

ZAIKS.TEATR

biuletyn informacyjny | nr 23 | 2021

- 3 **Wiosna nasza**
- 8 **Polski teatr jest najciekawszy –
rozmowa z Iryną Kisielową**
- 13 **Nie taki diabeł straszny –
rozmowa z Małgorzatą Stańczyk**

zaiks
sprzyjamy wyobraźni

Krajobraz z rozłożystym drzewem
źródło: Biblioteka Narodowa (Polona.pl)

Szanowni Państwo,

zapraszamy do lektury 23. numeru biuletynu „ZAiKS. Teatr”. Najnowszy numer poświęcamy podsumowaniu ostatnich wiosennych miesięcy: premierom naszych twórców (online i na żywo), nagrodzie ZAiKS-u za przekłady literatury polskiej na języki obce i literatury obcej na język polski. W związku z powyższym rozmawiamy z naszą laureatką Iriną Kisielową o jej przekładach polskiej dramaturgii. W numerze także rozmowa z kierowniczką Wydziału Wielkich Praw Małgorzatą Stańczyk o pracy wydziału na rzecz naszych twórców.

Życzymy owocnej lektury
i zapraszamy na naszą stronę
www.zaiksteatr.pl



Wiosna nasza

Agnieszka Lubomira Piotrowska

Wiosną, po marcowym zamknięciu, teatry nadal działały online, przygotowując jednocześnie premiery na otwarcie, które nastąpiło pod koniec maja. W marcu ZAiKS udzielił licencji online 76; w kwietniu – 123, w maju – 96, zaś w czerwcu już tylko 47. Pod koniec maja teatry ponownie zaczęły grać dla publiczności i wtedy nastąpił wysyp premier, przygotowywanych przez teatry w ciągu minionego zamkniętego sezonu. W sobotę 29 maja w całym kraju odbyło się ponad 40 premier.

Premiery

Lubuski Teatr w Zielonej Górze w marcu zagrał premierowo sztukę *Samolub* Tomasza Olczaka i *Droga do szczęścia* w adaptacji Cezarego Ibero. Teatr im. Norwida w Jeleniej Górze sięgnął po sprawdzony tytuł – *Zagraj to jeszcze raz Sam* Woody Allena w przekładzie Grażyny Dyksińskiej i Jerzego Siamasza, a Teatr im. Kochanowskiego w Opolu i Teatr Śląski w Katowicach wystawiły w koprodukcji *Testosteron* Andrzeja Saramonowicza, komedię stale obecną na polskich scenach od 2002 roku. Teatr im. Osterwy w Lublinie również postawił

na lżejszy repertuar i w kwietniu zagrał premierę bez publiczności *Czego nie widać* Michaela Frayna w przekładzie Małgorzaty Semil i Karola Jakubowicza, zaś Teatr Dramatyczny w Białymstoku sięgnął w maju po sprawdzony hit i wystawił *Boga mord* Jasminy Rezy w przekładzie Barbary Grzegorzewskiej.

W czerwcu Teatr Dramatyczny na Scenie Przodownik dał premierę kameralnej sztuki *Uszedłem tylko ja sam* Caryl Churchill w przekładzie Małgorzaty Semil i reżyserii Agnieszki Glińskiej. Warto dodać, że tłumaczka nadała tej sztuce tytuł *Aby ci o tym*

Tiki i inne zabawy / Wrocławski Teatr Pantomimy | plakat: Natalia Kabanow

donieść, natomiast w Teatrze Polskiego Radia w 2018 roku zrealizowano ją pod tytułem *Ja sam uszedłem*. W Teatrze Polskim w Warszawie (w koprodukcji ze Starym Teatrem w Krakowie, krakowska premiera odbyła się wcześniej) zagrano *Savannah* Bay Marguerite Duras w przekładzie Jolanty Sell. Teatr Nowy w Łodzi wystawił sztukę *Edward Drugi* Waldemara Śmigasiewicza w reżyserii autora, zaś Teatr Miejski w Gdyni wystawił *Prawiek i inne czasy* Olgi Tokarczuk w adaptacji Jacka Bały w maju, a w czerwcu *Marlena Dietrich*. Iluzje autorstwa Jacka Bały.

Wielki powrót klasyki

W maju i czerwcu odbyło się wiele premier wg tekstów klasyki światowej: Teatr Dramatyczny w maju wystawił na dużej scenie *Króla Leara* w przekładzie Piotra Kamińskiego, Teatr Ateneum w Warszawie *Don Juana* Moliera w przekładzie Jerzego Radziwiłowicza, zaś Teatr im. Jaracza w Łodzi *Mizantropa* Moliera również w przekładzie Jerzego Radziwiłowicza. Narodowy Stary Teatr w Krakowie dał premierę wg powieści Fiodora Dostojewskiego w przekładzie Tadeusza Zagórskiego i Zbigniewa

Podgórzca w adaptacji Pawła Miśkiewicza pod tytułem *Biesy. Spektakl o picu herbaty*. Również Teatr im. Solskiego w Tarnowie sięgnął po powieść Dostojewskiego – *Zbrodnię i karę* w przekładzie Czesława Jastrzębca Kozłowskiego. Teatr Miejski w Gliwicach wybrał z rosyjskiego klasycznego repertuaru komedię *Ożenek* Nikołaja Gogola w przekładzie Juliana Tuwima.

Krakowski Teatr Ludowy wystawił na dużej scenie *Iwonę, księżniczkę Burgunda* Witolda Gombrowicza, a Teatr Polski we Wrocławiu *Kaligulę* Alberta Camusa (prawa spadkobierców reprezentuje ZAiKS). Teatr im. Osterwy w Lublinie jeszcze w marcu dał premierę *Nory* Henryka Ibsena w przekładzie Anny Marciniakówny.

Czechow

Wielu twórców w tym sezonie sięgało po sztukę Antona Czechowa. Po premierze *Trzech siostr* w reżyserii Jana Englerta w Teatrze Narodowym w Warszawie, w Teatrze Ludowym w Krakowie Małgorzata Bogajewska zrealizowała na Scenie pod Ratuszem bardzo poruszający kameralny spektakl *Wujaszek Wania* w przekładzie Agnieszki Lubomiry Piotrowskiej, zaś Jędrzej Piaskowski tę samą sztukę w przekładzie Artura Sandauera wystawił w Teatrze Zagłębia w Sosnowcu



Komedia. Wujaszek Wania / Teatr Zagłębia
rys. Jędrzej Piaskowski, plakat: Błażniak

pod tytułem *Komedia. Wujaszek Wania*. Natomiast we Wrocławskim Teatrze Pantomimy Dominika Knapik przygotowała spektakl *Tiki i inne zabawy* (scenariusz został oparty motywach wszystkich „dużych sztuk” Antona Czechowa w przekładzie Agnieszki Lubomiry Piotrowskiej). To niezwykle przedstawienie, w którym wybitni mimowie grają czechowowskie role dramatyczne, zebrało fantastyczne recenzje.

Również klasyczna literatura XX wieku gościła wiosną na polskich scenach: Teatr Narodowy wystawił *Piknik pod wiszącą skalą* Joan Lindsay w adaptacji z oryginału Małgorzaty Maciejewskiej, Teatr Powszechny w Radomiu *Chłopców z Placu Broni* Ferenc

Molnara w przekładzie Tadeusza Olszańskiego, zaś Teatr Wybrzeże w Gdańsku – *Balkon* Jeana Geneta w przekładzie Marii Skibniewskiej i Jerzego Lisowskiego (w reżyserii Jana Klaty).

Pozostałe teatry postawiły na polską literaturę. Teatr Dramatyczny w Płocku wystawił *Historię ziemi. Epokę Chaotycką* wg Stanisława Lema i Jana Józefa Szczepańskiego, Teatr IMKA w Warszawie przypomniał *Kontrakt* Sławomira Mrożka, a Teatr Barakah w Krakowie sięgnął po niezwykle popularną w ostatnich sezonach *Matkę Joannę od Aniołów* Jarosława Iwaszkiewicza. Teatr im. Jaracza w Olsztynie dał *Coraz bardziej zieloną gęś* Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego w adaptacji Jarosława Kiliana, a Teatr Miejski w Gdyni *Znaczący kapitan* Karola Olgerda Borchardta w adaptacji Pawła Huelle.

Michał Buszewicz przygotował nową adaptację *Akademii Pana Kleksa* Jana Brzechwy dla Teatru Żydowskiego. Premiera w jego reżyserii odbyła się w czerwcu i wywołała skrajne emocje wśród widzów i krytyków. Wczesną wiosną Teatr Polski we Wrocławiu powrócił do tekstu *Białego małżeństwa* Tadeusza Różewicza. Teatr im. Osterwy w Lublinie w kwietniu dał premierę nowej wersji *Antygony w Nowym Jorku* Janusza Głowackiego.



