

Kazimierz Braun

University at Buffalo, USA

POLSKI TEATR NA EMIGRACJI**1. Wprowadzenie**

Gdyby rozejrzeć się dzisiaj poza granicami Polski w poszukiwaniu teatru polskiego, to natrafiłoby się na wielką liczbę pojedynczych aktorów oraz, z reguły niewielkich, zespołów rozsianych po całym świecie, a także migające punkty przedstawień krajowych granych za granicą. Byłoby bardzo cennym zadaniem – wykonanym w dobie Internetu – skatalogowanie ich wszystkich. Nie dysponując ścisłymi danymi, mogę się oprzeć tylko na informacjach zebranych z terenu Stanów Zjednoczonych, na wrywkowo docierających do mnie wiadomościach z innych krajów oraz na przypuszczeniach, opartych o analogie – bowiem sytuacja i sposoby życia Polaków w różnych „strefach kulturowych”, choć różne, noszą niewątpliwie podobieństwa. Przykłady przywoływane w mym tekście będą czerpał głównie z obszaru Stanów Zjednoczonych.

Teatr emigrantów w każdym czasie, w każdej kulturze, wyrastał z teatralizacji ich życia, która owocuje różnego typu formami parateatralnymi. Wytwarzał też formy widowiskowe. Cała struktura życia teatralnego na obczyźnie może być więc przedstawiona w formie diagramu. Jego podstawą jest szeroko praktykowana teatralizacja, która stanowi fundament i kontekst poczynań teatralnych. Ponad nią wznosi się warstwa teatru amatorskiego w wydaniu szkolnym, parafialnym lub środowiskowym, który ma odmiany czysto amatorskie oraz półzawodowe, gdy przedstawienia przygotowują lub też występują w nich, otoczeni amatorami, profesjonalistami. Warstwą najwyższą jest teatr zawodowy.

Teatr polski poza Polską to ogromny obszar polskiej kultury o długiej i wielowątkowej historii, znaczony bardzo wieloma pracami prowadzonymi bez rozgłosu, nieopisywanymi w recenzjach, często w ogóle nienotowanymi przez historyków teatru, ale to także firmament, na którym pojawiały się wielkie, jasne gwiazdy. Nie sposób tego ogromnego zjawiska przedstawić w krótkim referacie. Nie starczyłoby na to wielu książek – sporo ich już powstało, inne czekają na

swych autorów. Zarysuję więc tylko mój temat, częściej sygnalizując niż opisując szczegółowo poszczególne zjawiska. To, co powiem, ma swą rozszerzoną formę zapisaną, którą pozostawiam do dyspozycji gospodarzy. Zainteresowanych odsyłam również do wybranej bibliografii.

2. Teatr emigracyjny – teatrem obywatelskiej służby

Staralam się kontynuować tę polską tradycję aktorską, która została zapoczątkowana przez Bogusławskiego w XVIII wieku – tradycję aktora, który jest przede wszystkim obywatelem. Najwyżej cenię postawę, którą dzielę z większością mego teatralnego środowiska, nazwałabym ją „postawą służby”. Jest to służenie teatrem wspólnej, narodowej sprawie¹.

Te głębokie, a zarazem intrygujące słowa, wypowiedziane przez polską aktorkę-emigrantkę, wprowadzają nas od razu w samą istotę problematyki polskiego teatru na emigracji.

Słowa te wypowiedziała Jadwiga Domańska, dyrektor Teatru Dramatycznego 2. Korpusu w latach 1943–1948. Wypowiedziała je na emigracji, już po zakończeniu epopei tego teatru żołnierskiego od Buzułuku do Londynu, już po wielu latach teatralnej pracy w Kanadzie. Miała pełną i jasną świadomość, jaka jest najważniejsza tradycja polskiego teatru, a zarazem jakie są najważniejsze cele i obowiązki, jaki jest etos i charakter teatru emigracyjnego.

Zarówno „teatr obywatelski” jak „teatr służby” są kluczowymi pojęciami, które umożliwiają rozumienie historii polskiego teatru – zarówno tworzonych w kraju, jak na emigracji, zarówno tego, który owocował, do czasu, tylko wizjami widowisk wpisanymi w dramaty przez emigrantów – Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego, Zygmunta Krasińskiego, Cypriana Norwida, a po latach Kazimierza Wierzyńskiego, Mariana Hemara, Wiktora Budzyńskiego i wielu innych, jak i tego, który przybierał materię widowisk przygotowywanych na emigracji przez Wacława Radulskiego, Leopolda Kielanowskiego, Jadwigę Domańską, Janinę Katelbach, Marię Nowotarską i – znów – wielu innych.

Pojęcie „obywatelstwa” lub bycia „obywatelem” zawiera w sobie szczególny związek jednostki ze zbiorowością – państwa i gminy, narodu i świata; mówimy „obywatel polski”, nadajemy „honorowe obywatelstwo” jakiegoś miasta; odwrotnie, jak wiadomo, komunistyczne sądy w Polsce szafowały karą „utrąty praw obywatelskich”, a emigrantów tych praw „pozbawiały”, co wynikało z uzurpowanego sobie przez system totalitarny przekonania, że jest on dysponentem wszelkich praw, łącznie z tymi, które w naturalny sposób przysługują obywatelom kraju. „Obywatel” bowiem to także osoba, która ma określone prawa, zawarowane z racji urodzenia i funkcjonowania określonych ustaw (w tym zwłaszcza ustawy zasadniczej – konstytucji), oraz równie konkretne obowiązki.

¹ J. Domańska, *Wspomnienia*, mps w archiwum autora.

W terminie „obywatel” mieści się więc związek z jakąś grupą ludzką, a także z ziemią, krajobrazem, pamięcią, kulturą. Są to związki miłości, przynależności, szacunku, troski, starania, odpowiedzialności za wspólne dobra i wartości. Jeżeli tak, to „teatr obywatelski” jest teatrem, w którym dominują dobra i wartości wspólnotowe. Jest to teatr uprawiany nie w interesie pojedynczej jednostki, ale zbiorowości, nie w oparciu o motywacje finansowe czy ambicjonalne, ale altruistyczne i ideowe, nie z powodów czysto artystycznych, ale w dążeniu do wyrażania i przekazywania najwyższych wartości ludzkich, w tym duchowych. „Teatr obywatelski” zatem, to teatr, w którym dominują wartości ludzkie, etyczne, duchowe, wspólnotowe – a wartości estetyczne i użyteczne są wobec nich służebne. Takie rozumienie teatru, oraz wynikający zeń sposób uprawiania go, wydaje się szczególnie charakterystyczne dla wielu okresów historii teatru w Polsce, dla licznych twórców polskiego teatru, określa i pozwala rozumieć najcenniejsze polskie tradycje teatralne, oraz, co jest szczególnie ważne dla naszych rozważań, pozwala lepiej rozumieć teatr tworzony na emigracji.

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

W historii teatru polskiego jest bardzo wiele przykładów takiego teatru. Cytowana tu Jadwiga Domańska przywołała Wojciecha Bogusławskiego. Najszlachetniej. Ale to cały łańcuch tradycji ciągnącej się od średniowiecznego teatru religijnego, poprzez teatr renesansowy i barokowy (w tym szkolny), poprzez teatr doby Sejmu Wielkiego, teatr niewoli w wieku XIX i wieku XX. Swoistą służbę teatrem pełnili Stanisław Wyspiański i Juliusz Osterwa, Mieczysław Kotlarczyk i Edmund Wierciński, i wielu innych. Teatrem obywatelskiej służby był teatr polski czasu II wojny światowej, tajny w kraju i jawny poza jego granicami, oraz teatr podziemny i teatr kościelny lat stanu wojennego lat 1980. Teatr na emigracji to zawsze po pierwsze teatr obywatelskiej służby.

3. Teatralizacja

Najpierw musimy się zająć teatralizacją. Teatralizacja to – przypominając niezbędne ustalenia – dodany, widowiskowy element życia społecznego we wszelkich jego dziedzinach, który intensyfikuje międzyludzką komunikację i obieg informacji.

We wszelkich kulturach teatralizowane były, i są, szczególne wydarzenia ziemskiej drogi człowieka, od narodzin do śmierci – uroczyste chrzty, inicjacje, śluby i wesela; świętowane są imieniny, rocznice urodzin, jubileusze, a wreszcie pogrzeby. Teatralizowane są obrzędy religijne wszelkich wyznań, w tym, w Kościele Katolickim, liturgie, wielkie święta (Boże Narodzenie, Wielkanoc, Boże Ciało), sprawowanie niektórych sakramentów (np. pierwszych komunii). Teatralizowane są przemiany pór roku (np. topienie Marzanny) i związane z nimi prace na roli (np. dożynki). Teatralizowane jest życie polityczne – np. wiece przedwyborcze z udziałem zespołów muzycznych. Teatralizacja występuje w szkolnictwie wszystkich szczebli, z uroczystymi inauguracjami, czy pochodami profesorów w togach. Teatralizowany jest handel, z jego ogromną dziś dziedziną reklam, w tym reklam telewizyjnych. Teatralizowany jest sport – wystarczy przypomnieć ogromne widowiska otwarcia i zamknięcia igrzysk olimpijskich. I tak dalej – w każdej dziedzinie życia.

