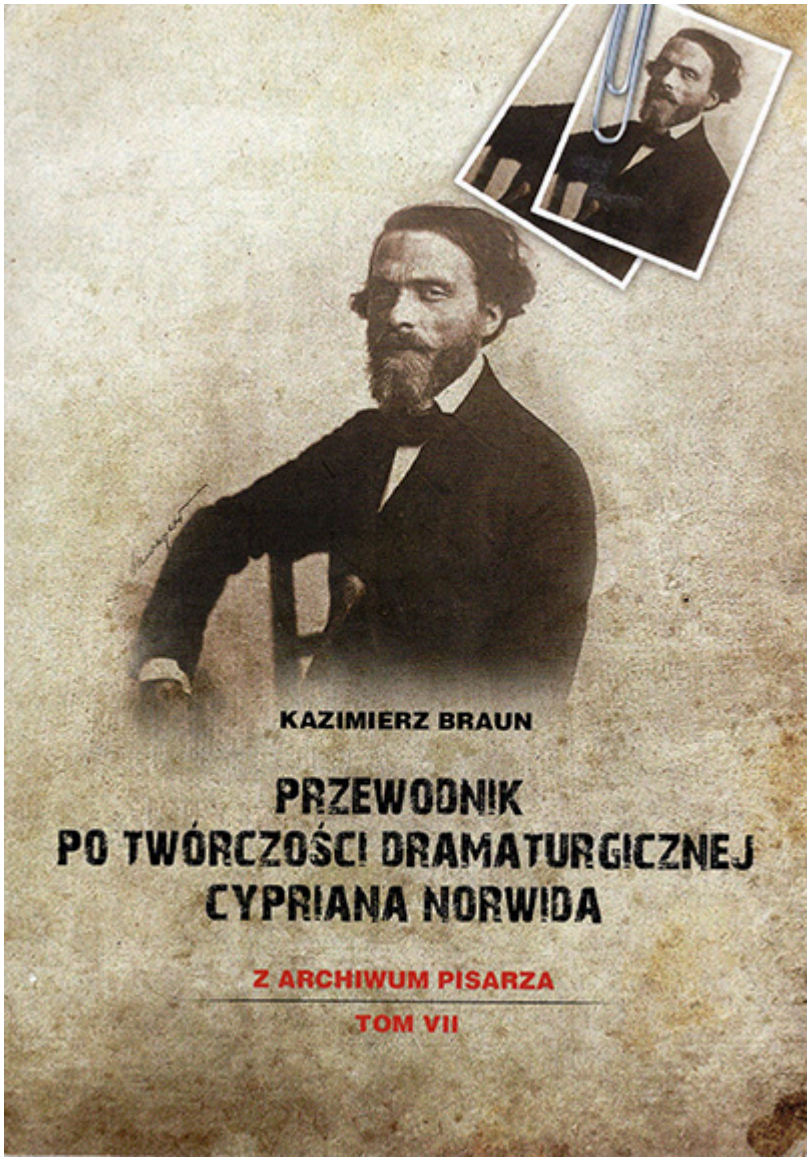


KAZIMIERZ BRAUN

MÓJ TEATR NORWIDA

Z ARCHIWUM PISARZA

TOM VI



W tym świecie czytanie Norwida to rozglądanie się za drogowskazami, to wyszukiwanie znaków wskazujących drogę, jak w czasie górskiej wspinaczki – czasem trudno je odnaleźć, bo zasłania je załom skalny, czy wybujały krzew. Ale tylko posuwanie się naprzód właściwym szlakiem zapewnia bezpieczeństwo i gwarantuje dotarcie do celu. Jaki to cel? Po prostu: godne życie wolnego człowieka.

Mówi Pani o kryzysie wartości. Z nich, bodaj najbardziej

zagrożona jest dzisiaj prawda – w życiu publicznym i w polityce; w życiu osobistym wielu ludzi, którzy cierpią na kryzys swej własnej tożsamości; nawet w badaniach naukowych, a na tym polu zarówno poprzez manipulację danymi, jak też poprzez ukrywanie danych. Prawda została bodaj w ogóle wyrugowana (poza nielicznymi enklawami), z dziennikarstwa, które nie zajmuje się już szerzeniem informacji, tylko propagandą.

A Norwid sądził, że prawda – jej rozumienie i praktykowanie – jest fundamentem godnego życia człowieka, podstawą właściwego kształtowania stosunków społecznych. Uważał on prawdę za wartość samą w sobie, ale zarazem podkreślał, że prawda, prawdomówność, jest warunkiem właściwych, uczciwych relacji między ludźmi; uznawał prawdę za spoiwo życia społecznego; nade wszystko wierzył, że prawda jest warunkiem wolności. W jednej ze scen *Za kulisami* Omegitt toczy dialog o prawdzie z gośćmi balowymi, których twarze zakryte są maskami. Tak mówi do maski zwanej „FELIETON”:

> Patrząc na przedmiot, nie widzimy bynajmniej powierzchni jednej, ale przez tajemnicze, a mistrzowskie poczucie-ogółu widzimy prawie że współcześnie wszystkie inne przedmiotu bryłowatości i przecięcia. Im zaś przedmiot widzenia zupełniej jest rozumny w swej całości, tym zupełniej obejmujemy go jednym oka rzutem ze wszech miar.

> Podobnie jest, i zwłaszcza, z Prawdą! Ona, przede wszystkim będąc całą, od najpierwszej chwili, w której dała się postrzec – udzieliła się ludziom niejako w zupełności.

Maska: „DIOGENES” zapytuje szyderczo Omegitta:

> A wyświstany *Tyrtej* gdyby po tysiącach lat znalazł się tu, cóż oglądałby i zagaił na maskaradzie żywota?

OMEGITT odpowiada:

> Mówiłby zapewne prawdę, wierząc w moc jej: czego zaiste że nie postrzegam, aby ktokolwiek czynił.

Do dialogu wtrąca się inna maska, zwana „DOMINO-SZPIEG” i pyta:

> Zaś moc prawdy skąd idzie?

OMEGITT:

> Pochodzi z jej Całości… a przeto stąd, że prawda jest Ideą powodującą nieustannie równe sobie świadectwo…

Norwid zdawał sobie przy tym sprawę, że „kto prawdę mówi, ten niepokój wszczyna” – a więc widział jasno że w każdym wieku i każdym miejscu prawda ma przeciwników. Jest więc dziś Norwid sojusznikiem tych, którzy „prawdę mówią.”

*

Norwid – to wielki zbiorowy obowiązek. Część 1:

> Norwid – to wielki zbiorowy obowiązek. Część 1.

Wywiad ukazał się w „Pamiętniku Literackim” wydawanym przez Związek Pisarzy Polskich na Obczyźnie, w numerze poświęconym Cyprianowi Kamilowi Norwidowi, Tom LXI, Londyn, czerwiec 2021 r.

*

Przypisy:

[1] Cyprian Norwid, *Pisma wszystkie,* Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył Juliusz Wiktor Gomulicki, PIW, Warszwa 1971, s. 151.

[2] Por. Antoni Dunajski, *Teologiczne czytanie Norwida,* Wyd. Bernardinum, Pelplin 1996.

[3] *Pisma wszystkie*, j.w. T. 1, s, 94.

[4] *Pisma wszystkie* t. 5, s. 219. Norwid wkłada tu w usta Mak-Yksa objaśnienie jego nazwiska, którym wielokrotnie sam objaśniał swoje nazwisko, „Norwid" – mówiąc, że właśnie jego nazwisko pochodzi ze starych, „zatartych kart dziejów".

[5] George Gömöri, *Cyprian Norwid*, Twayne Publishers Inc., New York 1974, s. 96-99.

[6] Por. Włodzimierz Toruń, *Norwida uwagi o prawdzie.* „Roczniki Humanistyczne" 2009, t. 57, z. 1, s. 9-19.

[7] *Pisma Wszystkie*, t. 4, s. 530. Konrad, w *Wyzwoleniu,* mówi do Maski 17: „Artyzm […] jest całą prawdą, jeśli jest"[7]

Uderzające jest to rozumienie prawdy jako pewnej „całości” zarówno przez Norwida, jak przez Wyspiańskiego. Stanisław Wyspiański, *Wyzwolenie* , Akt II. Konrad i Maska 17.

[8] J.w., s. 532.

[9] Tak w *Rozmowie umarłych*. *Pisma Wszystkie*, t. 1, s. 280.

*

Zobacz też:

> Cyprian Norwid – wczoraj i dziś. Część 1.

> Cyprian Norwid – wczoraj i dziś. Część 2.

Norwid – to wielki zbiorowy obowiązek. Część 1.

Prof. Kazimierz Braun, fot. arch. K. Brauna

Z prof. Kazimierzem Braunem – dramaturgiem, reżyserem, wykładowcą akademickim, znawcą Norwida – rozmawia Joanna Sokołowska-Gwizdka.