Halka / Stary Teatr, Kraków

Prapremiery

Wśród polskich prapremier dominowały adaptacje: warszawski Teatr Studio wystawił *Krasz*, wg J.G. Ballarda (reprezentowanego przez ZAiKS) w adaptacji Natalii Korczakowskiej (wsparcie dramaturgiczne Tomasz Śpiewak). Teatr Powszechny w Warszawie w koprodukcji z Teatrem Polskim w Bydgoszczy wystawił (do końca sezonu spektakl został zagrany tylko raz 19 marca, niestety, bez publiczności) *Twarz w twarz* Ingmara Bergmana (również reprezentowanego przez ZAiKS) w przekładzie Zygmunta Łanowskiego i adaptacji Mai Kleczewskiej oraz Łukasza Chotkowskiego.

Teatr im. Solskiego w Tarnowie zrealizował spektakl *Po co jest noc* (premiera online odbyła się w grudniu 2020) na podstawie fragmentów prozy oraz poezji Edwarda Stachury, a Teatr im. Witkiewicza w Zakopanem w czerwcu wystawił spektakl według utworów Joanny Kulmowej (wierszy, fraszek, mini dramatów oraz fragmentów autobiografii) *Nietoperz, czyli dwoistość*, zaś Narodowy Stary Teatr w Krakowie *Halkę* autorstwa Natalii Fiedorczuk i Anny Smolar na motywach libretta Włodzimierza Wolskiego. Autorki postanowiły w swoim spektaklu dać głos Halce – Halinie, opowiedzieć na nowo jej i Zofii historię. W kwietniu odbyła się premiera bez publiczności, z publicznością zagrano w czerwcu.

Z ponadrocznym opóźnieniem wywołanym pandemią doszło do premiery *Odysei. Historii dla Hollywoodu* w reżyserii Krzysztofa Warlikowskiego w Nowym Teatrze w Warszawie. W scenariuszu wykorzystano fragmenty utworów objętych ochroną ZAiKS-u: *Powieści dla Hollywood* i *Króla kier* Hanny Krall, *Skóry* Curzio Malapartego, *Króla Ryszarda* w przekładzie Jerzego S. Sity.

Teatr im. Fredry w Gnieźnie zaprezentował jeszcze w marcu prapremierę – *Gaz!* według scenariusza Daniela Sołtysińskiego i Justyny Bilik, zaś Teatr Dramatyczny w Wałbrzychu zagrał prapremierowo *Ritę* autorstwa Łukasza Grzegorzka.

W maju odbyła się też prapremiera sztuki Iwony Kusiak *Noso-rożek* w Teatrze im. Osterwy w Gorzowie Wielkopolskim, tego samego dnia we wrocławskim Teatrze Polskim – *Kasta la vista* Sebastiana Thiery'ego, Teatr Żydowski w Warszawie sięgnął po scenariusz głośnego filmu *Noc Walpurgii* autorstwa Marcina Bortkiewicza i Magdaleny Gauer, a Teatr Ateneum w Warszawie w maju wystawił kameralną komedię na dwie aktorki *Uciekinierki* Pierre'a Palmade'a i Christophe'a Duthurona w przekładzie Barbary Grzegorzewskiej.

Teatry lalkowe

Wiosną intensywnie pracowały również teatry lalkowe. Niektóre sięgnęły po sprawdzone tytuły. Teatr Lalki i Aktora w Łomży wystawił *Koziołka Matołka* Kornela Makuszyńskiego i Mariana Walentynowicza w adaptacji Jarosława Antoniuka, Teatr Lalek Arlekin w Łodzi – *Calineczkę* Andersena w przekładzie Stefanii Beylin (pokazywana również online) a Teatr Dzieci Zagłębia w Będzinie *Pippi Pończoszankę* Astrid Lindgren w przekładzie Agnieszki Hein.

Teatr Lalek Rabcio w Rabce wystawił *Bajkę o kocie w butach* Ireneusza Maciejewskiego, natomiast Teatr Lalki i Aktora Kubuś w Kiel-

RUCH SCENICZNY: WOJTEK KAJDA KAPRON, PRZYGOTOWANIE WOKALNE: ANDRZEJ WOLSKI, FOTOGRAFIA: BARTEK WARZECHA, PLAKAT: JOANNA CYPRIAK



Kto z was chciałby rozweselić pechowego nosorożca? / Teatr Lalki i Aktora Kubuś, Kielce | plakat: Joanna Cypriak

cach zrealizował usuwany z listy lektur szkolnych tekst *Kto z was chciałby rozweselić pechowego nosorożca* Leszka Kołakowskiego w adaptacji Piotra Bogusława Jędrzejaka. Białostocki Teatr Lalek zaprezentował dwie premiery: *Strip-Tease* Sławomira Mrożka oraz *Casanova wg „Pamiętników” Casanovy* w przekładzie Tadeusza Everta. Teatr Lalek Guliwer w Warszawie przypomniał *Ach, jak cudowna jest Panama* Janoscha w przekładzie Emilii Bielickiej.

Teatr Lalka w Warszawie wystawił scenariusz *Kim jesteście* Aleksandry Rembowskiej na podstawie średniowiecznego moralitetu

Hildegardy z Bingen *Ordo virtutum*. Wido-wisko powstało w koprodukcji z Festiwalem Nowe Epifanie.

Nowo powstały Teatr Kameralny w Bydgoszczy dał w maju premierę *Proszę słonia!* Ludwika Jerzego Kerna, zaś Olsztyński Teatr Lalek wystawił *Miłość* Astrid Desbordes w adaptacji Andrzeja Bartnikowskiego.

Teatr muzyczny

Teatr Wielki w Łodzi zrealizował w jednym spektaklu dwie jednoaktowe opery Francisa Poulenc'a *Głos ludzki* z librettem Jeana Cocteau oraz *Trouble in Tahiti* z librettem Leonarda Bernsteina – oba libretta w przekładzie Doroty Sawki.

Opera Krakowska – *Così fan tutte* Wolfganga Amadeusa Mozarta również w przekładzie Doroty Sawki, zaś Opera Śląska w Bytomiu – *La Rondine* Giacomo Pucciniego (libretto Giuseppe Adanigo przetłumaczyła Dorota Sawka).

Warszawska Opera Kameralna wystawiła *Don Giovanniego* Mozarta (libretto Lorenzo da Ponte'go w przekładzie Stanisława Barańczaka).

Teatr Roma w Warszawie dał prapremierę głośnego musicalu *Waitress* w przekładzie Michała Wojnarowskiego i Krzysztofa Kępczyńskiego, zaś Mazowiecki Teatr Muzyczny wystawił *Błękitny zamek* z librettem Barbary Wachowicz i Krystyny Ślaskiej na motywach powieści Lucy Maud Montgomery.



*Błękitny zamek / Teatr Roma, Warszawa
plakat: Andrzej Pągowski*

Teatr online

Wczesną wiosną teatry wciąż były zmuszone działać online. Teatr Dramatyczny w Białymstoku przygotował czytanie performatywne *Teatralne pojedynki* z wykorzystaniem *Listu do młodych aktorów* Zbigniewa Herberta, *Hamleta* Shakespeare'a w przekładzie Jarosława Iwaszkiewicza i utworów Edwarda Stachury.

Teatr Dramatyczny w Wałbrzychu zagrał prapremierę *Orfi* autorstwa Michała Buszewicza, Teatr im. Horzycy w Toruniu

udostępnił *Wyspę* Zuzanny Bojdy. Teatr Baj w Warszawie *Przygody kota Filemona* autorstwa Sławomira Grabowskiego i Marka Nejmana w adaptacji Anety Wróbel. Teatr Baj Pomorski w Toruniu przygotował *Karnawał zwierząt* Jacka Pietruskiego. Wojewódzka Biblioteka Publiczna w Zielonej Górze przygotowała czytanie online *Śmiesznego staruszka* Tadeusza Różewicza. Również Teatr im. Witkiewicza w Zakopanem sięgnął po twórczość Tadeusza Różewicza i wystawił online *Akt przerywany*, czyli *teatr nie (konsekwencji)*.

