

Aby rozpocząć lekturę,  
kliknij na taki przycisk ,  
który da ci pełny dostęp do spisu treści książki.

Jeśli chcesz połączyć się z Portem Wydawniczym  
LITERATURA.NET.PL  
kliknij na logo poniżej.



# Ostatni gong

*Mojemu mężowi  
- Zdzisławowi*

Bogusława Czosnowska  
**OSTATNI GONG**



Tower Press  
Gdańsk 2000

Projekt okładki  
*Dariusz Szmidt*

Autor zdjęcia na okładce  
*Edmunda Bonnauda*

W tekście zamieszczono zdjęcia  
*Małgorzaty Bramorskiej-Fogiel, Tadeusza Bilińskiego, Tomasza Degórskiego, Edwarda Hartwiga, Zbigniewa Kosycarza, Wojciecha Lendziona, Tadeusza Linka, H. Matuszewskiego, Grażyny Wyszomirskiej, Edmunda Zdanowskiego oraz ze zbiorów prywatnych*

Skład i łamanie  
*Jerzy M. Kołtuniak*

Redaktor  
*Monika Podgórnjak*

Korekta  
*Zespół*

Wydanie pierwsze

© Copyright by Bogusława Czosnowska, Gdańsk 2000

ISBN 83-87342-23-8



Tower Press  
Gdańsk 2000

[Kup książkę](#)

## SPIS TREŚCI

### „Teatr i chatyna” – wstęp Jana Ciechowicza **MOJE ŻYCIE W TEATRZE I NIE TYLKO**

1. Rodzice
2. Królowa nocy
3. Dziecięce kradzieże
4. Biedna pupa
5. Końskie dzieciństwo
6. To był dopiero ślub!
7. Szczecin miasto zieleni magnoliami pachnący
8. Powrót do Lwowa
9. Kraków w fotoplastykonie
10. Bo ja jestem czarownicą
11. Słoneczniki obracają się ku słońcu
12. Francja i Francuzi
13. Nieobecni
14. Profesor Aleksander Bardini
15. A teraz Gdańsk
16. Jańcia i Kazio Piętowie
17. Kuba

### **RYMOWANKI**

1. Chatyna skończyła 25 lat
2. Rozmowa z moim świerkiem Jasiem
3. Ot, tak mi się baje
4. Świerszczowe trio
5. Wiatr
6. Złoty zamek
7. Mój stary fotel

8. Mały węgielek
9. Legenda o dębie
10. Ręcznikowe pęteleczki
11. Moździerze
12. Polska choinka
13. Rozmowa z Giewontem
14. Obiadowe danie
15. Człowiek na emeryturze
16. Ze mną są kwiaty
17. Moje dobranoc

## TEATR I CHATYNA

### 1.

Sztuka i prywatność. Polskie pamiętniki teatralne, czyli pamiętniki pisane przez ludzi teatru (głównie aktorów), sięgają początków sceny narodowej. Pierwszy był tutaj, oczywiście, Wojciech Bogusławski jako autor *Dziejów Teatru Narodowego*, do których dołączył nieocenione „wiadomości o życiu sławnych artystów” (1820). To stamtąd możemy dowiedzieć się najwięcej o wizycie trupy Bogusławskiego w Gdańsku w roku 1811, kiedy to Teatr Narodowy dał 21 reprezentacji, „patrzac na świetną postać mnóstwem wojska napełnionego miasta” (głównie wojska napoleońskiego; nawet afisze drukowano wówczas w trzech językach: po polsku, niemiecku, ale i po francusku). Przykład Bogusławskiego-pamiętnikarza był zaraźliwy. Swoje pamiętniki, czasem nawet w formie dziennika, czyli pamiętnika pisanego „na gorąco”, pozostawili m.in.: Kazimierz Skibiński, Jan Nepomucen Kamiński i Bogumił Dawison. Nieocenione i pierwszorzędne memuary skreślił przeciętny aktor (ale wybitny pamiętnikarz) Stanisław Krzesiński, nadając im znamienny tytuł *Koleje życia, czyli Materiały do historii teatrów prowincjonalnych*, wydane przez Dąbrowskiego dopiero w roku 1957. Krzesińskiemu znacznie ustępuje Helena Modrzejewska jako autorka *Wspomnień i wrażeń*, spisanych tuż przed śmiercią po angielsku, pełnych zmyśleń i egzaltowanego wielosłownia (wydanych w polskim przekładzie także w roku 1957). Więcej niż wydane w dwóch tomach *Wspomnienia* Ludwika Solskiego (1955-1961) warty jest *Pamiętnik* Ireny Solskiej w opracowaniu Lidii Kuchtowny (1978). Z wybitnych aktorów swoje najczęściej nieświeżne pamiętniki wydali w formie książkowej m.in.: Zelwerowicz, Adwentowicz i Fertner. Dokładnie tylko w latach 1945-1991 – jak to wyliczyła Urszula Rudzka – ukazało się 100 książek o charakterze pamiętnikarsko-wspomnieniowym, dotyczących teatru. Znalazły się tutaj rozmaite niedyskreje teatralne, podróże komiczne, gawędy, opowiadania, notatniki, przygody i monologi. Za klasyczne zwykło się uważać dzieło Adama

Grzymały-Siedleckiego *Świat aktorski moich czasów* (1957), imponujący esej wybitnego i długowiecznego krytyka – chociaż słabego dramatopisarza – kierownika literackiego i dyrektora kilku teatrów (w tym krakowskiego i bydgoskiego). Pamiętniki teatralne pisywali nie tylko aktorzy, ale i reżyserzy (np. Erwin Axer), radiowcy (np. Tadeusz Byrski), piosenkarze (np. Mieczysław Fogg), recenzenci (np. August Grodzicki), tancerze (np. Loda Halama), pisarze (np. Jarosław Iwaszkiewicz), lalkarze (np. Henryk Ryl), już nie wspominając o dyrektorach teatru (np. Arnold Szyfman) czy dramatopisarzach (np. Jerzy Szaniawski). Odnotować też warto bardzo rzadkie pamiętniki suflerów (np. Bronisława Nieszporka) czy wręcz widzów teatromanów (np. Elżbiety Kietlińskiej).