Joanna Sokołowska-Gwizdka *(Austin, Teksas)*:

Rok 2021 był rokiem Cypriana Kamila Norwida. Poeta wiele lat spędził za granicą, głównie w Paryżu. Ojciec pana babci – Konstanty Miller przyjaźnił się z poetą, gdy mieszkał w Paryżu. Czy zachowały się listy, dedykacje, przekazy rodzinne, lub inne ślady po Norwidzie w Pana zbiorach rodzinnych?

Kazimierz Braun *(Buffalo, Nowy Jork)*:

Przyjaźń mego pradziadka, Konstantego Millera (1816-1886) z Cyprianem Kamilem Norwidem należała do rodzinnej legendy, którą poznałem już w najmłodszym dzieciństwie. Jest jeden konkretny dowód rzeczowy, że się spotykali, że obaj brali udział w dyskusjach literackich, niewątpliwie i politycznych – to ten fragment *Promethidiona,* w którym Norwid niejako cytuje jednego z uczestników takiej dyskusji, używając jego imienia „Konstanty”. Cała pierwsza część tego poematu „Dialog, w którym jest rzecz o sztuce i stanowisku sztuki”, zatytułowany *Bogumił*, to właśnie rozmowa o sztuce, a najpierw o Chopinie. W

rozmowie tej wypowiada się najpierw autor (Norwid), potem „Bogumił”, a polemizuje z nim „Konstanty”. Ta rozmowa mogła się odbyć w Paryżu w 1849 r. i stała się inspiracją dla *Promethidiona* napisanego w 1851 r. Rodzinna pamięć przechowała, że ci dwaj – Cyprian Kamil Norwid i Konstanty Miller – tam się wtedy spotkali. Nie ma na ten temat żadnych szczegółów. Nie zachowały się też żadne pamiątki.

Pradziadek Konstanty miał bujne życie. Urodzony na Podolu, jako student uniwersytetu w Dorpacie związał się z polską konspiracją niepodległościową. Gdy na jej trop wpadła policja carska, uciekł z Rosji i, przez Londyn, zawędrował aż do Ameryki. Był nad Niagarą, co jest udokumentowane w jego listach. Ile razy tam jestem, a mieszkam blisko wodospadu, przypominam sobie pradziadka. Był pianistą – wirtuozem, uczył też tańca. Z tego się utrzymywał w Ameryce. Wrócił jednak do Europy. Poszedł na studia medyczne w Belgii, które ukończył w 1857 r. Po amnestii carskiej powrócił do kraju. Był wziętym chirurgiem oraz położnikiem. Ożenił się z Seweryną Żulińską, miał z nią pięcioro dzieci, z których najmłodsza była moja babka, Henryka. O Konstantym Millerze obszernie pisze moja córka, dr Monika Braun, w wydanej w tamtym roku obszernej książce historycznej o naszym rodzie pt. *Migrena, kronika rodzinna.*

Czy zatem do Norwida zaprowadziła pana tradycja rodzinna?

Tradycja rodzinna była dla mnie pierwszym impulsem. Na imieniny babci, która mieszkała z nami w czasie wojny i po niej, jako podarunek, recytowałem zawsze wiersz Norwida, przypominając w ten sposób jej ojca. Ten wiersz wybierała mi moja matka, Elżbieta, z domu Szymanowska, która w naszej wojennej szkole domowej uczyła języka i literatury polskiej. Znała ona dobrze twórczość Norwida. Od niej słyszałem o nim po raz pierwszy.

Pisał Pan pracę magisterską u prof. Zygmunta Szweykowskiego z teatru Norwida. Potem reżyserował Pan wielokrotnie jego sztuki. Co urzekło Pana w norwidowskim teatrze?

W czasach najstraszniejszego, totalitarnego, stalinowskiego komunizmu Norwid był w szkołach, czy też w programach uniwersyteckich nieobecny. Wrócił w ramach – częściowego – poluzowania systemu, które doprowadziło do „Października" 1956 r. Tak się złożyło, że na jesieni 1956 r. rozpoczynałem trzeci rok polonistyki na Uniwersytecie Poznańskim. Była pora wybrać seminarium magisterskie, aby w ciągu tego roku akademickiego napisać pracę magisterską i obronić ją na wiosnę 1958 r. I akurat wtedy profesor Zygmunt Szweykowski, wielki uczony, znawca Sienkiewicza, ale i całej polskiej literatury po-romantycznej XIX w., ogłosił seminarium magisterskie poświęcone Norwidowi. Gdy się o tym dowiedziałem –

natychmiast się zgłosiłem. Otwarcie seminarium Norwidowskiego było jakby otwarciem okna w celi, w której byliśmy więzieni. To był podmuch wolności. Przeczytałem – po raz pierwszy – wszystkie dzieła Norwida, dostępne dzięki znaleziskom i wydaniom Zenona Przesmyckiego-Miriama. Skoncentrowałem się na dramacie.

Do dramatu, a w konsekwencji do teatru, prowadziła mnie także inna rodzinna legenda. Moja ciotka, Jadwiga Braun-Domańska, była przed wojną wziętą aktorką, a w czasie wojny, po wyjściu z sowieckiego łagru, dotarła do armii gen. Andersa i została żołnierzem – już uprzednio w kraju była zaprzysiężona w ZWZ. Gen. Anders mianował ją dyrektorem Teatru 2 Korpusu (rozkazem z 2 kwietnia 1943 r.). Postawiła ten teatr na wysokim, zawodowym poziomie, przeszła z nim, towarzysząc wojsku, przez Irak, Palestynę, Włochy, aż do Londynu. Tam została, odmawiając powrotu do kraju pod rządami komunistów. O cioci Domańskiej dochodziły w czasie wojny i po wojnie tylko strzępy wieści, była kimś tajemniczym i wielkim. Stała się dla całej rodziny postacią legendarną.

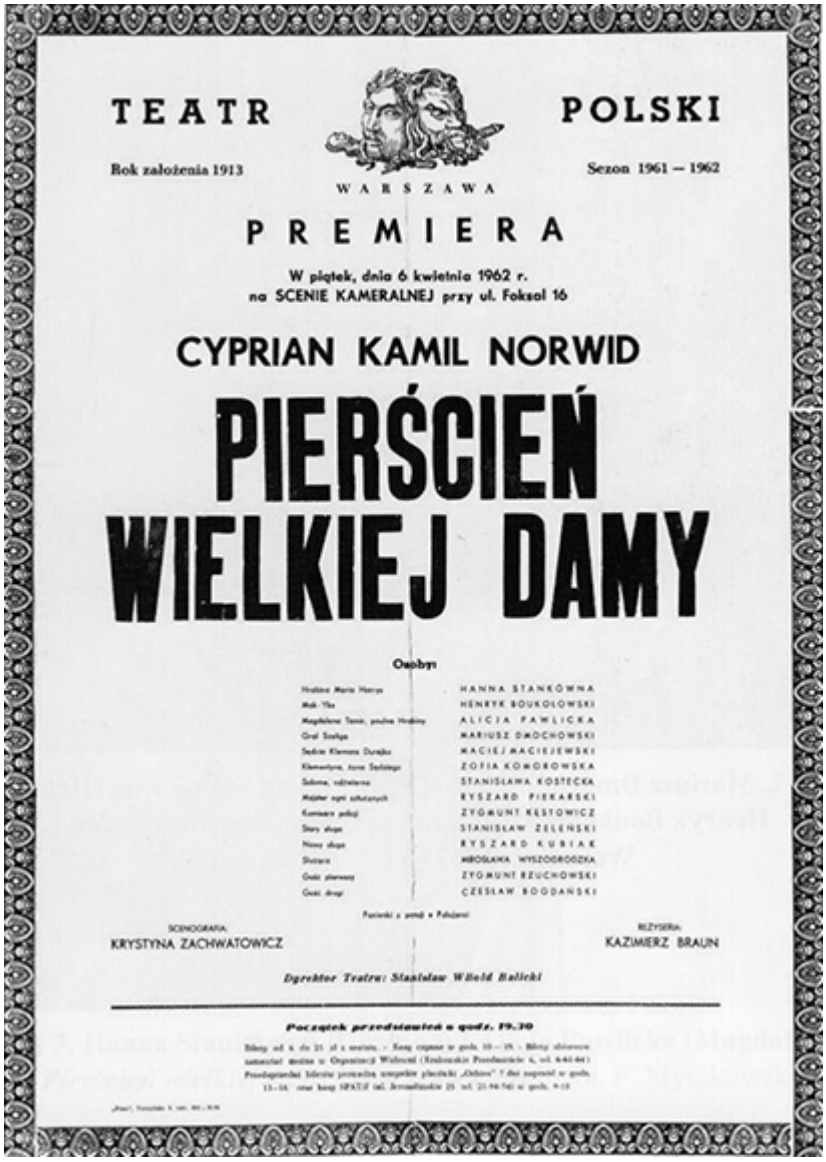
Były więc te dwa szlaki, które doprowadziły mnie do zajęcia się dramatem Norwida – pamięć pradziadka Konstantego Millera i pamięć o ciotce Jadwidze Domańskiej.

