Adam Mickiewicz

Redakcja programu:
KRYSTYNA OKRZESIK
Opracowanie graficzne:
ADOLF HALAMA
Reprodukcje fotograficzne:
STANISŁAW KOSMALEWSKI
W programie zamieszczono ilustracje
do „Pana Tadeusza" M. E. ANDRIOLLEGO

35 LAT
TEATRU
POLSKIEGO
w
BIELSKU
BIAŁEJ

Na okładce rzeźba w drzewie KSAWEREGO DUNIKOWSKIEGO

PAŃSTWOWY TEATR POLSKI
BIELSKO-BIAŁA

DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY
ALOJZY NOWAK

PAN TADEUSZ

czyli

OSTATNI ZAJAZD NA LITWIE

Adaptacja:
JERZY ADAMSKI

ROK TEATRU XXXV
SEZON TEATRALNY 1979/80
PREMIERA Nr 329/I/N 47
Dnia 5 listopada 1979 r.
w TEATRZE im. ADAMA
MICKIEWICZA w CIESZYNIE

Dyrektor Teatru Polskiego w Bielsku-Białej

Teatr Polski rozpoczyna obecnie swój kolejny, trzydziesty piąty sezon teatralny. Poszczególne premiery tego Jubileuszowego sezonu wyznaczą zatem kierunek zainteresowań artystycznych naszego Teatru. Stąd i nowe, bardziej perspektywiczne spojrzenie na planowany repertuar, który musi pogodzić w sobie i nasze, bielskie tradycje teatralne, do których chcemy świadomie nawiązać, jak i kontynuowanie dalszego poszerzenia edukacji teatralnej, opartej na żywym, gorącym dialogu sceny i widowni.

Przede wszystkim zależy nam na sztukach najbardziej postępowych i ważkich w treści, a także bogatych inscenizacyjnie i obsadowo. I to niezależnie od czasu, w których powstały. Dlatego chcemy z jednej strony przekazać współczesne realia naszych sąsiadów, wystawiając adaptację powieści czeskiego autora Vladimira Párala „Biały wieloryb", z drugiej zaś nawiązać do twórczości Szekspira, pokazując dzieło jedyne w swoim rodzaju, jakim jest „Hamlet".

Jednak ten sezon teatralny staramy się przede wszystkim nasycić utworami polskimi. To poczucie obowiązku wobec rodzimej literatury podyktowane jest okresem Jubileuszowym nie tylko dla nas, ale i dla całego kraju. Stąd „Dom pod Oświęcimiem" Tadeusza Hołuja, „Tango" Mrożka, czy — w ramach stałego zbliżenia z twórcami własnego regionu — „Powsinogi beskidzkie" Emila Zegadłowicza.

Sezon rozpoczynamy natomiast „Panem Tadeuszem" Adama Mickiewicza. Sceniczna realizacja tego największego eposu narodowego, mieszczącego w sobie i polskość, i tradycję — uczci zarazem imię naszego Wieszcza, który jest też duchowym patronem otwartego na nowo gmachu cieszyńskiego Teatru.

Ten niecodzienny wysiłek wystawienia na scenie arcypoematu ofiaruje nasz Teatr Publiczności Cieszyna, a także Bielska-Białej oraz całego województwa bielskiego w sezonie Jubileuszowym TEATRU POLSKIEGO.

ALOJZY NOWAK

„Pan Tadeusz"

POWSTANIE I RECEPCJA POEMATU

PAN
TADEUSZ
CZYLI
OSTATNI ZAJAZD NA LITWIE.
Historja szlachecka
z r. 1811 i 1812,
WE DWUNASTU KSIĘGACH WIERSZEM.
przez
ADAMA MICKIEWICZA.
—
TOM PIERWSZY.
Wydanie Ulrandra Zelowickiego,
z popiersiem autora
PARYŻ.
1834

Karta tytułowa pierwszego wydania „Pana Tadeusza"