Nie zabrakło też sztuk w przekładach: Teatr Capitol w Warszawie grał w sieci *Wykrywacz kłamstw* Wasilija Sigariewa w przekładzie Agnieszki Lubomiry Piotrowskiej, Teatr Dramatyczny w Płocku przygotował kilka wiosennych premier online: *Rodzinę* Antoniego Słonimskiego oraz *Povorello – opowieść o biedaczynie bożym* Romana Brandstaettera w adaptacji Marka Mokrowieckiego, *Tajemniczy ogród* Frances Hodgson Burnett w przekładzie Jadwigi Włodarkiewicz i adaptacji Stefana Szaciłowskiego, oraz *Spowiedź masochisty* Romana Sikory w przekładzie Małgorzaty Sikorskiej-Miszcuk i Elżbiety Zimnej, a także *Myszy* Natalii Mooshaaber Ladislava Fuksa w adaptacji Marka Mokrowieckiego.

Czytania online w Teatrze Dramatycznym w Warszawie

Teatr Dramatyczny w Warszawie w kwietniu zaprezentował cykl czytań polskich sztuk nagrodzonych w konkursie ZAiKS-u: *Pisarza* Małgorzaty Sikorskiej-Miszcuk, *Point de reveries, messieurs* Wojciecha Drózdza i *Króla w środku nocy* Roberta Urbańskiego (teatr ten pokazywał również online spektakl *Jezioro* Zuzanny Bojdy). W maju natomiast zorganizowano w TD cykl czytań sztuk rosyjskich: *Zabiłem cara* Aliny Szklarskiej i Michaiła Patłasowa, *Dwóch w twoim domu* Jeleny Grieminy oraz *Lotto* Wasilija Sigariewa. Wszystkie trzy sztuki w przekładzie Agnieszki Lubomiry Piotrowskiej. Po każdym czytaniu odbyły się dyskusje z udziałem autorów, tłumaczy i gości specjalnych – znawców Rosji i rosyjskiego teatru.

Zabiłem cara to sztuka dokumentalna, w całości oparta na zachowanych w archiwach dziennikach, notatkach, raportach i listach carskiej rodziny oraz ich oprawców. To próba rekonstrukcji wydarzeń z roku 1918, aresztowania, uwięzienia i egzekucji cara Mikołaja II i jego rodziny przez bolszewików. Dramaturżka Szklarska i reżyser Patłasow zbierali materiał dokumentalny do sztuki ponad dwa lata. „Przyjmując perspektywę

nie tylko ofiar, lecz także oprawców, autorzy stworzyli faktograficzną mapę wydarzeń, w której do głosu dochodzi obiektywna prawda o minionych wypadkach – pisano w zapowiedzi. Sztuka staje się swego rodzaju teatralnym śledztwem, „gdzie głównym bohaterem staje się Rosja czasów krwawej rewolucji i rodzącego się terroru”.

Dwóch w twoim domu to „czarna komedia o prawach człowieka”, jak określiła swoją sztukę autorka Jelena Griemina, współzałożycielka, dyrektorka i ideolożka słynnego moskiewskiego Teatru.doc. Ta dokumentalna sztuka oparta została na wielogodzinnych rozmowach z białoruskim poetą i opozycjonistą Uładzimirem Niaklajeuem oraz jego żoną, i opowiada historię jego kandydowania w wyborach prezydenckich w 2010 roku, pobicia, uwięzienia i aresztu domowego. Griemina pokazuje, jak bezduszny system łamie opozycyjnego polityka i jak wówczas walkę rozpoczyna jego żona.

Lotto szeroko znanego w Polsce autora Wasilija Sigariewa, ucznia Nikołaja Kolady, wybitnego dramaturga, a od kilkunastu lat również scenarzysty i reżysera filmowego, to błyskotliwa komedia wysmiewająca mentalność rosyjskiego społeczeństwa, jego wady i śmieszności bardzo przypominające polskie cechy narodowe.

Podczas dyskusji po wszystkich czytaniach skupiano się nie tylko na samych tekstach sztuk, ale rozmawiano też o dzisiejszej sytuacji polityczno-społecznej w Rosji, wpływie historii na teraźniejszość, sytuacji opozycji, codzienności zwykłych obywateli.

Teatr Polskiego Radia

W eterze pojawiło się wiosną wiele prapremierowych słuchowisk: *Molo* Filipa Bajona, *Brzezina* Jarosława Iwaszkiewicza w adaptacji Jarosława Tumidajskiego, *Edyp w Kolonos* Sofoklesa w przekładzie Antoniego Libery i adaptacji Mariusza Malca, *Zamknięty świat* Catherine Aigner w adaptacji Waldemara Modestowicza, *Maria Curie* wg tekstu Ewy Curie, *Cyrograf – historia z życia Heleny Majdaniec* Rafała Podrazy, *W imię ojca i syna* Mariusza Cieślaka, *Popiół i diament* Jerzego Andrzejewskiego w adaptacji Janusza Kukuły, *Solaris* w adaptacji Piotra Skotnickiego, *Głosy 2 (Panie, dzisiaj nikt tak nie tańczy, Orator)* Ireneusza Iredyńskiego, słuchowisko poetyckie *Wędrowiec* w oparciu o twórczość Adama Zagajewskiego, *Wszystko w rodzinie* Pawła Mossakowskiego, *Myśli i uczucia dozwolone* Ewy Małecki, *Korczak* Agnieszki Holland w adaptacji Magdaleny Łazarkiewicz, *Głosy 3 (Porwanie, Przed prelekcją, Wejście do ogrodu)* Ireneusza

Iredyńskiego; *Pułapka* wg Tadeusza Różewicza w adaptacji Ewy Małecki; *Bohiń* na podstawie Tadeusza Konwickiego.

Teatr TV

Wiosną Teatr TV zaprosił tylko na *Inne rozkosze* Jerzego Pilcha, a TVP Wilno zaprezentowało *Powtórkę z czerwonego kapturka* Andrzeja Stalony Dobrzańskiego.

Zawód: artysta.

2 czerwca w Narodowym Starym Teatrze w Krakowie odbyła się debata „Zawód: artysta / Debata wokół ustawy o uprawnieniach artysty zawodowego”, współorganizowana przez Instytut Teatralny w Warszawie. W rozmowie uczestniczyli: Helena Ganjalyan, Daria Kubisiak, Agnieszka Lubomira Piotrowska, Tomasz Rodowicz i Piotr Sieklucki, prowadziła ją Joanna Biernacka-Płoska. Do 4 czerwca trwały konsultacje społeczne dotyczące ustawy o uprawnieniach artysty zawodowego, dlatego środowisko teatralne postanowiło przeanalizować ją z punktu widzenia freelancerów, twórców teatru

nie związanych z żadną instytucją stałą umową o pracę. Poruszono kwestię wyjątkowo trudnej sytuacji ekonomicznej artystów związanej z pandemią, jednak podkreślano, że jest ona wynikiem zaniedbań, z jakimi środowisko twórców teatralnych zmaga się z Polsce od lat. Brak systemowych rozwiązań, które dawałyby odpowiednią ochronę socjalną, powoduje, że realizatorzy freelancerzy (w tym dramaturgowie, dramaturdzy, tłumacze dramatologii, czy choreografowie) a także twórcy teatru offowego znaleźli się podczas pandemii bez ubezpieczenia zdrowotnego, rentowego i emerytalnego, a przede wszystkim bez stabilnego źródła dochodu.

Agnieszka Lubomira Piotrowska podkreślała podczas rozmowy wagę wsparcia dla twórców ze strony ZAiKS-u, które udzielało twórcom związanym ze stowarzyszeniem zapomóg, a wszystkim twórcom, niezależnie od ich przynależności – stypendiów. Skala wsparcia jest ogromna i przewyższyła finansowo wsparcie Ministerstwa Kultury.

W dalszej części dyskusji (którą obejrzało w sieci ponad tysiąc osób) analizowano propozycję ustawy o uprawnieniach artysty zawodowego, jej poszczególne zapisy i płynące z nich korzyści lub zagrożenia dla twórców teatralnych.

Nagrody translatorskie ZAiKS-u

2 czerwca w siedzibie Stowarzyszenia Autorów ZAiKS wręczono doroczną nagrodę za wybitne osiągnięcia w dziedzinie przekładu literackiego tłumacze literatury polskiej na język rosyjski Irinie Kisielowej. Ze względu na sytuację pandemiczną oraz obecność laureatki w Warszawie na rezydencji twórczej zorganizowanej przez Staromiejski Dom Kultury była to uroczystość bardzo kameralna, w gronie Zarządu ZAiKS i Zarządu Sekcji C. Pozostali laureaci nagrody translatorskiej będą zaproszeni w innym terminie.