W tych wszystkich teatralizowanych zdarzeniach i czynnościach społecznych wykorzystywane są kategorie i środki teatralne, takie jak struktura akcji; posługiwanie się postaciami; używanie specjalnych tekstów, dialogów, czy pieśni; wykorzystywanie określonych przestrzeni i ubieranie poszczególnych „aktorów” tego „teatru życia codziennego”² w określone kostiumy; można również wykryć kto jest „producentem” danego zdarzenia (lub „kto za nim stoi”), kto reżyserem, kto choreografem; jaka i jak wprowadzona jest muzyka; jakie wybrano oświetlenie i jak ono funkcjonuje.

Trzeba przy tym wyjaśnić, że termin „teatralizacja” został ukuty niejako wtórnie, od słowa „teatr”. Wprowadziła go teatrologia dopiero w XX w. na określenie elementów teatru występujących w życiu społecznym, ale należących do porządku życia społecznego, a nie porządku sztuki, jaką jest teatr. Wszędzie jednak „teatralizacja” poprzedzała i nadal poprzedza teatr, przygotowuje dla niego glebę i stanowi jego kontekst. Choć teatralizację rozpoznajemy z punktu widzenia teatru, badając udział elementów teatralnych w życiu społecznym, to przecież – powtórzmy – teatralizacja nie jest zjawiskiem wtórnym wobec teatru, odwrotnie, jest pierwotna.

Na pewnym etapie życia społecznego z szeroko praktykowanej „teatralizacji” wyłania się „teatr”. Trzeba tu podkreślić, że zresztą nie zawsze intensywna nawet „teatralizacja” życia wydaje z siebie „teatr” jako określoną dziedzinę sztuki – tak działo się np. w kulturach amerykańskich Indian, których bytowanie cechowała obfita teatralizacja, ale nie znały one teatru.

Zróbmy krótki przegląd choć niektórych wymienionych tu elementów teatralizacji na przykładzie ślubu katolickiego. Jest tam „reżyser” – kapłan kieru-

² Posługuję się tu polskim tytułem książki Ervinga Goffmana – *Człowiek w teatrze życia codziennego*.

jący przygotowaniem i przebiegiem całej akcji (jak wiadomo, obecnie urządza się nawet „próby” ślubu, jak również „próby” pierwszej komunii); są „aktorzy” – pan młody i panna młoda, drużby i drużbowie i in., którzy ubrani są w przewidziane przez tradycję i obyczaj „kostiumy”; całe zdarzenie „wyprodukowali” ich rodzice; wygłaszane są określone „kwestie”; grane są określone melodie itd.

Grupy społeczne posługują się teatralizacją w celu – jak już powiedziałem – intensyfikacji komunikacji i rozpowszechnienia informacji. Uroczyste odprawiony ślub komunikuje zarówno jego „aktorom” – dwojgu młodym ludziom, jak „publiczności” – jakiejś grupie społecznej, że zmieniły się role i status tych ludzi oraz ich relacje z grupą. Mają oni teraz inne obowiązki i prawa, inne są wobec nich oczekiwania. Taka informacja skierowana jest do rodziny, przyjaciół, wioski, środowiska, w wypadku zaślubin władcy – do całego kraju, a gdy to potężny władca – do całego świata.

Podobnie jest we wszelkich formach teatralizacji. Uniformy wojskowe z określonymi dystynkcjami (z punktu widzenia teatralizacji są to „kostiumy”) komunikują kto jest kim i jakie jest jego miejsce w określonej strukturze hierarchicznej, jakie uprawnienia, zadania, powinności. Reklamy telewizyjne teatralizujące handel rozpowszechniają wiadomości o znakomitych właściwościach jakiegoś produktu, intensyfikują sprzedaż, z reguły wplatając „teatralizowany” produkt w jakieś historyjki, a więc „minidramaty” grane przez „postaci” w „kostiumach”. Nie potrzeba mnożyć przykładów – jest ich niezliczona ilość.

Gdy przyjrzeć się jakiemukolwiek zabiegowi teatralizacyjnemu, rozpozna się w nim zawsze posługiwanie się podstawowymi elementami teatru: akcją, postaciami, przestrzenią (a tu dekoracjami, kostiumami, rekwizytami), oraz czasem.

Można też zaobserwować ścisłą a subtelną zależność pomiędzy intensywnością i częstotliwością posługiwania się teatralizacją w różnych dziedzinach życia społecznego a samym teatrem. W naszym kraju, gdy teatralizacja polskości w życiu codziennym była zakazana przez zaborców lub okupantów, szczególnego znaczenia nabierały widowiska teatralne, które w formie symbolicznej, aluzyjnej komunikowały widzom narodowe wartości. I odwrotnie, gdy w okresie szesnastu miesięcy „Solidarności” mnożyły się manifestacje, pochody, wiece z niecenzurowanymi przemówieniami i transparentami, gdy toczył się, jak mówiono, „wielki karnawał Solidarności”, sam teatr nie budził szczególnego zainteresowania, zszedł na margines. A gdy z kolei stan wojenny zmiotł i sam „karnawał”, i wszelkie jego teatralizowane formy – przedstawienia teatralne, jawne i tajne, które wyrażały wartości narodowe i ducha oporu, nabrały szczególnego znaczenia i skupiały na sobie zainteresowanie.

Ten wywód (przedstawiony tu w największym skrócie) był niezbędny, aby wskazać na teatralizację życia emigrantów jako zawsze obecny element ich kultur, który przygotowywał powstanie teatru, a gdy teatr już się pojawiał, stanowił jego stały kontekst.

Istotnie, tam gdzie na emigracji nie ma w ogóle teatru albo gdy życie teatralne jest wątłe, tym bardziej potrzebne są, i istotnie praktykowane, różne formy teatralizacji. Tak więc, tylko rzadko zdobywając się na inicjatywy teatralne, Polonia bardzo często sięgała po teatralizację. Pełniła ona, i wciąż pełni, ważną rolę w jej życiu we wszystkich krajach, zwłaszcza zaś w życiu religijnym, politycznym, społecznym, kulturalnym i towarzyskim. Praktykowane są różne jej formy. Należą do nich: procesje na Boże Ciało czy tradycyjnie obchodzone przy masowym udziale Polonii święto Matki Boskiej Częstochowskiej w Doylestown – „Amerykańskiej Częstochowie” – 26 sierpnia każdego roku; tradycyjne parady Pułaskiego, z „marszałkiem” na czele, z udziałem grup w polskich strojach regionalnych; przeróżne akademie rocznicowe okraszone recytacjami i występami zespołów tanecznych; festyny, bankiety i przyjęcia, gdzie z podawania i spożywania tradycyjnych polskich potraw czyni się całe spektakle (np. konkurs na najlepsze pierogi).

Wszystkie te zabiegi teatralizacyjne służą przypominaniu związku z krajem pochodzenia, przekazywaniu pamięci, podtrzymywaniu języka, kształtowaniu młodego pokolenia, a także budowaniu statusu Polonii w oczach obcych.

4. Od teatralizacji do teatru

W każdej kulturze najpierw była teatralizacja, a potem, na jej glebie, wyrastał teatr. W starożytnej Grecji od wieków świętowano zakończenie jesiennego winobrania, tańczył chór, śpiewno pieśni. W pewnym momencie przodownik chóru, Tespis, zaczął dialogować z chórem. Narodził się teatr, a stało się to w roku 534 przed Chrystusem. Przez wieki funkcjonowanie chińskiego dworu cesarskiego i innych szczebli chińskiej biurokracji było wysoce uteatralizowane, z określonymi ceremoniami, pochodami, ukłonami, zhierarchizowanym zajmowaniem miejsc itp., ale dopiero w roku 700 po Chrystusie narodził się na dworze cesarskim teatr. Chrześcijaństwo rozwijało się w Europie już przez prawie dziesięć wieków, gdy teatralizacja liturgii wielkanocnej około roku 960 przybrała formę widowiska, a teatralizowany pokłon pasterzy Dzieciątka Jezus wydał jasełka, których twórcą był św. Franciszek z Asyżu, zapewne w 1222 roku. I tak działo się we wszystkich kulturach, krajach.