Poeta przystąpiwszy w Paryżu do *Pana Tadeusza*, tworzył go raźno i z upodobaniem. Gdy przyjacielowi donosi o poemacie litewskim, od razu mówi tonem żartobliwym, który aż trudny jest do pogodzenia z faktem, że właśnie wychodzą *Dziady* drezdeńskie. „Piszę teraz" — informuje Odyńca w liście z dnia 8 grudnia 1832 r. — „poema szlacheckie w rodzaju *Herman i Dorotea*, już ukropiłem tysiąc wierszy". „Kropię moje poema" — pisze temuż Odyńcowi 23 maja 1833 r. — „którego pieśń czwartą dziś kończę. Żyję (...) w Litwie, w lasach, karczmach, ze szlachtą, z Żydami". Bratu Franciszkowi tak charakteryzuje *Tadeusza:* „W moim nowym dziełku (...) scena toczy się w Litwie; znajdziesz opisy naszego życia domowego, polowań, koncepty palestranckie (...) etc. Pisanie o tych rzeczach bawiło mię niezmiernie, przenosząc mnie w nasze miłe strony rodzinne".

Choć praca wskutek przeszkód zewnętrznych ciągnęła się długo, przywiązanie autora do poematu nie osłabło; uchylał pokusy nęcące go do dalszych aktów *Dziadów* cz. III i przemagał przejściowe zniechęcenia. Dnia 14 lutego 1834 r. napisał do Odyńca: „Więc skończyłem teraz właśnie. Pieśni ogromnych dwanaście! Wiele mierności, wiele też dobrego".

Poeta dostrzega zatem w dziele swym także niedociągnięcia. Jakiej natury? Domyślać się pozwalają słowa powiedziane B. Zaleskiemu: „W całym poemacie potrzeba by podnieść nastrój o jakie pół tonu". Nie pomylimy się chyba przyjmując, że poeta dostrzegał nierówność między anegdotycznie gawędziarskim początkiem a na wyżyny wzniosłości wyniesionym zakończeniem. To niedociągnięcie odczuwał jako skazę. Serce jego wtenczas było raczej jeszcze przy jednolicie wzniosłych *Dziadach*. Z czasem wszelako miało się zmienić to szacowanie. Zapamiętała córka z lat późniejszych, że „ojciec ze wszystkich swoich utworów ten [*Pana Tadeusza*] najwięcej lubił; powiedziałabym: prawie ten jeden". Podobnie o tej sprawie mówią i inni współcześni. Toteż nie musi dziwić, że poeta *Dziadów* cz. III ostatecznie nie skończył, ukończywszy zaś *Pana Tadeusza*, zdecydował się nawet z czasem ciągnąć go dalej i, jakby można sądzić, jakąś znaczniejszą część poematu o losach syna Tadeuszowego napisał.

Z podobnym jak u poety przesunięciem szacowania spotkamy się spojrzawszy na całość recepcji *Pana Tadeusza* w Polsce. Jest faktem, że poemat po wydaniu długo nie znalazł należytego przyjęcia i powoli dopiero wyrastał w opinii i ukochaniu.

Nucąc chwyciła suknie, biegła do zwierciadła;
Wtem ujrzała młodzieńca i z rąk jej wypadła
Suknia, a twarz od strachu i dziwu pobladła.

Bo też rzeczywiście powściągliwie na ogół przyjęto poemat na emigracji, zarówno w opinii prywatnej, jak i w krytyce. Nie takiego dzieła domagała się od poety emigracja, skłócona, walcząca z bezlitosną rzeczywistością. Stary Niemcewicz życzył sobie — i w tym wypadku był wyrazicielem ogółu szlachty — żeby Mickiewicz opisał świeże wydarzenia, wojnę 1831 roku. Główne uderzenia i zastrzeżenia recenzentów i krytyków emigracyjnych szły wszelako w tym kie-

runku, że *Pan Tadeusz* nie przypada do smaku generacji, że nie jest poematem romantycznym, że nie heroizm w nim dominuje, ale jowialny facecjonizm. Ambicje poety, zdaniem krytyka Ropelewskiego («Kalendarz Pielgrzymstwa Polskiego», Paryż 1841), nie były nadmiernie wysokie. Utwór,

> *choć często poetyckie barwy przybiera i wierszowaniem strojny, przecież nie chce uchodzić za poemat. Jest romansem obyczajowym, i jeszcze nie bardzo wglądającym w duszę człowieka, ale zatrzymującym się chętnie na powierzchni tej różnobarwnej społeczności szlacheckiej.*

Chwilę trwało to milczenie,
Przerwał je starzec, trzęsąc wzniesioną prawicą:
«Nie masz zgody, Mopanku, pomiędzy Soplicą
I krwią Horeszków . . .»