Zdarzały się u nas swoiste licytacje „na pamiętniki”, które nagle zaczęły ze sobą rozmawiać. Po znakomitym pamiętniku Zofii Kucówny *Zatrzymać czas* (1990), Adam Hanuszkiewicz wydał efekciarskie *Psy, hondu i drabinę* (1991). Tadeusz Łomnicki zaproponował w wyborze Marii Bojarskiej pasjonujący zbiór eseistyki teatralnej na temat swoich najwybitniejszych ról i dokonań pt. *Spotkania teatralne* (1984). Tuż po śmierci świetnego aktora ta sama Maria Bojarska, jego ostatnia żona, wydała frapujący i ryzykowny pamiętnik-dziennik *Król Lear nie żyje*, opisujący z kontekstami przede wszystkim zmagania się Łomnickiego z materią wielkiej roli szekspirowskiej, ale także z materią ich wspólnego życia. Chory na serce Jerzy Stuhr naszkicował w szpitalu efektowną i niebanalną spowiedź artysty pt. *Choroba sercowa*, wskazując raczej miłość do sztuki, aniżeli na stan swego zdrowia. Gustawowi Holoubkowi we *Wspomnieniach z niepamięci* towarzyszą rewelacyjne rysunki Kazimierza Wiśniaka (1999); jego żona, Magdalena Zawadzka wkłada swoimi pamiętnikami po prostu *Kij w mrowisko* (2000). Nieoceniony i bezkonkurencyjny Erwin Axer proponuje sobie i czytelnikom kolejne *Ćwiczenia pamięci* (1984, 1991), czyli zbiory olśniewających esejów i felietonów, gdzie każdy jest właściwie osobną całością, na które wcześniej z wielką żarłocznością rzucali się czytelnicy „Dialogu”.

Na naszych oczach pamiętniki, pisane najczęściej przez ludzi teatru, którzy wiele już przeżyli, coraz bardziej młodnieją. Spragnieni zakulisowych informacji o swoich idolach teatromani, mogą znaleźć na półkach księgarskich książki wspomnieniowe na przykład Olbrychskiego czy Jandy, których pamięci „pomagają” wynajęci specjalnie do tej pracy zawodowi dziennikarze, noszący w Ameryce miano ghost-writerów. Wiadomo, gwiazdy nie mają czasu (choćby miewają „czerwone pazury”), tymczasem rynek oczekuje „świeżej porcji” intymistyki, raczej zdecydowanie przedkładając na przykład *Nagle zastępstwo* Izabeli Cywińskiej, czyli gorący jeszcze dziennik pani minister kultury (BGW 1992) nad wstrząsającą

cy pamiętnik wielkiej aktorki żydowskiej Idy Kamińskiej *Moje życie, mój teatr* (Krąg 1995).

## 2.

Pamiętnik Bogusławy Czosnowskiej *Ostatni gong* nie do końca jest chyba pamiętnikiem. Poza oczywistym kontekstem historyczno-teatralnym z dziejów polskich pamiętników teatralnych (od Bogusławskiego do dziś), prowokuje również do krótkiej choćby konstatacji na temat postawy autobiograficznej i różnych form literatury intymnej (od wspomnienia do „łże-dziennika”). Okazuje się, że pamiętnik nie musi być wcale prozatorską relacją o zdarzeniu, którego autor był świadkiem lub uczestnikiem. Czosnowska wybiera przecież w pewnej chwili „rymowanki”, czyli mowę wiążaną, aby w tej formie opowiadać nie tylko o swoim fotele, ale i o sztuce. Wiadomo, że pamiętnik może być traktowany jako źródło wiedzy historycznej (często źródło bałamutne). Nie przestaje wszakże pozostawać nade wszystko tzw. dokumentem osobistym, czyli zapisem subiektywnego widzenia świata, zjawisk i ludzi, własnych przekonań i pasji. Pamiętnik jest wreszcie także po prostu formą piśmiennictwa, gatunkiem paraliterackim, który wręcz przygotował narodziny powieści. Należy do pism osobistych – jak list czy dziennik intymny. Wcale nie musi sztywno trzymać się chronologii. Trzyma się na przykład kalendarza Jan Chryzostom Pasek jako autor *Pamiętników*, obejmujących – rok po roku – lata 1656-1688; bagatelizuje kalendarz Maria Kuncewiczowa jako autorka *Fantomów*, która dokładnie w 34 sekwencjach przywołuje z pamięci najróżniejsze klisze i zdarzenia. Czosnowskiej bliższa jest oczywiście Kuncewiczowa niż Pasek. Jeśli pamiętnik tym różni się od autobiografii, że nie analizuje raczej świata intymnego autora, lecz nastawiony jest na relacje o zdarzeniach zewnętrznych, to wówczas Czosnowskiej „słoneczniki obracają się ku słońcu”, ale i ku autobiografii właśnie, gdzie autorka z taką samą atencją traktuje swoją kolekcję moździerzy, jak i aktorstwo i prywatność Marii Malickiej, dla której bez przerwy podgrzewała rosół z makaronem. Zapiski Czosnowskiej najbliższe są jednak po prostu wspomnieniom, formie dużo luźniejszej niż pamiętnik. Na pewno nie mogą być nazwane dziennikiem, pisanym „dzień po dniu”, chociaż wiele zapisków zostało przez autorkę obłożonych miejscem i datą napisania. Ostatni tekst powstał bodaj w grudniu 1999; najwięcej „migawek” pochodzi jednak z lat osiemdziesiątych. Pisane zwykle były w Sianowie Leśnym, gdzie Busia i Zdzych mają swoją letnią chatynę; czasem w Gdańsku, Szczecinie, Zakopanem czy Poznaniu. Jasno widać, że Busia – jak ją wszyscy pieszczotliwie nazywają – wozí swój pamiętnik ze sobą, pisze w różnych miejscach, przynajmniej

