NEIL SIMON

# SŁONECZNI CHŁOPCY

TEATR POWSZECHNY W WARSZAWIE

obsada

WILLY CLARK
**Zbigniew Zapasiewicz**

AL LEWIS
**Franciszek Pieczka**

BEN SILVERMAN
**Krzysztof Stroiński**

PIELĘGNIARKA
**Maria Robaszkiewicz**

EDDIE
**Jarosław Gruda**

REŻYSER TV (głos)
**Zygmunt Sierakowski**

SPIKER TV (głos)
**Kazimierz Wysota**

KOBIETA Z REKLAMY (głos)
**Paulina Chruściel**

## Rozrywka jako biznes, czyli kilka słów o Broadwayu

„Rozrywka jako biznes" – tak scharakteryzował Max Reinhardt życie teatralne w Nowym Jorku. (...)

Z pobieżnej charakterystyki teatru amerykańskiego wynikałoby, że jest on tak stary jak film i że powstał w podobnych warunkach. W rzeczywistości jest nieco starszy. Praktyki handlowe teatru amerykańskiego, sposób zarządzania, zamiłowanie do perfekcji oraz typowy dla niego kult gwiazdorstwa i system *long-run* wykształciły się już w ubiegłym stuleciu.

Przez dwieście lat teatry Ameryki Północnej kopiowały pod względem formalnym i treściowym wzorzec europejski. Z handlowego punktu widzenia znacznie go prześcignęły. Irving Berlin nie na darmo oświadczył w swym znanym na całym świecie przeboju: „There is no business like show business" („Nie ma to jak show business").

Margot Berthold, *Historia teatru*,
tłum. Danuta Żmij-Zielińska, Warszawa 1980, s. 525, 526

Funkcja rozrywkowa jest tutaj przypisana nieomal każdemu rodzajowi teatru – funkcja rozrywkowa i oczywiście, pogoń za sukcesem. Przy czym dążenie do sukcesu artystycznego i dążenie do sukcesu finansowego są tutaj ze sobą dziwnie przemieszane. Nie wiadomo, jak to rodzielić, nie wiadomo, co jest naprawdę ważniejsze, co naprawdę motywuje twórców. Często jako jedyna motywacja pozostaje tylko ambicja, chęć zwrócenia na siebie uwagi, odniesienie sukcesu finansowego, zrobienie kariery. A to się udaje najlepiej poprzez zabawienie publiczności.

*Życie po życiu (Rozmowa z Kazimierzem Braunem)*,
w: Juliusz Tyszka, *Widowiska nowojorskie*, Poznań 1994, s. 93.

System Broadwayu nie przewidywał w ogóle istnienia teatru jako instytucji. Produkowano wyłącznie pojedyncze przedstawienia, angażując jednorazowo realizatorów, wykonawców i obsługę techniczną – wszyscy oni byli profesjonalistami i (obowiązkowo) członkami związków zawodowych odpowiednich teatralnych branż. Publiczność stanowili w większości turyści i ludzie interesu, krajowi i zagraniczni, napływający w liczbie tysięcy i milionów do Nowego Jorku i innych wielkich miast, oraz wyższa klasa średnia – na broadwayowskich przedstawieniach objazdowych pokazywanych na prowincji.

Kazimierz Braun, *Kieszonkowa historia teatru na świecie w XX wieku*, Lublin 2000, s. 144 – 147.

Branżowy tygodnik „Variety", który z niesłychaną wręcz drobiazgowością śledzi rynek rozrywkowy, publikuje w każdym numerze ogromnie ciekawe dane statystyczne, ukazujące m. in. wpływy netto, uzyskiwane przez wszystkie przedstawienia grane aktualnie na Broadwayu. (...) Gazeta podaje co tydzień aktualne liczby, dotyczące każdego widowiska na Broadwayu, jak również ich podsumowania i analizy (także w porównaniu z minionymi sezonami aż do 20 lat wstecz), a nawet tzw. „barometr" kasowy, ukazujący wahania wpływów przy pomocy krzywej graficznej. Z tego gąszczu liczb wyłania się obraz teatru komercjalnego jako gigantycznego businessu, obracającego milionami dolarów. Wybitny aktor staje się tu magnesem dla publiczności (jego talent i umiejętności nazywane są żargonowo „box office appeal" czyli w wolnym przekładzie „atrakcyjność kasowa"), a widz cyferką w wykazach frekwencji.