Nie lepiej wyszedł poemat w osądzeniu Witwickiego (*Wieczory Pielgrzyma*, Paryż 1834, t. I). I jego raziła przede wszystkim węzina regionalistyczna, obawiał się kryjącego się tam „kąkolu prowincjonalizmu". Co ważniejsza, Witwicki z rozczarowaniem i zawodem patrzał na sferę poematu. Co to za świat? Czy godzien uwagi twórcy Konrada i ks. Piotra? Mickiewicz przecież wyrósł wysoko, geniusz jego „przeznaczony jest do pomysłów szlachetnych, do rzeczy wzniosłych i niepospolitych", cóż ma naraz z tym pospólstwem? Najwyraźniej wszedł w towarzystwo niewłaściwe, „był prawie w położeniu magnata, który znalazłszy się przypadkiem w niewłaściwej sobie kompanii, nie umie szczerze przyjąć jej tonu, a chcąc być z nią w mierze, łatwo przesadza". Wskutek tego wyszło, że *Pan Tadeusz* stał się w dużym stopniu satyrą, że o przeszłości mówi „z humorystycznym przedrzeźnianiem", z drwiną czy z ironią.

Opinia krajowa w swych ostatecznych konkluzjach pełnych zastrzeżeń wobec *Pana Tadeusza* nie odbiegała od emigracyjnej. Trafnie to ujął świadek tamtych spraw, Zygmunt Kaczkowski, pisząc po latach w pamiętniku:

> *„Pan Tadeusz" nie był uważany za takie arcydzieło bez skazy jak dzisiaj, owszem, ulegał wielorakiej krytyce. Zarzucano mu nijakość głównego bohatera i uważano z nieukontentowaniem, że Mickiewicz w nim nawet przeciętny poziom ówczesnej młodzieży obniżył; zarzucano brak kobiet; uważano, że Jacek Soplica mógł był jaką polityczną zbrodnię popełnić, a nie koniecznie proste morderstwo; uważano, że zaściankowa szlachta jest skarykaturowana; podnoszono z przekąsem, że chłopom w tym poemacie tylko z łaski pańskiej dzieje się dobrze. Wielbiciele klasycyzmu byli zdania, że ten poemat ściąga poezję epicką na poziom tak niski, że na tym cierpi jej godność; a demokraci uważali, że jest on apoteozą szlachetczyzny i społecznego zastoju.*

Pierwszym, który od razu uchwycił wielkość *Pana Tadeusza* i najcelniej określił jej istotę, był najinteligentniejszy z czytelników owej doby, Juliusz Słowacki. Pod pierwszym wrażeniem lektury, zaraz w grudniu 1834 r., donosił matce, czym go utwór uderzył. Przede wszystkim nowością: „Jest to poema zupełnie innego rodzaju niż wszystkie dotąd Adama utwory". Co najważniejsze wszelako, uchwycił on w poemacie samo sedno uroku: głęboki humor, wyrażający się przez dziwne skojarzenie smutku i żartobliwości. „Poemat — pisał — raczej żartobliwy niż smutny, a jednak często z najweselszych miejsc smutek ujmuje człowieka". Pod urokiem *Pana Tadeusza* zostawał Słowacki długo. Dał temu świadectwo pośrednie w swojej własnej twórczości,

wyraził nadto parokrotnie bezpośrednio w słowie poetyckim; określał w oktawach *Beniowskiego* istotę wielkości tej „cudnej epopei", uwydatnił znaczenie jej dla narodu:

To czas się cofnął — i odwrócił lica,
By spojrzeć jeszcze raz... na piękność w dali,
Która takimi tęczami zachwyca,
Takim różanym zachodzi obłokiem...