Zobaczmy to na przykładzie kultury emigrantów polskich w Stanach Zjednoczonych. Ks. Jan Pitass, Ślązak przybyły do Buffalo w stanie Nowy Jork, został tam wyświęcony na księdza 7 czerwca w 1873 r. W ciągu pół roku wybudował kościół i zorganizował parafię pod wezwaniem św. Stanisława Biskupa i Męczennika. Po paru następnych miesiącach otworzył przy nim szkołę. W ciągu następnych lat założył bibliotekę publiczną, spółkę ubezpieczeniową i bank, zaczął wydawać gazetę. Przy parafii powstał chór, liczne towarzystwa pań, panien, ojców i młodzieńców. Ks. Pitass urządzał nabożeństwa, a w tym uroczyste sumy, usta-

wiał szopkę na Boże Narodzenie i budował Grób Pański na Wielkanoc, prowadził procesje z chorągwiami i feretronami. A do tego dochodziły widowiskowe pierwsze komunie, śluby, pogrzeby – była to wszystko intensywna teatralizacja życia religijnego i w ogóle życia społecznego wybuchowo rosnącej społeczności emigrantów polskich w Buffalo. Społeczność ta gromadziła się także na obchodach narodowych rocznic, na akademiach urządzanych w szkole, organizowała pochody na rocznicę Konstytucji 3 maja, z flagami narodowymi i transparentami.

Następnie, w końcu lat osiemdziesiątych XIX wieku ks. Pitass stworzył teatr. Powołał Towarzystwo im. Adama Mickiewicza. Wybudował dla niego, i z jego pomocą, osobny budynek ze sceną, widownią i foyer. Zachęcił nauczycieli, młodzież i w ogóle wszystkich chętnych do przygotowywania przedstawień. Dawano ich cztery do sześciu rocznie, w tym narodową klasykę i współcześnie pisane na emigracji sztuki. Licząca już wtedy dziesiątki tysięcy ludzi polska społeczność nawiedzała teatr tłumnie.

Gdy znalazłem się w Buffalo w końcu lat osiemdziesiątych ubiegłego stulecia, miałem szczęście poznać pewną starszą panią, która jeszcze w latach trzydziestych grała Anielę w *Ślubach panińskich* Aleksandra Fredry w Teatrze im. A. Mickiewicza.

Oto więc typowy proces kulturowy: najpierw jest narastająca teatralizacja różnych przejawów życia społecznego, potem rodzi się teatr. Teatralizacja pozostaje przy tym nadal żywa. Do dziś bowiem społeczność polonijna Buffalo, tak jak i w całych Stanach Zjednoczonych, organizuje dożynki, parady Pułaskiego, okolicznościowe akademie w szkołach i widowiska religijne w kościołach – pasje, jasełka, obchody patronów parafii.

5. Teatr amatorski

Teatralizacja prowadzi do teatru. Najpierw jest to najczęściej teatr amatorski. I rzeczywiście, w środowiskach polonijnych, w tym zwłaszcza w polskich parafiach i szkołach polskich, w obrębie polskich stowarzyszeń czy klubów, i to na całym świecie, tworzone były i są przedstawienia z udziałem parafian, uczniów i w ogóle miłośników teatru. Widzowie rekrutują się z polonijnych środowisk. Aktorzy-amatorzy przechodzą w ten sposób inicjację, która prowadzi niektórych z nich na studia teatralne, a potem do teatrów zawodowych. Dla niektórych widzów teatr amatorski jest zaś zachętą do szerszego i częstszego uczestnictwa w widowiskach zawodowych.

Teatr amatorski emigrantów tworzony jest w oparciu o wspomnienia o teatrze kraju ojczystego, łącznie z jego repertuarem, i zapamiętane wzorce. Zobaczmy to na wyrazistym przykładzie wziętym ze Stanów Zjednoczonych. Jak wiadomo, purytanie, a także kwakrzy, którzy stanowili większość emigrantów

w brytyjskich koloniach na kontynencie amerykańskim, ustosunkowani byli wrogo do teatru. Nie praktykowali go, a nawet zakazywali licznymi edyktami. Jednakże nostalgia za życiem kulturalnym Londynu przemogła. W 1717 roku w Williamsburgu w stanie Virginia, stosunkowo „liberalnym”, bogaty kupiec, niejaki William Levingston, wybudował teatr wzorowany na mnożących się wtedy nad Tamizą teatrach Restauracji, a więc z obszernym proscenium. Stworzył zespół aktorski ze swojej służby i zaczął dawać przedstawienia współczesnych sztuk angielskich oparte na zapamiętanych z Londynu praktykach inscenizacyjnych.

Tego typu amatorskie przedstawienia zaczęły się mnożyć, zwłaszcza w koloniach południowych, bo w silnie purytańskim Massachussetts były nadal zakazane. Wykreowało to zainteresowanie teatrem, tak że gdy z Anglii przybył do amerykańskich kolonii po raz pierwszy angielski teatr zawodowy, trupa rodu Hallamów (1752), to mogła ona dawać z powodzeniem przedstawienia w Williamsburgu, Nowym Jorku, Filadelfii, Charleston oraz zapoczątkować proces uzawodowiania teatru amerykańskiego.

Infrastruktura społeczna (rzesze widzów zainteresowanych teatrem) i architektoniczna (wybudowanie wielu teatrów) zbudowana przez teatr amatorski otworzyła drogę do teatru zawodowego, który zaczął się rozwijać bujnie po powstaniu Stanów Zjednoczonych Ameryki Północnej (1787) i zniesieniu zakazów uprawiania teatru, przy czym teatralizacja życia kolonistów była nadal jego istotnym elementem. Owocowała również swoistymi formami teatralnymi, typowo amerykańskimi, jak minstrel i burleska, a później rewia i wodewil.

We wszystkich grupach etnicznych i narodowościowych, jakie stopniowo formowały ludność Stanów Zjednoczonych, powstawały teatralne zespoły amatorskie. Do tych grup zwracali się przybywający z Europy pojedynczy aktorzy-gwiazdy, a także całe teatry. Anglicy i Irlandczycy występujący w Ameryce grali – oczywiście – po angielsku. Natomiast Włosi, Francuzi i Niemcy grali w swoich językach, głównie dla swoich, już wtedy dużych, grup narodowościowych. W II połowie XIX w. były w Ameryce liczne stałe i wędrownie, amatorskie i zawodowe teatry wymienionych grup. W ciągu XX wieku doszły do nich teatry żydowskie (grające w jidysz) i południowoamerykańskie (grające po hiszpańsku).

Od lat siedemdziesiątych XIX wieku wzrastała imigracja z Polski, i to ze wszystkich trzech zaborów. Polacy wszędzie budowali kościoły i szkoły, tworzyli organizacje przyparafialne, zakładali instytucje (banki, spółdzielnie), wydawnictwa, gazety, sokołnie, a wreszcie i teatry.

Polskie przedstawienia amatorskie zaczęto dawać w Chicago. Zapewne grano je już w 1872 roku. Na pewno zaś, *Nikt mnie nie zna* Aleksandra Fredry i *Emancypację kobiet* Teofili Smolińskiej wystawiono w 1873 roku. Ta ostatnia sztuka mogła być grana wcześniej (może w 1866 roku) w Cincinnati, Ohio. W wielu miastach o szczególnie licznym osadnictwie polskim, a więc w Buffalo,

Chicago, Detroit, Pittsburghu, Filadelfii, Nowym Jorku (a raczej na Brooklynie) w ostatniej ćwierci XIX w. i I połowie XX w. funkcjonowały liczne polskie zespoły amatorskie.

Ich intensywna działalność trwała do lat pięćdziesiątych ub.w., to jest do czasu, gdy coraz większe obszary czasu wolnego coraz większej liczbie ludzi zaczęła wypełniać telewizja. Obszar zajmowany przez teatr amatorski skurczył się. Wrócił niejako do swych pierwotnych siedzib, a więc do szkół i parafii, oraz pod skrzydła polonijnych klubów i stowarzyszeń. Jest tam praktykowany do dziś, ale ma ograniczoną widownię. Polonijna widownia masowa pojawia się na występach artystów i teatrów przybywających z kraju (o tym będzie jeszcze mowa w artykule).

6. Zawodowy teatr polski poza krajem – nieco historii

Wizyty, a także dłuższe pobyty pojedynczych artystów lub całych zespołów teatralnych z kraju pochodzenia, funkcjonują na emigracji na dwa sposoby: dają widzom okazję obcowania z teatrem polskim, jaki na bieżąco powstaje w kraju, oraz stanowią wzorzec dla prac samych emigrantów.

Ironią historii (jak mówił Norwid) jest to, że pierwszy polski aktor, który z ogromnym powodzeniem występował na scenach wielu krajów i prezentował znakomite aktorstwo, jakiego wyuczył się w Polsce, nie był rozpoznany za granicą jako Polak. Był to Bogumił Dawison (1818–1872), polski Żyd urodzony w Warszawie, uczeń Szkoły Teatralnej przy Teatrze Rozmaitości, który przez dziesięć lat grał kolejno w Warszawie, Wilnie i Lwowie, ale status gwiazdy osiągnął w Niemczech. Był tragikiem, grał Otella, Ryszarda III, Szajloka w sztukach Szekspira, Franza Moora w *Zbójcach* Schillera. W sezonie 1866–1867 przybył do Ameryki i odbył długie tournée. Występował w języku niemieckim w teatrach niemieckich z zaangażowanymi zespołami aktorów niemiecko-języcznych. Na koniec tournée wystąpił w Nowym Jorku w specjalnym przedstawieniu: grał Otella po niemiecku, a w roli Jago partnerował mu wielki aktor amerykański, Edwin Booth, mówiący po angielsku, tak jak i reszta obsady. Amerykańskie sukcesy Dawisona zapisane są w historii teatru polskiego i teatru amerykańskiego, ale nie miał on wpływu na kształtowanie teatru polonijnego w Ameryce.