na przestrzeni ostatnich dwudziestu lat. W pamiętniku Czosnowskiej opowieść o własnym życiu i potrzeba mówienia o sobie i swoich najbliższych są może istotniejsze aniżeli chęć zapisania najważniejszych wydarzeń z historii teatru współczesnego, których świadkiem i uczestnikiem była autorka. Trochę wedle zasady: byłam przy tym. Pamiętnik więcej bodaj mówi o Busi niż o scenie, więcej o chatynie niż o teatrze. Bardzo wyraźnie przesuwają się od literatury faktu w stronę literatury wyznania. Inna sprawa, że Czosnowska nigdzie nie obiecuje, że będzie mówiła „prawdę i tylko prawdę”. Jej wspomnienia często są po prostu „dziurawe”, czyli bardzo selektywne. Czosnowska pisze tylko o tym, o czym ma ochotę pisać. Fala autobiografizmu, żeby użyć świetnej formuły Małgorzaty Czerwińskiej, zalewająca książkę Czosnowskiej, spycha nierzadko autorkę na mielizny dość łatwego optymizmu, wszechogarniającej radości istnienia, z poniechaniem tego, co najważniejsze w życiu społecznym i politycznym, które najwyraźniej mało autorkę obchodzi. Jej „słoneczniki obracają się ku słońcu” zaś na pewno nie obracają się ku sprawom publicznym, naznaczone piętnem klerka, czyli w tym wypadku artysty, który stroni od spraw życia politycznego i od sporów światopoglądowych (przynajmniej w pamiętniku). Czosnowskiej nie interesuje ani szesnaście miesięcy „Solidarności”, ani stan wojenny. Trochę tak, jakby ich wcale nie było. Autorka przyjmuje raczej introwertyczną postawę autobiograficzną, gdzie świat jest tylko bodźcem dla „ja” wewnętrznego, „ja” lirycznego i „ja” optymistycznego. Od czytania zdecydowanie woli gotowanie, nad bibliotekę przedkłada chatynę. Uwielbia rymowanie, w wolnych godzinach pisuje wierszyki, odczytywane później w gronie przyjaciół. W swojej książce Czosnowska pomieściła ostatecznie teksty o naturze hybrydycznej: prozę i wiersz, narrację i wyznanie, wspomnienie i zapis chwili, budujące w rezultacie formę amorficzną i wielogatunkową, na dobrą sprawę trudną nawet do nazwania.

### 3.

Bogusława Czosnowska była niewątpliwie gwiazdą dwóch teatrów: szczecińskiej Komedii Muzycznej za czasów Czosnowskiego (pierwszego męża artystki) oraz gdańskiego Teatru „Wybrzeże” za czasów Golińskiego. Jako aktorka zagrała około 200 ról; jako reżyser wyreżyserowała blisko 60 przedstawień. Na scenie przebywała właściwie nieprzerwanie od dziesiątego roku życia. Zaczynała we Lwowie, swoim rodzinnym mieście (rocznik 1926), bodaj od roli Jacka w scenicznej adaptacji *O dwóch takich, co ukradli księżyc*. Po blisko pięćdziesięciu latach Czosnowska wróci do swego debiutu jako autor i reżyser nowej wersji scenicznej uroczej powieści Kornela Makuszyńskiego, powierzając w Gdańsku rolę Jac-

ka młodziutkiej Dorocie Kolak (w roli Placka partnerowała jej Dorota Lulka). Przedstawienie Czosnowskiej, nazywane po prostu widowiskiem muzycznym, doczekało się, bagatela, ośmiu różnych realizacji w różnych miastach PRL-u. Było w teatrze tamtych czasów szlagierem niemal na miarę wcześniejszej o prawie ćwierć wieku ekranizacji historii Jacka i Placka w wersji Brzechwy i Batorego z braćmi Kaczyńskimi w głównych rolach.