Najwięcej chyba uwagi w listach swych poświęcił *Panu Tadeuszowi* Zygmunt Krasiński, powracał do niego niejednokrotnie jak do zjawiska niepokojącego. Pod pierwszym zaraz wrażeniem poświadczył jego wyjątkowość i polskość: „To dzieło jedyne w swoim rodzaju — pisał — pełne życia narodowego (...), dowód niezbity polskiego geniuszu".

Wreszcie trzeci z wielkich poetów emigracyjnych, Cyprian Norwid, wypowiedział się parękroć o *Panu Tadeuszu*. W listach na ogół z przekąsem uwydatniał ciasnotę i przyziemność tego małego światka staropolskiego, który poeta uhonorował swym słowem poetyckim. Zdarzało się to zresztą również i Słowackiemu. Ironizował więc Norwid, że w tym poemacie wyszło na jaw dziwactwo i płycizna życia narodowego. Tam „jedyna figura serio jest — Żyd. Zresztą awanturniki, safanduły, facecjoniści, gawędziarze...". Tam ludzie „jedzą, piją, grzyby zbierają i czekają, aż Francuzi przyjdą zrobić im ojczyznę...". Zarazem jednak podnosił Norwid w poemacie niepospolite wartości plastyki i kolorytu w przedstawieniu zdarzeń i w obrazach przyrody, sztukę opisów wyższych „od najczarowniejszych płócien Ruisdala".

Później, po roku 1863, gdy zanikł prymat emigracji, gdy ognisko umysłowe i uczuciowe na wychodźstwie przygasło i przeniosło się wreszcie do kraju między realne warunki gospodarcze, polityczne i intelektualne — zmieniły się też kryteria szacowań literackich. Realizm łatwiej znajdował umotywowania i miłośników. Także realizm *Pana Tadeusza*. W okresie drugim, obejmującym następne trzydziestolecie, poemat ten, oceniany dotąd głównie ze stanowiska niby to estetycznego czy filozoficznego, zasadniczo jednak publicystycznego, stanie się wreszcie przedmiotem badań naukowych, historycznoliterackich. Jest to okres, w którym filologia polska utwierdziła się już jako osobna dyscyplina, stąd sporo miejsca, przy analizie Mickiewiczowskiego utworu, zajmą dociekania z zakresu morfologii literackiej i komparatystyki. Przyjąwszy po okresie poprzednim stwierdzenie, że *Pan Tadeusz* to epopeja, usiłuje się tę jego rangę uzasadnić. Udanych poematów epickich jest w literaturze światowej niewiele. Jeżeli *Pan Tadeusz* jest epopeją, to staje

Pan Sędzia...
Schyliwszy się i ręce obmywszy w strumieniu,
Usiadł przed Telimeną na wielkim kamieniu.

w ich szeregu, i to nie na końcu. Mickiewicz w tym dziele swym jest na całym obszarze poezji jedynym, który „Homerem nie jest, ale się do Homera zbliża" — tak orzekł wysoki autorytet krytyczny, J. Kłączko. St. Tarnowski w swym odczycie (1878) to orzeczenie przyjmuje za punkt wyjścia, nie tając zresztą onieśmielenia:

Prawie się doznaje obawy i niedowierzania, wymawiając takie słowo; prawie się człowiek lęka, czy się nie łudzi, czy to nie iluzja miłości własnej. Bo jeżeli ten poemat jeden na świecie zbliża się do Homera, więc musi być oprócz „Iliady" i „Odysei" najpiękniej-

szym poematem epickim, jaki jest na świecie, jakiego nie dał staremu Rzymowi Wergiliusz ani nowej Italii Ariost, ani Tasso, ani Kamoens pirenejskiej półwyspie, ani Milton Anglii, ani pierwotna saga Niemcom? Więc nikt nigdzie takiego nie ma, tylko my jedni? Dawna Grecja i my? Nie chce się wierzyć takiemu szczęściu, a przecież tak jest; to nie złudzenie, nie zarozumiałość, to szczera prawda.