Wczytywanie się w Norwida w czasie pisania pracy magisterskiej

przerodziło się w fascynację. Przechodziłem wtedy „dziecięcą chorobę” wielu polonistów – pisałem wiersze. Poezja Norwida stała się dla mnie ważną inspiracją. A jego dramaty, m.in. dlatego, że, poza *Pierścieniem Wielkiej-Damy*, dotarły do „późnych wnuków” uszkodzone i do tej pory bardzo rzadko wystawiane, stanowiły wyzwanie. W tamtym czasie teatr polski wydobywał się z bagna „realizmu socjalistycznego”. Wracali na sceny wielcy poeci romantyczni i neo-romantyk Wyspiański. Post-romantyk Norwid ofiarowywał materiał również niezwykły, bodaj nawet bardziej skomplikowany: kunsztowne łączenie realizmu z poezją, uruchamianie mechanizmu przemieniania tego co zwykłe i codzienne w to, co poetyckie i uniwersalne. Już wtedy zapragnąłem Norwida reżyserować. Stąd, także w oparciu o moje doświadczenia z teatru studenckiego, narodziła się myśl studiowania reżyserii.

Poruszam tę sprawę dlatego, że gdy postanowiłem zdawać na Wydział Reżyserii w PWST w Warszawie w 1958 r., to dowiedziałem się, że warunkiem dopuszczenia do egzaminu wstępnego jest złożenie – no, i przyjęcie – „pracy wstępnej” w postaci projektu inscenizacji jakiegoś dramatu. Wybrałem *Za kulisami* Norwida, sztukę, która zachowała się w ruinie. Trzeba było dokonać jej adaptacji.

Hanna Stankówna (Hrabina) i Alicja Pawlicka (Magdalena), „Pierścień wielkiej damy”, Warszawa 1962, fot. F. Myszkowski, (w:) Kazimierz Braun, Mój teatr Norwida, Wyd. Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2014



TEATR POLSKI

Rok założenia 1913

WARSZAWA

Sezon 1961 — 1962

PREMIERA

W piątek, dnia 6 kwietnia 1962 r.
na SCENIE KAMERALNEJ przy ul. Foksal 16

CYPRIAN KAMIL NORWID

PIERŚCIEŃ WIELKIEJ DAMY

Osoby:

Hrabina Maria Henryka	HANNA STANKÓWNA
Mab-Tha	HENRYK BOUKOŁOWSKI
Magdalena Tonia, pasynka Hrabiny	ALICJA PAWLICKA
Graf Szeliga	MARIUSZ DMOCHOWSKI
Sędzia Klemens Durajka	MACIEJ MACIEJEWSKI
Klementyna, żona Szeliga	ZOFIA KOMOROWSKA
Salomea, sąsiadka	STANISŁAWA KOSTECKA
Majster opni szlatanych	RYSZARD PIEKARSKI
Komisarz policji	ZYGMUNT KĘSTOWICZ
Stary sługa	STANISŁAW ZELEŃSKI
Nowy sługa	RYSZARD KUBIAK
Służąca	MIROSŁAWA WYSZOGRODZKA
Gość pierwszy	ZYGMUNT RZUCHOWSKI
Gość drugi	CZESŁAW ROGDAŃSKI

Pustowie z ponad a Pałacami

SCENOGRAFIA: KRYSTYNA ZACHWATOWICZ

REŻYSERIA: KAZIMIERZ BRAUN

Dyrektor Teatru: Stanisław Witold Balicki

Początek przedstawień o godz. 19.30

Czyli w moim życiorysie było tak: praca magisterska – Norwid, praca wstępna na reżyserię – Norwid. I dodam, aby poprowadzić dalej ten wątek: praca dyplomowa na zakończenie reżyserii – Norwid; był to *Pierścień Wielkiej-Damy* Norwida (Teatr Polski, Warszawa 1962). A ponieważ to przedstawienie bardzo się udało już wtedy wytyczyłem sobie program wyreżyserowania wszystkich pełnospektaklowych sztuk Norwida, i to zarówno na scenach, jak na ekranie telewizyjnym. Mój doktorat na Uniwersytecie Poznańskim (1971) był także oparty o Norwida – o

książkę *Cypriana Norwida teatr bez teatru*.

Czy dramaty Norwida są trudne do realizacji scenicznej?

Są bardzo trudne… We Wstępie do *Pierścienia Wielkiej-Damy* używa Norwid terminu „smętne trudności” – tak, to są smętne trudności, bo, jak już wspomniałem poza tą jedną sztuką inne jego pełnospektaklowe dramaty dotarły do nas uszkodzone. Trzeba się domyślać, rekonstruować, adaptować – aby powstawały możliwe do zagrania, spójne całości. To podstawowa trudność. Trzeba się z nią zmierzyć przed próbami. A w czasie prób wielką trudnością jest odnalezienie „stylu Norwidowskiego”. Jest on bardzo specjalnym stopem, o czym wiem po tylu już latach pracy nad dramatami Norwida. Składa się na ten styl budowanie postaci przez aktorów, tak, aby były oparte o prawdzie przeżycia i działania, a zarazem w pewien sposób wystylizowane; ogromnie ważne jest przy tym podawanie Norwidowego wiersza, lub poetyckiej prozy, którą posłużył się *Za kulisami*. Norwid umiejętnie i subtelnie łączy delikatną kreską rysowaną psychologię postaci z filozoficzną refleksją dotyczącą problemów ogólnych i spraw ostatecznych. Także wyważenie realizmu i umowności w scenografii do jego sztuk to „arcytrudna robota” – jak on sam kiedyś o swoim pisaniu powiedział.

W 1966 roku zrealizował Pan spektakl Teatru Telewizji „Za kulisami” Norwida, a w 1970 roku wyreżyserował Pan tę

sztukę w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie z Marią Nowotarską i Leszkiem Herdegenem. Jak Pan wspomina te dwie realizacje?

Już wspomniałem, że z *Za kulisami* zmierzyłem się po raz pierwszy przygotowując pracę wstępną na reżyserię. Pracowałem nadal nad tą sztuką, pragnąłem ją wyreżyserować. To piękny, głęboki, wręcz wstrząsający dramat. Już miałem za sobą realizacje *Pierścienia Wielkiej-Damy* (Teatr Polski, Warszawa 1962 i przeniesienie do Teatru Telewizji 1962) i *Aktora* (Teatr Telewizji 1963 i Teatr im. J. Osterwy w Lublinie 1965). W roku 1966 Teatr Telewizji przyjął moją propozycję *Za kulisami*. Skompletowałem znakomitą obsadę. Do głównej roli, Omegitta, zaprosiłem Tadeusza Radwana z Teatru im. W. Horzycy w Toruniu. Radwan był czołowym aktorem tej sceny noszącej już wtedy imię Horzycy, który dał na niej prapremierę *Za kulisami* w 1946 r. Więc z mojej strony, zaproszenie aktora z teatru imienia Horzycy to był także ukłon wobec zmarłego inscenizatora. Główną rolę kobiecą w części współczesnej dramatu (współczesnej dla autora), Lii, podjęła wielka gwiazda, Aleksandra Śląska. Główne role w części starożytnej grali natomiast młodzi, dynamiczni, utalentowani – Tadeusz Borowski (Tyrtej) i Maria Głowacka (Eginea). W obsadzie byli i inni doskonali aktorzy: Danuta Nagórna, Kazimierz Meres, Henryk Szletyński, Mieczysław Voit.

TVP/ EAST NEWS Teatr Telewizji, Cyprian Norwid ZA KULISAMI, 10.10.1966, reż. Kazimierz Braun Na zdjęciu Aleksandra Slaska Lia), J-4062- 8

