

POLSKI UNIWERSYTET NA OBCZYŹNIE
W LONDYNIE

ZESZYTY NAUKOWE

SERIA TRZECIA, NR 5, 2017

HELENA KAUT-HOWSON

LONDYN

REŻYSER POLSKI W TEATRZE ANGIELSKIM I POLSKIM

Scena Polska w Londynie była stworzona w 2004 roku w celu utrwalania tożsamości narodowej Polaków na obczyźnie i ten cel przyświeca nam nadal. Nie ma w nim miejsca na dzielenie się naszym dziedzictwem kulturalnym ze społecznością angielską, choć oczywiście nie wykluczamy obecności nie-Polaków na naszych spektaklach, a zainteresowanym pomagamy nawet w zrozumieniu specyfiki naszej kultury, udostępniając streszczenia spektakli i wyjaśniając ich nieodłączny związek z historią narodu polskiego i unikatowością jego tradycji.

Jednakże głównym zadaniem Sceny Polskiej w UK jest tworzenie pomostów między pokoleniami Polaków, z tak różnych przyczyn osiadłych poza granicami swego kraju, oraz podnoszenie świadomości dziedzictwa kulturalnego w okresie bezprecedensowej w swych rozmiarach migracji unijnej. To zadanie tym ważniejsze w dzisiejszych czasach, im trudniejsza jest jego realizacja.

Młodzi ludzie, przyjeżdżający na Wyspy z myślą o zarobkach i podniesieniu stopy życiowej, osiedlają się, zakładają rodziny i nie znajdują czasu na teatr, zaś ci powodowani aspiracją robienia kariery, dążą do integracji w środowisko brytyjskie i często świadomie unikają związków ze środowiskiem emigracyjnym, które uważają za marginesowe czy nawet „ghettowe”. Tak właśnie określił to niedawno znany mi i znany w kraju reżyser teatralny, od dwóch lat próbujący przebić się przez hermetycznie zamknięte dla cudzoziemców podwoje teatru angielskiego.

Jeśli film i media dają jakąś nadzieję na przebicie się, teatr – w którym dominantą jest język i tradycja narodowa – pozostaje najtrudniejszym do zdobycia bastionem kultury, niedostępnym reżyserom, a tym bardziej dla aktorom wychowanym w innym języku i kulturze. W tej dziedzinie sytuacja pozostaje bez zmian niezależnie od otwartych granic Unii Europejskiej i lepszego przygotowania językowego nowo przyjezdnych Polaków.

Ambitnemu artyście taka przeszkoda staje się często osobistym wyzwaniem i przyznam, że nie inaczej było ze mną, gdy przed ponad pół wiekiem pojawiłam się w ojczyźnie Szekspira jako 24-letnia absolwentka wydziału reżyserskiego PWST.

Nie wiedziałam wtedy, że oprócz barier przeciw cudzoziemcom pokutują tu jeszcze staroświeckie uprzedzenia przeciw zatrudnianiu kobiet w na stanowiskach kierowniczych. Jeszcze przez następne 20 lat tylko dwa nazwiska kobiet reżyserek zapisały się w historii teatru angielskiego: Joan Littlewood i Wendy Toye.

Ani mój dyplom, ani list polecający od Erwina Axera do Petera Brooka nie robiły na nikim wrażenia. Co gorsza, sam teatr angielski wydał mi się zdumiewająco konserwatywny i staroświecki w porównaniu do polskiego, w którym nowatorstwo formy i zaangażowanie we współczesność były pomimo cenzury, a może właśnie z jej powodu celem samym w sobie. Dramaturgia Harolda Pintera i eksperymenty Brooka, o których mówiło się z podziwem w kraju, okazały się wyjątkiem raczej niż regułą.

Wielka Reforma Teatralna, o której uczono nas na studiach i której pionierem był Anglik Gordon Craig, była i pozostaje dotąd nieznanym tu wydarzeniem, choć od niej to właśnie datuje się rola reżysera we współczesnym teatrze.

Moje wykształcenie nie przygotowało mnie na zasadnicze różnice między teatrem polskim, tak przecież zapatrzonym w kulturę europejską, a teatrem angielskim, wyrosłym z tradycji wyspiarskiej i z głęboko zakorzenionego poczucia wyższości kultury anglosaskiej nad wszelką inną. Nie zdawałam sobie sprawy, do jakiego stopnia historia każdego narodu warunkuje miejsce i rolę kultury w życiu społecznym.