W tym właśnie kierunku pójdą krytycy późniejsi, będą szczegółowo ustalać te powinowactwa i sprawdzać stopień zbliżenia *Pana Tadeusza* to z *Iliadą*, to z *Odyseją*. Inni stosować będą metody badań genetycznych, usiłując określić, jak doszło do powstania tego poematu, jak się formował proces jego kształtowania. Jeszcze szerzej reprezentowane są w tym okresie studia analityczne, rozpatrujące elementy tworzywa: topografię akcji, jej zawęźlenia historyczne, krajobrazy i roślinność, sam aparat opisowości, kategorie estetyczne (humor, liryzm itd.).

W parze z tak intensywną pracą myśli krytycznej szło staranie o rozpowszechnienie znajomości poematu w skali ogólnonarodowej przez nauczanie szkolne, przez popularyzację wśród szerokich mas, w konsekwencji zaś przez ugruntowanie szacunku dlań w uczuciowości narodu. Już w owym okresie stało się powszechnie przyjętym pewnikiem, że *Pan Tadeusz* stanowi przednią pozycję naszego piśmiennictwa, jest arcydziełem poezji polskiej.

Na tym się waga jego nie wyczerpuje. Rozumiano też, że twórca przedziwnym sposobem ujął tam i wyraził samą istotę naszej narodowości, jej czar nieprzemijający. Sedna sprawy dotknął już stary Niemcewicz: w tym dziele — powiedział — „narodowość polska nie zginie", zaklęta jest w nim kwintesencja polskości. Tę zaś wartość ujawnili i ugruntowali nie tyle badacze-filologowie, ile sami twórcy, którzy w osobnych obrazkach nowelistycznych unaocznili, jak przez ten poemat utwierdzała się świadomość i dusza narodowa na tułactwie (H. Sienkiewicz, *Latarnik*, 1881), na zesłaniu (M. Konopnicka, *Z roku 1835*) czy w budzącej się wsi (S. Żeromski, *Ach, gdybym kiedy dożyć tej pociechy!* . . .). Do unaocznienia świata *Pana Tadeusza* wiele też się przyczynili ilustratorzy (W. Gerson, M. E. Andriolli, J. Kossak i inni).

Bogaty rejestr najznaczniejszych pozycji krytycznych, które jak kamienie milowe wytyczają długą, sto czterdzieści przeszło lat już liczącą kolej recepcji *Pana Tadeusza*, której tu w całości nie sposób wyliczyć — wypada w ten sposób zamknąć zapowiedzią: w czasach nadchodzących poemat ten

w szacowaniu powszechnym nie zejdzie chyba na plan drugi. Opowieść o jego promieniotwórczości jeszcze nie skończona. Pod wszelakim względem. Wystarczy na koniec zilustrować to przykładem. Z niedalekiej przeszłości. W obozie koncentracyjnym dla kobiet w Ravensbrück zdarzyło się, że na czas jakiś zelżał rygor: pozwolono dosyłać paczki żywnościowe.

Ciotka Peluni M., jednej z „królików", przysłała jej w pudełku trochę jabłek, poobwijanych w zżółkłe kartki jakiejś starej książki. Książka była polska, toteż Pelunia rozprostowała je i chciwie poczęła czytać słowa tak dawno nie widziane. Na twarzy jej odmalowało się zaskoczenie, potem zachwyt, nareszcie łzy rzuciły się jej do oczu. Były to kartki z I księgi „Pana Tadeusza"... Pelunia pożyczyła mi ich, odczytałam je sali Kiedym doszła do słów:

Panno święta, co jasnej bronisz Częstochowy...
Tak nas powrócisz cudem na ojczyzny łono —

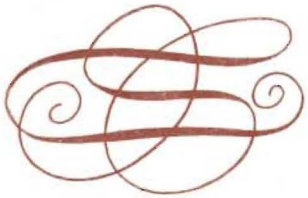
kobiety jedna za drugą popadały na kolana powtarzając wśród łkań:

„Tak nas powrócisz cudem na ojczyzny łono..."

(M. Tyrankiewicz, „W Ravensbrück" (w:) „Pamiętniki nauczycieli z obozów i więzień hitlerowskich", Warszawa 1962).