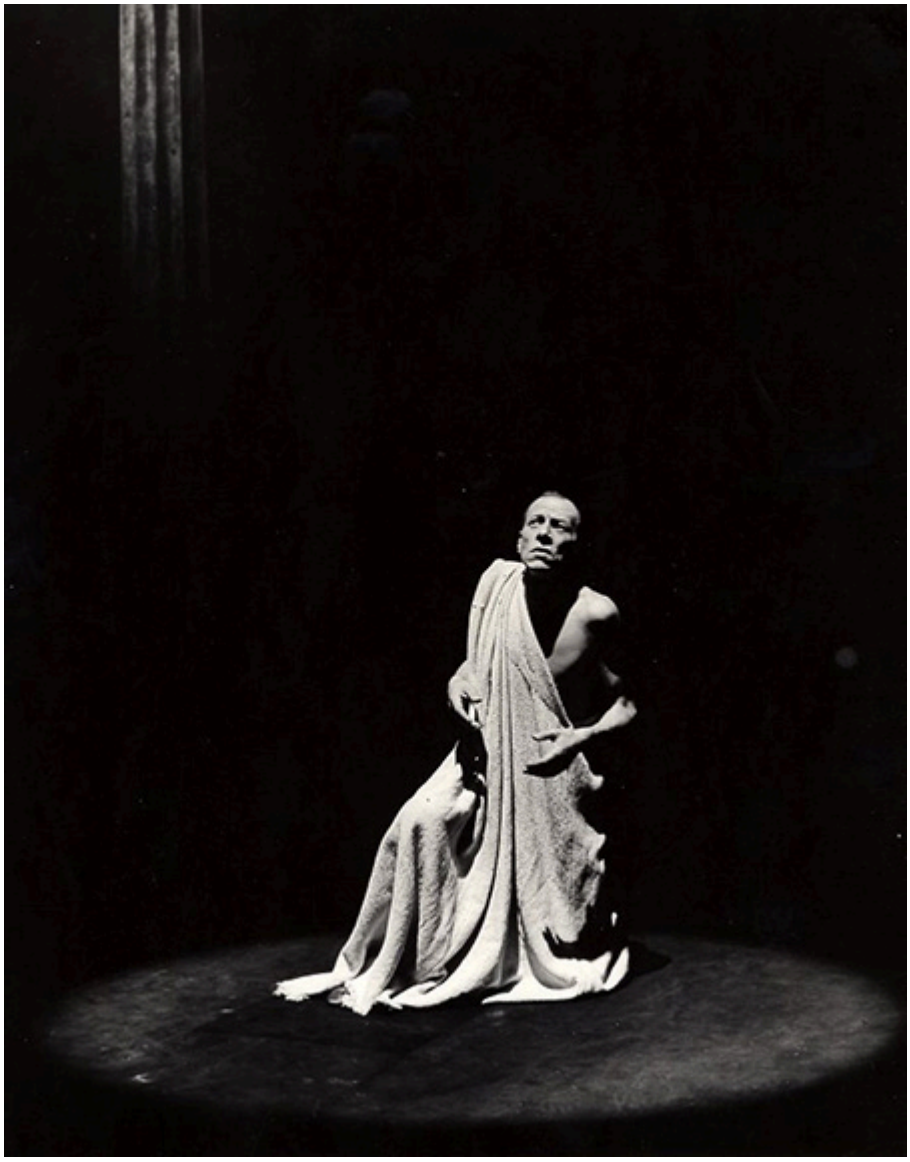
W tamtym czasie przedstawienia Teatru Telewizji grane były na żywo. To było wielkie wyzwanie, bo *Za kulisami* wymaga kilku odmiennych planów, a akcja musi się płynnie przenosić z jednego planu na kolejny, tak, aby miała ciągłość. Skonstruowaliśmy ze znakomitą scenografką Xymeną Zaniewską skomplikowaną dekorację, dookoła i wewnątrz której kamery mogły bezkolizyjnie przesuwać się pomiędzy poszczególnymi planami. Zespół

aktorski pracował pięknie. Wytworzyło się wielkie napięcie. Premiera – znów przypominam, grana „na żywo” – została zagrana bezbłędnie. Śląska stworzyła kreację. Reakcje prasowe i środowiskowe były bardzo przychylne.

Pracowałem nad Norwidem nadal. W Lublinie wyreżyserowałem *Kleopatrę i Cezara* w mojej adaptacji (1968, przeniesienie do Teatru Telewizji 1968). W oparciu o to wszystko, co już wiedziałem o Norwidzie napisałem scenariusz biograficzny o nim, zatytułowany *Piszę pamiętnik artysty*. Został przyjęty przez Teatr Telewizji w 1970 r. Trzeba o tym opowiedzieć, bowiem to widowisko niejako podprowadziło mnie do następnej wielkiej pracy – *Za kulisami* na scenie teatralnej.

Warszawski Teatr Telewizji korzystał ze wszystkich aktorów stołecznych, ale w wyjątkowych wypadkach umożliwiał także zapraszanie aktorów z innych scen. Skorzystałem z tego już raz zapraszając Stanisława Radwana z Torunia. Myśląc o obsadzie postaci Norwida w moim scenariuszu rozglądałem się po całym kraju. Uświadomiłem sobie, że jest aktor, który sam jest poetą i myślicielem, jak Norwid. Jest to aktor znakomity i umiejętny, a przy tym, jakoś mi ogromnie przyjazny, znaliśmy się blisko. To Leszek Herdegen. Czołowy aktor Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie. Posłałem mu scenariusz z propozycją zagrania roli Norwida. Przyjął. Teatr Telewizji zaangażował go. Współpraca na próbach układała nam się doskonale. Rozumieliśmy się.

I właśnie wtedy, w bufecie telewizji na Woronicza, zaczęliśmy rozmawiać o zainteresowaniu dyrektora Teatru Słowackiego, Bronisława Dąbrowskiego spektaklem *Za kulisami*, w którym Herdegen – wedle mojego pomysłu i interpretacji – zagra podwójną, główną rolę Omegitta – Tyrteusza. To było moje nowe interpretacyjne odkrycie: w *Za kulisami* Norwid niejako ustawił lustra: Omegitt stając przed lustrem widzi Tyrteusza. Lia, dama XIX salonów widzi w lustrze Egineę, grecką kapłankę. I *vice versa*. Podobnie i inne postaci planu współczesnego sztuki (powtarzam – współczesnego dla autora) i planu starożytnego są swoimi lustrzanymi odbiciami. Odbicia to czasem wyraźne, czasem zamglone, ale scalają one, obok innych zabiegów zastosowanych przez autora cały – dwuczęściowy – dramat.



Cyprian Norwid, ZA KULISAMI, Teatr im. J. Słowackiego, Kraków 1970, reż Kazimier Braun. Na zdjęciu Leszek Herdegen (Omegitt), fot. Wojciech Plewiński

Omegitt to pisarz, myśliciel, podróżnik. Postać ta zresztą jest w dużej mierze autoportretem Norwida. Omegitt napisał dramat o starożytnym (gdzieś z VII w. przed Chrystusem) poecie Tyrteuszu. I wystawił ten dramat, zapewne w Teatrze Wielkim w Warszawie w 1864 r., aby wstrząsnąć sumieniami sobie współczesnych, dla nich grana jest sztuka Omegitta, pt. *Tyrtej*. Oto klasyczna struktura „teatru w teatrze", którą Norwid

wystudiował u Szekspira. Dziewiętnastowieczna publiczność ogląda akcję starożytną. Oto Tyrteusz powołany do tego zadania przez wyrocznię udaje się z Aten do Sparty, aby zostać jej wodzem. Zostaje jednak odrzucony przez Spartan – społeczeństwo zmaterializowane i zmilitaryzowane, które pozbyło się wartości duchowych. Podobny los spotyka Omegitta. Jego sztuka zostaje wygwizdana.

Dyrektor Dąbrowski obejrzał *Piszę pamiętnik artysty* w telewizji. To przekonało go do Norwida i do mnie. Przyjął moją propozycję reżyserii i, oczywiście, obsadzenia Herdegena w głównej roli. Już razem z Leszkiem naradzaliśmy się jak obsadzić pozostałe role. Do głównej, wielkiej roli kobiecej, także podwójnej – Lia, współczesna autorowi dama i Eginea, kapłanka zakochana w Tyteuszu – zaprosiliśmy Marię Nowotarską. Był to doskonały wybór – zagrała obie role posługując się różnorodnymi środkami wyrazowymi. Zbudowało to mocny fundament, na który po latach oparliśmy się pracując wspólne w „Teatrze Nowotarskiej” w Toronto w Kanadzie, w którym zrealizowaliśmy kilka moich sztuk.

Trafnym wyborem było także powierzenie roli, również podwójnej, współczesnej Emmy i atenki Dorilli, Marii Przybylskiej, aktorce, ale także poetce, która głęboko rozumiała Norwida. Cała obsada pracowała z wielkim zainteresowaniem nowym materiałem, z ogromnym oddaniem i energią. W

monologach, zarówno Omegitta, jak Tyrteusza, w dialogach planu współczesnego i planu starożytnego, Herdegen tworzył postać poety i mędrca, a zarazem gwałtownika, który dąży do obudzenia i odrodzenia otaczających go społeczności.

Po inscenizacjach Horzycy (Toruń 1946, Warszawa 1959) było to dopiero trzecie przedstawienie *Za kulisami* – wielka inscenizacja na wielkiej scenie. Liczny, pełen energii i umiejętny zespół aktorski. Wyraziście podane słowo. Ekspresyjne obrazy sceniczne. Mieliśmy wszyscy poczucie, że oddaliśmy dobrą przysługę Norwidowi.

Cyprian Norwid, ZA KULISAMI, Teatr im. J. Słowackiego, Kraków, 1970 reż. Kazimierz Braun.
Na pierwszym planie Maria Nowotarska – Lia (z lewej) i Maria Przybylska Emma, fot. Wojciech Plewiński

Proszę opowiedzieć o swojej dalszej drodze z Norwidem.