Także we Lwowie Busia Czosnowska, córka pielęgniarki i wziętego laryngologa, u którego porady lekarskiej szukał często sam Kiepus, rozpoczęła regularną edukację aktorską. Bronisław Dąbrowski pisze w swoim pamiętniku pt. *Na deskach świat oznaczających* (1977) o Bogusławie Michna-Czosnowskiej jako o wyróżniającej się słuchaczce Studia przy Polskim Teatrze Dramatycznym we Lwowie „zaraz po wojnie”. Wśród koleżanek Busi znalazły się wówczas m.in. Ludwika Castori i Zofia Petry. Adeptci sztuki aktorskiej niemal natychmiast wchodzili na scenę. Pracami Studia kierował Aleksander Bardini – „Sasza”, prowadzący z kandydatami na zawodowców zajęcia z dykcji oraz elementarnych zadań aktorskich. Historii literatury i teatru uczył Czosnowską dr Jerzy Koller, plastykę ruchu ustawiała Maryna Broniewska, zaś nad umuzykalnieniem pracował Sylwester Czosnowski, za którego 18-letnia wówczas Busia, piękna i szczupła, wyszła najzwyczajniej za mąż (małżonek był dokładnie 18 lat starszy od panny młodej). Czosnowska pisze o swoim pierwszym małżeństwie artystycznym wiarygodnie i bez upiększeń. Nie na tyle jednak, aby przypomnieć na przykład, że Polski Teatr Dramatyczny we Lwowie był – mimo wszystko – sceną propagandową, gdzie przed spektaklami często wygłaszano referaty o świetlanej przyszłości komunistycznej Polski i o wdzięczności dla wyzwoleniczej armii radzieckiej. Nawet w inscenizacji *Wesela* Bronisław Dąbrowski usunął wszelkie akcenty religijne, chociaż Wyspiański wyraźnie domaga się „ogromnych obrazów” Matki Boskiej Ostrobramskiej i Częstochowskiej nad drzwiami weselnymi. Reżysera lwowskiej premiery arcydramatu bardziej jednak interesowały rewolucyjne przemiany w społeczeństwie polskim po II wojnie światowej, zapowiadające bankructwo panów, którzy „nie chcą chcieć”. Czosnowska potrafi za to, wzruszająco i pięknie – niczym Adam Zagajewski – opowiadać o Lwowie na co dzień, także wówczas, gdy przyjeżdża do rodzinnego miasta i do rodzinnego domu (przy ulicy Zyblikiewicza 15) po trzydziestu latach nieobecności. Jest to jej prawdziwa „po-dróż do Lwowa”.

W ramach akcji repatriacyjnej lwowiacy spod znaku Dąbrowskiego ostatecznie trafili do Katowic i do Szczecina. W Katowicach Dąbrowski objął niemal natychmiast (po dymisji Adwentowicza i Horzycy) dyrekcję Teatru Śląskiego im. Wyspiańskiego. W Szczecinie Czosnowski (po dy-

misji Bronisława Skąpskiego) został dyrektorem Komедii Muzycznej przy ulicy Swarżycza 5, przemianowanej wkrótce na dzisiejszy Teatr Polski. Dla Busi Czosnowskiej, czyli pani dyrektorowej, Szczecin jest niezmiennie miastem „magnoliami pachnącym”. Miastem aktorskich triumfów Marii Malickiej i Artura Młodnickiego, gdzie nierzadko premiery odbywały się co dwa tygodnie. Tutaj narodziła się legendarna Busia kucharka (pierwsza potrawa: duszone cynaderki). Czosnowska świetnie podgląda życie, trochę gorzej sam teatr. Być może dlatego, że zdarza się jej grać 15 ról w sezonie, co – jak na debiutantkę przed dyplomem – wydaje się ciężarem ponad siły. Pierwsze podejście do egzaminu aktorskiego u Korzeniewskiego Czosnowska oblała (a któż nie oblał?); ostatecznie została aktorką zawodową z pełnymi kwalifikacjami rok później, zdając egzamin u Szletyńskiego (musiał to być rok 1948). W Szczecinie grała dużo i dobrze, właściwie bez wytchnienia. Na przykład Klarę w *Zemście* Fredry, albo Elżbietę w *Rozdrożu miłości* Zawieyskiego, czy Annę w *Dwóch teatrach* Szaniawskiego (Annę i Panią), albo Hanię w *Głupim Jakubie* Rittnera. Szkopuł jednak w tym, że tak naprawdę Komedia Muzyczna pod dyktando Sylwestra Czosnowskiego była teatrem dość płaskim i raczej „deserowym”. Ambitniejsze pozycje repertuarowe zdarzały się z rzadka. Na co dzień królowały subretki, gałganki i inne rozkoszne dziewczyny. Wielkim walorem pamiętnika Czosnowskiej jest to, że artystka pisze w całości „od siebie”, że nie korzysta z recenzji i opinii prasowych. Nadaje to pamiętnikowi charakter bez reszty autorski. Gdyby jednak sięgnęła do prasy szczecińskiej tego czasu, szybko by się okazało, że zarówno rzetelny i wymagający dr Stanisław Telega głównie na łamach „Odry” – jak i Walerian Lachnitt czy Tymoteusz Karpowicz wielokrotnie pisali o teatrze „na zakręcie”, toczyli wręcz batalię o likwidację „bigosu ukraińskiego” w repertuarze, przebąkaliwali nawet o zjawisku „artystycznie i społecznie szkodliwym”. Prawdą jednak jest i to, że na *Manewry miłosne* czy *Ciotkę Karola* publiczność waliła drzwiami i oknami, zaś ambitnego *Głupiego Jakuba* trzeba było ściągnąć po 10 wieczorach przy zaledwie 14% frekwencji.

Na miejscu Czosnowskiej nie broniłbym również tak mocno rzeczywiście wybitnej aktorki, Marii Malickiej, która przecież nie dlatego znalazła się w Szczecinie, że zapalała nagle miłością do pachnących magnolii, ale dlatego, że w okresie okupacji przez cztery lata współpracowała z jawnym Teatrem Komedia, co poczytywano za akt kolaboracji z Niemcami i decyzją Komisji Weryfikacyjnej ZASP została pozbawiona prawa występowania w Warszawie, Krakowie, Katowicach, Łodzi i Poznaniu oraz zobowiązana do wpłacania 10% swoich zarobków na fundusz pomocy sierotom po poległych aktorach.