Irina Kisielowa (rozmowa z laureatką niżej) to wybitna tłumaczka i pedagogka, doktor nauk filologicznych. Urodzona w Donbasie, dorastała i kształciła się w Kaliningradzie, związana jest z Polską więzami krwi (jej matka jest Polką, kresowianką) i wieloletnią współpracą z uniwersytetami w Gdańsku, Warszawie i Bydgoszczy. Od 11 lat mieszka w Wiedniu, stale wykłada na 5 austriackich uczelniach. Debiutowała w 2001 roku przekładem *Małego, lecz maksymalistycznego manifestu translatologicznego* Stanisława Barańczaka. Przez 20 lat pracy translatorskiej tłumaczyła prozę (m.in. Olgi Tokarczuk, Ryszarda Kapuścińskiego, Stanisława Lema), dramaturgię, eseistykę, tłumaczyła też teksty



Irina Kisielowa | fot. Wojciech Druszczyński

scenariuszy teatralnych do wyświetlania na tablicach podczas prezentacji spektakli Krystiana Lupy, Krzysztofa Warlikowskiego, Grzegorza Jarzyny i in. w teatrach Moskwy. Od wielu lat tłumaczy polską dramaturgię, dzięki niej rosyjska publiczność poznała twórczość dramaturgiczną Doroty Masłowskiej, Zyty Rudzkiej, Pawła Demirskiego, Andrzeja Saramonowicza, Pawła Sali, Marka Modzelewskiego, Przemysława Wojcieszka, Krzysztofa Bizio, Artura Pałygi, Michała Walczaka, Macieja Kowalewskiego i Tadeusza Słobodzianka. Ma w swoim dorobku również przekład *Kartoteki* Tadeusza Różewicza. W druku jest jej ostatnie dzieło – *Szkie piórkiem* Andrzeja Bobkowskiego.

Nagroda translatorska ZAiKS-u dla tłumaczy literatury polskiej na języki obce i literatury obcej na język polski przyznawana jest od 1966 roku. To najstarsza nagroda ZAiKS-u. Sekcja Autorów Dzieł Dramatycznych (warto przypomnieć, że sekcja ta powstała w latach dwudziestych XX wieku) przyznaje nagrody tłumaczom dzieł dramatycznych, zaś Sekcja Autorów Dzieł Literackich – tłumaczom prozy i poezji. Laureaci są wybierani w głosowaniu podczas wspólnego posiedzenia obu sekcji.

Rozmowa o pisaniu dla teatru

28 czerwca odbyło się zorganizowane przez Narodowy Stary Teatr w Krakowie spotkanie online z cyklu ZBLIŻENIA „3. dekada: do dalej? Rozmowa o pisaniu dla teatru w Polsce”, promujące wydaną przez Stary Teatr antologię *Teksty dla (Starego) Teatru* Pawła Demirskiego. Dramatopisarze i dramaturdzy związani ze Starym Teatrem dyskutowali na temat kondycji polskiej dramaturgii i możliwych perspektyw jej rozwoju. Wśród zaproszonych gości byli autorzy ZAiKS-u: Małgorzata Sikorska-Miszczyk i Paweł Demirski. Rozmówcy zwracali uwagę na

znaczenie konkursów dramaturgicznych. Jeszcze kilka lat temu wygrana w konkursie dramaturgicznym otwierała drogę do rozmowy z dyrektorami teatrów o możliwości realizacji. W odczuciu autorów obecnie nagrody i antologie nie przynoszą żadnych rezultatów. Wszyscy obecni podkreślali „tandemiczność” w polskim teatrze, fakt, że autor nie posiadający stale współpracującego z nim reżysera ma utrudnioną drogę na scenę. Paweł Demirski zwracał też uwagę na fakt, że polski rynek jest eventowy, skupiony na przygotowywaniu wydarzeń, czekający na arcydzieła, „wejście w konkury z Weselem”. Nazwał polski teatr reżyserocentrycznym (w odróżnieniu od teatru brytyjskiego czy rosyjskiego, skupionych na autorze), gdzie większość reżyserów zbyt mocno chce odcisnąć piętno na spektaklu, dlatego nie sięga po gotowe sztuki.

Polski teatr jest najciekawszy

z filologką i tłumaczką literatury polskiej **Iriną Kisielową**
rozmawia Agnieszka Lubomira Piotrowska

Agnieszka Lubomira Piotrowska: Nagroda dla tłumacza jest zawsze dla niego zaskoczeniem: nie jesteśmy zbyt często doceniani, czy wręcz zauważani. Też masz takie poczucie?

Irina Kisielowa: Tak, ale tłumacze sami zazwyczaj wybierają sobie ten zawód, więc powinno w nas samych „siedzieć” coś takiego, że wolimy pozostać w cieniu. To z jednej strony. Z drugiej strony, kiedy dopiero zaczynałam tłumaczyć, ciągle spotykałam się ze stwierdzeniem, że tłumacz w żadnym wypadku w trakcie tłumaczenia nie powinien wykazywać swojej indywidualności, powinien podążać za autorem jak cień, być szarą eminencją, lecz pozostawać niewidzialnym. Najważniejsze jest dokładne przekazanie oryginalności myśli i stylu oryginału. Wtedy można stworzyć takie tłumaczenie, że tekst zyska większą popularność niż w języku oryginału (weźmy na przykład dzieła Salingera, Faulknera albo Vonneguta w tłumaczeniu z angielskiego na rosyjski wielkiej Rity Rajt-Kowalowej). Teraz, w czasach Google Translate, kiedy dowolny tekst można przetłumaczyć w kilka sekund, jestem przekonana, że sztuka tłumaczenia tekstów artystycznych i dramatycznych stanie się absolutnie elitarna, podobnie jak sam zawód tłumacza literackiego.

Studiowałaś filologię rosyjską, ale zajmowałaś się Mickiewiczem. Potem przeprowadziłaś się do Polski. Na ten wybór miało wpływ pochodzenie, fakt, że twoja mama jest Polką, kresowianką?



Studiowałam filologię rosyjską na uniwersytecie państwowym w Kaliningradzie, ale fakt, że moja mama faktycznie jest Polką i pochodzi z Kresów, a konkretnie z obwodu wileńskiego, a mój dziadek zawsze marzył o tym, żeby przynajmniej jedno z jego czworga wnucząt nauczyło się polskiego, miał duży wpływ na to, że bardzo chciałam studiować nie tylko filologię rosyjską, lecz również uczyć się języka polskiego. Więc na drugim roku studiów, kiedy miałam roczny kurs języka polskiego za sobą, wykorzystałam tę możliwość maksymalnie, a potem już na piątym roku studiów kontynuowałam naukę języka polskiego na uniwersytecie w Getyndze. Po studiach już jeździłam do Warszawy, Lublina i Krakowa na różne kursy polskiego. Wszystkie moje prace naukowe były związane z tak zwaną komparatystyką – badałam najpierw tłumaczenia wierszy Adama Mickiewicza na język rosyjski, potem tłumaczenia poezji Achmatowej na język polski, a później sama zaczęłam tłumaczyć.

Kiedy zainteresowałaś się przekładem literackim i postanowiłaś związać z nim swoje życie?

Myślę, że przekład to jest pasja, taka sama jak muzyka, sztuka, literatura czy teatr. Oczywiście można pójść na studia, nauczyć się posługiwać się pewnymi narzędziami, poznać historię fachu, ale jeśli się nie ma pasji, jeśli nie jesteś zakochany/zakochana w języku, na który lub z którego tłumaczysz, jeśli nie jesteś przekonany/przekonana, że ten tekst musi być przetłumaczony, to będzie to tylko wyuczona umiejętność. Jeśli chodzi o „dar”, to faktycznie spotkałam w życiu dwoje tłumaczy z polskiego na rosyjski, o których można powiedzieć, że byli genialni. To Asar Eppel i Ksenia Starosielska. Asar Eppel, oprócz tego, że sam był wybitnym pisarzem i poetą, absolutnie fenomenalnie przetłumaczył na język polski *Sklepy cynamonowe* Schulza, a także wiersze Staffa, Tuwima i Szymborskiej. Ksenia Starosielska tłumaczyła głównie prozę XX wieku: Gombrowicza, Witkiewicza, Iwaszkiewicza, Mrożka, Andrzejewskiego, Konwickiego, Głowackiego, Chwina, Pilcha, Krall i wielu innych, ale jak fenomenalnie władała językiem rosyjskim i jak mistrzowsko potrafiła przekazywać intonacje oryginału! Wraz z Asarem Eppelem przetłumaczyła w latach osiemdziesiątych *Trylogię* Sienkiewicza. Pod jej redakcją w polskiej serii wydanej przez wydawnictwo NLO ukazało się kilkadziesiąt książek współczesnej literatury polskiej, m.in. felietony Pilcha, Głowackiego, proza Tokarczuk, Vargi, Chwina, Huelle, Libery, Stasiuka, Chutnik, Witkowskiego, Kuczoka, Szczygła. Od początku lat 2000 prowadziła warsztaty dla młodych tłumaczy

przy Instytucie Polskim w Moskwie, w których brałam udział. Mogę więc powiedzieć, że Ksenia Starosielska wychowała nowe pokolenie tłumaczy literatury polskiej, do których zaliczam siebie.