Maciej Karpiński, *Życie i śmierć na Broadwayu. Szkice o współczesnym teatrze amerykańskim*, Warszawa 1990, s. 94, 95.

Niekontrolowana potęga recenzenta wielkiego dziennika nowojorskiego nie ma odpowiednika w stosunkach pomiędzy prasą i teatrem obowiązujących w Europie; ale też odpowiednika nie ma Broadway i rządzące nim prawa. Recenzent „New York Timesa" wie, że jego opinia może przesądzić o losie przedstawienia, a tym samym o wielu milionach poniesionych nakładów, a nade wszystko – o losach ludzi, zatrudnionych w spektaklu; w razie klapy bowiem będą sobie musieli poszukać nowej pracy, ich wysiłek włożony w przygotowanie premiery pójdzie na marne, ich nadzieje zostaną zniweczone. A jednak krytyk teatralny ze swą nieograniczoną władzą i prawem do wydawania nieodwołalnych wyroków jest nieodłączną częścią składową Broadwayu, jednym z głównych uczestników ryzykownej gry, która nazywa się „show business".

Maciej Karpiński, *Życie i śmierć na Broadwayu. Szkice o współczesnym teatrze amerykańskim*, Warszawa 1990, s. 60, 61.

„Teatr Broadwayu" to także pojęcie z zakresu socjologii: ma związek z amerykańską obyczajowością i psychologią społeczną. Na Broadwayu skupia się tradycyjnie uwaga opinii publicznej, na jaką nie może liczyć żadne inne zjawisko kulturalne poza Hollywoodem. Dla ludzi teatru Broadway oznacza – poza pieniędzmi – sławę i pozycję, jakie gdzie indziej są nie do osiągnięcia. Trzeba tu mieć na uwadze specyficzne amerykańskie pojęcia „sukcesu", „kariery" i „prestiżu"; w mentalności Amerykanina od dziecka zakodowany jest naturalny instynkt dążenia wzwyż, wyprzedzania innych, osiągania prestiżu społecznego i pozycji finansowej.

Maciej Karpiński, *Życie i śmierć na Broadwayu. Szkice o współczesnym teatrze amerykańskim*, Warszawa 1990, s. 30, 31.

Mówiąc o zawodzie aktora w Ameryce trzeba przede wszystkim wyzwolić się od ciężaru stereotypu, który wytwarza się automatycznie, zresztą także wśród Amerykanów. Tym stereotypem jest utożsamienie amerykańskiego aktora z gwiazdą, z twarzą znaną z ekranu lub stronic czasopism. Myślenie o zawodzie aktora w kategoriach szczytowego sukcesu prestiżowo-finansowego, w kategoriach gwiazdorstwa, jest głęboko zakorzenione w amerykańskiej mentalności społecznej i stamtąd promieniuje na świat jako idealny produkt „Amerykańskiego snu". (...) Tymczasem, rzecz jasna, status gwiazdy zarezerwowany jest tylko dla nielicznych.

Maciej Karpiński, *Życie i śmierć na Broadwayu. Szkice o współczesnym teatrze amerykańskim*, Warszawa 1990, s. 132, 133.

Neil Simon jest rzetelnym, niezawodnym dostarczycielem sztuk, wypełnionych przenikliwą obserwacją psychologiczno-obyczajową i błyskotliwym humorem. Jego sztuki idealnie odpowiadają gustom publiczności, poszukującej rozrywki w dobrym wydaniu. Bohaterami Simona są przeważnie ludzie z „upper middle class", wyższej klasy średniej, a więc ci sami, którzy wypełniają widownie teatrów Broadwayu. Odnajdują na scenie siebie, swoje przywary i śmiesznostki. Neil Simon pokpiwa sobie z nich dowcipnie, ale nie złośliwie; staje się zatem „ich" autorem. Nic więc dziwnego, że od ponad dwudziestu lat ten pięćdziesięciosześcioletni dziś autor z regularnością maszyny święci triumfy na Broadwayu. Grano w tym czasie 14 jego komedii, nie licząc kilku musicali, do których napisał libretto – były wśród nich tak głośne jak *Sweet Charity*. Simon, zanim zadebiutował na Broadwayu w roku 1961 sztuką *Come Blow Your Horn*, był autorem monologów i skeczów do satyrycznych audycji telewizyjnych (przez taką samą szkołę przeszedł np. Woody Allen).