Wpływ taki wywarła Helena Modrzejewska. Od niej zaczyna się historia teatru polskiego w Ameryce, obfitująca w występy pojedynczych aktorów oraz licznych zespołów, a także historia prac polskich ludzi teatru, którzy wpisali się w historię teatru polonijnego, a niekiedy również amerykańskiego.

Helena Modrzejewska (1840–1909), występując w Ameryce, a także w Anglii i Irlandii, zawsze podkreślała, że jest Polką. Gdy ukazała się po raz

pierwszy na scenie w San Francisco (1877), to oklaskiwało ją entuzjastycznie wielu „Polonusów”, co żywo opisał obecny tam także Henryk Sienkiewicz. I choć Polacy stanowili zapewne tylko znikomy procent amerykańskiej widowni Modrzejewskiej, zrobiła ona jednak bardzo wiele dla polskiego teatru w Ameryce i wiele też dla podtrzymywania narodowego ducha wśród emigracji oraz dla informowania Amerykanów, że Polska, mimo iż unicestwiona politycznie, żyje, wydaje wspaniałych artystów. Była niezmordowaną promotorką sprawy polskiej.

Warto tu przytoczyć choć fragment jej przemówienia na światowym zgromadzeniu kobiet w Chicago w 1893 roku:

Polska, pozbawiona niepodległości narodowej, jest krępowana w każdym przejawie swej siły żywotnej. Ci, którzy nam zabrali byt narodowy, usiłują wmówić w cały świat, że nie ma i nigdy nie było takiej rzeczy jak naród polski. Starają się wymazać z kronik ludzkości historię Polski; skrepować albo nawet zupełnie zakazać używania naszego języka; tamować rozwój i wszelki postęp, czy to ekonomiczny, czy intelektualny, czy też społeczny. Trzy sąsiednie monarchie za-grabiły i obrabowały nasz kraj od krańca do krańca, wbijając sztylet w samo serce naszego życia narodowego, niszcząc instytucje, prześladując nasz język i religię, zamykając wszystkie wrota cywilizacji i postępu. Nasi wrogowie popełniają wielki błąd, jeśli myślą, że mogą zabić miłość ojczyzny w sercach Polaków³.

Modrzejewska była największą gwiazdą teatru polskiego od lat siedemdziesiątych XIX wieku. Uznawana jest za najwybitniejszą aktorkę amerykańską lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XIX wieku. Grała w Ameryce równo trzydzieści lat (1877–1907), w wielkich miastach i w objazdach. Odbyła łącznie 23 tourné, które trwały od kilku tygodni do kilku miesięcy. Występowała jak równa z równymi z największymi aktorami amerykańskimi, ale z reguły jednak była gwiazdą samotną, tak jak i inne wielkie gwiazdy, grającą w otoczeniu zespołów zaangażowanych do partnerowania jej. Wywarła wielki wpływ na amerykańskie aktorstwo, torując drogę realizmowi, a zarazem przenikając go, przywiezionym z Polski, poetyckim romantyzmem.

Amerykańska kariera Modrzejewskiej stała się zachętą do pracy dla wszystkich polonijnych zespołów amatorskich, a ona sama wzorem – acz niedoścignionym – do naśladowania. Aktorka popierała polonijny teatralny ruch „ochotniczy” (jak go wtedy nazywano), nieraz występowała w gronie „ochotników” (amatorów) na cele charytatywne. Popierała ideę stworzenia stałego teatru polskiego w Chicago, do czego zresztą nie doszło.

Ryszard Bolesławski (1889–1937) był następnym wielkim artystą polskim, który przyczynił się w znaczący sposób do rozwoju teatru, a także filmu amery-

³ Helena Modrzejewska, przemówienie na Międzynarodowym Kongresie Kobiet, Chicago, 19 V 1893 r. Wg J. Szczublewski, *Żywot Modrzejewskiej*, PIW, Warszawa 1975, s. 553–556, oraz: M. Moore Coleman, *Fare Rosalind. The American Career of Helena Modjeska*, Cherry Hill Books, Cheshire, Connecticut 1969, s. 623–631.

kańskiego, a zarazem stał się wzorcem i nauczycielem aktorów polskiego pochodzenia w Ameryce i – pośrednio – wpłynął na teatr polskich emigrantów. Pojawił się w Ameryce akurat wtedy, gdy amerykańskie aktorstwo gwałtownie potrzebowało metody treningu i gry scenicznej. Bolesławski kontynuował, po około dwudziestoletniej przerwie, prace Modrzejewskiej.

Aktorzy amerykańscy latami wzorowali się na Europejczykach i uczyli się od nich, a zarazem wyrażali etos swego kraju i wciąż tworzonego narodu. W końcu XIX i na początku XX wieku dominowało, przejęte od aktorów europejskich, w tym od Modrzejewskiej, dążenie do realizmu. W interpretacjach Amerykanów, z pewnymi wyjątkami, nie osiągał on jednak pożądanej psychologicznej głębi. Zarazem romantyczna sylwetka Amerykanina, człowieka „kraju przeznaczenia”, człowieka podboju „Dzikiego Zachodu”, praktycznego, ale i idealistycznego, która pojawiała się w niezliczonych melodramatach (a potem w filmach), również nie znajdowała właściwego wyrazu w grze aktorów.

Bolesławski, reżyserując i ucząc aktorstwa w Ameryce, przyspieszył dojrzewanie amerykańskiego aktorstwa. Wykorzystał przyswojoną w latach pracy w Moskiewskim Teatrze Artystycznym „metodę Stanisławskiego” – metodę aktorstwa realistycznego i psychologicznego, ale dodał do niej aspekty polskie – romantyzmu, poezji, uduchowienia, idealizmu, indywidualizmu. Jego udział w ukształtowaniu nowoczesnego aktorstwa amerykańskiego można określić jako wręcz decydujący. Jego uczniem obok innych był Lee Strasberg, współtwórca Group Theatre, a następnie Actors Studio, „guru” amerykańskiego aktorstwa, zarówno teatralnego, jak i filmowego. Jest to ścisła, wyraźna linia sukcesji: od Bolesławskiego do Strasberga i od Strasberga do jego licznych uczniów, takich jak James Dean, Marilyn Monroe, Robert De Niro, Al Pacino, Robert Redford i inni. Warto wiedzieć, że ta linia wywodzi się od Polaka.

Bolesławski zmarł w 1937 roku. Nieco wcześniej, w 1929 roku nie doszła do skutku planowana już wizyta w Ameryce Julisza Osterwy, z jego „Redutą”. Wielka szkoda, że tak się nie stało, bowiem „Reduta” miała grać w Ameryce po polsku i zwracać się głównie do publiczności polonijnej. Można tylko przypuszczać, jak wielki wpływ miałyby właśnie na teatr polonijny. Jej aktorstwo zespołowe i bardzo osobiste, jej wspólnotowe ideały oraz osobisty „magiczny” (jak mówiono) wpływ samego Osterwy byłyby na pewno ziarnem, które owocowałyby w glebie teatru polonijnego. „Reduta” jednak nie odwiedziła USA. Publiczność polonijna miała za to okazję na wiosnę 1936 roku podziwiać Hanke Ordonównę, piosenkarkę i aktorkę. Jej koncerty były wielkim, wzruszającym przeżyciem dla Polonii, ale nie przyczyniły się do rozwoju jej teatru.

7. Ogniska zawodowego teatru polskiego poza krajem

Cały wielki rozdział historii polskiego teatru działającego poza krajem zapisany został w czasie II wojny światowej. Działały zespoły zawodowe – dając przedstawienia kabaretowe i widowiska dramatyczne, oraz pojedynczy aktorzy – jak Stefan Jaracz recytujący strofy romantycznej poezji dla współwięźniów w Auschwitz w baraku kuchennym, jak Hanka Ordonówna śpiewająca na zaimprovizowanych estradach dla żołnierzy na Bliskim Wschodzie. Przedstawienia dawane były w obozach jenieckich, najczęściej w niemieckich oflagach, gdzie przetrzymywano polskich oficerów, ale także w obozach koncentracyjnych. Polscy aktorzy grali także dla polskiej publiczności cywilnej w wielu krajach; oglądali ich również cudzoziemcy. Zespoły takie były aktywne na Litwie, w Rumunii, na Węgrzech, w Szwajcarii, Portugalii, Kanadzie, Związku Sowieckim, Palestynie, Niemczech. Z reguły w repertuarze znajdowały się dramaty polskiej klasyki, od małoobsadowych sztuk Aleksandra Fredry do wielkich widowisk szekspirowskich, oraz utwory pisane na bieżąco przez pisarzy-uchodźców.