Przeszliśmy podobną drogę od przekładu wybitnej prozy do przekładu dramaturgii. Debiutowałaś esejem Barańczaka, ja esejem Nabokova, ale nagle napłynęła fala nowej dramaturgii w obu krajach, która nas całkowicie pochłonęła. Lepiej się czujesz w przekładzie dramatu? Odczuwasz różnicę w pracy nad prozą i literaturą dramatyczną?

Dziękuję za te ciekawe pytania. Pięknie to ujęłaś – faktycznie „lepiej się czuję” w przekładzie dramatu, bo tekst dramatu pozwala mi na więcej. Fakt, że mam do czynienia nie z samym tekstem pisemnym, lecz z tym, jak ludzie rozmawiają między sobą, jakich słów używają, daje mi większą paletę możliwości, większe pole do popisu. Zdecydowanie odczuwam różnicę w pracy nad prozą i dramaturgią. Tekst dramatu jest tekstem mówionym, cały czas musisz myśleć o autorze, jak ten tekst brzmiał w jego głowie. Tłumacz powinien dobrze oddać nie tylko znaczenia konkretnych słów, lecz cały czas myśleć o tym, jak oddać intonację oryginału (lub po prostu jej nie zgubić). Tłumaczyłaś Czechowa i sama dobrze wiesz, jakim to jest wyzwaniem.

To prawda. Tłumaczyłaś scenariusze spektakli do wyświetlania na tablicy podczas pokazów na festiwalach w Rosji. Czy ten rodzaj przekładu wymaga innych umiejętności od tłumacza? Dla mnie to trochę taka praca, jak przy tłumaczeniu libretta operowego do wyświetlania, nie sądzisz?

W gruncie rzeczy nie wymaga to jakichś specjalnych dodatkowych umiejętności od tłumacza. Owszem, napisy upraszczają trochę tekst tłumaczenia, musisz dobierać krótsze wyrazy. W wypadku takiego typu tłumaczenia mniej chodzi o stronę estetyczną języka, jednak ta praca również powinna być wykonana w najwyższym stopniu profesjonalnie. Ja sama, będąc widzkiem, nie znoszę, kiedy podczas czytania napisów widzę literówki, błędy czy niedokończone zdania.

Od lat obserwujesz polską scenę teatralną, widzisz rozwój polskiej dramaturgii. Od kilkunastu lat mieszkasz w Wiedniu i śledzisz też scenę austriacką,

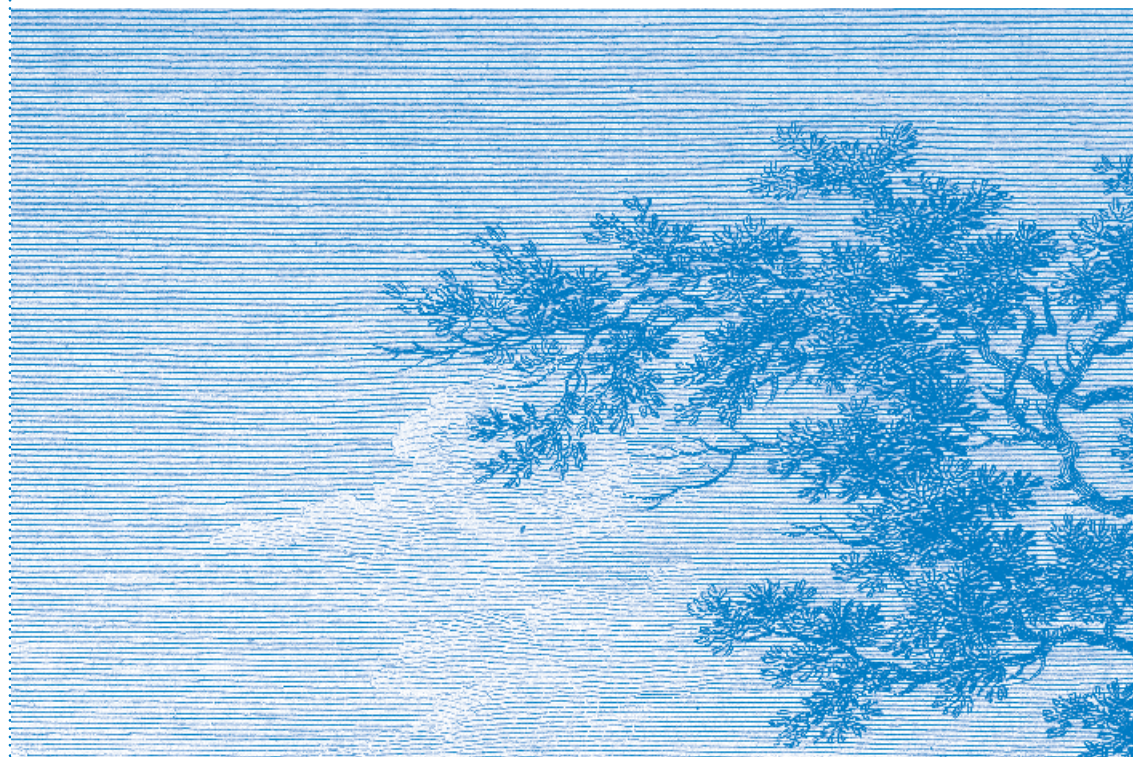
tłumaczyłaś też sporo dramaturgii austriackiej na rosyjski. Jak oceniasz naszą dramaturgię i jej możliwości sceniczne za granicą? Zauważasz znaczące zmiany w jej rozwoju? Jak oceniasz jej możliwości sukcesu na rosyjskich scenach w porównaniu z dramaturgią austriacką?

Nadal uważam, że polski teatr jest najbardziej progresywnym i najciekawszym teatrem w Europie. Ale wydaje mi się, że to jest przede wszystkim zasługa reżyserów, a nie dramatopisarzy. Dramaturgia polska jest zbyt skoncentrowana na wątkach polskich: stereotypach, kompleksach, wewnętrznych problemach oraz historii. Brakuje jej uniwersalności. Na przykład bardzo częstym tematem współczesnych sztuk austriackich jest związek mężczyzny i kobiety, ich relacje, tak zwana samotność we dwoje. Ponadto Austriacy są bardziej zaniepokojeni tematami społecznymi, takimi jak miejsce człowieka w społeczeństwie, przyszłość społeczeństwa, pozycja kobiety we współczesnym świecie itp. Jednak w Rosji w porównaniu z dramaturgią austriacką polska dramaturgia cieszy się zdecydowanie większą popularnością (sztuki Andrzeja Saramonowicza, Krzysztofa Bizio, Doroty Masłowskiej, Michała Walczaka itd.). Niewiarygodnym sukcesem cieszyła się w ostatnich latach komedia Andrzeja Saramonowicza *Testosteron*. Grano ją w ponad 40 teatrach od Kaliningradu po Daleki Wschód. Teksty Modzelewskiego, Sali, Rudzkiej, Pałyi, Wojcieszka wciąż czekają na swoje produkcje w Rosji.

Niesamowicie, nie wiem, czy w Polsce *Testosteron* miał aż tyle realizacji. Muszę cię zapytać o jeszcze jedną sprawę. Tłumaczę na polski, ale mieszkam w Polsce, więc dyrektorzy teatrów i reżyserzy są ze mną w kontakcie, oglądam premiery z moimi przekładami. Wiem, co się dzieje z moimi tekstami, znam swoje wpływy z tantiem dzięki ZAiKS-owi. A jak wygląda sytuacja tłumacza w Rosji?