Maciej Karpiński, *Życie i śmierć na Broadwayu. Szkice o współczesnym teatrze amerykańskim*, Warszawa 1990, s. 47, 48.

Michał Smolis

## *Neil Simon*

Teatr nazwany imieniem żyjącego artysty? Rzadko który twórca dostąpił takiego zaszczytu. Szacowny budynek teatralny, który mieści się (gdzieżby indziej?) na nowojorskim Broadway'u, od 1983 roku nosi imię Neila Simona. Jest to rzeczywista miara sukcesu amerykańskiego autora, poprzedzona ogromnym aplauzem publiczności. Simon jest do dzisiaj – w trwającej ponad pół wieku karierze – jednym z najpopularniejszych dramatopisarzy amerykańskich. W jednej z nowojorskich księgarni z teatraliami sztuki Neila Simona zajmują cały regał, sąsiadując – prawem alfabetu – z dramatami Williama Shakespeare'a. Dla Amerykanów Simon jest współczesnym klasykiem.

Do polskiego teatru Neila Simona wprowadził na początku lat siedemdziesiątych Edward Dziewoński. Swoją fascynację amerykańskim autorem „Dudek" tłumaczył w ten sposób: „Neil Simon (...) umie pisać śmiesznie o sprawach poważnych, i to w nim najbardziej cenię. Jest to zawodowiec, który czuje, rozumie, zna komedię i wie o niej wszystko. Olbrzymia większość jego sztuk jest napisana tak, że nic nie trzeba w nich skreślać. Tekst jest gotowy do grania. Zdawałoby się, że tak idealnie skonstruowane sztuki są samograjami. Otóż nie. Wymagają bardzo dojrzałego aktorstwa, które potrafi pokazać w lekkiej formie sprawy poważne, a w scenach poważnych nie zatraci lekkości stylu Simona. Widz po spędzonym przyjemnie teatralnym wieczorze powinien się zastanowić, z czego się tak właściwie śmiał, przecież to nie są wcale wesołe sprawy. Simon pisze o dzisiejszych przeciętnych ludziach, mieszkańcach wielkich miast, zasadniczo Nowego Jorku, ale jak się przekonałem, pasuje to świetnie do Warszawy, czyli do każdego dużego miasta naszego kochanego świata, który jest coraz bardziej przerażający". (Edward Dziewoński, *W życiu jak w teatrze*. Warszawa 1989). Zastanawiające, że Dziewoński, który pisał te słowa jeszcze przed upadkiem systemu, dostrzegał paralele między „socjalistyczną" Warszawą a „kapitalistycznym" Nowym Jorkiem. Dzisiaj jesteśmy znacznie bliżej rzeczywistości, o jakiej opowiada w swoich sztukach Neil Simon, a problem bezrobocia, który jest dramatem bohaterów *Więźnia* i *Słonecznych chłopców* dawno już przestał być u nas wyłącznie tematem literackim. Dlatego z tym większą ciekawością warto przyjrzeć się *Słonecznym chłopcom*.

Michał Smolis

## *Franciszek Pieczka i Zbigniew Zapasiewicz w komedii*

W Teatrze Powszechnym w rolach „słonecznych chłopców", emerytowanych komików występują Zbigniew Zapasiewicz i Franciszek Pieczka. Para wybitnych aktorów obecnych na polskiej scenie od ponad pięćdziesięciu lat. Debiut obu artystów, który przypadł na połowę lat pięćdziesiątych ubiegłego wieku znaczył czas przełomów: politycznego w Polsce, a estetycznego w polskim teatrze. Obu panów łączy coś jeszcze: w powszechnej świadomości jako aktorzy teatralni nie są kojarzeni z repertuarem komediowym, mimo że zagrali niemało takich ról w trakcie długiej kariery.