Spośród bardzo wielu inicjatyw wymienić trzeba co najmniej kilka. Już na jesieni 1939 roku zespół kierowany przez wybitnego reżysera Zbigniewa Ziemińskiego, z Ireną Eichlerówną w obsadzie dał przedstawienie *Uciekła mi przepióreczka* Stefana Żeromskiego w Bukareszcie, a następnie grał w Paryżu i objeżdżał polskie wspólnoty we Francji. Ziemiński i Eichlerówna wyprawili się potem za Atlantyk Południowy i oboje zrobili wielkie kariery w teatrze brazylijskim, on reżyserując i ucząc aktorstwa, ona grając po portugalsku. Oboje skupili zainteresowanie i miłość tamtejszej Polonii.

W 1942 roku powstał Polski Teatr Artystów w Nowym Jorku. Reżyserowali Leonidas Dundarew-Ossetyński, Antoni Cwojdzński (również dramatopisarz) i Ryszard Ordyński, a w zespole były gwiazdy przedwojennej Warszawy Maria Modzelewska i Jadwiga Smosarska. Scenografie przygotowywała Irena Lorentowicz. Zespół ten grał w Nowym Jorku oraz w objeździe, odwiedzając Boston, Buffalo, Chicago, Detroit, Filadelfię, Pittsburgh i inne skupiska Polonii. Po wojnie Dundarew-Ossetyński przeniósł się do Los Angeles i tam sporadycznie przygotowywał przedstawienia polskie, w tym bardzo starannie opracowaną *Kurkę wodną* Witkacego (1982) ze sprowadzoną z kraju Barbarą Kraftówną. Również już po wojnie Alexander Janta wystawił w Buffalo wielkie, półzawodowe widowisko *Dziadów* (1955), a w Chicago teatr polski promował Robert Lewandowski.

Najsilniejszym ośrodkiem emigracyjnego teatru w latach wojny stał się Londyn, siedziba rządu i wielki ośrodek polskiej kultury. W 1942 roku powołany tam został Związek Artystów Scen Polskich na Obczyźnie, który patronował licznym zespołom polskim grającym zarówno w Londynie, jak i w objeździe Wielkiej Brytanii. Tworzyli tam, już po wojnie, tak wybitni reżyserzy, jak Leopold Kielanowski i Waław Radulski.

W czasie wojny przy polskich wojskach powstawało wiele zespołów teatralnych, estradowych i kabaretowych tworzonych przez aktorów, śpiewaków, tancerzy. Największym z nich, w pełni zawodowym, był Teatr Dramatyczny 2. Korpusu powołany rozkazem gen. Władysława Andersa w 1943 roku. Kierowała nim Jadwiga Domańska, absolwentka warszawskiego Państwowego Instytutu Sztuki Teatralnej. Przed wojną była czołową aktorką teatrów Lublina, Bydgoszczy, Katowic, już w 1939 roku żołnierzem ZWZ, potem więźniem sowieckich łagrów. Po tzw. amnestii przedostała się do polskiego wojska. W Teatrze Dramatycznym 2. Korpusu wystąpiło łącznie 58 aktorów. Teatr posiadał liczny zespół techniczny, transport, administrację. Pod koniec wojny liczył ok. 150 pracowników. Grał polską klasykę, od *Dam i huzarów* Fredry (1943) do *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego (1948), klasykę światową, jak *Szelmostwa Skapena* Moliere (1944) i *Wiele hałasu o nic* Williama Szekspira (1946), sztuki współczesne, na przykład Herminii Naglerowej *Tu jest Polska* (1943) czy *Spotkanie* Wiktora Budzyńskiego (1947), oraz widowiska muzyczne. Po odbyciu szlaku żołnierskiego od Iraku, przez Palestynę, do Włoch, teatr przeniósł się w 1946 roku do Anglii, gdzie występował w Londynie i w objeździe do 1948 roku. W czasie pięciu lat swej pracy dał 650 przedstawień dla ok. 350 000 widzów.

Przy formacjach polskich pod dowództwem sowieckim powstał również zespół teatralny w 1943 roku. Kierował nim reżyser i aktor lwowski Władysław Krasnowiecki. Zespół dawał składanki i widowiska okazjonalne. Po przybyciu na ziemię polskie otrzymał nazwę Teatr I Armii Wojska Polskiego i zainstalował się w Lublinie, a potem przeniósł do Łodzi.

W II połowie XX wieku pojawiły się inne ważne polskie ośrodki teatralne poza granicami kraju: we Lwowie, w Nowym Jorku, Ottawie i Toronto. Przygotowywane tam były przedstawienia zawodowe i półzawodowe.

Po okresie radykalnej i brutalnej depolonizacji Lwowa, poczynając już od roku 1939, a kontynuowanej po wojnie, w okresie tzw. odwilży powstał tam Polski Teatr Popularny. Założył go w 1958 roku Piotr Hausvater (1894–1966) – nauczyciel, pisarz i muzyk. Wspomagany przez lwowską Polonię, zgromadził kilkudziesięcioosobowy zespół i rozpoczął z nim lekcje aktorstwa, a zarazem przygotowywał przedstawienia dawniejszej i nowszej narodowej klasyki. Teatr stał się „oczkiem w głowie” lwowskich Polaków, choć ich liczba po kolejnych wywózkach stopniała do tylko ok. 20 000.

Po śmierci Hausvatera kierownictwo teatru objął Zbigniew Chrzanowski (ur. 1935), zawodowy reżyser, Polak, który doprowadził do pełnego uzawodowienia większości aktorów i wyreżyserował kilkadziesiąt premier polskich sztuk klasycznych i współczesnych. Represjonowany i wydany ze Lwowa za okazanie solidarności polskiej „Solidarności” 13 grudnia 1981 roku, Chrzanowski reżyserował w wielu teatrach w kraju, powrócił jednak w latach dziewięćdziesiątych ub.w. do Lwowa i nadal prowadzi teatr, obecnie pod nazwą Polski Teatr

Ludowy. Jest to najpoważniejsza i najtrwalsza polska placówka teatralna na wschód od naszych granic. Mówiąc o tym zespole, nie mogę nie przywołać mojego głębokiego przeżycia z nim związanego.

Otóż byłem w 1969 r. gościem Festiwalu Dramaturgii Polskiej w Moskwie. Dowiedziałem się, że poza konkursem wystąpi polski zespół ze Lwowa z *Weselem*. Wybrałem się wraz z kilkoma kolegami. Z trudem odnaleźliśmy jakąś małą salkę. Aktorzy dowiedzieli się, że na widowni jest paru ludzi polskiego teatru. Gdy w III akcie doszło do tych znanych, cudownych słów Wyspiańskiego o Polsce, w oczach aktorów pojawiły się łzy. Poetę grał Zbigniew Chrzanowski, a Pannę Młodą Luba Lewak. Brzmiał ich dialog:

POETA: Po całym świecie
możesz szukać Polski, panno młoda
i nigdzie jej nie znajdziecie!
PANNA MŁODA: To może i szukać szkoda.
POETA: A jest jedna mała klatka –
o, niech tak Jagusia przymknie
ręką pod pierś.
PANNA MŁODA: To zakładka
gorseta, zeszyta trochę przyciąśnie.
PAN MŁODY: A tam puka?
PANNA MŁODA I cóż za tako nauka?
POETA: A to Polska właśnie.

Gdy Zbigniew Chrzanowski to mówił – głos mu się załamał w szlochu. Luba Lewak popłakała się. I potem już do końca wszyscy aktorzy wchodzący na scenę z trudem tylko tłumili płacz, po policzkach leciały im łzy jak grochy. W finale z największym trudem wydobywali ze siebie słowa. Było to jedno z najbardziej poruszających przeżyć teatralnych, jakich kiedykolwiek doznałem: trzydziestoosobowy zespół aktorski na scenie z twarzami mokrymi od łez – łez prawdziwych, nieudawanych – trzydziestu aktorów zadławionych łkaniem. Nigdy w historii polskiego teatru nie było tak wstrząsającego finału *Wesela*.

Myślę, że ten opis najlepiej wyraża, czym jest tworzenie polskiego teatru poza granicami kraju – zarówno dla aktorów, jak dla widzów.

Ze wschodu przenieśmy się na zachód, ze Związku Sowieckiego do Stanów Zjednoczonych.

Szczególne miejsce w życiu kulturalnym Polonii w Stanach Zjednoczonych zajął Polski Instytut Teatralny prowadzony przez Janinę Katelbach (pseudonim sceniczny: Nina Polan). Jest ona córką wybitnego polskiego polityka okresu międzywojennego i powojennego (na emigracji) Tadeusza Katelbacha. Urodzona w Polsce, ukończyła po II wojnie światowej Royal Academy of Dramatic Arts w Londynie i rozpoczęła błyskotliwą karierę na scenach Londynu, a potem Nowego Jorku, oraz w amerykańskich zespołach objazdowych. Grała wiele wielkich ról szekspirowskich, jak m.in Julia, Ofelia, Katarzyna (w *Poskromieniu*

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

W Nowym Jorku pojawiały się też wielokrotnie inne polskie zawodowe inicjatywy teatralne. Polską Grupę Teatralną zorganizował aktor i reżyser Ireneusz Wykurz. Przygotował on m.in. *Kram z piosenkami*, *Jasełka polskie*, *Przed sklepem jubilera* Karola Wojtyły. Grupa działała w latach 1992–2002, kończąc byt wraz z nagłą śmiercią swego twórcy.