#### 4.

Po wyjeździe ze Szczecina, czyli po roku 1948, Bogusława Czosnowska tułała się przez prawie dziesięć lat po różnych scenach i estradach. Popasała krótko m.in. w warszawskich Rozmaitościach, olsztyńskim Teatrze im. Jaracza, poznańskim Teatrze Satyryków, w łódzkim Teatrze 7.15. Bezskutecznie zabiegała o etat w którymś z teatrów krakowskich, odprowadzona z kwitkiem zarówno przez Dąbrowskiego, jak i przez Biliżankę. I chociaż jej miłość do Krakowa nie zna granic (artystka pisze o 29 domach, do których może pod Wawelem w każdej chwili zapukać), Czosnowska nigdy nie była krakowską aktorką. Zaznała trudów „aktora w podróży”, kiedy objeżdżała samochodem z przyczepą niemal całą Polskę z różnymi programami estradowymi typu *Różowy wieczór*.

Do Gdańska ściągnął Busię dyrektor Antoni Biliczak w roku 1957. A właściwie do Gdyni. Czosnowska zawsze mieszkała blisko teatru. Najprzód na Świętojańskiej 41, w pobliżu przesławnej „stodoły”, która spaliła się w listopadzie 1960. Potem (i do dziś) w Gdańsku, na Podwalu Staromiejskim 108, vis-à-vis gmachu przy Targu Węglowym. U Hübnera grała sporo, ale raczej nie w tych sztukach, które przeszły do historii teatru polskiego. Nie zagrała ani w *Kapeluszu pełnym deszczu* Gazzo ani w *Hamlecie* Szekspira w inscenizacji Andrzeja Wajdy. Nie zagrała u Swinarskiego, za to zagrała u Korzeniewskiego. Nie zagrała w polskiej prapremierze *Nosorożca* Ionesco w reżyserii Hübnera, za to zagrała Laure w *Kordianie* Słowackiego w reżyserii Żukowskiej. W pamiętniku z rozbrajającą szczerością napisze, że role romantycznych kochanek powinny być dla niej po prostu zakazane, co wydaje się prawdą. W *Operze za trzy grosze* Brechta świetnie jej się udała rola Jenny, a specjalnie song o narzeczonej pirata.

W latach 1960–1967 dyrektorem artystycznym Teatru „Wybrzeże” był już Jerzy Goliński. Bogusława Czosnowska przeżywa wówczas swój aktorski długi zenit. Zrywa ostatecznie z komedią muzyczną i erotyczną, aby odnaleźć swoje miejsce w rolach charakterystycznych (artystka pisze w tym miejscu o „zacięciu charakterystycznym”). Już Katarzynę w *Po-skromieniu złośnicy* Szekspira – jeszcze za Hübnera (1959) – w reżyserii Żukowskiej zagrała w stylu groteski buffo, mocno dystansując się na przykład do końcowego monologu uległej żony, którą Petruccio – Michałski tresował niczym myśliwskiego sokoła, trochę „na chama” – jak pisał nieoceniony Marek Dulęba (w co chętnie wierzę). Także Lichwiarkę w Hübnerowskiej *Zbrodni i karze* zagrała Busia jako „etiudę z transformacji”. Młoda grała starą. U Golińskiego rozkwitała jak królowa przedmieścia, proponowała kreację za kreacją. Po Racheli w *Weselu* Wyspiańskiego, przyszła tytułowa królowa przedmieścia Mania w *Królowej*

*przedmieścia* Krumłowskiego, po Otylii we Franku V Dürrenmatta – Zwawińska w *Henryku IV* Szekspira, po Matyldzie w *Fizykach* znowu Dürrenmatta – Szekspir, Słowacki, Brecht i Dürrenmatt nie schodzili u Golińskiego z afisza – stworzyła Czosnowska bodaj kreację życia, zagrała Pilar w polskiej prapremierze *Komu bije dzwon* Hemingwaya. I zaraz potem jakby dla niej napisaną tytułową rolę w *Matce Courage* Brechta. Na przestrzeni pięciu lat siedem wybitnych ról!

Uwielbiany przez Czosnowską profesor Konrad Górski dwukrotnie kwitował jej świetne osiągnięcia na Festiwalu Teatrów Polski Północnej w Toruniu, pisząc o rolach Otylii i Pilar, gdzie artystka podobno „przeszła samą siebie”, zaś triumf „Wybrzeża” ratował honor teatralnej Polski. Jak to było naprawdę? – pytał zwykle w takich okolicznościach Antoni Słonimski. Otóż Otylię, żonę dyrektora banku Franka V, gangstera i bandyty, zagrała Busia demonicznie. W czarnej, długiej i obcisłej sukni (nie pamiętam, żeby aktorka grała kiedykolwiek z odkrytymi nogami), z medalionem na szyi, ze srebrną laską w ręce, kreowała postać kobiety złej, zbrodniarki „na zimno”, której delikatnie zaczyna mięknąć głos dopiero wówczas, kiedy zaczyna mówić o swoich dzieciach. Stanisław Dąbrowski jako Frank V był zaledwie mdłym „uzupełnieniem żony”. Zenon Ciesielski poruszony tragiczno-operowo-groteskową rolą Czosnowskiej (choć nie samym przedstawieniem), widział już Busię jako najlepszą z możliwych Klarę Zachanassian w *Wizycie starszej pani* Dürrenmatta, o której artystka marzyła przez wiele lat – nadaremno. Z pamiętnika dowiedzieć się można, że autorka, jak przystało na aktorkę charakterystyczną, lubi zmieniać twarz „nie do poznania”, lubi się charakteryzować, jak kiedyś Rapacki, albo niedawno jeszcze Świdorski czy nawet Łomnicki. Ma jednocześnie świadomość, że to już jest nieco stary teatr, że dzisiaj podobne efekty osiąga się grą, a nie „przebieraniem się”. Okazuje się na przykład, że jej Otylia we *Franku V* nosiła na twarzy maseczkę z ciasta naleśnikowego wymieszanego z pudrem. Tak jak Matka Courage, która dla wywołania efektu twarzy zniszczonej przez wiatr, decydowała się na użycie popiołu z papierosów z odrobiną pudru i surowym białkiem, co dobrze widać na zachowanych fotografiach Tadeusza Linka.