Podobno farsa jest dla aktora najwyższym sprawdzianem umiejętności warsztatowych. Juliusz Osterwa mawiał: „Fachu aktorskiego nauczyłem się grając farsy". Z kolei Aleksander Zelwerowicz twierdził: „Niczego nie wiem o aktorze, dopóki nie zobaczę go w komedii".

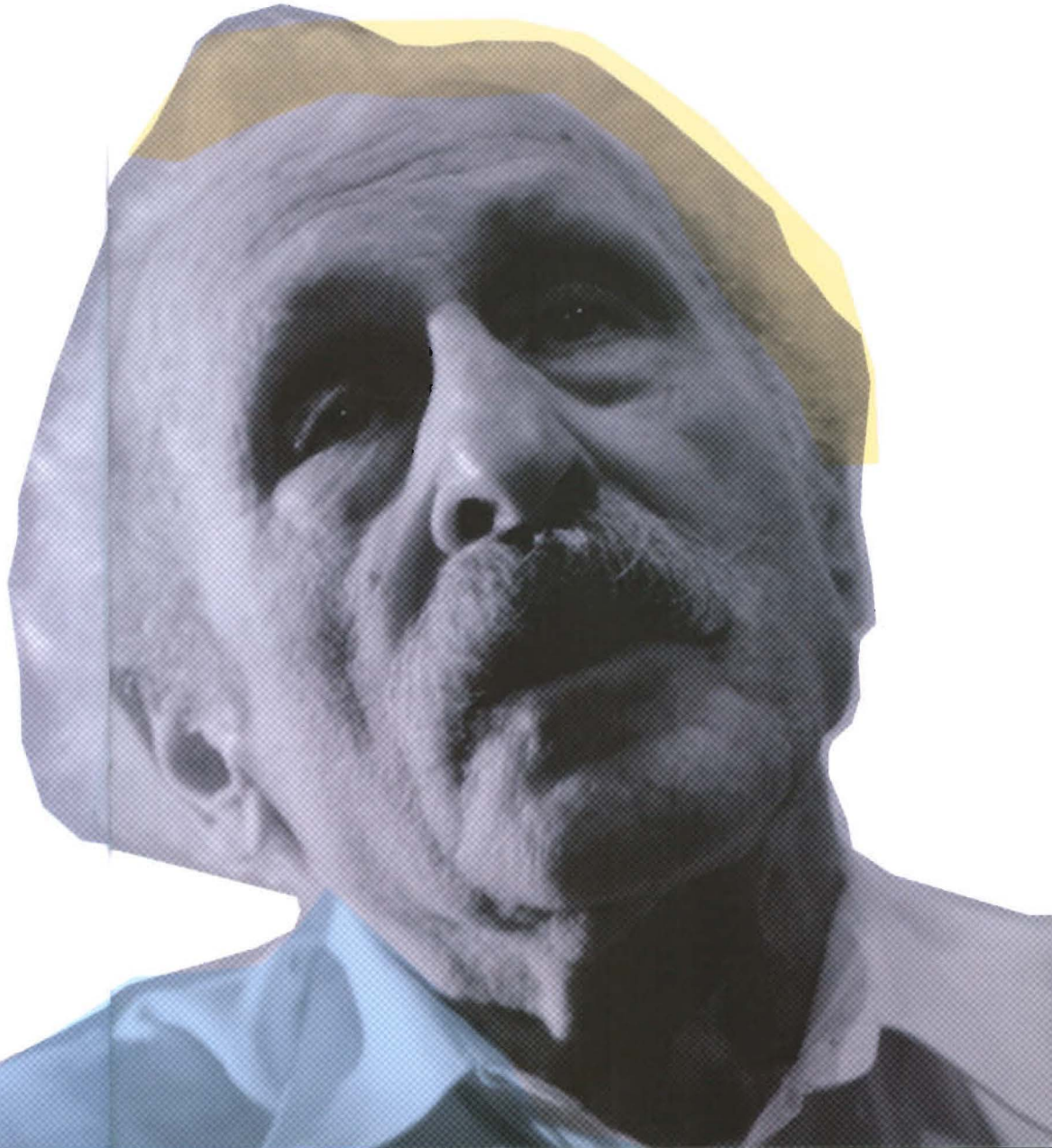
**Zbigniewa Zapasiewicza** jeszcze niedawno można było zobaczyć w komedii Ronalda Harwooda *Kwartet* (Teatr Współczesny, 2000), której akcja toczy się w domu dla emerytowanych śpiewaków operowych. Zapasiewicz jako stetryczały i świntuszący Wilfred Bond nie uciekał w tej roli od czystej błazenady, mniej czy bardziej świadomie idąc za radą swoich mistrzów bogato korzystał z efektów farsy. Swojego bohatera „postarzył" dzięki charakteryzacji. „Zagrał Świdrem" – skomentował tę rolę w antrakcie pewien historyk teatru. To nie jest zarzut, ale dowód na ciągłość