Nasz teatr, choć zrodzony z wpływów europejskiego odrodzenia, uwarunkowany jest historią rozbiorów, emigracji, okupacji, zmagania przeciw opresji, zmieniających się prądów politycznych.

Teatr angielski po okresie renesansowego rozkwitu, któremu kres położyła morowa zaraza i pożar Londynu, stał się – po 40-letniej przerwie w istnieniu,

po wojnach cromwellovskich i restauracji monarchii – rozrywką zarezerwowaną dla dworu i klas uprzywilejowanych. Jego ewolucja odzwierciedla zmagania społeczne okresu rewolucji przemysłowej, jak i etos protestancki dominujący tu po dzień dzisiejszy. To w związku z tym etosem teatru są na Wyspach po dziś dzień zamknięte w niedziele.

Różnice w podejściu do teatru odbijają się praktycznie na każdym aspekcie jego działalności: od użytkowania budynku po rolę dramaturga i stosunek do artystów teatru. Gdy nasza tradycja kulturalna i historia podnosi teatr do rangi świątyni narodowej, nawet jeśli sytuacja dziejowa spychała go czasem w podziemia czy do prywatnych salonów emigracyjnych, teatr angielski pozostaje instytucją ściśle rozrywkową. Walory ludyczne cenione są ponad wszelkie inne wartości, a produkt sprawdzony i pewny – ponad nowatorstwo czy eksperyment.

Autor dramatyczny nie jest widziany jako „wieszcz” czy „inżynier dusz”, w hierarchii literackiej plasuje się go na ogół niżej od autora powieści, zaś stosunkowo niski status artysty teatru wyraża się w angielskiej nazwie tego zawodu: *entertainer*. Tylko nieliczni pracownicy „przemysłu rozrywkowego” (*entertainment industry*) zyskują respekt społeczny, uwarunkowany sukcesem w telewizji lub podniesieniem do rangi szlacheckiej przez królową.

Widz i wygoda tzw. *paying public*, czyli publiczności płacącej za bilety, jest o wiele ważniejsza od artystów. Staroświeckie, rzadko odnawiane teatry West Endu mają złocone, luksusowe widownie i obskurne zaplecze z ciasnymi garderobami, pozbawionymi podstawowych urządzeń higienicznych. I choć Londyn uważa się za mekkę teatralną, jest to mekka nastawiona na pielgrzymki turystów amerykańskich i japońskich, szukających tu tradycyjnych inscenizacji klasyki angielskiej oraz konwencjonalnej, klasycyzującej gry aktorskiej. No i oczywiście musicali.

Nie znaczy to, że nie istnieje teatr alternatywny, poszukujący czy uprawiający dramaturgię obcokrajową, ale jako zjawisko marginesowe teatr taki z trudem wiąże koniec z końcem.

Najciekawsze zespoły eksperymentalne czy indywidualni artyści, włącznie z największym przedstawicielem angielskiej awangardy – Peterem Brookiem, szukają subsydiów i bazy do ciągłej działalności we Francji, Belgii i Holandii, gdzie polityka rządowa jest bardziej przychylna kulturze.

Jeśli w Polsce rząd czy władze miejskie dopłacają do każdego biletu w teatrach, które nadal subsydują, a teatry subsydiowane nuda istnieją w każdym nawet niedużym mieście, choć jest ich trochę mniej niż za PRL-u, w Wielkiej

Brytanii tylko największe miasta mają teatr, a od czasów rządów pani Thatcher nawet teatry subsydiowane muszą wykazać profit, czyli grać repertuar lekkie i mało obsadowe.

Tak, w bardzo ogólnym zarysie, przedstawiają się nadal różnice między teatrem polskim a angielskim; różnice, które musiałam zrozumieć i z którymi musiałam się liczyć, próbując wpisać się twórczo i zawodowo w ten nowy dla mnie kontekst.

Podobnie jak dzisiejsi nowo przyjezdni postanowiłam trzymać się z dala od środowiska emigracyjnego i skoncentrować na integracji w kulturę angielską, co ułatwiła mi znajomość języka, mąż Anglik oraz gotowość zacznania od podstaw.

Skorzystałam z okazji, że nowy *principal* sławnej uczelni teatralnej, Royal Academy of Dramatic Art (dalej: RADA), otworzył wydział reżyserski. Nie zdawałam sobie wtedy sprawy, że był to rzadki i szczęśliwy dla mnie przypadek.