Premierą *Za kulisami* w Teatrze im. J. Słowackiego wypełniłem swój plan – wyreżyserowania wszystkich pełnospektaklowych sztuk Norwida, i to zarówno na scenach, jak i w telewizji. W tym czasie, w latach 1970, 1971, dokonywał się przełom w mojej

pracy reżysera, w moim myśleniu o teatrze. Mogę powiedzieć, że Norwid niejako doprowadził mnie do Różewicza. Norwid w swoich dramatach tworzył teatr poetycki, zakotwiczony w realizmie. Różewicz także pisał dramaty poetyckie, mocno osadzone w realnym życiu. Widzenie rzeczywistości i przetwarzanie jej w poezję, zarówno przez Norwida, jak przez Różewicza, było podobne. Oczywiście, były też ogromne różnice. W sztukach Norwida materią jest europejska kultura drugiej połowy XIX w., a także świat starożytny w *Tyrteju,* w *Kleopatrze.* Dramaty Różewicza wyrastają z jego doświadczenia wojennego i życia w kraju „realnego socjalizmu" – to *Kartoteka*; badają europejską kulturę II połowy XX w. – *Stara kobieta wysiaduje, Przyrost naturalny.* Nawet gdy Różewicz ucieka w niedawną przeszłość – w *Białym małżeństwie,* w *Pułapce,* w *Odejściu głodomora* – to pisze o świecie sobie współczesnym. A przy tym, w swych sztukach odważnie eksperymentuje z formą dramaturgiczną – zwłaszcza w *Akcie przerywanym* i *Przyroście naturalnym.*

Jeszcze przed krakowską premierą *Za kulisami* w Krakowie, zrealizowałem w Lublinie *Akt przerywany* – pierwszy krok ku mojemu „Teatrowi Wspólnoty". W tym samym czasie pisałem książkę *Teatr Wspólnoty.* Potem, w ciągu lat, wyreżyserowałem wszystkie wymienione przed chwilą sztuki Różewicza, dodając do nich, już w Ameryce *Kartotekę rozrzuconą.*

Pracowałem jednak nadal nad Norwidem. Wróciłem do *Kleopatry i Cezara* – całkiem inaczej niż poprzednio. Wystawiłem tę tragedię z zespołem Teatru Współczesnego we Wrocławiu sali Muzeum Architektury we Wrocławiu, w kostiumach współczesnych (1975). Wróciłem do *Pierścienia Wielkiej-Damy* realizując go jako przedstawienie dyplomowe w PWST Wrocław (1983), niejako na trzy sposoby: akt pierwszy został nagrany w studio telewizyjnym i publiczność zgromadzona w obszernym holu szkoły teatralnej oglądała go na ekranie telewizora. Akt II grany był w jednej z sal szkoły urządzonej stylowymi meblami jako salon Hrabiny Harrys, z widzami na kanapach i w fotelach. Akt III, usytuowany był w ogrodzie otaczającym dużą willę, w której miała wtedy siedzibę wrocławska PWST oraz na schodach prowadzących z ogrodu do wnętrza. Do listy moich przedstawień Norwidowskich dodałem jeszcze *Miłość czystą u kąpieli morskich*. Najpierw opracowałem ją dla Polskiego Radia (1975, a potem), zrealizowaną w plenerze, acz nie nad morzem (telewizja nie miała na to środków), to nad wielkim jeziorem, (1979). Napisałem i wyreżyserowałem nowy scenariusz biograficzny Norwida, zatytułowany *Powrót Norwida*, który został wystawiony w Teatrze Nie Teraz w Tarnowie, przy współpracy adaptacyjnej i reżyserskiej Tomasza Żaka w 2016 r.

Wykładałem o Norwidzie ucząc historii dramatu we Wrocławiu, potem w Ameryce. Mówiłem o nim na konferencjach. Publikowałem o nim po polsku, po angielsku, po francusku.

Gdy zaświtała w perspektywie 200-letnia rocznica jego urodzin zintensyfikowałem te prace. Napisałem kolejną książkę o Norwidzie: *Przewodnik po twórczości dramaturgicznej Cypriana Norwida*. Omawiam w niej wszystkie utwory dramatyczne Norwida – sztuki pełnospektaklowe, misteria, jednoaktówki, miniatury dramaturgiczne oraz sztuki zachowane tylko we fragmentach. Książka zawiera pełną listę realizacji Norwidowskich, poczynając od pierwszej prapremiery, a był to *Krakus* w Teatrze Miejskim w Krakowie w 1908 r. poprzez pamiętne prapremiery *Kleopatry* we Lwowie w inscenizacji Wilama Horzycy (1933), *Pierścienia Wielkiej-Damy* w Warszawie w reżyserii Juliusza Osterwy (1936), *Za kulisami* w opracowaniu i inscenizacji Horzycy w Toruniu (1946); poprzez Norwidowskie montaże poezji i dramatów Mieczysława Kotlarczyka w tajnym Teatrze Rapsodycznym w czasie wojny i po wojnie; aż do fali przedstawień Norwida w latach 1960. I 1970. Potem Norwida już – prawie – nie grano. W sumie, było tych realizacji Norwidowskich niewiele.

Przygotowałem następną książkę Norwidowską: opracowanie literackie i teatralne *Za kulisami*. Jak wiadomo sztuka ta zachowała się w znacznym stopniu uszkodzona, a przy tym sporny jest sposób, w jaki autor pragnął połączyć jej dwa człony – współczesny i starożytny. Moje opracowanie wykorzystuje wszystkie zachowane fragmenty tekstu i układa je w spójną całość, łącząc owe dwa człony konstrukcją „teatru w teatrze”,

którą Norwid poznał studiując Szekspira, zachwycił się nią, wykorzystywał ją kilka razy oraz – jak udowadniam we wstępie do mego opracowania – zastosował tworząc *Za kulisami*. Pragnę, aby w ten sposób *Za kulisami* stało się normalną sztuką „do grania”, a nie tylko łamigłówką interesującą norwidologów. Pisałem w tym roku o Norwidzie po polsku i po angielsku. Miałem o nim publiczne wykłady internetowe – w Instytucie Oskara Haleckiego w Ottawie i na Konferencji Norwidowskiej w Londynie. Staram się Norwidowi służyć jak tylko potrafię…

Druga część rozmowy z prof. Kazimierzem Braunem o Cyprianie Kamilu Norwidzie:

> Norwid – to wielki zbiorowy obowiązek. Część 2.

Przypisy:

[1] Wydawnictwo Austeria, Kraków, Budapeszt, Syrakuzy, 2021. O Konstantym Millerze jest dobre hasło w Wikipedii.

[2] Kazimierz Braun, *Cypriana Norwida teatr bez teatru,* PIW, Warszawa 1971.

[3] Pełna lista moich 14 widowisk Norwidowskich znajduje się w książce: Kazimierz Braun, *Mój teatr Norwida,* (Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2014, s. 208). Później doszła do nich jeszcze pozycja piętnasta: mój dramat pt. *Powrót Norwida* (Teatr Nie Teraz, Tarnów 2016).

[4] Kazimierz Braun, *Teatr Wspólnoty,* Wyd. Literackie, Kraków 1972.

[5] Wykaz moich 19 Różewiczowskich premier znajduje się w: Kazimierz Braun, *Mój teatr Różewicza,* Wyd. Uniwersytetu Rzeszowskiego 2013, s. 196, 197.

[6] Tadeusz Różewicz, *Kartoteka rozrzucona,* przekład Kazimierz Braun, prapremiera amerykańska, Buffalo 2006.

[7] Można je odnaleźć w: *Horyzonty teatru III. Bibliografia Kazimierza Brauna,* opracowała Barbara Bułat, Wyd. A. Marszałek, Toruń 2014.

[8] Kazimierz Braun, *Przewodnik po twórczości dramaturgicznej Cypriana Norwida,* Wyd. Uniwersytetu Rzeszowskiego 2020.

*

Zobacz też:

Teatr w służbie narodu. Jadwiga Domańska (1907-1996).

„Za kulisami” Norwida w inscenizacji Kazimierza Brauna

Porcelana Modjeska i inne reklamy

Joanna Sokołowska-Gwizdka *(Austin, Teksas)*

Film o Helenie Modrzejewskiej i mojej małej kolekcji przedmiotów, które reklamowała artystka

Zbliżają się Święta Bożego Narodzenia. Jest to czas, kiedy wyciągam 100-letnią porcelanę i równie historyczne srebrne sztućce firmowane przez Helenę Modrzejewską – szekspirowską gwiazdę, która podbiła serca Amerykanów i

stała się XIX-wieczną celebrytką. Gdy się się mieszka na emigracji, daleko od rodziny, swoich korzeni i pamiątek rodzinnych, takie przedmioty, jak porcelana czy srebra Modjeska na świątecznym stole mają nie tylko wartość historyczną, ale i duże, sentymantalne znaczenie.