tradycji, z której Zbigniew Zapasiewicz się wywodzi. „Świder", czyli Jan Świderski (1916 – 1988) po mistrzowsku portretował starych ludzi od wczesnej aktorskiej młodości. Obficie korzystał z dobrodziejstw charakteryzacji: szminki, kredki i peruki. „Ja gram po prostu siebie, a w zależności od roli zmieniam swój wygląd" – mówił Świderski. Jego twarz-maska była wyrazem stosunku do świata, świadczyła dobitnie o wiedzy i znajomości rzeczy i zjawisk. Uśmieszek ironii czy też pogardy spod zmrużonych oczu, obwisłe wargi i mlaskanie służyły scenicznej prawdzie – oddaniu jedności psychofizycznej postaci. Zbigniew Zapasiewicz deklaruje trochę mniej radykalnie: „aktor jest przede wszystkim od tego, żeby poprzez siebie opowiadać o różnych ludziach". Zapasiewicz podkreśla znaczenie elementu kreacyjnego w aktorstwie, osobowości swoich bohaterów poszukuje również przy pomocy zewnętrznej transformacji. Nie brakuje mu autoironii, potrafi sam bawić się tymi poszukiwaniami. Jak w *Śmierci Tarełkina* Suchowo-Kobylina (Teatr Dramatyczny, 1975), gdzie główny bohater, aby przeżyć, „zrzuca" starą powłokę. Zatem Zapasiewicz zmienia skórę, a wraz z nią całego człowieka. Tarełkin chowa rudą perukę i sztuczną szczękę, przyprawia sobie łysinę i staje się bezzębnym, skrzeczącym i chrypiącym starcem – radcą dworu Kopyłowem. W tej klasycznej zabawie w teatr, przebieraniu się i nakładaniu masek, żonglowaniu komediową i farsową konwencją, pobrzmiewają echa samej *commedii dell'arte*.

Odrębnym etapem w karierze aktora były teatralne spotkania ze Sławomirem Mrożkiem i przede wszystkim z Witoldem Gombrowiczem, od roli Pijaka w *Ślubie* (Teatr Dramatyczny, 1974) po postać Leona w scenicznej adaptacji *Kosmosu* (Teatr Narodowy, 2005). To autor, który deformując logiczne następstwo zdarzeń narzuca w pracy nad rolą grę formą i językiem; wikłając w nią postaci i aktora, domaga się rozwiązań obcych realizmowi psychologicznemu. Zapasiewicz, jak sam mówi („Pamiętnik Teatralny" nr 1 – 4, 2004), szukając formy do roli Króla w *Iwonie, księżniczce Burgunda* (Teatr Powszechny, 1983) postanowił w sposobie mówienia sparodiować swojego wuja – aktora Jana Kreczmara, który lubił nadużywać głosek szumiących w miejsce syczących. Nie był to z kolei oryginalny pomysł samego Kreczmara, przyznaje Zapasiewicz, ale skutek podpatrywania innego kolegi – Kazimierza Junoszy-Stępowskiego (1881 – 1943). Ten prawdopodobnie najwybitniejszy aktor okresu międzywojennego wyspecjalizował się, między innymi, w portretowaniu osobliwych ramoli, ludzi różnej kondycji i pokroju społecznego. Do komediowego podłoża tych ról przenikał odcień dramatyczny, a ich wspólnym tematem była starość. Maską władał po mistrzowsku: znowu staranna i pomysłowa transformacja zewnętrzna, kunszt charakteryzacji, dawały w efekcie oryginalną i różnorodną fizjonomię kreowanych bohaterów; „patrząc w lustro na swoją »maskę«, tworząc portret swojej postaci, (...) nie tylko starał się dać w nim zewnętrzny wyraz psychicznych jej cech, ale również inspirował się tworzonym portretem w bogaceniu jej wizerunku psychicznego. Następowała tu więc charakterystyczna dla sztuki aktorskiej jednoczesność tworzenia postaci od wewnątrz na zewnątrz i odwrotnie" (Jan Kreczmar, *Notatnik aktora*, Warszawa 1966). To zdanie o Junoszy-Stępowskim mogłoby także dotyczyć samego Zapasiewicza, późnego „wnuka" przedwojennego aktora. Wyobrażam sobie, jak Zbigniew Zapasiewicz szykował się w podobny sposób do wyjścia na scenę w *Martwych duszach* Gogola (Teatr Współczesny, 1995). Oto jego Sobakiewicz, jakim zapamiętała go Anna Schiller: „włos zmierzwiony, źle uczesany; brwi nastroszone i ciężkie, opuszczone powieki". Ale to tylko pozór; Sobakiewicz widzi spod zmrużonych oczu bardzo dobrze i bardzo szybko kombinuje. Głos dobywa się z głębi ciała; a ciało jest skupione w sobie, nie nadużywa gestów. Ożywia się dopiero na myśl o pieniądzach, a umie liczyć wszystko – „od ceny za martwe chłopskie dusze po energię własnego ciała i spojrzenia". Komiczna figura monstrualnego chciwca była podszyta mrokiem i brakiem sympatii do człowieka.