RADA, jak i pozostałe szkoły teatralne w Anglii, kształciła aktorów i techników sceny tzw. *stage managers*, zaś studia reżyserskie jako takie w ogóle nie istniały. Reżyserzy teatralni wywodzili się głównie z elity studenckiej w Oxfordzie i Cambridge, gdzie poza obraną dziedziną studiów, na ogół humanistycznych, brali czynny udział w przedstawieniach studenckich. Rzadziej można się było nauczyć sztuki reżyserskiej przez terminowanie, czyli asystowanie wybranemu reżyserowi.

W obecnych czasach istnieją już wydziały reżyserskie oraz kursy przy wielu wyższych uczelniach, przysparzając teatrom angielskim rosnącą gwardię młodych reżyserów, choć nie sprzyja im klimat ekonomiczny i kurczy się sieć subsydiowanych teatrów regionalnych.

Pod tym względem sytuacja w Polsce zaczyna się upodabniać. Tam jednak nadal istnieją przy każdym teatrze stałe, etatowe zespoły aktorskie, co w Anglii nigdy nie było praktykowane.

Po ukończeniu studiów reżyserskich – które w porównaniu do poprzednich w PWST dały mi niewiele, poza okazją do opanowania nieznanymi mi dotąd żelaznych pozycji repertuaru angielskiego, takich jak tragedie jakobińskie czy komedie z okresu restauracji oraz nawiązania pożytecznych kontaktów ze znaczącymi ludźmi teatru – wyruszyłam na prowincję w poszukiwaniu zatrudnienia.

Był to okres rządów partii laburzystowskiej, sprzyjającej rozwojowi i popularyzacji teatru. Choć istniało o wiele więcej drzwi, do których mogłam zastukać, w rozmowach z dyrektorami teatrów, nieodmiennie mężczyznami, na-

potykałam na niezrozumiałą wówczas dla mnie nieufność wobec cudzoziemki i kobiety. Nikogo nie przekonywał ani mój podwójny dyplom, ani tytuł magistra, ani paszport brytyjski. Moja znajomość języków i dramatu światowego też nie robiła wrażenia, bo dominował wszędzie repertuar angielski z rzadką domieszką amerykańskiego i jeszcze rzadszym bardzo angielskim Czechowem.

Większość rozmów kończyła się pytaniem o sytuację rodzinną i poradą, abym zajęła się moim dwuletnim synkiem, choć zapewniałam ich, że synek ma się doskonale pod opieką tatusia i mieszkającej z nami babci. W dzisiejszych czasach ich podejście uznane byłoby za seksistowskie, choć nadal w dyrekcjach teatrów przeważają mężczyźni.

Przez jakiś czas udało mi się pracować jako asystentka w Royal Court Theatre, siedzibie English Stage Company, lansującej nową dramaturgię angielską od Osborne'a po Edwarda Bonda. Jednak moja wiedza i kwalifikacje przerażały korzyści, jakie mogła mi dawać asystentura i choć nudząc się na próbach, próbowałam tłumaczyć na angielski ulubione sztuki polskie, nie potrafiłam zainteresować nimi kierownictwa teatru.

Szczerliwym trafem pryncypał Royal Academy of Dramatic Art zaoferował mi pozycję etatowego reżysera na uczelni, co dało mi bezcenne doświadczenie w pracy nad dużymi, wieloobsadowymi inscenizacjami i okazję do opanowania rzemiosła reżyserskiego we wszystkich jego aspektach, przede wszystkim w pracy z aktorem.

To właśnie RADA dała mi szansę reżyserii sztuk autorów nieznanych podówczas w Anglii: Václava Havla czy Sławomira Mrożka. Autorzy obcokrajowi reprezentowali ryzyko, na które, oprócz uczelni teatralnych, niewiele zespołów mogło sobie pozwolić. Dla mnie, jako młodej reżyser, powodem do dumy były ambitne wieloobsadowe inscenizacje szekspirowskie, które stały się wkrótce moim *forte* i zwróciły na mnie uwagę dyrektorów teatrów regionalnych.