Również Pilar nosiła mocną charakteryzację. Cyganicha z fajką w zębach. Maria – Króliczek grana przez Głowacką była dziewczęca i jasna; Pilar grana przez Czosnowską męska i ciemna. Rozczochrane włosy, brudny wyciągnięty sweter, smagła twarz. Jej Pilar aż kipiała od namietności, z lekka dzika i barbarzyńska, rubaszna, ale i serdeczna. Zanim pojawiła się na scenie wyprzedzał ją złowrogi krzyk (jak wejście Dulskiej u Zapolskiej): *Co robisz ty leniwy, pijany, sprośny, plugawy synu, plugawej, niezamężnej cygańskiej sprośności? Co robisz? Na co Cygan przed-*

stawiał Czosnowską publiczności krótko i lakonicznie: *To jest Pilar*. Po prostu. Żeby od razu było widać, z kim mamy do czynienia i kto tu rządzi. O mężczyznach Pilar ma wyrobione zdanie, że to wstyd dla kobiet, że ich w ogóle rodziły. W tym przedstawieniu (adaptację opracowała Róża Ostrowska) Pilar zwyczajnie i brutalnie opowiadała wojnę, która dla niej najczęściej cuchnęła śmiercią. Czosnowska zbudowała swoją rolę na działaniach fizycznych. Rozłożysta, krzykliwa, grubiańska. Jurna i nieopanowana. Czula dla rodzącej się miłości młodych (Jordana i Marii), ale za to bezwzględna w walce. Może aż nazbyt przerysowana w mięsistej, naturalistycznej poetyce, szczególnie w stosunku do rapsodycznej raczej konwencji całości, dopełnionej daleką od jakiegokolwiek dosłowności muzyką Krzysztofa Pendereckiego.

I jeszcze markietanka Anna Fierling, znana pod przezwiskiem Matki Courage. Ludzka wesz żerująca na wojnie trzydziestoletniej, na której w Niemczech zginęła połowa ludności. Czosnowska ostatecznie nie zdecydowała się ani na hienę wojenną, ani na cierpiącą Niobe – jak celnie pisał Ciesielski. Ona była jednocześnie wytworem, wyznawczynią i ofiarą wojny. Wojna to interes; wojna to śmierć. A właściwie i jedno, i drugie. Gdański debiut aktorski w roli Kucharza Andrzeja Szalawskiego, Juranda ze Spychowa, z którym Matkę Courage łączy szorstka, ledwo skrywana miłość. Marek Dulęba – krytyk przenikliwy – widział wcześniej kreację Heleny Weigel w Berlinie i Ireny Eichlerówny w Warszawie, teraz zobaczył kreację Czosnowskiej w Gdańsku. I z pełnym przekonaniem postawił na Busię, fenomenalnie rozkładającą ekspresję aktorską na dwa dominujące w jej życiu uczucia: miłość i chciwość (albo odwrotnie). Brutalna mocna baba w łachmanach, której wojna zabrała wszystkie dzieci, mająca odwagę zaśpiewać nad zwłokami córki swój ostatni song: ... *Polegli śpią. / A ten, kto uniósł cały łeb, / Znowu nakłada czapkę swą*.

Mimo wszystko nie bardzo potrafię zrozumieć decyzję Andrzeja Żurowskiego, który przygotowując dla „Czytelnika” pasjonujący tom esejów *Ludzie w reflektorach* (1982), nie zdecydował się ostatecznie na przedruk ze swoich *Gdańskich sylwetek teatralnych* portretu Bogusławy Czosnowskiej (zobacz: „Głos Wybrzeża” 1970 nr 127). W książce „Żura” znalazło się m. in. miejsce dla: Gwiazdowskiego, Szalawskiego, Igara, Bisty, Gordona, Łapińskiego oraz Winiarskiej, zabrakło zaś dla Busi Czosnowskiego, której pozycję rzeczywiście zajęła w późnych latach sześćdziesiątych wielka Halina Winiarska, proponując na wszystkich scenach Teatru „Wybrzeże” swój niezwykle „kameralny monumentalizm”. Obie zagrały w Gdańsku Rachełę: Czosnowska w *Weselu Golińskiego i Bunscha* (1960), Winiarska w *Weselu Hebanowskiego i Kołodzieja* (1976). Obie zagrały swoje role trochę wbrew tradycji teatralnej.