W II poł. XIX w. w Nowym Jorku działał Warehouse, założony w 1876 r. i prowadzony przez Japończyków – braci Morimura. Ich firma handlowa sprowadzała głównie porcelanę, ale też papierowe lampiony i różne upominki. Mieli dobrze opanowany rynek. Pod koniec XIX w. stwierdzili, że mogliby sami produkować porcelanę, a nie ja tylko sprowadzać, tym bardziej, że tam skąd pochodzili, w wiosce Noritake, niedaleko Nagoi w Japonii, była glinka, nadająca się do produkcji porcelany. W 1904 r. powstała więc tam fabryka. Bracia Morimura chcieli wejść na ekskluzywne stoły Ameryki, do drogich hoteli i bogatych domów.

Zanim zaczęli produkcję, szukali nazwiska, ktore przyciągnęłoby uwagę bogatej klienteli. Wtedy Modrzejewska była bardzo sławna i znali ją dobrze ci, którzy mieli stać się klientami firmy Noritake. Bracia Morimura zwrócili sie do Modrzejewskiej z prośbą o użyczenie nazwiska. Ta powiedziala, zgoda, ale wzór musi mi sie podobać. No i wianuszki z kwiatków ze złotą obwódką, jak widać zaakceptowała.

Wtedy za reklamę nie płacono. Ale Modrzejewska chętnie sygnowała nazwiskiem różne produkty zgodne z jej gustem), bo uważała, że dla niej to też reklama.

Pierwsza seria Noritake sygnowana była nazwiskiem Modrzejewskiej. Nazwisko gwiazdy miało otworzyć firmie drzwi w Ameryce. Na początku porcelana była malowana ręcznie i zdobiona prawdziwym zlotem. Tak jest w przypadku serii Modjeska. Seria była limitowana. Porcelana Modjeska produkowano od 1904 r. do 1917. r. (Modrzejewska zmarla w 1909 r.)

W 1917 roku firma Larkin, produkująca kosmetyki, również sygnowane nazwiskiem Modrzejewskiej, na Boże Narodzenie opublikowała katalog i zachęcała do kupowania – porcelany i kosmetykow razem. Firma Noritake, zdobywszy rynek USA, od poczatku lat 20. XX wieku zrestrukturyzowala swoja fabryke i przeszla na masową produkcję porcelany dobrej jakości, ale dużo tańszej, która podbiła światowe rynki.

Porcelana Modjeska jest wiec reliktem, ktory zachował się w domach. W USA nie było takich wojen, jak w Europie, gdzie ludzie tracili wszystko, dlatego do dziś pojawia się na aukcjach i świadczy o tym, jak wysoką pozycję zajmowała aktorka w ówczesnym społeczeństwie.

*

*

Książkę można kupić na Amazon:

https://bit.ly/ModjeskaBook

*

GALERIA

Kolekcja własna przedmiotów związanych z Heleną Modrzejewską, wieczór autorski w Galerii Ryszarda Drucha w Trenton, NJ, fot., Jacek Gwizdka

Kolekcja własna przedmiotów związanych z Heleną Modrzejewską, fot. Jacek Gwizdka

Kolekcja własna przedmiotów związanych z Heleną Modrzejewską, fot. Jacek Gwizdka

Porcelana Modjeska, kolekcja własna, fot. Jacek Gwizdka

NORITAKE

M

MADE IN JAPAN

MODJESKA

U.S. DESIGN PAT.
APPLIED FOR

XIX wieczna reklama kosmetyków, kolekcja własna, fot. Jacek Gwizdka

Opakowania po kosmetykach Modjeska, kolekcja własna, fot. Jacek Gwizdka

---

III Kongres Teatru Polskiego w Chicago

Małgorzata Oman *(Chicago)*

Marek Probosz (w środku) i artyści Teatru Nasz z Chicago, fot. arch. aktora

Kongres Teatru Polskiego w Chicago odbył się w piękny, słoneczny weekend 10-12 września 2021 roku w Leela Arts Center, w Des Plaines. W piątkowy wieczór, Kongres otworzył dyrektor Teatru Nasz, Andrzej Krukowski, który powitał zgromadzonych na sali miłośników teatru. Była to już trzecia impreza tego typu. Pomysł stworzenia Kongresu wyszedł właśnie od Krukowskiego w 2019 roku.

> Idea Kongresu jest bardzo prosta: teatr ponad podziałami – mówi Aldona Olchowska, asystentka reżysera Krukowskiego, aktorka i osoba, która ogarnia cały ogrom rzeczy artystycznych i prozaicznych związanych z działaniem Teatru Nasz. – Przede wszystkim, chcemy upowszechniać w środowiskach polonijnych wiedzę o teatrze, kulturze i literaturze polskiej. Chcemy też zaktywizować środowisko polonijne, inspirując i informując je o dokonaniach polskich teatrów w Chicago. Chodzi nam również o to, aby stworzyć platformę, która posłuży współpracy między teatrami i pomoże w promocji ich dokonań w kraju. Jednym słowem – teatr ponad podziałami – teatr, który jednoczy.

W 2019 roku, na pierwszym Kongresie, w trakcie jednodniowego spotkania, jego uczestnicy wysłuchali podsumowania teatralnych dokonań minionego roku i zapowiedzi nadchodzących atrakcji w następnym sezonie. Byli również świadkami wręczenia nagrody Kongresu właścicielowi kawiarni artystycznej Art Gallery Kafe, Wiesławowi Gogaczowi, za wieloletnie i konsekwentne promowanie kultury polskiej w Chicago. Inicjator Kongresu, Krukowski, miał wtedy nadzieję, że z czasem impreza się rozrośnie. Okazało się, że nie musiał długo czekać. W tym roku, Kongres trwał już trzy dni. Obok, wcześniej wspomnianych, stałych już punktów programu, w trakcie weekendu odbyły się też dwa spektakle teatralne, w tym jedna premiera oraz

dwudniowe warsztaty aktorskie. Całkiem niezły dorobek jak na trzyletni staż.

W piątkowy wieczór, na widowni zebrali się ludzie, których pasją jest teatr i którzy dla teatru poświęcają swój wolny czas. Wśród zgromadzonych znalazła się także pani Paulina Szafałowicz, przedstawicielka Konsulatu RP w Chicago, kierowniczka referatu ds. Prawnych i Opieki Konsularnej. Warto tu wspomnieć, że Konsulat od początku finansowo wspierał i wspiera działalność Kongresu Teatru Polskiego, za co chicagowskie środowisko teatralne jest mu niezmiernie wdzięczne. Głównym gościem Kongresu był jednak, również obecny na widowni, przybyły na zaproszenie Andrzeja Krukowskiego, aktor, reżyser, scenarzysta i wykładowca na prestiżowym Kalifornijskim Uniwersytecie w Los Angeles, UCLA, Marek Probosz. I to właśnie on poprowadził warsztaty teatralne dla aktorów.

*

Spektakl „Kwartet dla Czterech Aktorów”

Po uroczystym otwarciu, zgromadzeni mieli okazję zobaczyć, wystawioną już po raz 16 (!) sztukę “Kwartet dla Czterech Aktorów” Bogusława Schaffera. Tym razem jednak, zamiast czterech aktorów i jednego muzyka, na scenie pojawiło się dziewięciu aktorów i dwóch muzyków. Dlaczego? Okazało się, że

był to ciekawy i odważny eksperyment reżysera Krukowskiego. Ponieważ spektakl cieszył się ogromną popularnością, był wystawiany w trzech różnych kompilacjach. Tego wieczoru, na scenę wyszli niemal wszyscy aktorzy, którzy uczestniczyli w sztuce w różnych obsadach. Tego typu eksperyment mógł się łatwo skończyć fiaskiem i ogólnym chaosem, a jednak tak się nie stało. Szybko dało się zauważyć, że aktorzy poszli na żywioł, dzieląc się tekstem spontanicznie, improwizując, dopasowując swoje zachowania i reakcje do rozwoju akcji, a przy tym świetnie się bawiąc. Jak to w takich przypadkach bywa, im lepiej bawili się aktorzy, tym lepiej bawiła się też publiczność. Podsumowując ten ostatni spektakl “Kwartetu”, Aldona Olchowska stwierdza: *W sumie czuliśmy się pewnie, bo mieliśmy za sobą wiele odegranych spektakli, mogliśmy się więc bawić i żonglować swoimi tekstami.* Pomysł okazał się strzałem w dziesiątkę, wszyscy mieli świetną zabawę. I tak upłynął pierwszy dzień, a raczej wieczór, III Kongresu Teatru Polskiego w Chicago.

Marek Probosz, fot. arch. aktora

-

Warsztaty aktorskie z Markiem Proboszem

W sobotę rano, o godzinie 10:00, w Leela Art Center rozpoczął się pierwszy dzień warsztatów z Markiem Proboszem. Ten dzień poświęcony był pracy nad ciałem. Na scenie aktorzy Teatru Nasz w luźnych strojach, zajmują miejsca na matach do jogi. Pomiędzy nimi przemieszczał się Marek Probosz ubrany w T-shirt i krótkie spodenki, zrelaksowany, ale czujny.