W tym stosunkowo korzystnym dla teatru subsydiowanego okresie nawet niewielkie teatry jak Bolton Octagon mogły się podejmować realizacji przynajmniej jednej sztuki Szekspira w sezonie. Dyrektor tego teatru, Wilfred Harrison reżyserował gościnnie w Polsce, co pewnie zaważyło na decyzji zaoferowania mi reżyserii „Henryka V” Szekspira. Sukces mojej inscenizacji sprawił, że przez trzy następne sezony zrealizowałam wszystkie sztuki z cyklu „Kroniki historyczne Szekspira”, a przez następne trzy sezony reżyserowałam wielkie widowiska w Leeds Theatre, od „Marata – Sade’a” po „Operę żebraczą” czy „Another Country”. Później też zachęeni sukcesem tych atrakcyjnych, choć

stosunkowo kosztownych spektakli, dyrektorzy teatrów powierzali mi duże przedstawienia, czasem nawet rzadziej grywanych sztuk „obcych”, jak „Wesele Figara” Pierre’a Baumarchaisa czy „Krwawe gody” Federica Garcii Lorki.

Nie wiem, czy pracując nad tymi inscenizacjami, zastanawiałam się nad swym wkładem w kulturę angielską, raczej starałam się w tych bardzo „męskich” sztukach o wojnie, patriotyzmie i o władzy przekazać jak najwyraźniej moje zrozumienie tych tematów. Oczywiście, recenzje nie omieszczały podkreślić faktu mojej polskości, uznając za atut „świeże spojrzenie” na Williama Szekspira czy Johna Gaya.

Po pewnym czasie przywykłam do wykrzyknika w tytule „Polka reżyseruje Szekspira!”. Nawet gdy po wielu już latach i licznych inscenizacjach nie tylko Szekspira, ale i innych rdzennie angielskich dramatów i adaptacji, kiedy krytycy, a wraz z nimi publiczność przestali się już dziwić, że to w ogóle możliwe, określenie „reżyser polski” nieodmiennie występowało przy każdej wzmiance mojego nazwiska¹.

Powodzenie moich produkcji przypisywano na ogół wyżej wspomnianej „świeżości spojrzenia”, a okazyjne potknięcie kładziono również na karb mojej „obcości”. Czasami to samo przedstawienie mogło być chwalone przez jednego krytyka, a atakowane przez innego za pociągający, według pierwszego, lub odpychający, według drugiego, efekt „obcości”. Zależało to na ogół od ich stosunku wobec europejskiej awangardy, do której współczesny polski teatr był zaliczany, a w której jedni widzieli ciekawą szansę dla rozwoju teatru, a inni zagrożenie dla jego solidnej fasady.

Za przykład mogą posłużyć podzielone zdania na temat mojej interpretacji scenicznej wersji powieści Thomasa Hardy’ego *Tess of the D’Urbervilles* (premiera w West Yorkshire Playhouse w 1991 roku). Podczas gdy recenzent „The Independent” chwalił mityczny wymiar i nawiązania do teatru europejskiego², Charles Spencer w „Daily Telegraph” oskarżał mnie o subwersyjne intencje wobec szacowanej klasyki angielskiej³.

Z czasem sukces moich realizacji takich typowo angielskich utworów, jak „Jane Eyre”, „Hindle Wake” czy „Another Country” pokonał uprzedzenia bardziej konserwatywnych krytyków. Okazało się, że publiczność wcale nie jest

¹ Por. strona internetowa: Diamondmanagement.co.uk/index.php/artists/bio/helena_kaut_howson; dostęp: kwiecień 2016.

² „The Independent on Sunday”, sierpień (?) 1991.

³ E. Schafer, *Ms-Directing Shakespeare. Women Direct Shakespeare*, Pelgrave Macmillan, 2000, s. 277.

zbyttno przywiązana do tradycyjnej interpretacji swych ulubionych sztuk, a wręcz przeciwnie – lubi je oglądać przefiltrowane przez wyobraźnię wolną od ustalonych konwencji.

Recenzje zaczynały odzwierciedlać nie tylko nieoczekiwaną siłę i wyrazistość moich reinterpretacji, ale dawać upust przyjemności, jaką sprawiało im właśnie to przełamywanie konwencji:

The director Helena Kaut-Howson should be pleased at our reaction because it showed we had forgotten to be appropriate and really were participating in cosmic drama being enacted before us and the race memories it evoked⁴.

(Francesca Turner)

The atmosphere she creates is electric and has cinematic image by image control I have rarely had the pleasure of seeing on an English stage⁵.