Sytuacja tłumacza dramaturgii w Rosji wygląda niestety fatalnie. Odpowiednikiem ZAiKS-u jest w Rosji RAO (Российское авторское агентство), które naprawdę robi tak mało, że szkoda słów. Współpracuję z tą agencją od 15 lat (RAO nie ma żadnych konkurentów), ale nigdy nie mogłam uzyskać konkretnych odpowiedzi na moje pytania. Bardzo często nie dostawałam żadnych odpowiedzi. Polskie sztuki w moim tłumaczeniu grano w całej Rosji, ale nieprzezroczystość działań RAO, absolutny brak zainteresowania tym, czy tłumacz dostanie tantiemy, czy jego nazwisko pojawi się

na afiszach, brak jakiegokolwiek wsparcia zniechęcają tłumaczy bardzo. Dyrektorzy teatrów i reżyserzy kontaktują się z tłumaczem tylko wtedy, gdy chcą namówić tłumacza do zgody na bezpłatne korzystanie z tłumaczenia (zwykle odbywa się to już po premierze w celu uniknięcia ewentualnych kar). Nigdy reżyserzy lub dyrektorzy teatrów nie skontaktowali się ze mną bezpośrednio, chcąc zrealizować tekst w moim tłumaczeniu. Od kolegów też tego nie słyszałam. Jest to prawdopodobnie możliwe, jeśli tłumacz pracuje w teatrze, jest zaznajomiony z administracją teatru, może zostać poproszony o przetłumaczenie czegoś. O honorariach tłumaczy tekstów artystycznych i utworów dramatycznych w ogóle nie chcę mówić, to grosze. I naprawdę tylko osoba zakochana w swojej pasji może być zaangażowana w tłumaczenie. Życie i zarabianie dzięki tłumaczeniu w Rosji jest całkowicie niemożliwe. Szczerze byłam zaskoczona wsparciem, jakie daje polskim twórcom ZAiKS (mówię o wsparciu prawnym, o domach pracy twórczej, o nagrodach, o świadomości członków ZAiKS-u i nie tylko). Myślę, że ZAiKS zasłużenie można uznać za przykład organizacji broniącej interesów ludzi kultury i mam nadzieję, że taka organizacja kiedyś pojawi się w Rosji.



Nie taki diabeł straszny

z kierowniczką Wydziału Wielkich Praw ZAiKS-u **Małgorzatą Stańczyk**

rozmawia Agnieszka Lubomira Piotrowska

Agnieszka Lubomira Piotrowska: Co to są wielkie prawa i czym różnią się od małych? I dlaczego tak się właśnie nazywają? Niedawno rozmawiałam z osobą ze środowiska teatralnego i bardzo ją to śmieszyło, że tak zabawnie nazwaliśmy nasze prawa – prawa dramatopisarzy i tłumaczy – wielkie, a wielkich tekściarzy i muzyków – małe.

Małgorzata Stańczyk: Ale to przecież nie ZAiKS sobie tak nazwał. To są powszechnie stosowane rozróżnienia, obowiązujące na całym świecie. Wielkie prawa to utwory literackie, dramatyczne, dramatyczno-muzyczne (opera, operetka, musical) i muzyczno-choreograficzne (balet i pantomima). Małe prawa to np. wiersz, piosenka, skecz. Różnicę widać gołym okiem. Jaka jest jeszcze różnica? Organizacje zbiorowego zarządzania inaczej licencjonują małe prawa, a inaczej prawa wielkie. Utwory z kategorii małych praw są objęte licencjami generalnymi. Na każdy utwór z kategorii wielkich praw jest udzielana osobna licencja. Czyli jeśli dany teatr ma w repertuarze kilkanaście sztuk to zawiera kilkanaście umów licencyjnych.

Czym wyróżnia się praca w waszym wydziale, jaka jest jej specyfika?

Wydział Wielkich Praw działa kompleksowo: od kontaktu z użytkownikiem, otrzymanie wniosku o zawarcie umowy licencyjnej, kontaktu z agencjami zagranicznymi, które mają prawa do twórców zagranicznych, kontaktu z polskimi twórcami, przez przygotowanie umowy licencyjnej, kontrolę realizacji umowy, sprawdzanie otrzymanych rozliczeń z teatrów aż do wystawienia faktury i przygotowania repartycji. Czyli

wszystko kompleksowo od A do Z. I to na wszystkich polach eksploatacji takich jak publiczne wykonanie (to jest podstawowa działalność), nadania radiowe – słuchowiska i telewizyjne – teatr telewizji, utrwalenia i zwielokrotnienia – płyty CD (audio) i DVD (video), a także udostępnianie w internecie.

Pandemia wpłynęła również na waszą pracę?

Muszę powiedzieć, że jestem dumna ze swojego zespołu. Internetem w naszym wydziale zajmowała się jedna osoba, a czas pandemii stał się ogromnym wyzwaniem dla całego zespołu. Ogromnym. Mało tego, Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego i Sportu ogłosiło projekt „Kultura w sieci”. Po prostu lawinowo wpływały do wydziału wnioski o sprawdzenie, o reprezentację i o warunki finansowe. Tego było zatrzęsienie. Dzień w dzień miałam około 150 maili do przeczytania, odpisania i przekazania dalej do realizacji. Takiego nawału pracy nigdy nie miałyśmy. Jak my sobie z tym poradziłyśmy...? Tylko dzięki zaangażowaniu całego zespołu. Trzeba też pamiętać o podstawowej rzeczy organizacyjnej. Przecież nie było nas w biurze, pracowaliśmy zdalnie z domów, trzeba było się komunikować online, co wydłużało drogę i czas podejmowania decyzji. Ale dałyśmy radę. Teraz wszystko pomału wraca do normalności.

W jaki sposób obliczane są tantiemy dla twórców wielkich praw w internecie? Od liczby osób, które obejrzały materiał, czy czasu obecności w sieci?

Do marca 2020 roku, czyli do pandemii, mieliśmy tylko kilka podmiotów, które udostępniały w szerokim zakresie utwory wielkoprawne. I było to udostępnianie bezpłatne. Co nie oznacza, że bez wynagrodzeń autorskich. Obecnie obowiązująca ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych nie zwalnia takiego korzystania z obowiązku płatności wynagrodzeń autorskich. Stosujemy stawkę ryczałtową za każdy miesiąc lub dzień udostępniania bez możliwości pobrania. Stawka jest niezależna od ilości wejść czy liczby widzów. Początek pandemii, czyli koniec marca 2020, spowodował konieczność pokazywania produkcji w inny sposób z uwagi na fakt całkowitego zablokowania publicznego wykonywania. Gros podmiotów zaczęło udostępniać swoje produkcje w internecie. Oczywiście te z nich, które miały w miarę dobrej jakości utrwalenia. Początkowo teatry udostępniały spektakle bezpłatnie.

Dlatego stosowaliśmy stawkę analogiczną, jak dla przedpandemicznych przypadków. Dopiero z czasem, w zasadzie w końcu 2020 roku, w trakcie drugiej fali pandemii, kiedy wszyscy przekonali się, że ten problem nie zniknie szybko z naszego życia i będziemy się z nim borykać jeszcze co najmniej przez następny rok, teatry postanowiły udostępniać nagrania odpłatnie. Wówczas stosowane były stawki procentowe od wpływów – jednak nie mniejsze niż stawka dla bezpłatnego udostępniania. Nie badaliśmy liczby udostępnień.

Teatry grały cały rok online, w końcu otwarto je na koniec sezonu.

A na zamknięcie sezonu zwiększono obłożenie widowni do 75%.

Myślałam, że w związku z tym teatry będą chciały latem nadrobić stracony czas zamknięcia i izolacji od publiczności.

Ja też. Obserwujemy zapotrzebowanie na wysoką kulturę. W niektórych teatrach już są wyprzedane bilety nawet na wrzesień, czyli już na następny sezon teatralny. W czasach gdy gros Polaków planuje urlop spędzić w kraju, podejrzewam, że chętnie swój czas wolny spędziliby w teatrach. Okazuje się jednak, że raczej teatry będą zamknięte. Zatem zostaje pole do popisu dla agencji artystycznych, prywatnych teatrów, które na pewno wykorzystają ten okres wakacyjny.

Kończąc wątek rozliczania. Zrozumiałe i przejrzyste jest rozliczenie honorariów w wielkich prawach, ale proszę wyjaśnić, jak się rozlicza małe prawa.

Skoro nie podpisuje się odrębnych umów na każdy utwór, to skąd wiadomo, że jeden twórca był więcej grany, a drugi mniej, więc jeden dostanie większe, a drugi mniejsze wynagrodzenie?

To osobny wątek, wybiegający poza moje kompetencje. Umowy generalne nakładają na organizatora koncertu czy nadawcę radiowego i telewizyjnego obowiązek przedstawiania listy wykorzystanych utworów.

Czyli stacje radiowe przesyłają listy repertuarowe z wykazem utworów granych w każdym miesiącu, każda ma 7 kilometrów długości i ktoś to liczy ołówkiem?

Nie, nie ołówkiem, od tego są systemy informatyczne, na całe szczęście. Nie chcę wchodzić w szczegóły.