Dziś aktorzy pracują nad rozluźnieniem całego ciała i nad rozbudowaniem świadomości jego posiadania. Jest intensywnie, żadna część ciała nie zostaje pominięta, od palców u nóg do gałek ocznych. Aktorzy komentują: *Wydaje się, że nie robimy nic wielkiego, nie ma fikołków, skoków, a pocimy się*. Marek Probosz, dając aktorom instrukcje na temat kolejnych ćwiczeń, jest bardzo konkretny i obrazowy, co pomaga uczestnikom lepiej osiągnąć zamierzony przez prowadzącego cel. *Pranayama, oddychamy głęboko, oczyszczamy się z toksycznej, zastanej energii, masujemy oddechem wszystkie siedem czakramów, budzimy je łącząc moce ognia i wody, przywracamy wewnętrzną równowagę ciała-umysłu-ducha.*

Aktorzy poddają się jego słowom. Probosz jest też bardzo delikatny jako instruktor. Podchodzi do każdego z aktorów, chwali, zachęca do większego wysiłku lub poprawia pozę. Czasami jego uwagi wywołują śmiech, są też jednak momenty, kiedy sprowokowany w naturalny sposób przez sytuacje, Marek serwuje ćwiczącym mini wykłady, w których cenne uwagi na temat warsztatu aktora przeplatają się z anegdotami, płynącymi z jego własnych doświadczeń na scenie lub planie. Przedmiotem jednego z takich mini wykładów jest niezwykle ważna dla aktora umiejętność tzw. “wyzerowania się” czyli zapomnienia o sobie jako o konkretnej osobie. *Tylko wtedy na scenie będzie można w pełni wejść w postać, którą się gra* – mówi Marek – *tylko wtedy będzie możliwe przeistoczenie się i*

zadziała magia teatru, która porwie i zaczaruje widza. Chwila zadumy, chyba każdy z nas ma w pamięci spektakl, który przyniósł taki magiczny moment, po którym wyszliśmy jakoś dziwnie odmienieni. Pierwsza połowa sesji dobiega końca.

Po przerwie rozpoczyna się praca nad oddechem. Probosz przedstawia aktorom postać holenderskiego dziennikarza, Wima Hofa, który od jakiegoś czasu zadziwia świat swoją nadludzką zdolnością regulowania temperatury swojego ciała i kontroli nad jego funkcjami.

Aktorzy uczestniczą w ćwiczeniu oddechowym, które Marek prezentuje za Wim Hofem. Prowadzący prosi wszystkich aby wygodnie położyli się na matach. Uprzedza, że ćwiczenie będzie miało trzy rundy. Po chwili, aktorzy słyszą instrukcje Hofa, a Marek dorzuca szybko swoje dodatkowo wyjaśniające wskazówki. Prosi również aby mieć świadomość swojej wytrzymałości i nigdy nie robić niczego na siłę. Trzydzieści wdechów i wydechów, następujących bezpośrednio po sobie. Mrowienie, zawroty głowy są normalną reakcją. Po ostatnim wydechu, aktorzy słyszą, aby wstrzymać oddech przez minutę i skoncentrować się na odczuciach swojego ciała. I druga runda. Znów trzydzieści dynamicznych oddechów. I wstrzymanie powietrza na minutę wraz z koncentracją na odczuciach w ciele. *Bądź całkowicie świadomy tego co odczuwasz, bądź świadomy swojego ciała.* I ostatnia runda, wdech, wydech, wdech, wydech.

Na koniec wstrzymanie oddechu, tym razem przez półtorej minuty. Wreszcie czas na powrót do normalnego oddychania i możność podzielenia się swoimi wrażeniami po przebytym ćwiczeniu. Aktorka, Gosia Duch, jest pod wrażeniem swoich reakcji. *Po wstępnym uczuciu paniki, opanował mnie spokój i ogarnęła świadomość bardzo intensywnego bycia ze sobą.* Następne ćwiczenie to liczenie nabranych oddechów w czasie 3 minut. Tym razem pod wrażeniem jest prowadzący. Grupa wypada świetnie, nabierając średnio tylko 4-5 oddechów. Po sesji oddechowej, następuje praca nad brzuchem. I tu mamy okazję przekonać się w jak świetnej formie jest Marek Probosz, kiedy w pewnym momencie, staje na głowie, robi nożyce i spokojnie wraca do pionowej postawy tym razem z głową na górze.

Warsztaty aktorskie z Markiem Proboszem, fot. arch. aktora

Warsztaty aktorskie z Markiem Proboszem, fot. arch. aktora

Po tej sesji aktorom należy się nieco dłuższa przerwa. Tym razem daje się zauważyć, że lody zostały przełamane. Uczestniczący zdecydowanie nabrali zaufania do Marka. Wiedzą, że są w dobrych rękach. Śmiech, rozmowy, żarty. I powrót na scenę. Teraz każdy dostaje krótkie zadania aktorskie – odgrywanie różnych zwierząt: krowy, komara, dinozaura, czy wieloryba. Po kilku pomocnych wskazówkach, znów mini wykład profesora Probosza, tym razem o tym jak uruchomienie pamięci ciała i pamięci emocjonalnej pozwala nam na to, aby nie grać zwierzęcia, ale nim być. Krótki wykład kończy anegdota, której

główną postacią jest Murray Abraham, zdobywca Oscara w 1984 roku za rolę Salieriego w filmie “Amadeusz” Milosa Formana. Marek miał okazję współpracować z nim nascenie w spektaklu “12 gniewnych ludzi” w reżyserii Mathew Modina i nie mógł się nadziwić jak wcześnie przed rozpoczęciem spektaklu Abraham pojawiał się w teatrze, aby przygotować się do roli.
Probosz puentuje anegdotę stwierdzeniem, że ciągłe dążenie do doskonałości jest marką aktora najwyższej klasy. *Taki aktor nie odgrywa postaci, on się nią staje.* Sesję kończy specyficzna medytacja, oparta na przywoływaniu pamięci emocjonalnej. Aktorzy znów leżą na matach, tym razem jednak Marek spokojnym, wyciszonym głosem, czyta im 50 pytań, na które obecni mają sobie w myślach odpowiedzieć. I to ostatni punkt pierwszego dnia warsztatów. Nie ma osoby, która żałuje, że się pojawiła. Żałować powinni ci, którzy nie mogli brać w nich udziału.

*

Spektakl „Kobiety po przejściach”

Sobotnim wieczorem ma miejsce premiera sztuki “Kobiety po przejściach” w wykonaniu Edyty Łuckoś, Eweliny Zielińskiej i Joanny Parżych – aktorek, nowo powstałego teatru Ad Hoc. Sztuka reżyserowana przez Julittę Mroczkowską-Brecher, reżyserkę i założycielkę teatru, to komedia obyczajowa o

współczesnych kobietach, których życiowe wybory postawiły w niełatwych sytuacjach i zmusiły do zmierzenia się z konsekwencjami tych wyborów. Sala wypełniona po brzegi, widownia reaguje żywiołowo i doskonale się bawi. Julitta Mroczkowska reaguje z ostrożnym optymizmem – *Może to tylko 'beginner's luck'?* A może jednak nie. Może chicagowska Polonia spragniona jest teatru i sztuk, które bawią i uczą. Pisząc artykuł nieco później, dowiaduję się, że spektakl grany był jeszcze kilkakrotnie i za każdym razem bilety zostały wyprzedane. Brawo Teatr Ad Hoc! Co za debiut! Życzymy powodzenia i czekamy na nowe sztuki.

*

Warsztatów aktorskich z Markiem Proboszem ciąg dalszy

Niedziela rano, 10:00, drugi dzień warsztatów. Tym razem aktorzy staną przed kamerą. Ich zadaniem będzie odegranie scen z kilku znanych filmów, wybranych na tę okazję przez Marka Probosza. Sesję rozpoczyna krótki wykład Profesora na temat potrzeby naturalności i prawdy przed kamerą, która jest bezlitosna i wyłapie każdy fałsz. *Oko kamery to 24 klatki prawdy na sekundę* – mówi Marek i dorzuca żartem – *wczoraj miały miejsce bóle porodowe, a dziś nastąpi poród.* Wszyscy czekamy w lekkim napięciu na to co nastąpi dalej.