(Carol Wilks)

What a welcome shock, what an outbreak of daring for the Christmas season, instead of routine boredom of a Classic transferred from page to stage in lumbering bouts of realise, this version of Charlotte Bronte's portrait of a young Victorian woman shaping her own destiny comes trailing clouds of excitement. Kaut-Howson's production emerges as a series of dreamlike images and discovers a way of making the story live in fresh, modern and distinctly theatrical terms⁶.

(Nicholas de Jongh)

Pracując jako wolny strzelec, podejmowałam zadania poruczone mi przez dyrekcje teatrów. W dużej mierze był to repertuar anglosaski, który – jak się rzekło – dominował i nadal dominuje tutejsze sceny. Sztuki z repertuaru obcojęzycznego stanowią mały procent, a wprowadzenie nowego utworu nieznanego autora spoza sfery anglojęzycznej jest niezwykle trudne. Mój głód sztuk obcych czy ciekawych ryzykownych projektów i adaptacji zaspokajałam, reżyserując na uczelniach teatralnych: RADA, London Academy of Music and Dramatic Art, University of California czy National Theatre School of Canada i innych, traktując je jako swego rodzaju laboratoria. W ten sposób udało mi się wylansować kilka nieznanych tu dotąd pozycji, na ogół w moich tłumaczeniach: „Zmierzch” i adaptację „Konarmii” Isaaca Babla, „Sanatorium pod klepsydrą” Brunona Schulza, „Was-

⁴ F. Turner, „The Guardian”, 2 V 1992.

⁵ C. Wilks, „The Guardian”, 16 IV 1988.

⁶ N. de Jongh, „Evening Standard”, 6 XII 1993.

sę *Żeleznową*” Maksima Gorkiego czy „Wijuny” Teresy Lubkiewicz-Urbanowicz. Wszystkie realizowałam potem w teatrach zawodowych.

„Wijuny”, przetłumaczone jako „Werewolves” (jak cała sztuka utrzymana w dialekcie kresowym, słowo *wijuny* nie ma odpowiednika w języku angielskim), doczekały się już siedmiu międzynarodowych realizacji, w tym czterech reżyserowanych przeze mnie: Open Space Theatre – Londyn, Theatre de Nouveau Monde – Montreal, Druid Theatre – Galway, Irlandia, Traverse Theatre – Edynburg. O wrażeniu, jakie ta niezwykła polska sztuka wywołuje na publiczności, najlepiej świadczy następujący fragment recenzji:

*Canadian Theatre has long been obsessed with old-fashioned naturalism. That's another good reason to marvel as „Werewolves” takes off from its ultra-naturalistic context, then flies over the genre, hovers like Chekhov, wallows like Gorky, dances like Fellini, blushes like schoolgirl and laughs like a world weary whore, In her superb production Kaut-Howson has brought it through one more cultural barrier. It's vaguely Irish profoundly Slavic and irrepressibly Canadian*⁷.

(Marianne Ackermann)

Chciałabym wierzyć, że takie właśnie przełamywanie barier i przekraczanie granic – rodzajowych, stylistycznych i geograficznych – stanowi moją zasługę i najwartościowszy wkład w kulturę brytyjską i nie tylko brytyjską:

*She takes you from known to the unknown without betraying the spirit of the original. An adaptation she'd made from the stories of Isaac Babel plunged you into the savage melancholy of underworld Odessa and succeeded in transforming the cramped stage of the Half Moon Theatre into an epic space*⁸.

(Irving Wardle)

Krytycy dostrzegali to również w moich interpretacjach znanych sztuk angielskich:

*Her Royal Exchange Theatre production of „Hindle Wakes” in 1996, revived again in 1998, disrupted by the IRA bombing, vindicated the idea of inviting a Pole to direct a monument of ethnic Lancashire, Again she demonstrated a knack for acquiring a sense of place whilst alluding to a wider works'. And for putting a smile on the face of the audience*⁹.

(Robin Thornber)

⁷ M. Ackermann, „Montreal Gazette”, 27 III 1983.

⁸ I. Wardle, „The Independent on Sunday”, 7 V 1994.

⁹ R. Thornber, „The Guardian”, 17 III 1999.