W Kanadzie polskie życie teatralne rozwinęło się najpierw w Ottawie, gdy w 1960 roku przybyła tam z Londynu Jadwiga Domańska. Przygotowywała ona części artystyczne rocznicowych i okazjonalnych imprez polonijnych, tkając materię teatralizacji życia kanadyjskich Polaków. Tworzyła zarazem trzy rodzaje teatru. Dawała seanse „teatru przy stole”, gdzie czytano nowe polskie sztuki. Wystawiała polskie dramaty kameralne, jak *Przed sklepem jubilera* Karola Wojtyły (1980) czy *Ambasadora* Mrożka (1983). Od czasu do czasu przygotowywała wielkie widowiska narodowej klasyki, z największym osiągnięciem – przedstawieniem *Dziadów* (1973), w którym sama zagrała wstrząsająco „rolę swego życia” – panią Rollison.

Drugi, ogromnie żywy ośrodek teatru polskiego w Kanadzie stworzyła Maria Nowotarska w Toronto. Absolwentka krakowskiej PWST, latami występowała w Teatrze im. J. Słowackiego w Krakowie, gdzie uzyskała stanowisko „pierwszej damy”. W 1990 roku znalazła się w Kanadzie wraz z córką, Agatą Pilitowską, również absolwentką PWST w Krakowie. Nowotarska podjęła różnorodną działalność teatralną w ramach Polsko-Kanadyjskiego Towarzystwa

Literatury, Muzyki i Teatru – jego dział teatralny wkrótce zaczął być nazywany „Teatrem Nowotarskiej”⁴.

Teatr przygotowuje dwa typy przedstawień: wielkie, wieloobsadowe widowiska słowno-muzyczne oparte na scenariuszach według narodowych klasyków czy też pisarzy współczesnych oraz dramaty kameralne. W pierwszych grają często zaproszone z kraju gwiazdy aktorskie (Beata Tyszkiewicz, Jerzy Zelnik, Krzysztof Kolberger, Mikołaj Grabowski i in.), w otoczeniu polskich aktorów zawodowych, którzy znaleźli się w Kanadzie, oraz przyuczonych przez Nowotarską amatorów; występują w nich również sama Maria Nowotarska oraz Agata Pilitowska. W drugim nurcie, przedstawień kameralnych, Nowotarska wystawiła m.in. serię sztuk ukazujących życie Polek-emigrantek⁵. Z wieloma przedstawieniami Nowotarska podróżowała po całej Kanadzie i Stanach Zjednoczonych, występowała w kraju, w Krakowie, Tarnowie, Warszawie, a ostatnio w Rzeszowie, oraz w licznych ośrodkach polonijnych na całym świecie – w Anglii, Austrii, Brazylii, we Francji, w Niemczech, Szwecji i in.

Mówiąc o artystycznych, narodowych i kulturotwórczych wartościach i działaniach teatru polskiego tworzonego poza krajem, trzeba mieć także zawsze na uwadze realia jego pracy. Działalność jest prowadzona zawsze niejako „po godzinach”. Nie ma stałych, choćby najskromniejszych budżetów – środki finansowe trzeba zdobywać na poszczególne przedstawienia. Nie ma stałych zespołów, nie ma budynków – chlubnym wyjątkiem jest londyński POSK, a także Teatr Chopina w Chicago, własność prowadzącego go uparcie i ofiarnie od lat Zygmunta Dyrkacza. Nie jest to jednak teatr w polskim rozumieniu instytucjonalnym, ale raczej impresariat, który służy szerokiemu środowisku teatralnemu Chicago, polskiemu i amerykańskiemu, a niekiedy „sponsoruje” również zespoły z zewnątrz, w tym z kraju; to znaczy – Zygmunt Dyrkacz występuje w tych wypadkach w roli szczerzego filantropa i sam finansuje wizytę danego zespołu.

8. Teatr polski importowany z kraju

Poczynając od lat sześćdziesiątych sporadycznie, a ze wzmożoną intensywnością od lat dziewięćdziesiątych pokazywane były za granicą polskie przedstawienia zawodowe przygotowywane w kraju. Przedstawienia takie adresowane są do szerokiej publiczności polonijnej, a niektóre także do publiczności obcojęzycznej,

⁴ Oficjalna nazwa teatru brzmi: Salon Poezji, Muzyki i Teatru im. Jerzego Pilitowskiego w Toronto.

⁵ „Teatr Nowotarskiej” wystawił w tym nurcie moje dramaty – o Helenie Modrzejewskiej, *Królowa emigrantka* (1992), o współczesnych polskich emigrantkach, *American Dreams* (1994), o Tamarze Łempickiej, *Tamara L.* (1990), o Marii Skłodowskiej-Curie, *Promieniowanie* (2005), oraz o Poli Negri, *Opowieści Poli Negri* (2008).

raczej jednak do stosunkowo wąskich grup teatromanów, krytyków teatralnych, ludzi teatru. Przykładem pierwszego typu mogą być zwłaszcza widowiska „rozrywkowe” oraz „tradycyjne”, a drugiego typu – „awangardowe”. Te terminy, choć nieprecyzyjne, pozwalają jakoś te zjawiska sklasyfikować i opisać.

Przedstawienia „rozrywkowe”, adresowane do Polonii, polonijna publiczność nazywa zresztą po prostu „kabaretami”. Pierwszym takim zespołem, który przed laty wychynął zza żelaznej kurtyny, był kabaret „Wagabunda” Lidii Wysockiej. Niestety, w ostatnich latach „kabarety” nie podnoszą poziomu życia kulturalnego Polonii, zachwaszczając język, degradując środki wyrazowe. Trzeba przy tym dodać, że właśnie tego typu widowiska cieszą się największą frekwencją polonijnej publiczności.

Przedstawienia „tradycyjne”, dramatyczne, sprowadzane są z kraju przez polonijnych producentów wedle ściśle określonych kryteriów: sztuka znana (np. *Dziady*) albo o ekscytującym tytule (np. *Narty Ojca Świętego*); w obsadzie muszą być gwiazdy aktorskie – ale obsada musi być mała; dekoracji z reguły – prawie – nie ma. Przedstawienia takie z reguły oparte są na jakimś przedstawieniu już uprzednio granym w kraju, ale znacznie uproszczonym, albo też przygotowane od razu z przeznaczeniem na wyjazd za granicę. Rzadko na przedstawienia importowane z Polski wynajmowane są normalne, dobrze wyposażone teatry. Częściej spektakle dawane są w salach szkolnych, gimnastycznych, w salkach parafialnych i kafeteriach; nie zawsze jest tam odpowiednie oświetlenie; aktorzy grają najczęściej w kotarach, na tle jakichś horyzontów, z minimalną ilością wynajętych mebli, a kostiumy i rekwizyty przywożą w prywatnym bagażu. Polskie przedstawienia „dramatyczne” nawet, gdy występują w nich wybitni aktorzy, nie są w ogóle odnotowywane w prasie obcojęzycznej.

Przedstawienia „awangardowe” przywożone z Polski, choć grane po polsku, są, odwrotnie, częstokroć przedmiotem recenzji i analiz zagranicznych krytyków i teatrologów. Polscy widzowie pojawiają się na nich jednak tylko rzadko i wyjątkowo. Z punktu widzenia uczestnictwa w obiegu kulturowym te polskie przedstawienia należą do życia teatralnego danego kraju, a tylko w małej mierze do życia kulturalnego Polonii. Z reguły są to przedstawienia funkcjonujące już w międzynarodowym życiu teatralnym, podróżujące na światowe festiwale. Zapraszają je i organizują ich występy uniwersytety lub ośrodki wyspecjalizowane w goszczeniu zespołów zagranicznych.

Podam przykłady ze Stanów Zjednoczonych. *Wielopole, Wielopole* Tadeusza Kantora oglądałem kiedyś w sali New York University, gdy tam wykładałem. Przedstawienia Jerzego Grotowskiego organizowała Ellen Stewart, choć nie były grane w jej teatrze, La Mama. Tam natomiast wystawiał swe urzekające seanse teatralne Leszek Mądzik i tam też występowało lubelskie Provisorium. Widowiska Józefa Szajny sprowadził do Ameryki i sponsorował zasłużony mecenas polskiego teatru, Amerykanin, prof. Edward Czerwiński, który prowadził

przez lata Slavic and East European Center przy State University of New York w Stony Brook i miał teatr w Port Jefferson w stanie New York. Gospodarzem Włodzimierza Staniewskiego, ile razy pojawia się ze swymi Gardzienicami w Ameryce, jest Double Edge Theatre w Massachusetts. Przedstawienia „awangardowe” pokazywały siłę polskiego teatru. W dziedzinie aktorstwa ogromny szacunek i podziw wzbudzili zwłaszcza Ryszard Cieślak oraz Andrzej Seweryn, który występował w Ameryce w zespole Petera Brooka, a potem jako gwiazda Comedie Française. Zachwyty wywoływały dzieła polskiej plastyki teatralnej.