Aktorzy dostali teksty wcześniej, mieli więc szansę, aby się z nimi zapoznać, przemyśleć je i przeanalizować. Są to fragmenty scenariuszy filmów: “Requiem dla Snu”, “Philadelphia” i “Birdman” oraz scenka z życia pt. ”Covid”. W powietrzu można wyczuć adrenalinę. Aktorzy mają dwa podejścia. Pierwsze, to odegranie ich wizji przydzielonej im sceny. Po tej próbie, Marek udziela im kilku uwag, budując nastrój, kierując uwagę aktorów na kluczowe momenty odgrywanej sceny. Drugie podejście jest nakręcane „z ręki” przez Probosza. Na końcu, aktorzy zobaczą efekty swojej pracy na dużym ekranie. I znów uwaga Marka, która zostaje w pamięci. – *Esencją filmu – mówi – jest złapanie wyjątkowości chwili, zaufanie reżyserowi i całkowite poddanie się zaistniałej sytuacji. Krzysztof Kieślowski zawsze powtarzał, że jego zadaniem jest nie wiedzieć. Tylko wtedy można uchwycić prawdę sytuacji.* Teraz aktorzy mogą się rozejść, dostają trochę czasu, aby się wyciszyć, wyzerować. Scena na jakiś czas zostaje pusta.

Wreszcie czas na akcję. W roli klapsera, dobrze znana w polonijnym środowisku Agata Paleczny, aktorka, założycielka i dyrektorka Warsztatów Teatralnych Little Stars. Trudno opisać tu wszystkie odegrane sceny. Ograniczę się więc do tej, która zrobiła na mnie największe wrażenie i najbardziej zapadła mi w pamięci. Scena pochodzi z filmu “Filadelfia”, w którym główną rolę zagrał Tom Hanks, a jego filmowego partnera, Antonio Banderas. Na deskach teatru Leela Art Center, te role przypadły

Małgorzacie Duch i Lillianie Totten. Na prośbę reżysera, Małgosia wprowadza nas w sytuację. – *To moment kiedy bliscy sobie ludzie przyznają się wreszcie przed sobą, że jedno z nich ma do czynienia ze śmiertelną chorobą i niebawem ta druga osoba zostanie sama. To moment kiedy pęka iluzja.*

Warsztaty aktorskie z Markiem Proboszem, fot. arch. aktora

Warsztaty aktorskie z Markiem Proboszem, fot. arch. aktora

Zaczynamy! Klaps! Cisza na planie. Jak przemienić się z energicznej osoby w postać wyczerpaną walką ze śmiertelną chorobą? Jak odegrać rozpacz i strach przed utratą kogoś, kto jest dla nas kluczowym punktem naszego życia? Po pierwszym podejściu, Marek udziela dziewczynom kilku swoich uwag. Zwraca się też bardzo bezpośrednio do aktorek, odwołując się do ich osobistych przeżyć i stawia im poprzeczkę nieco wyżej. Gramy jeszcze raz, klaps, cisza na planie. Akcja rozwija się, następuje końcowa scena, w której postacie przestają udawać przed sobą, że się nie boją, że mają wszystko pod kontrolą. Na scenie łóżko, pościel i dwie siedzące na niej, przyklejone do siebie w rozpaczliwym uścisku kobiety,

wyrzucające z siebie, pośród łkań, długo dławione słowa. Wśród obserwujących zapada kompletna cisza. Nagle wszystko znika, scena, rekwizyty i obie znajome aktorki, zostaje tylko ludzki dramat. Klaps, koniec ujęcia… To był ten krótki magiczny moment, o którym wcześniej mówił prowadzący warsztaty Marek Probosz.

Po tych trudnych i wyczerpujących zadaniach, krótka przerwa w czasie, której przygotowywany jest duży ekran. Aktorzy rozluźnieni, uśmiechy na twarzach, wymieniają uwagi na temat swoich przeżyć. Do grupy dołącza Mistrz. Nagle pada stwierdzenie z ust jednej z uczestniczek. – *Marek, na początku byłeś dla nas aktorem z plakatu. Teraz jesteś nam szalenie bliski. Wczoraj po naszych zajęciach nie mogłam zasnąć. Opowiadałam mężowi o tym co przeżyłam. Byłam pełna energii i czułam, że coś się we mnie zmieniło, coś się otworzyło.* Do głosu Gosi Duch dołączają głosy innych. – *Czujemy się inaczej, te zajęcia bardzo dużo nam dały, otworzyły nas bardziej na siebie i innych.* Marek z uśmiechem podsuwa – *Czyli ziarna trafiły na podatny grunt.*

Dyskusję przerywają głosy ze sceny, że ekran i projekcja są gotowe. Aktorzy wracają, tym razem na widownię. Wszyscy razem będą oglądać efekty swojej pracy.

Po projekcji Marek Probosz dziękuje wszystkim za ich otwartość

i gotowość do podjęcia wysiłku. Kończy słowami – *Nie mówię żegnajcie, ale do zobaczenia. Jak każdy reżyser powiem – zagrajmy to jeszcze raz.* Brawa. Wspaniała przygoda z niezwykłym człowiekiem. Warsztaty zamyka Andrzej Krukowski, dzięki któremu wydarzenia ostatnich dni miały miejsce. Dziękuje wszystkim uczestnikom oraz osobom dzięki którym te zajęcia mogły się odbyć. Jeszcze tylko zbiorowe zdjęcie i pierwsze warsztaty teatralne Kongresu przechodzą do historii. Wszyscy zebrani mają wielką nadzieję, że to dopiero początek tej przygody.

Marek Probosz i Andrzej Krukowski, dyrektor Teatru Nasz, fot. arch. aktora

Ostatni etap Kongresu

Sesja, która rozpoczęła się w niedzielę po południu, kończy tegoroczny Kongres. Zbieramy się na widowni o 17:00. Na scenę wychodzą trzy osoby bardzo dobrze znane w polonijnym środowisku kulturalnym – Julitta Mroczkowska, Bogdan Łańko i kompozytorka Agata Paleczny. Ze sceny dobiega piosenka skomponowana przez Agatę Paleczny ze słowami Piotra Kukuły.

> Bo w nas jest moc,
>
> Bo w nas jest siła,
>
> I duch teatru między nami kręci się.
>
> To wiara w Polski Teatr nas złączyła
>
> To wiatr historii w skrzydła nasze mocno dmie.

Jednym zdaniem aktorzy wyśpiewują misję Kongresu, tym razem w wersji artystycznej.

Nadchodzi czas aby podziękować wszystkim tym, którzy wspierali i wspierają finansowo polską działalność teatralną na terenie Chicago czyli sponsorom. To dzięki szczodrości polskich biznesów oraz mediów teatr polonijny w Chicago może się tak prężnie rozwijać. W tym roku, tradycyjną już nagrodę za wspieranie kultury polskiej i ambasadorowanie artystom polskim za granicą odebrał Tomasz Startek, właściciel firmy Star-Tech Glass.

Słuchając informacji na temat wszystkich dokonań teatralnych jakie miały miejsce wśród chicagowskiej Polonii w minionym sezonie, odczytanych przez Andrzeja Krukowskiego, odnosi się

wrażenie, że teatr w Chicago był sposobem na przetrwanie wszelkich niewygód i ograniczeń związanych z pandemią. Dokonań jest naprawdę sporo. W końcu czas na zapowiedzi nadchodzących atrakcji w nowym sezonie. Miłośnicy teatru zacierają ręce. Będzie się działo! Polonijne życie kulturalne w Chicago kwitnie, a twórcom nie brakuje zapału i pomysłów.

Marek Probosz jako Kordian, fot. arch. aktora

Ponieważ jednym z posłannictw Kongresu jest upowszechnianie polskiej kultury i literatury, a rok 2021 jest Rokiem Norwidowskim, znacząc dwusetną rocznicę urodzin Poety,

impreza nie mogła obyć się bez poświęcenia uwagi temu twórcy. Rok Norwidowski został upamiętniony przez Marka Probosza, który ekspresyjnie odczytał wykład profesora i reżysera Kazimierza Brauna, pt. “Norwid wczoraj i dziś„.

Nieco później, widownia ma jeszcze jedną okazję aby zobaczyć i posłuchać Marka Probosza, tym razem jako Kordiana w monologu rozgrywającym się na szczycie Mont Blanc, Juliusza Słowackiego.

Pod koniec wieczoru, następuje prezentacja filmu pt. “Najlepszego”, który jest ciekawą kompilacją nagranego w 2005 roku spektaklu teatru telewizji “Emigranci” Stanisława Mrożka, w reżyserii śp. Ewy Milde oraz dopisanego i dokręconego w 2020 roku przez Mitcha Bochnaka dalszego ciągu tej historii. Interesujące spojrzenie na pokręcone losy polskich emigrantów. W rolach głównych wystąpili Bogdan Łańko i Stanisław Wojciech Malec, który na tę premierową projekcję “Najlepszego” przyleciał specjalnie po 15 latach z Polski. Po spektaklu czas na rozmowy aktorów z publicznością.

Wreszcie, późnym wieczorem, ten pełen wrażeń weekend dobiega końca. III Kongres Teatru Polskiego w Chicago przechodzi do historii.

Kazimierz Braun „Norwid wczoraj i dziś”:

> Cyprian Norwid – wczoraj i dziś. Część 1.

> Cyprian Norwid – wczoraj i dziś. Część 2.

*

Rozmowy z Markiem Proboszem:

> Oświęcim to była igraszka

> Rotmistrz Witold Pilecki na Broadway’u