Krąży legenda, że Wydział Wielkich Praw był agencją autorską i wtedy wszystkim żyło się lepiej. Dlaczego agencja przestała istnieć?

Wielkie Prawa nigdy nie były agencją. Agencja Autorska działała na zlecenie ZAiKS-u w zakresie pozyskiwania zgód na prawo wystawiania utworów zagranicznych w Polsce. Oczywiście Agencja Autorska miała też inne zadania, ale jeśli chodzi o pracę dla Wielkich Praw, to było to przede wszystkim zawieranie kontraktów, przedstawianie warunków finansowych, na jakich może być wystawiany utwór autora zagranicznego w Polsce, natomiast ZAiKS udzielał licencji teatrowi, czyli działał dokładnie w tej formule, która obowiązuje dziś. Wtedy nie było sekcji zagranicznej w Wydziale Wielkich Praw, nie było też Wydziału Wielkich Praw, który został wyodrębniony w strukturach ZAiKS-u w 2015 roku z Wydziału Licencji i Inkasa. W momencie, kiedy agencja uległa likwidacji, utworzono w ZAiKS-ie Sekcję Licencji Zagranicznych.

Czyli Agencja Autorska nie była agencją autorską w klasycznym rozumieniu?

Nie, absolutnie nie. Były różne pomysły. Pojawiła się nawet propozycja zawierania pomiędzy autorem a agencją odrębnej umowy promocyjnej, przy realizacji której agencja otrzymywałaby dodatkową prowizję, ale ten temat zupełnie upadł. Nie zachował się jednak żaden dokument z tego okresu. Od wielu lat funkcjonuje taki model, że umowy o dzieło, które zawiera autor z teatrem, są w jego gestii, natomiast licencji na korzystanie z utworu udziela ZAiKS.

Wiele osób, które zachęcam do zapisania się do nas powtarza, że ZAiKS tylko pobiera tantiemy, a nie pomaga w dotarciu z naszą twórczością do jak najszerzego grona odbiorców, nie stara się, by była znana szerzej, by teatry sięgały po nasze utwory.

Nie zgadzam się z tym stwierdzeniem. Mamy przede wszystkim stronę zaiksteatr.pl, gdzie w przejrzysty sposób zostały skatalogowane zbiory biblioteczne i bez problemu można znaleźć utwór. Jest świetna wyszukiwarka, szukamy wedle różnych kategorii

– nazwiska autora, gatunku, konkretnej obsady. Zatem w tej chwili dostępność do zbiorów ZAiKS-u jest bardzo szeroka. Mało tego, ukazuje się comiesięczny informator „ZAiKS. Teatr. Nowości”, streszczenia nowości bibliotecznych, czyli tekstów utworów zgłaszanych przez twórców. Oczywiście nowość biblioteczna nie zawsze bywa nowością na rynku, bo niektórzy twórcy zgłaszają utwory z dużym opóźnieniem.

Czasem autorzy zgłaszają utwór po wielu latach od napisania, w zależności od tego, kiedy przystąpili do ZAiKS.

ZAiKS w zakresie wielkich praw inkasuje tantiemy tylko dla tych twórców, którzy powierzyli w zarząd swoje prawa. Czyli najpierw trzeba się z ZAiKS-em i zarejestrować utwór, by tekst utworu mógł trafić do biblioteki. W bibliotece nie mamy tekstów twórców, którzy nie są stowarzyszeni.

Ale autor może się zapisać do nas po latach istnienia na rynku i wtedy jego utwory nagle u nas stają się nowością.

Tutaj ma pani rację, ale to nie jest nowość w sensie premierowego publicznego wykonania, lecz nowość, która trafia do biblioteki ZAiKS-u.

Zależy nam na dotarciu do wszystkich twórców teatralnych, dyrektorów, reżyserów i aktorów z informacją o całym bogactwie naszych zbiorów bibliotecznych. Ile jest tam tekstów, jakich autorów i z jakich lat?

Nie znam daty złożenia pierwszego egzemplarza utworu. Część tekstów pochodzi ze zbiorów Agencji Autorskiej. To głównie teksty na tzw. przebitce przypominającej bibułę.

I jak rozumiem, teraz to wszystko jest przepisywane, digitalizowane, żeby było łatwo dostępne w sieci?

Digitalizacja naszych zasobów bibliotecznych to nie jest prosta sprawa, bo to nie tylko cyfryzacja zbiorów. Obecnie teksty są gromadzone również w wersji elektronicznej, oprócz egzemplarza papierowego podpisanego przez autora, bo takie są wymogi

rejestracji ZAiKS-u. Natomiast udostępnianie starych zbiorów polega na wypożyczaniu egzemplarza papierowego – to dotyczy utworów od najstarszych do tych z lat dziewięćdziesiątych. Obecnie wszystkich egzemplarzy mamy około 17 tysięcy.

To teatr zgłasza się do ZAiKS po licencję, czy też ZAiKS śledzi, gdzie i jak wykorzystywane są teksty chronione przez Wielkie Prawa?

To są dwie różne rzeczy. Po pierwsze, obowiązkiem każdego użytkownika, który chce korzystać z wielkich czy małych praw, jest uzyskanie licencji. I świadomość tego obowiązku jest coraz lepsza. To jednak nie zwalnia pracownika ZAiKS-u z ciągłego monitorowania korzystania z utworów i ewentualnego podejmowania interwencji.

Czasami jednak, pomimo że umowa licencyjna jest zawarta, teatr zwleka z wypłatą tantiem.

Dobrze pani zauważyła – czasami. Teatry wywiązują się z zawartych umów. Zgodnie z nimi po wystawieniu utworu do 10 dnia następnego miesiąca teatr zobowiązany jest do przesłania rozliczenia, w którym wykazuje wpływy oraz nalicza wynagrodzenia autorskie. Pracownik Wydziału Wielkich Praw sprawdza takie rozliczenie pod względem rachunkowym i merytorycznym oraz wystawia fakturę VAT, stanowiącą podstawę zapłaty wynagrodzeń autorskich. Wprowadzenie VAT spowodowało wydłużenie cyklu od otrzymania rozliczenia do wypłaty wynagrodzenia uprawnionym. Żeby maksymalnie skrócić ten czas, zaproponowaliśmy użytkownikom wersję elektroniczną rozliczeń. Ale jest mnóstwo innych okoliczności, które mogą wydłużać ten proces.

Czyli to nie teatr potrąca i płaci VAT, tylko ZAiKS?

Przepisy VAT są bardzo skomplikowane. Ale to ZAiKS wystawiając teatrowi fakturę jest odpowiedzialny za odprowadzenie VAT.

Częstym zarzutem twórców wobec ZAiKS-u jest właśnie powolność działania, opóźnienia w wypłatach. To także zarzut teatrów i stąd często pojawiająca się prośba, aby nie podpisywać umowy przez ZAiKS.

Cóż, mamy takie teatry, z którymi dobrze układa się współpraca, gdzie panuje obojętne zrozumienie: my wiemy, jakie teatr może mieć problemy, oni – jakie problemy może mieć ZAiKS np. w szybkim wydaniu licencji. Wiele licencji wydajemy od ręki. Ale informujemy teatry, z jakiego powodu są opóźnienia, że nie można czegoś zrobić albo przyspieszyć np. brak zgody agencji zagranicznej na wystawianie utworu, brak zgody na opracowanie czy brak aktualnych danych adresowych naszych twórców.

Teatry opowiadają, że nie mogą się dogadać z ZAiKS-em, ale gdy zwracają się o pomoc do ZAiKS-u, to nie wspominają potem, skąd tę pomoc otrzymały. Pewna pani z jednej z prywatnych agencji artystycznych poprosiła o spotkanie, przez telefon nie chciała powiedzieć o co chodzi. Przyszła i mówi, że ma problem. Nie chodzi o autora sztuki, autor nie jest stowarzyszony w ZAiKS-ie, ma zawartą bezpośrednią umowę. Ale w spektaklu, granym już od 5 lat (i zagrano go już 450 razy) wykorzystuje chronioną muzykę. Prosi o poradę, jak tę sprawę załatwić, jest pełna obaw, bo tyle się nasłuchiwała od kolegów z teatrów, że „ZAiKS łupi gorzej niż urząd skarbowy”. Kiedy podałam stawkę wynagrodzeń autorskich, zaniemówiła z zaskoczenia i stwierdziła, że dawno powinna się do nas zgłosić. Dodała, że teraz będzie wszędzie głosić, że nie jest ten diabeł taki straszny, jak go malują.