Trzeba wymienić jeszcze jeden typ widowisk – mają one rodowód polski, ale funkcjonują w obrębie życia teatralnego różnych krajów. Są to inscenizacje sztuk polskich autorów w reżyserii obcokrajowców, ale niekiedy także Polaków. Takie widowiska nie pojawiają się nigdy na scenach komercyjnych, na nowojorskim Broadwayu czy londyńskim West Endzie. Czasem trafiają jednak do znacznie większych teatrów, jak wystawiona kiedyś w Paryżu *Operetka* Gombrowicza w reżyserii Jorge Lavelli. Sztuki polskie budziły natomiast, i wciąż budzą, zainteresowanie w obiegach teatru uniwersyteckiego oraz „offowego” w różnych krajach. Czterech dramatopisarzy polskich cieszy się tam największą popularnością: Witold Gombrowicz, Stanisław I. Witkiewicz, Tadeusz Różewicz, Sławomir Mrożek.

Na pograniczu teatru polskiego i obcojęzycznego sytuują się przedstawienia przygotowywane przez Polaków na wydziałach teatralnych w różnych krajach, grane zatem w różnych językach. I tym razem mogę dysponować przykładami tylko z terenu Ameryki, ale wiem, że polscy reżyserzy i pedagodzy pracują także gdzie indziej.

I tak, między innymi, Jagienka Zych-Drwęska była latami bardzo cenionym profesorem aktorstwa i reżyserowała w Santa Clara University w Kalifornii. Również w Kalifornii, w University of California w Los Angeles, uczył aktorstwa i prowadził studia pantomimiczne Krzysztof Szwaja, kiedyś gwiazda Wrocławskiego Teatru Pantomimy⁶. Jarosław Strzemię (Stremien) polski aktor i reżyser, był latami obleganym przez studentów profesorem aktorstwa i reżyserii w Central Connecticut University w New Britain i wyreżyserował tam kilka sztuk polskich. Stanisław Brejdygant zapisał w USA piękną kartę jako reżyser przedstawień uniwersyteckich, nauczyciel aktorstwa i aktor. Hanna Bondarewska założyła i prowadzi z ogromnym rozmachem w stołecznym Waszyngtonie Ambassador Theatre, International Cultural Center⁷.

⁶ Dla szukających go w Internecie: w USA Krzysztof Szwaja posługuje się pseudonimem Christopher Vened.

⁷ Ja sam reżyserowałem w Ameryce w teatrach i na uniwersytetach sztuki Stanisława I. Witkiewicza (Witkacego), Brunona Jasińskiego, Tadeusza Różewicza, Sławomira Mrożka, Janusza Głowackiego, oraz mój własny dramat *Dzieci Paderewskiego* (The Black Box Theatre, University at Buffalo, 2004).

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

9. Zakończenie

Teatr polski uprawiany poza krajem wpisuje się wszędzie w etos „teatru służebnego”. Świadomie i instynktownie podejmuje służbę narodową wedle najlepszych polskich wzorców i tradycji. Natomiast polskie przedstawienia awangardowe czy eksperymentalne przywożone do różnych krajów są świadectwem wysokiego poziomu polskiej kultury teatralnej.

Teatr polski tworzony poza krajem stale czerpał, i nadal czerpie, z teatru uprawianego w kraju – zarówno literaturę dramatyczną, choć tworzył i tworzy swoją, jak też style, środki wyrazowe, metody pracy. Zarazem, długimi okresami odcięty, a zawsze oddalony od kraju, tworzył własny etos, który był zawsze nacechowany postawą służby wspólnocie emigracyjnej. Można nawet zaryzykować diagnozę, że teatr emigracyjny to przede wszystkim „obywatelski teatr służby”; jego najważniejszym celem jest podtrzymywanie polskości wśród polskiej emigracji. I właśnie ten etos i taki wybór wartości teatru emigracyjnego mogą być źródłem inspiracji teatru tworzonego w kraju.

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

ANEKS

POLAK NAUCZYCIELEM AKTORSTWA AMERYKANÓW

Ryszard Szrednicki (1889–1937) urodził się w Dębowej Górze na Mazowszu, przeniósł się z rodziną do Odessy, chodził tam do szkół i występował w polskich, a także rosyjskich przedstawieniach amatorskich. W 1907 dostał się w wyniku konkursowego egzaminu do Moskiewskiego Akademickiego Teatru Artystycznego Konstantina Stanisławskiego (Moskowskij Chudożestwiennyj Akademičeskijskij Tiatr – MChAT). Przyjął wtedy pseudonim sceniczny „Bolesławski”. Spędził w MChacie dziewięć lat, które uformowały go jako aktora i wprowadziły dogłębnie w „metodę aktorską” Stanisławskiego. Zagrał kolejno wiele znaczących ról w repertuarze rosyjskim i klasycznym. W MChacie stał się też reżyserem i pedagogiem; zaczął reżyserować filmy. W 1917 rzucił teatr i zaciągnął się do polskiego korpusu gen. Dowbora-Muśnickiego. Odbił szlak bojowy

jako ułan. (Opisał to we wspomnieniowej książce wydanej w Ameryce, *The Way of the Lancer*; wydanie polskie pt. *Szlakiem ułanów*).

W 1918 wrócił do Moskwy i rozpoczął reżyserować *Balladynę* Słowackiego w I Studiu MChAT-u. Stanisławski przyszedł na jedną z końcowych prób i wyraził zasadnicze zastrzeżenia wobec stylizowanego aktorstwa i umownego, poetyckiego wyrazu inscenizacji. Powstał konflikt, w wyniku którego Stanisławski nie dopuścił do premiery *Balladyny* (sam później dokończył reżyserii przedstawienia), a Bolesławski wyjechał do Polski. Zaproszony przez Arnolda Szyfmana, przygotował kilka znakomitych przedstawień w Teatrze Polskim, poczynając od *Mieszczanina szlachcicem* Moliera (1920), uznanego za bodaj najlepszą inscenizację molierowską w historii teatru polskiego. Reżyserował także filmy.

Spotkawszy się z niechęcią środowiska teatralnego – zakulisowa plotka niesie, że był „za dobry” dla swoich polskich kolegów – ponownie wyjechał z kraju. Tym razem na Zachód. W Niemczech, a potem w Paryżu wiązał się z rosyjskimi zespołami aktorów, którzy uciekli spod panowania bolszewików. Z jednym z takich zespołów pojechał do USA w 1922. Gdy zespół się rozpadł, Bolesławski przed długi czas poniewierał się. Pracował fizycznie, aby zarobić na życie.

Gdy dowiedział się z prasy o planowanym przyjeździe Stanisławskiego z teatrem w 1923, poszedł do organizatorów tournée i – łamaną wtedy angielszczyzną – powiedział, że zna pana Stanisławskiego osobiście, nawet kiedyś z nim współpracował, poza tym jest aktorem, umie po rosyjsku, także po francusku, a to jest język, w jakim za granicą porozumiewa się pan Stanisławski, więc może mógłby się na coś przydać w czasie tournée teatru z Moskwy. Został zaangażowany przez Amerykanów do pomocy organizacyjnej i jako tłumacz. Ponieważ opuścił MChAT po awanturze, w gniewie, nie wiedział, jak Stanisławski przyjmie jego pomoc w Ameryce, czy w ogóle poda mu rękę?

To jedna z piękniejszych i bardziej wzruszających opowieści z historii teatru amerykańskiego, ale i polskiego, i rosyjskiego także. Oto grupa amerykańskich organizatorów tournée MChAT-u czeka w nowojorskim porcie na spuszczenie trapu ze statku, którym przyplłynął rosyjski zespół. Za nimi stoi Bolesławski. Z trapu pierwszy schodzi Stanisławski. Organizatorzy witają go. Ale on dostrzega z tyłu grupy Bolesławskiego. Otwiera ramiona. Bolesławski podchodzi niepewnie. Stanisławski przytula go do serca. Pojednanie.

Amerykanie zaczynają teraz pytać gorączkowo: kto to jest ten tłumacz, ten, jak mu tam, „Boleslavsky”? Dowiadują się, że to również członek MChAT-u, wybitny aktor, reżyser, pedagog. Rosjanin? – Tak. – Nie. – Nie Rosjanin. – Polak. – Polak? – No tak, Polak, który był aktorem i reżyserem u Stanisławskiego.

Prestiż Bolesławskiego wzrósł niepomniernie, gdy Stanisławski zaprosił go na scenę, by grał – z nim na zmianę w czasie tournée – Satina w *Na dnie*. Jeszcze w czasie pobytu MChAT-u w Ameryce Bolesławski wygłosił serię wykładów na temat „metody Stanisławskiego”. MChAT opuścił Amerykę w 1924. Stanisławski pozostał w Stanach Zjednoczonych.