Podobnie znajoma, a jakby odkryta na nowo była w mojej interpretacji jedna z najważniejszych sztuk Irlandzkich: „Plough and the Stars” Seana O’Casey’ego – dramatu narodowego, będącego dla Irlandczyków tym, czym „Wesele” lub „Noc listopadowa” dla Polaków. Dyrektor Lyric Theatre w Belfaście, który zaskoczył prasę, oferując reżyserię tej właśnie sztuki „polskiej” reżyser, tak wspomina w swej autobiografii rezultat tego przedsięwzięcia:

Inviting her I was hoping, and was not disappointed, that she would blow the dust off the old Irish classic. Helena had a marvellous sense of the visceral sweep of the play, her visual story telling was particularly strong’. The opening of her production was magical. The whole cast wondered onto a dark street, with only a piercing shaft of light, like a lost tribe wondering through the maze of history. It was like something out a Polish film¹⁰.

(Rolland Jaquarello)

Gdy pracowałam jako reżyser niezwiązany z jednym teatrem, moje produkcje były czymś w rodzaju indywidualnych wypraw, „podchodów”, czasem nawet „najazdów” na bastiony dramaturgii angielskiej, które starałam się zdobywać jeden po drugim, odkrywać ich istotę i przyswajać mojemu doświadczeniu i percepcji świata, tak aby stawały się uniwersalne.

Gdy w roku 1991 objęłam dyrekcję Teatru Clwyd w Walii, była to dla mnie szansa realizacji pełnej wizji teatralnej, planowania i wprowadzenia w życie całego programu artystycznego: od ustalenia nowych celów, poprzez dialog z publicznością, projekty rozwojowe, repertuar i jego realizatorów, po wyraźnie określony styl prezentacyjny.

Choć przedtem moja polskość dochodziła do głosu bezwiednie, teraz świadomie sięgałam do moich korzeni, a nawet do kontaktów zawodowych w kraju i na świecie, zapraszając do współpracy krakowskiego scenografa Pawła Dobrzyckiego, polskiego kompozytora Bolesława Rawskiego, Japonkę Michiko Kavagoe czy też znakomitego grafika polskiego pochodzenia – Andrzeja Klimowskiego. Te kontakty, we współpracy z miejscowymi talentami, jak i artystami sceny o międzynarodowej reputacji, jak Marcello Magni, Kathryn Hunter, Janet Suzman, Tony Hopkins czy Julie Christie, pomogły mi w zakładaniu podwalin pod prawdziwie europejski ośrodek teatralny w malowniczym, choć mało znanym zakątku północnej Walii.

¹⁰ R. Jaquarello, *Memories of a Development. My Time in Irish Theatre and Broadcasting*, Dublin, 2016, s. 123.

Wybitny krytyk teatralny – Irving Wardle, w artykule poświęconym mojej działalności podkreśla polskie powiązania jako kluczowe dla osiągnięć mojej dyrekcji:

Her Clwyd policy is a combination of close up and long distance. She casts actors previously seen on the welsh language scene alongside leading names of English stage in main house shows, such as the forthcoming Macbeth (starring Timothy West), equally she puts out advertising leaflets designed by Andrzej Klimowski, whose surrealistic graphics stem from the grand tradition of Polish poster art. In a piece like „Full Moon”, her production faithfully reflected Caradog Pritchard’s portrait of a Welsh village life but coupled with visual magic of Witkiewicz. „In Central Europe”, she says, „there isn’t an existence that hasn’t been affected by wars and revolutionary upheavals, so we tend to look at reality as a combination of individual destiny and history, that strongly informs my perception of what life and the role of art is about”. I can think of no other British based director who is in a position to say that¹¹.

(Irving Wardle)

Z kolei kronikarz historii teatrów regionalnych, Robin Thornber, tak podsumowuje trzyletni okres mojego dyrektorowania:

In her three years as Artistic Director of Theatre Clwyd in Mold, she took that amazing palace of culture in the Welsh hills from regional rep to the international centre of excellence. And while she brought a global perspective to a small market town, she was the first director there to identify with its Welshness, perhaps because she had grown up in a country overrun by occupation¹².

(Robin Thornber)

Pozwalam sobie przytaczać te wszystkie cytaty jako dowód, że mój wkład w kulturę brytyjską postrzegany jest zazwyczaj w kontekście mojej polskości. Nie wiem, czy to jedyna cecha warunkująca taki, a nie inny kształt mojej osobowości twórczej. Myślę, że pół wieku pracy i życia poza Polską oraz moja skłonność do poszukiwań nie mogły pozostać bez wpływu, ale mam satysfakcję z przełamania, choćby w pewnym stopniu zakorzenionych tu uprzedzeń przeciw sztuce europejskiej, czyli kontynentalnej, która w percepcji wielu Wyspiarzy wydaje się przeintelektualizowana, abstrakcyjna i pozbawiona humoru. Dlatego przyjmuję jako komplement dla siebie i dla kultury europejskiej następujące stwierdzenie tegoż krytyka:

¹¹ I. Wardle, *A Winner Against All Odds*, „Independent on Sunday”, 7 V 1994.