**Franciszek Pieczka** najczęściej jest obsadzany w rolach ludzi nadwrażliwych, zamkniętych w kręgu własnych marzeń i myśli. Takiemu typowi bliski był gogolowski Anuczkin w *Ożenku* (Teatr Powszechny, 1995), rojący sobie, że potencjalna kandydatka na pannę młodą koniecznie musi władać biegle językiem francuskim. Role komediowe aktora bywały koniecznym, ale drugoplanowym punktem odniesienia dla scenicznego konfliktu, jak nudny i safandułowaty mąż jednej z tytułowych *Wesołych kumoszek z Windsoru* Shakespeare'a (Teatr Powszechny, 2000); albo ich znaczenie zostało zredukowane do znaku – groteskowej kukły, jak w przypadku Horodniczego w *Rewizorze* Gogola (Teatr Ludowy w Nowej Hucie, 1963). „Siedziałem na scenie z zupełnie gołym brzuchem na czymś przypominającym skrzyżowanie wanny z fotelem" – wspominał Pieczka. Po tej roli Pieczka chyba po raz pierwszy w życiu poczuł się marionetką w ręku reżysera, dlatego zbuntował się i odszedł z zespołu Józefa Szajny. W jeszcze innej roli komizm wynikał bezpośrednio z sytuacji, jak w *Żelaznej konstrukcji* Wojtyszki (Teatr Powszechny, 1998). Simon Morley, producent filmowy polsko-żydowskiego pochodzenia, rozumie, co mówią inni w jego obecności, podczas gdy oni są przekonani, że on nic nie rozumie, ponieważ milczy (do czasu) i jest obcokrajowcem. W toku scenicznych zdarzeń świat wariuje, ale bohater Pieczki zachowuje spokój i kamienną twarz godną Bustera Keatona. To jest jego pełna godności odpowiedź na absurd.

Znowu ojciec Jack, były misjonarz w irlandzkim dramacie Briana Friela *Tańce w Ballybeg* (Teatr Powszechny, 1993), egzystuje na pograniczu świata marzeń i lekkiego obłąkania, sygnały ze świata zewnętrznego odbiera powoli. Dziecięca naiwność starego człowieka, jego nieprzystosowanie i niedopasowanie do rzeczywistości jest źródłem komizmu i bywa zabawne, ale jest przede wszystkim wzruszające. Czy ten świat wewnętrznych przeżyć nie jest przypadkiem bogatszy i ciekawszy od tego, co widać? Ojciec Jack jest ciepły, liryczny. Pogodna aura rozświetla od wewnątrz



wiele postaci granych przez Franciszka Pieczkę, a w jego komentarzu odaktorskim odnajdziemy sympatię i współczucie dla tych dziwnych, trochę może śmiesznych, ale za to posiadających swoją godność ludzi.