W latach 1923–1929 Bolesławski uczył „metody Stanisławskiego” w American Laboratory Theatre w Nowym Jorku. W sezonie 1923/1924 reżyserował w The Neighborhood Playhouse, a potem na Broadwayu, odnosząc znaczne sukcesy artystyczne. W 1929 przeniósł się do Hollywood. Pracował jako pedagog, scenarzysta i wreszcie reżyser kilkunastu filmów. Opublikował też cenioną do dziś książkę *Aktorstwo. Sześć wstępnych lekcji* (1933) oraz wiele artykułów na temat szkolenia aktora.

Jako nauczyciel i reżyser Bolesławski przekazywał Amerykanom podstawowe zasady „metody Stanisławskiego” i swe własne doświadczenia z jej stosowania, a w ich obrębie zwłaszcza intensywne przeżywanie wewnętrznych procesów psychologicznych, koncentrację woli na realizowaniu działań i głębokie odreagowywanie bodźców płynących od partnera. Zarazem realistyczne i psychologiczne aktorstwo Stanisławskiego było w nauczaniu Bolesławskiego, z jednej strony, przetrawiane

bardzo osobistym i indywidualnym podejściem do roli, a z drugiej, przesycane poezją, romantyzmem, okrywane tajemnicą, przesłaniane właściwą dla danej roli atmosferą, nastrojem. Można w skrócie powiedzieć, że Bolesławski połączył rosyjski realizm i psychologizm z polską poezją i duchowością. Tego uczył. To realistyczno-poetyckie aktorstwo stało się z czasem szczególnym, typowym, powszechnie nauczonym i praktykowanym stylem aktorstwa amerykańskiego.

Uczniami Bolesławskiego byli m.in. Lee Strasberg, Stella Adler i Harold Clurman, twórcy Actors Studio, w którym budowali oni fundamenty nowoczesnego amerykańskiego teatru. Każde z nich wprowadzało zresztą swoje modyfikacje – i do „metody Stanisławskiego” i do tego, czego nauczył ich Bolesławski. W filmach reżyserowanych przez Bolesławskiego grali, prowadzeni przez niego, m.in. Marlena Dietrich, Greta Garbo, Irene Dunne, rodzeństwo Ethel, John i Lionel Barrymore oraz dziesiątki innych aktorów. Gwiazdy ich wszystkich są wmurowane w chodnik przed Chińskim Teatrem w Los Angeles. Jest tam i gwiazda Bolesławskiego.

Realistyczno-poetyckie aktorstwo nauczane przez Bolesławskiego stało się podstawą „metody Strasberga” (zwanej krótko: The Method); przejmowali je uczniowie Strasberga, których uczył on w swoim Actors Studio. Przewinięło się przez nie setki aktorów, a wśród nich Montgomery Clift, Shelly Winters, Marlon Brando, Geraldine Page, Paul Newman, Marilyn Monroe, Joanne Woodward, James Dean, Anne Bancroft, Dustin Hoffman, Al Pacino i Robert De Niro. Spośród nich większość występowała z wielkim powodzeniem na scenie, a sławy dorobiła się na ekranie. Monroe i Dean, młode gwiazdy filmowe, zgłaszali się do Strasberga na rodzaj aktorskiej terapii, chcąc oprzeć swą intuicyjną grę na technice i warsztacie. Dzięki nim wszystkim – oglądanym przez miliony widzów na scenach i ekranach, podpatrywanym na planach filmowych przez kolegów – „metoda Strasberga” upowszechniła się i osiągnęła ogromną popularność, a przecież była to właśnie metoda, którą – z pewnymi modyfikacjami – przejął on od Bolesławskiego.

A więc to właśnie Bolesławski, a potem jego bezpośredni uczniowie, przyczynili się decydująco do uformowania się typowego aktorstwa amerykańskiego, praktykowanego obecnie na scenach i w tysiącach filmów. Jest to aktorstwo realistyczne, emocjonalne i psychologiczne, ukierunkowane na granie określonych postaci w sposób bardzo osobisty, własny, zawierające zawsze jakąś tajemnicę, coś nieuchwytnego, poetyckiego, metafizycznego. Pomiędzy aktorem a postacią powstaje intymny związek. Postaci są budowane na fundamencie silnego, głębokiego życia aktora w obrębie życia granej postaci. Aktor dąży do wyrażenia tego, co i w nim samym, i w postaci zarówno wyraźnie dane, jak trudno uchwytnie. Czynności fizyczne, ruch i posługiwanie się głosem przez aktora wynikają z jego przeżyć wewnętrznych, uczuć, procesów myślowych, przyprawów wspomnień i wybuchów marzeń. Dlatego Brando, Dean, Pacino, De Niro, gdy widzimy ich na ekranie, są tak całkowicie naturalni i prawdziwi, a zarazem w jakiś przedziwny sposób jakby nieobecni i roztargnieni. Są absolutnie skupieni i wsłuchani w siebie samych, jak też oddani jakimś transowi, grający jak w natchnieniu. Ich intensywna aż do bólu gra robi wrażenie, jakby trawieni byli nieustannie przez wewnętrzną ogień.

Ryszard Bolesławski był w Ameryce pierwszym nauczycielem tego rodzaju aktorstwa.

THEATRE OF POLISH ÉMIGRÉS

Summary

A great number of individual Polish actors and small theatre companies are active all over the world; sometimes, a visiting production from Poland excites the émigré audiences strengthening their ties with the mother country

Two key notions help to understand both the ethos and the history of theatre of Polish émigrés: (1) “Citizen’s theatre” is a theatre in which spiritual, human, ethical, patriotic and communal

values play the most important role, while aesthetic and utilitarian values are secondary. (2) “Theatre of service,” which is created in order to serve the spectators, to help them to preserve their traditions, support their needs, and express their hopes.

The structure of theatre life of Polish émigrés can be visualized as a three-layer pyramid. Its foundation is made of dense and ubiquitous “theatricality of life,” which permeates all areas of life, such as social, familial, religious, political, academic, sport, or commerce. Manifestations of “theatricality” include weddings, anniversaries, parades, jubilees, funerals, liturgies, processions, celebrations of Christmas, Easter, or Corpus Christi, and other events and activities. They use Polish imagery, symbols, costumes and/or songs. “Theatricality” employs theatre’s categories: action, characters, structuring the space and the time of the event, as well as theatre’s means of expression.

Above “theatricality” is a deep layer of amateur theatre practiced at schools, parishes and various associations and organizations. Polish amateur productions in the US have been recorded since the 1870s in the cities of especially numerous Polish population such as Chicago, Buffalo, Detroit, Pittsburgh, Philadelphia and New York. Polish amateur theatre companies can be found in many countries.

The tip of the pyramid consists of the performances given by Polish professionals abroad and tours of Polish productions. Helena Modrzejewska, in America known as Modjeska (1840-1909), after stardom in Kraków and Warsaw arrived in America in 1876, and made a splendid, thirty years lasting career on American stages, performing in English. In the 1880s she was considered *the* greatest American female stage star. Ryszard Bolesławski (1889-1937) in his youth was an actor and director at Moscow Art Theatre of K. Stanislavsky. When Poland regained its independence (1918,) he returned to Warsaw and directed at the Polski Theatre. In 1922, he went to America where he directed and taught acting, first in New York’s theatres and acting studios, and then in the film industry in Hollywood. He is credited for introducing American actors to the realistic-psychological Stanislavsky’s method, with a poetic, typically Polish tint.

Polish professional theatre companies were active outside of Poland during World War II in New York (1942–1945) and in London (1942-until present). In 1943, professional theatres were organized at the Polish Armed Forces by Jadwiga Domańska, and at the Polish Division under the Soviet command by Władysław Krasnowiecki. Polish professional productions were also created in Rumania, France, Brazil, British Palestine and elsewhere.

After the war, the strongest Polish theatre centre east of Poland (in its borders established at the Jalta conference, 1945) was Teatr Polski established in Lwów in 1958, by actor and director Zbigniew Chrzanowski, while at the West, it was the Polski Instytut Teatralny in New York managed since 1976, by actress and director Janina Katebach (Nina Polan). In the 1970s and the 1980s Polish theatre life flourished in Ottawa, thanks to the works of Jadwiga Domańska; and since the 1990s, in Toronto, where actress and director Maria Nowotarska created permanent Polish stage, collaborating with a cluster of actors.

Experimental theatres of Tadeusz Kantor, Jerzy Grotowski, and Włodzimierz Staniewski performed for international audiences. Great Polish actors, such as Elżbieta Czyżewska, Ryszard Cieślak, and Andrzej Seweryn, appeared in foreign productions. Plays written by best Polish playwrights – Stanisław Ignacy Witkiewicz, Witold Gombrowicz, Tadeusz Różewicz, Sławomir Mrożek – were staged in many countries. Books on Polish theatre and drama were published in several languages. Polish theatre scholars and artists lectured and taught at foreign universities.

Polish productions created either within the émigré communities or visiting from Poland contributed to preservation of Polish language, traditions, and values. Generally, Polish theatre was a vibrant element of Polish culture abroad.