¹² R. Thornber, „The Guardian”, 28 IX 1998.

*She brings „continental” dimension to the sometimes narrow world of British theatre*¹³.

(Robin Thornber)

Z kolei historycy teatralni odnotowują dalsze strony mojego wkładu:

*She is probably the only director in the larger theatres who managed to assimilate European and North American experimental influence into mainstage productions*¹⁴.

(Ann Marie Taylor)

Ignorowanie istniejących tu barier między teatrem eksperymentalnym a klasycznym (czytaj – konwencjonalnym), jak również sam fakt powierzenia polskiej reżyserki dyrekcji znaczącego teatru brytyjskiego, *de facto* – teatru narodowego Walii, był i dotąd jest ewenementem w historii instytucji artystycznych tego kraju. Moją błyskotliwą, choć stosunkowo krótką kadencję zawdzięczam chyba głównie odwiecznym konfliktom między aspiracją narodową Walijszczyków a presją odgórną polityki Królestwa.

Moja polskość, a raczej dystans do oficjalnej polityki kulturalnej były atutem, docenianym przez Walijszczyków, może dlatego, że nie chcieli już dyrektorów – Anglików, traktujących ten teatr jako odskocznnię do produkcji komercyjnych, które mogliby przenosić do londyńskiego West Endu.

Ja natomiast widziałam tę pracę jako szansę najpełniejszej realizacji mojej artystycznej wizji. I choć zmagania z biurokracją, zawiść i machinacje wewnętrzne zatruwały nieraz słodki smak sukcesu, uważam walijską przygodę za moment prawdziwego rozkwitu mojej kariery i najpełniejszego wyrazu moich możliwości artystycznych, bardziej celowy i przysparzający większą satysfakcję niż późniejsze osiągnięcia w prestiżowych teatrach Londynu i innych metropolii świata. Dużo większą nawet niż gościnna reżyseria w Royal Shakespeare Company, tego olimpu wśród angielskich teatrów, na którym – oprócz mojej – nie postąpiła dotąd stopa reżysera polskiego.

Od początku XXI wieku, po przeszło 30-letniej nieobecności, zaczęłam być zapraszana do reżyserii w Polsce. W pierwszym projekcie, jaki podjęłam, starałam się wnieść – w ten jakże inny i ciągle zmieniający się krajobraz kulturalny – moje doświadczenie, jako człowiek i artysta, bez afiliacji z taką czy inną tradycją.

W odpowiedzi na zmiany w kraju, na wyzwania i problemy, jakie te zmiany stawiały przed przeciętnym Polakiem, wybrałam „Victory”, współczesną sztukę

¹³ Tamże.

¹⁴ A. M. Taylor, *Patterns of Contemporary Theatre Making*, Cardiff, 1997.

angielskiego pisarza Howarda Barkera. Długi podtytuł tej niezwyklej, przetłumaczonej przeze mnie na język polski sztuki, brzmiał: „Krajobraz po przełomie, czyli wybory reakcji”.

Premiera, którą wyreżyserowałam z zespołem Teatru Współczesnego we Wrocławiu z Danutą Stenką w roli głównej, zdobyła w 2003 roku Grand Prix na Festiwalu Sztuk Współczesnych w Bydgoszczy. Wręczając mi tę nagrodę, przewodniczący jury wyraził podziw, a właściwie zdumienie, że autor brytyjski pisząc o przełomach społecznych w Anglii XVII wieku, wydaje się w sposób nieomylny trafiać we współczesną sytuację polską. Ale walory samego przedstawienia, za które zostałam nagrodzona, ujęte były bardziej uniwersalnie:

Zdaniem Jury festiwalu, „Zwycięstwo” najtrafniej łączy tragedię z groteską, historię ze współczesnością, politykę z miłością, odwagę z wrażliwością, brutalność dociekania prawdy z artystyczną wyobraźnią.