* * *

Franciszek Pieczka tak oto mówi o swoim aktorskim autorytecie: „Jean Gabin pozostawał zawsze prywatny, a jest to dla mnie niedościgniony ideał aktorstwa. Miał własną twarz, niepowtarzalną, artystyczną osobowość". Zbigniew Zapasiewicz zdaje się odpowiadać: „Staram się w aktorstwie uciekać jak najdalej od siebie, ale w końcu wszystko jest przecież ze mnie. Tak całkiem uciec się nie da." Obaj aktorzy trochę tak jak bohaterowie *Słonecznych chłopców* różnią się między sobą niemal we wszystkim, a jednocześnie to właśnie ta różnorodność zapewnia im konieczne sceniczne dopełnienie. Nie tylko zresztą im, bo i polskiemu teatrowi, który dzięki temu ma do zaoferowania swoim widzom więcej uśmiechu, łez i wzruszeń.



## Mira Michałowska

Mira Michałowska (ur. 1914 – 2007) – polska pisarka, dziennikarka, satyryk, tłumaczka literatury amerykańskiej. Tłumaczyła m. in. Ernesta Hemingwaya, Sylvię Plath, Anais Nin, Edgara L. Doctorowa, Erskine'a Caldwella, Saula Bellow, Gertrudę Stein.

Pod pseudonimem *Maria Zientarowa* publikowała w latach 50. i 60. XX w. na łamach *Przekroju* humorystyczne opowiastki, które z czasem złożyły się na książkę, a w końcu na scenariusz telewizyjny serialu *Wojna domowa*. Pisała powieści, książki dla dzieci, felietony, opowiadania oraz sztuki (m.in. *Madame Curie*).

Pisała również po angielsku. Pod pseudonimem Mira Michal wydała *Nobody Told Me How* (1962) oraz serię krótkich opowiadań w pismach „New Yorker", „Atlantic Monthly" i „Harper's", gdzie swoje teksty drukowała pod pseudonimem Mira Złotowska.

„Była prawdziwą damą, jak mało kto należała do tak dziś pomiatanej elity – była erudytką, doskonale znała języki, umiała gromadzić wokół siebie ludzi kultury, sztuki i polityki, przyjaźniła się z *creme de la creme* Warszawy, Waszyngtonu, Nowego Jorku, zasiadała przy legendarnym „stoliku" w kawiarni „Czytelnika", obok Ireny Szymańskiej, Gustawa Holoubka i Tadeusza Konwickiego. W kraju i – przede wszystkim – zagranicą była niezwykle pomocna polskim dziennikarzom spragnionym informacji i kontaktów. (...) Mira to był brylant. W szarej i smutnej Warszawie świeciła blaskiem, który teraz zgasł."

Daniel Passent

Teatr Powszechny
im. Zygmunta Hubnera

Dyrektor Naczelny i Artystyczny **Jan Buchwald**
Zastępca Dyrektora **Ryszard Jakubisiak**

Projekt graficzny programu oraz projekt plakatu
**Wojciech Stefaniak, Tomek Wolff**

Zdjęcia
**Stefan Okołowicz, Dariusz Senkowski**

Redakcja programu
**Radosław Paczocha**

Druk
**Omikron**

Wydawca
**Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera,**
03-801 Warszawa, ul. Zamoyskiego 20
Tel.: 022-818-00-01

**Biuro Obsługi Widzów**
Tel./Fax. 022-818-48-19
bow@powszechny.art.pl

**Bilety**

Kasa
Tel.: 022-818-25-16
czynna od 12.00 do rozpoczęcia przedstawienia
(poniedziałek do 18.00 , w niedzielę od 14.00)
kasa@powszechny.art.pl

**Internetowa sprzedaż biletów**
www.ticketonline.pl

Działalność Teatru Powszechnego im. Zygmunta Hübnera
finansowana jest z budżetu miasta stołecznego Warszawy

WARSZAWA

**Patroni medialni:**

Radio PiN

TVP WARSZAWA

---

**www.powszechny.art.pl**

**Patron internetowy Teatru**

**home.pl**

Teatr Powszechny

im. Zygmunta Hubnera