Trafił w sedno Niemcewicz: „W tym dziele narodowość polska nie zginie", tak jak w sądzie o *Panu Tadeuszu* sedno sprawy podniósł młody Żeromski w swoich *Dziennikach*: „Ta książka — napisał — jest miarą człowieka. Patrz, jak ją kto czyta, a poznasz kto zacz".

(oprac. na podstawie wstępu do wydania poematu w Bibliotece Narodowej, seria I, nr 83)



SCENICZNE REALIZACJE „PANA TADEUSZA"

Adaptacje wielkich dzieł klasyki budzą zawsze uczucia niedosytu; każda z nich, z istoty swojej, musi zakłócić subtelne stosunki między różnymi warstwami poszczególnych utworów. Dlatego wielka wygrana przyswojenia filmowi, telewizji, bądź scenie wybitnych powieści, nowel, poematów (w przeciwieństwie do reportaży czy literatury epistolarnej, które znakomicie nadają się do teatru małych form) — jest zdarzeniem arcyrzadkim. Dotyczy to też „Pana Tadeusza", bo skala trudności, towarzyszących takiemu zamierzeniu jest oczywista, tak jak oczywiste jest, że arcydziełem tym — obarczonym zresztą niezliczonymi komentarzami i tradycją — musi się, właśnie poprzez adaptację, szargać wszystkie świętości.

Poza tym poemat ten jest tak bogaty, że aby go tylko streścić, nie wystawić, trzeba by opowiadać kolejno najważniejsze wątki fabuły (np. dzieje Jacka Soplicy, wątek miłosny rozgrywający się pomiędzy Tadeuszem, Zosią, Telimeną i Hrabią, spór o zamek itd.), z których każdy stanowi niezwykle interesującą opowieść, a wszystkie razem tworzą zwartą, organiczną jedność rzuconą do tego na szerokie i ważne tło wielkich wydarzeń historycznych z czasów kampanii napoleońskiej.

Jak zatem nie tylko bogatą w treść, ale i na wskroś epicką materię poematu Mickiewicza przełożyć na język teatru? Jak zagrać na scenie „ten polonez wyobraźni narodowej", ten wyśniony przez poetę „kraj lat dziecinnych" w całej swojej krasie, niemal dotykalny, nasycony życiem? Już same odpowiedzi na te pytania są niełatwe, cóż dopiero konkretne realizacje sceniczne, dlatego chyba inscenizacje „Pana Tadeusza" — jak na razie — składają się na niezwykle skromną tradycję teatralną. W październiku 1946 roku w ramach Festiwalu Sztuki zaprezentowała adaptację poematu młodzież Lubelskiej Szkoły Dramatycznej. W 1955 roku Teatr im. Aleksandra Węgierki w Białymstoku zainscenizował w sześciu obrazach fragmenty poematu w opracowaniu Kariny Waśkiewicz, w scenografii Leona Kiliszewskiego. Teatr im. Stefana Jaracza w Olsztynie dnia 4 października 1964 roku premierą „Pana Tadeusza" w Lidzbarku Warmińskim (adaptacja sceniczna, inscenizacja i reżyseria: Ryszard Machowski, scenografia: Józef Zboromirski) — dał kolejną próbę przystosowania do sceny tego poematu z nienajgorszym chyba wynikiem, jak można sądzić z relacji nie tyle recenzenta co widza, oglądającego ten spektakl:

> Dwugodzinne przedstawienie nie przyniosło zawodu a... oczarowało widzów. Przemówiło ze sceny całe piękno mickiewiczowskiej poezji, fascynowało, wzruszało. Dyskretna ale pełna wymowy dekoracja. Zamglone jakby sylwetki starych drzew, oświetlone, zależnie od nastroju chwili. Zielone światło zdą się sączyć przez stare konary i oświetlać postacie narratorów. Każde słowo nabiera mocy i barwy. Postacie w tym przedstawieniu to ludzie żywi, pełni uroku, nie pozbawieni wad i zalet.