(Adam Orzechowski, dyrektor Festiwalu)

Cieszyło mnie, że zamiast przyklejania etykietek czy wyciągania różnic między kulturami, teatr może szukać wspólnych mianowników, zwłaszcza w sferze aktualnych, żywych treści.

Jeśli zaś chodzi o formę, w porównaniu do rozbuchanej swobody, że nie powiem – samowoli formalnej młodych reżyserów polskich, mój styl jest zdecydowanie konserwatywny.

Tym nie mniej kontynuuję współpracę z teatrami w kraju, gdzie po kolejnych realizacjach uznano mnie jednak za reżysera „brytyjskiego”, i oczywiście nadal reżyseruję w teatrach brytyjskich i innych, gdzie pozostaję znana jako „reżyser polski”.

Ichoć nadal szukam treści ogólnoludzkich w podejmowanych przeze mnie projektach, istnieją treści i ich ukryte, głębokie znaczenia, które mogę dzielić tylko z Polakami osiadłymi poza granicami ojczyzny. Właśnie ta odległość, ten dystans do wąsko pojętej koncepcji kultury – czy to polskiej, czy brytyjskiej – łączy nas mocniej niż sztandary.

Od wielu lat, sporadycznie bądź w sposób regularny, w zależności od wymagań czasów, tworzymy teatr, który utrwała i wzbogaca naszą fundamentalną polskość, pomaga w jej przetrwaniu, a także w zrozumieniu jej roli w społeczeństwie wielokulturowym.

BIBLIOGRAFIA

- Ackermann M., „Montreal Gazette”, 27 III 1983.
- Jaquarello R., *Memories of a Development. My Time in Irish Theatre and Broadcasting*, Dublin, 2016.
- Jongh N. de, „Evening Standard”, 6 XII 1993.
- Schafer E., *Ms-Directing Shakespeare. Women Direct Shakespeare*, Pelgrave Macmillan, 2000, s. 277.
- strona internetowa: Diamondmanagement.co.uk/index.php/artists/bio/helena_kaut_howson.
- Taylor A. M., *Patterns of Contemporary Theatre Making*, Cardiff, 1997.
- „The Independent on Sunday”, sierpień (?) 1991.
- Thornber R., „The Guardian”, 17 III 1999.
- Thornber R., „The Guardian”, 28 IX 1998.
- Turner F., „The Guardian”, 2 V 1992.
- Wardle I., „The Independent on Sunday”, 7 V 1994.
- Wardle I., *A Winner Against All Odds*, „Independent on Sunday”, 7 V 1994.
- Wilks C., „The Guardian”, 16 IV 1988.

HELENA KAUT-HOWSON

POLISH DIRECTOR IN ENGLISH AND POLISH THEATRE

SUMMARY

Helena Kaut-Howson, internationally acclaimed theatre director, resident in UK since 1995, describes her career and experiences as a theatre maker, looking on it from the point of view of her contribution as a Polish artist to the cultural scene of Great Britain.

Born and educated in Poland, having gained her degrees and diplomas both in Poland and UK, Helena Kaut-Howson has a strong affiliation with her Polish background and cultural if not necessarily national heritage. Her views on the role of foreign artists in the largely insular theatre scene in Britain have been shaped by extensive experience of working in most major theatres in this country, from regional repertory companies to London West End and the Royal Shakespeare Company. She describes her struggles over the years to establish her position and evolve an individual style of expression, overcoming considerable resistance both as a woman and a foreigner. It was mainly as an artistic director of Theatre Clwyd (Wales) a regional theatre which she raised to international prominence, that she gained reputation for enriching British theatre with her vision. Since then and for many years after her work has been appreciated for innovatory approach and for investing her in-

terpretation of English classics with a new refreshing quality, often associated with the director's Polish background.

The article points out key differences between the theatre culture in England and in Poland both bound up intrinsically with tradition and history.

Helena Kaut-Howson's experience outside of the United Kingdom confirmed her view of a theatre as an expression of national identity, this being true of all theatres including the marginally more outward looking Polish theatre. That's why she looks upon her role as an Artistic Caretaker of the Polish Stage Company, UK which she founded in 2004 as essentially separate and based on different principles (though still on the highest artistic criteria) from her work as a British and international theatre director. If the former serves to maintain and strengthen the cultural identity of Poles abroad, the latter has to play to the interests and expectations of the British, only occasionally provoking them to broaden their perspective.

Keywords: Helena Kaut-Howson, Polish artist, director, English and Polish theatre