Czosnowska nie była dumną Żydówką z podniesionym czołem, raczej załęczoną i przestraszoną panną z Mośkowej karczmy, pożeraczką książek, która przeczytała wprawdzie całego Przybyszewskiego, ale z konwersacją ma wciąż niejakie kłopoty, zraniona brutalnie w swojej miłości przez Poetę. Winiarska również nie zagrała sentymentalnej panienki, ale kobietę dojrzałą, samotną i pełną goryczy, obcą w bronowickiej chacie, dotkniętą w późnym staropanieństwie nieoczekiwanym uczuciem do Poety; eterycznym i pastelowym.

Nigdy jednak nie zdarzyło mi się widzieć znaczącego „pojedyunku na role” między Czosnowską a Winiarską w jednym spektaklu. Inne czasy, inne emploty, inny styl. W roku 1981 Czosnowska ostatecznie przeszła na emeryturę i niemal zupełnie wycofała się ze sceny (choć dobrze pamiętam na przykład jej Królowę Małgorzatę w *Iwonie, księżniczce Burgunda* Gombrowicza w reżyserii Majora, 1977). Busia Czosnowska umarłaby jednak z bezczynności. To dlatego również kierowała w latach 1977–1982 pracami Studia Aktorskiego przy Teatrze „Wybrzeże” (nie mylić ze wciąż działającym Studium Wokolno-Aktorskim przy Teatrze Muzycznym im. Baduszkowej, gdzie Busia także uczyła). Bodaj przez dwie kadencje była przewodniczącą oddziału gdańskiego SPATiF-u (czyli ZASP-u). Jeździła do Bułgarii, ale i do Amsterdamu, rozmawiając z celnikami w językach obcych, a nie na migi.

Przede wszystkim jednak Bogusława Czosnowska zaczęła reżyserować i to zarówno w teatrze dramatycznym, jak i w muzycznym (tutaj przede wszystkim). Zaczynała od bardzo zabawnej *Jadzi wdowy* Ruszkowskiego-Tuwima w Teatrze „Wybrzeże” jeszcze za dyrekcji Hebanowskiego (1977). Czosnowska była przez lata całę nieskończoną ilość razy asystentem reżysera. Teraz sama przejęła stery. Kiedy pojawiła się w operze, namówiona przez długoletniego kierownika muzycznego „Wybrzeża” Jerzego Michalaka, wówczas dyrygenta w Państwowej Operze i Filharmonii Bałtyckiej, chyba Włodzimierz Nawotka przyjaźnie dowcipkował: „Czosnowska w operze. Koniec świata!”. Tymczasem Busia przygotowywała premierę za premierą. Tylko w gmachu przy alei Zwycięstwa 15 zrealizowała ich osiem. Reżyserowała przedstawienia operowe i muzyczne na scenach Krakowa (wreszcie!), Poznania, Łodzi, Szczecina, Lublina, Koszalina, Tarnowa, Warszawy, Rzeszowa i jeden Bóg raczy wiedzieć, gdzie jeszcze. Aż 10 premier przygotowała we współpracy z jej ukochanym scenografem Józefem (Ziukiem) Napiórkowskim. Debiutowała w operze *Potajemnym małżeństwem* Cimatorosy (1978), ale później reżyserowała jeszcze m. in. *Hrabinę* i *Straszny dwór* Moniuszki, *Don Pasquale* Donizettiego czy *Księżycowy świat* Haydna. Przy niewyobrażalnym deficycie reżyserów w polskim teatrze muzycznym (w tym operowym) Czosnow-

ska stała się dość niespodziewanie poszukiwanym fachowcem w tej dziedzinie. Przecież reżyserów operowych w Polsce z prawdziwego zdarzenia można policzyć na palcach jednej ręki (liczymy: Ryszard Peryt, Marek Weiss-Grzesiński, Jitka Stokalska, Jan Szurmiej, Maria Fołtyn, może Gruza, może Pampiglione). Płakać się chce. Czosnowska nie ma oczywiście specjalnych złudzeń, co do swojej profesji reżysera operowego. Skromnie pisze, że nie jest wielkim reżyserem. Umie poprowadzić próby, umie słuchać, boi się za to jak ognia tzw. koncepcji przedstawienia. Jej skupienie na ostatnich próbach jest tak wielkie, że odczuwa wręcz ból fizyczny w łokciach. Cała Czosnowska.

## 5.

Teraz już krótko. Niewiele jest wart taki pamiętnik, który zupełnie nie odkrywa prywatności autora. Marek Hłasko zwykł nawet mawiać, że pamiętnik powinien być równie intymny jak łóżko, inaczej nie ma za dużego sensu. Busia Czosnowska nie odkrywa, oczywiście, tajemnic swojej alkowy, chociaż tu i ówdzie napomknie o „prawie narzeczonym Hanuszkiewicz”, o listach Zaczyka, o tańcu z Dodkiem Dymszą. Z przypadkowych dosyć rozmów i z plotki zakulisowej (niekoniecznie szeptem) znacznie więcej wiem o życiu intymnym Busi aniżeli z jej pamiętnika. Czosnowska wyczulona jest za to na prywatność innego typu. Pasjami lubi rozprawiać o chatynie, położonej jakieś dziewięć kilometrów od Mirachowa, gdzie Busia i Zdzych, jej drugi mąż (nazywany również Menniem) znaleźli swoją arkadię, Soplicowo, Eden. Bardzo rozrzewniły mnie opowieści o miejscowych leśnikach, Jańci i Kaziu Piętach, ale i o Kubie, czyli mądrym karpriu, którego Zdzych hoduje w miejscowym jeziorze nie po to, aby podać go na stół przy specjalnej okazji, ale po to, aby słuchać jego mlaskania. Czosnowska najczęściej wybiera dla swoich bajed o chatynie i jej urokach formę mało skomplikowanych rymowanek. I nie jest to właściwie poezja, którą można pokochać po literacku. Raczej naiwne wierszyki częstochowskie, pisane najczęściej „dziesiątką”, tak jak leci, bez wysiłku i specjalnego namysłu. O ile wiem, aktorzy prawie nigdy nie byli dobrymi poetami. Dobiegający setki Solski rymował dość okropnie nawet w listach. Wiersze pisał i wydawał Leszek Herdegen. Nina Andrycz, żona premiera Cyrankiewicza, bodaj jako jedyna potrafiła zredagować i wydać zarówno tomik niezłych wierszy *To teatr* (1983), jak i pamiętnik *My rozdwojeni* (1992). Bogusława Czosnowska w swoim *Ostatnim gongu* pamiętnik pisany prozą połączyła z wierszami, historię życia w teatrze z historią życia w chatynie. Moim zdaniem warto przebić się przez dosyć szczeniackie wierszowanie Czosnowskiej, aby zarazić się jej optymizmem, zobaczyć świat, który nie wyszedł z formy, odszukać