Sędzia i Robak na ziemi
Klęczeli objąwszy się i łzami rzewnemi
Płakali, Robak ręce Sędziego całował,
Sędzia Księdza za szyję płacząc obejmował.

Jak wielkie zainteresowanie budziło przedstawienie świadczyła o tym sala zapełniona po brzegi. Szczególnie młodzież entuzjastycznie oklaskiwała wykonawców, a wiązanki jesiennych kwiatów były wyrazem uznania i podzięki. Jeżeli spektakl posiadał jakieś usterki — wrażenie całości zupełnie je zacierało. (A., *„Pan Tadeusz" w Lidzbarku Warmińskim*, „Słowo Powszechne" 1964 nr 261)

W następnym roku, z inicjatywy Łódzkiego Pałacu Młodzieżowego im. Juliana Tuwima, działającego pod kierownictwem Wiesława Szczotkowskiego, który zorganizował „scenę poetycką" — zrealizowano „Pana Tadeusza", granego siłami Teatru im. Stefana Jaracza, z myślą nie o pełnej

Sędzia spełnił Robaka rozkazy
I usiada na łóżko przy nim; a Gerwazy
Stoi, łokieć przytwierdza na głowni rapiera...
Robak, nim zaczął mówić, w Klucznika oblicze
Wzrok utkwił i milczenie chował tajemnicze.

teatralizacji tego dzieła, ile o zasygnalizowaniu młodzieży szkolnej wrażeń pobudzających wyobraźnię na nie doraźny tylko aplauz młodego widza:

Spektakl *Pana Tadeusza*, opracowany przez dyr. Szczotkowskiego (przy współpracy Bożeny Darłakówny) nie jest bynajmniej „adaptacją". Nie chodzi tu o przerobienie *Pana Tadeusza* na sztukę teatralną. Postacie same siebie prezentują, używając tekstu narracyjnego do określenia sytuacji scenicznej. Ale te określenia nie są dosłownie interpretowane. Gdy na przykład Telimena ma się oprzeć o ramię Tadeusza, nie czyni tego; zadowala się tekstową sugestią. Nie jest to jednak narracja, ani rozpisana na głosy lektura arcypoematu. Nawet nie posługiwanie się formą rapsodyczną. To raczej próba wydobycia treści widowiskowych, które tkwią w samym *Tadeuszu*.
(W. N., *Młody Teatr w Łodzi* *„Kultura" 1965 nr 50)*

Jednak popularyzacja, w całym tego słowa znaczeniu twórczości Adama Mickiewicza, szczególnie zaś „Pana Tadeusza" wiąże się nieodłącznie z nazwiskiem Mieczysława Kotlarczyka, który kilkakrotnie realizował ten poemat na scenie Teatru Rapsodycznego w Krakowie, gdzie z wybranych początkowo tylko fragmentów poematu rodził się coraz pełniejszy kształt inscenizacyjny dzieła.

Podczas okupacji w 1942 roku Kotlarczyk dał swoją pierwszą konspiracyjną wersję sceniczną epopei Mickiewicza. Zgodnie z nakazem i wagą historycznej chwili wydobył przede wszystkim najpoważniejszą warstwę, polityczno-społeczną dzieła. Przedstawienie-słuchowisko miało zdecydowanie patriotyczną wymowę. Było jedną z form protestu przeciw zbrodniom zadawanym przez okupanta kulturze polskiej.

Drugą wersję sceniczną „Pana Tadeusza" zrealizował Teatr Rapsodyczny w 1945 roku, a więc w roku odzyskania wolności. Tym razem dominantę przedstawienia stanowił nastrój na ogół radosny — uwzględniający w znacznej mierze element słonecznej pogody i harmonii.

Trzecia wersja sceniczna poematu w 1948 roku (w 150 rocznicę urodzin poety) za punkt wyjścia dla swojego kształtu wzięła słowa Mickiewicza pisane do Odyńca: „Co tam najlepsze — to obrazki z natury...", jako kluczowe i węzłowe na ówczas słowa. Przemyślenie epopei pod ich kątem otwarło drogę i wyznaczyło kierunek całej inscenizacji. Dało jej zasadniczy ustrój artystyczny i format: świadomość, że jest to przede wszystkim p i e ś ń o z i e m i, że przyroda w tym poemacie to nie tylko dyskretne tło i akompaniament, ale i motor akcji; że na równi z ludźmi jest eposu współaktorem; w końcu, że nie ma chyba na świecie drugiego takiego dzieła, w którym słońce grało by rolę równie istotnego czynnika.