A pamięta Pani, co się działo na spotkaniach podczas naszego objazdu po kraju: „odczarujcie ten ZAiKS, bo jak z wami rozmawiamy, to widzimy, że wszystko się da załatwić” powtarzano.

Właśnie, kilka lat temu odbył się taki „odczarowujący” objazd przedstawicieli Wielkich Praw i zarządu Sekcji C – odwiedziliśmy stolice województw, spotykałyśmy się z kierownikami literackimi teatrów, żeby w końcu mogli poznać osoby, z którymi są na co dzień w kontakcie, z którymi współpracują, a ich zupełnie nie znają, żeby pracowniczki Wielkich Praw przestały być anonimowe. Czy ta anonimowość utrudnia wam pracę? Czy objazd pomógł w relacjach?

O tak, to bardzo pomogło we współpracy. Niektóre osoby nawet się ze sobą zaprzyjaźniły. Pracownicy teatrów podkreślali, że czasami jest im ciężko wytłumaczyć swojej dyrekcji, jak ważne są prawa autorskie, jakie mogą wystąpić problemy z prawami,

dlaczego nie zawsze od ręki można uzyskać zgodę, a dzięki współpracy z Wydziałem Wielkich Praw w sposób przejrzysty przedstawiają problemy. Generalnie nasz objazd przełożył się na lepszą współpracę między ZAiKS-em i teatrami.

Warto też zwrócić uwagę, że zrealizowaliśmy postulaty zgłoszone nam podczas spotkań, mianowicie zalegalizowaliśmy: reklamowanie przedstawień na stronach internetowych teatrów i w nadaniach radiowo-telewizyjnych do 3 minut oraz utrwalania i zwielokrotnianie spektaklu do celów archiwizacyjnych.

Pojawiał się wtedy jeszcze jeden postulat – aby powtórzyć cały cykl. Nawet zastanawialiśmy się kiedy? Czas szybko płynie, minęło już 5 lat; trzeba to powtórzyć, może w innej konwencji.

Tak, tym bardziej, że przez te lata zmieniły się ekipy w teatrach. Może po nominacji dyrektorzy teatrów chcieliby się spotkać i porozmawiać o prawie autorskim, licencjach?

Cóż, znam tylko jednego dyrektora teatru, który był tym zainteresowany. Chciał się dowiedzieć jakie są procedury, jak to działa, co teatr powinien robić, żeby być w zgodzie z prawem autorskim, a więc i ZAiKS-em, żeby prawa pozyskiwać na czas, żeby nie było nieporozumień. Dzięki znajomości procedur współpraca jest naprawdę na najwyższym poziomie, nigdy nie mieliśmy konfliktu. Oczywiście jest wiele teatrów, z którymi bardzo dobrze układa się współpraca.

Struktura Wielkich Praw wygląda tak, że jedna osoba obsługuje teatry z jednego miasta lub województwa, tak? Podział jest regionalny, niezależnie od tego, czy to teatr muzyczny, czy lalkowy?

Wydział składa się z dwóch sekcji, sekcji licencji krajowych i sekcji licencji zagranicznych. Sekcja licencji zagranicznych udziela licencji podmiotom zagranicznym na korzystanie z polskiego repertuaru poza granicami kraju oraz uzyskuje kontrakty na korzystanie z utworów zagranicznych na terenie Polski, które przekazuje do Sekcji Licencji Krajowych w celu udzielenia licencji teatrowi. Sekcja Licencji Krajowych udziela licencji wszystkim podmiotom na terenie Polski. Warto wiedzieć, że jako

jedna z nielicznych organizacji zbiorowego zarządzania na świecie, udzielamy licencji kompleksowo, czyli zarówno na warstwę podstawową – dramatyczną, ale też na wszystkie elementy ilustrujące, czyli muzykę i choreografię. Każdy pracownik Sekcji Licencji Krajowych obsługuje kontrahentów, mających swoją siedzibę w jednym województwie, czasami w dwóch mniejszych. Wyjątek stanowią teatry warszawskie – ze względu na liczbę teatrów oraz agencji artystycznych i fundacji obsługują je dwie osoby. Terytorialnie pokrywa się to praktycznie z zasięgiem naszych Dyrekcji Okręgowych, a te przecież udzielają teatrom licencji w zakresie małych praw tj. wykonań publicznych, koncertów, recitali.

Jedna osoba obsługuje nadawców, podmioty ubiegające się o licencje na utrwalenia i zwielokrotnienia utworów na nośnikach dźwięku, dźwięku i obrazu oraz udostępniania w internecie audiobooków i ebooków.

Czy ten układ się sprawdza i nie widzi pani konieczności rozszerzania zespołu?

Ciągle podkreślam, że jest nas za mało, a pracy jest bardzo dużo. Aby spełnić wszystkie oczekiwania wobec nas, to musiałyby być zatrudnionych więcej osób. Żeby zatrudnić większą liczbę osób, musiałyby wzrosnąć koszty inkasa, potrącenia od zainkasowanych kwot.

A inkaso z Wielkich Praw w ostatnich latach miało tendencję wzrostową. W pierwszym kwartale 2020 roku uzyskaliśmy świetny wynik, wspaniale więc zapowiadał się wynik całego 2020 roku, ale niestety wszystko runęło.

Czy ten układ się sprawdza i nie widzi pani konieczności rozszerzania zespołu?

Cóż, kilkakrotnie sporządzałam notatki w tej sprawie, bo wszystkim się wydawało, że nic nie robimy skoro wstrzymano publiczne wykonania. Jak wspominałam wcześniej, Wydział Wielkich Praw licencjonuje korzystanie z utworów na wszystkich polach eksploatacji. Kwestie bardzo trudnego licencjonowania korzystania z utworów w internecie w tym okresie omówiłam wcześniej.

W teatrach pracują podobni do mnie niepoprawni optymiści. Liczyli na to, że pandemia szybko minie, w związku z tym zapotrzebowanie na licencje na publiczne wykonania wpływały cały czas. Teatry planowały swój przyszły repertuar; chciały mieć zagwarantowane prawo wystawiania spektakli po otwarciu. Trudność polegała jedynie na zaplanowaniu właściwej daty premiery. Wystarczy spojrzeć na ten rok. W związku z poluzowaniem obostrzeń teatry miały działać w marcu. Dwa tygodnie wystawień i zamknięto je znowu. Następny etap – planowane otwarcie 26 maja, a ostatecznie rząd zmienił datę na 22 maja. Jakie miało to konsekwencje dla pracy wydziału? Ciągła wymiana licencji związana z datami wznowienia wystawienia. Podkreślenia wymaga fakt, że takie same czynności należy wykonać przy sporządzaniu licencji dla 100% widowni, jak dla 25%.

Kolejny problem to renegocjowanie warunków finansowych zawartych umów w związku z wprowadzaniem obostrzeń. Stawki ryczałtowe (przy kontraktach zagranicznych) zaakceptowane przez teatry przy 100% widowni nie miały swojego przełożenia przy widowni 25%. Inkaso z internetu jest niewspółmiernie mniejsze od inkasa z publicznego wykonania. Udzielonych licencji i związanej z tym pracy było dużo więcej, a pieniędzy mniej. Do tego dochodziły ciągle zarzuty, że nasze stawki są takie wysokie (a nie są), przecież udostępnia się utwory nieodpłatnie.

No właśnie dla twórców ten okres również był bardzo trudny. Na szczęście ZAiKS wspierał swoich twórców zapomogami, stypendiami. Czy są wypracowywane jakieś procedury na przyszłość, żeby ustalić na stałe kwestie udostępniania w Internecie i wykluczyć te przeciągające się negocjacje?

Życie samo wypracowało procedury. Przyjęte przez nas na początku pandemii zasady, sprawdzają się po dzień dzisiejszy. Negocjacje będą zawsze. Narzekania też.

Stowarzyszenie Autorów ZAiKS

ul. Hipoteczna 2
00-092 Warszawa
tel. 22 555 72 86
zaiks.org.pl

licencje na wystawienie

Małgorzata Stańczyk

Wydział Wielkich Praw
ul. Nalewki 8
00-158 Warszawa
tel. 22 530 53 35
malgorzata.stanczyk@zaiks.org.pl

wydział ds. komunikacji

komunikacja@zaiks.org.pl

redakcja biuletynu

Agnieszka Lubomira Piotrowska

zaiks.teatr@zaiks.org.pl

opracowanie graficzne / skład

beton

zaiksteatr.pl

za'iks

sprzymyamy wyobraźni

Jacques Aliamet (rytownik), *Vue des environs de Saverne*
przed 1788 | źródło: Biblioteka Narodowa (Polona.pl)