dęby, pętelki, kwiaty i przedmioty, które u Busi mają chyba rzeczywiście ludzką twarz, skoro nawet kuchnia nazywana jest Genowefą, fotel nosi imię Augusta Mocnego, zaś prozaiczny kibel to po prostu Laluś. Bardzo zazdroszczę Busi i Zdzichowi ich Sianowa Leśnego, które zdecydowanie przebija moje Koluszki. Zazdroszczę im również kochania, nieznacznie tylko przesłoniętego melancholią przemijania. Chciałbym jednak zauważyć, że *Ostatni gong* zwiastuje wprawdzie jakiś finał, ale również zaprasza na kolejny spektakl, jestem przekonany, że nie tylko w teatrze. A poza tym „każdy ma inny świt” (ale i świat!), jak to zapisał w swoich wspomnieniach Jerzy Afanasjew z Sopotu, pierwszy chyba przed Busią pamiętnikarz teatralny z trójmiejskim adresem.

O Wojciechu Siemionie mawiano kiedyś, że to taki aktor, który „nie wypije, nie zje, wciąż gada poezje”. O Bogusławie Czosnowskiej (niech mi Pani wybaczy tę Busię) można by powiedzieć, że rzeczywiście nie wypije, ale zje i owszem z apetytem, no i że poezję rymowaną pisze na zamówienie i bez opamiętania, jakby już nie mogła inaczej.

*Jan Ciechowicz*

## MOJE ŻYCIE W TEATRZE I NIE TYLKO



Dawno temu, latem, na molo w Sopocie spotkałam profesora Konrada Górskiego z Torunia. Rozmawiałam z nim dość długo. Ten uroczy – starszy już wiekiem, ale jakże młody duchem – pan, opowiadał tak zajmująco i z taką świeżością umysłu, że mogłam go słuchać bez końca. Kiedy w trakcie rozmowy nieśmiało zasugerowałam, że powinien pisać pamiętniki, odparł, iż wszyscy go do tego namawiają, ale on wierny jest słowom pewnego francuskiego uczonego:

„drzewo zamienione w papier, umiera”.

Jakże głęboko zapadły mi w duszę te słowa.

Jako aktorka w 1981 roku przeszłam na emeryturę, ale nie przestałam pracować. Nie umiałabym żyć bez pracy. Każdą wolną chwilę wypełniam reżyserią, spotkaniami środowiskowymi i podróżami. A poza tym, mimo słów profesora Górskiego, korci mnie, aby pisać – przynajmniej spróbować. Powspominam więc dzieciństwo, niektóre podróże, teatr, ludzi, moje dziwne czasem przygody i przecucia. Po prostu spróbuję pozbierać pisane przez lata skrawki mojego życia, które wypełniają pamięć i wciąż są takie żywe.

## RODZICE

Jestem córką lekarza, doktora Władysława Michny. Ojciec pochodził z bardzo prostej rodziny spod Łańcuta, ale ukończył szkołę, a potem studia w Krakowie, mimo że były to bardzo trudne czasy. Został świetnym laryngologiem, i choć stając się lekarzem, „wyrodził się” i sprzeniewierzył chłopstwu, to jednak w duchu i sposobie bycia chłopem pozostał do samego końca. Nosił się jak Witos, w koszuli zapiętej pod szyją, ale zawsze bez krawata. Zimą zakładał świtkę, a latem płóciennie białe ubranie. Do wszystkich mówił *per* „ty”, do starszych od siebie – *per* „wy”, a jeśli kogoś bardzo nie lubił, używał formy dla siebie zupełnie obcej: „pan”, „pani”.



*Tata latem  
na ulicy Akademickiej  
we Lwowie*

Uznawał tylko dwa imiona: Zosia i Jasio. Moja mamusia, choć miała na imię Henryka, dla niego była Zofią, moja siostra otrzymała na chrzcie oczywiście imię Zofia. Nie wiadomo zupełnie dlaczego ja... zostałam Bogusławą.

Każdego 15 maja – w imieniny Zofii – tata jechał dorożką do kliniki z ogromnym naręczem kwiatów, ponieważ każda koleżanka, każda pielęgniarka i wreszcie każda pacjentka – według niego – miała imieniny.

Kochali go wszyscy pacjenci. Szczególnie jednak uczuciem darzyli go ci, którzy nie mieli czym zapłacić za prywatną wizytę. Tata często takich właśnie pacjentów pytał: „No co, Jasiek (albo Zosiu),