Prawdziwym wydarzeniem teatralnym stała się jednak kolejna, już czwarta wersja „Pana Tadeusza" w Teatrze Rapsodycznym w Krakowie (prem. 22 lipca 1959 roku) w inscenizacji i reżyserii Mieczysława Kotlarczyka (muzyka: Zbigniew Jeżewski, scenografia: Jerzy Jeleński). Novum obecnej inscenizacji polegał na szerszym uwzględnieniu pierwiastka humoru i pierwiastka komediowego, tkwiących w dziele poety, co szybko zauważyli recenzenci pisząc:

Rapsodycy podjęli obecnie czwartą z kolei inscenizację arcypoematu. Ta zażyłość z tekstem uprawnia do wersji wybranej, wysmakowanej. Jest nią dominanta mickiewiczowskiego humoru, przy epizodycznie szkicowanym tle sporu sąsiedzkiego i zajazdu oraz „roku owego". I jest próba scenicznego wyrazu dla odrębnego gatunku humoru i próba epickiego stylu komediowego, rozwinięta w kalejdoskopowym wątku pomysłów i sytuacji. (. . .) Ten nowy styl rapsodyczny, który dojrzał w „Panu Tadeuszu", jest tym znaczniejszą nowością, że wprowadzono w nim kapitalne dialogi nie będące tekstycznie dialogami, lecz opisami sytuacji, a mimo to grające żywą dramatycznością. Nadto uzyskano specyficznym gestem i grą, jak w precyzyjnej pantomimie, sugestie nieistniejącego realnie otoczenia opisywanych osób czy sprzętów.
(Tadeusz Kudliński, *Wesoły „Pan Tadeusz"*, „Tygodnik Powszechny" 1959 nr 39)

W obecnej inscenizacji „Pana Tadeusza" główny akcent położony został na sprawę „umizgów". Tadeusz, Telimena, Zosia i Hrabia przewijają się w najrozmaitszych kombinacjach, prowadząc swe wciąż tak samo urzekające prawdą, prostotą, dialogi. (. . .)
Dyskusyjna natomiast wydaje się dowolność i brak wyraźnej myśli logicznej w rozdziale tekstów między poszczególnych „narratorów" (aż siedem osób — mężczyzn i kobiet).(. . .)
Z piękną prostotą skomponowany został finał przedstawienia — Polonez. Aktorzy, stojąc zupełnie bez ruchu, zaznaczając zaledwie rytmicznym przechylaniem głów nieśmiertelną kadencję — sugestywnie przekazują urzeczonej publiczności wizję najpiękniejszego w dziejach tańca.
(l. j., *„Pan Tadeusz" w Teatrze Rapsodycznym*, „Teatr" 1959 nr 24)

Spektakl ten stał się tak popularny, że w 1962 roku Gdańskie Studio Rapsodyczne wykorzystało dramaturgię i inscenizację Kotlarczyka na własne potrzeby, wystawiając „Pana Tadeusza" w reżyserii Haliny Dąbrowskiej i Edwarda Raucha (scenografia: Marian Kołodziej, muzyka: Edward Rauch). Natomiast piątą wersję, już najpełniejszą, wystawił sam Teatr Rapsodyczny 6 czerwca 1964 roku (układ tekstu i opracowanie sceniczne: Mieczysław Kotlarczyk, scenografia: Anna Drozd-Czachór, choreografia: Dorota Koterbska), gdzie w koło ponad dwugodzinnym przedstawieniu, wśród brzmień fragmentów Polonezów Fryderyka Chopina, starano się wpleść wszystkie najgłośniejsze elementy treści epopei. Uwzględniono więc zarówno różnorodność jej motywów tematycznych (przyroda, wątki miłosne, spór o Kusego i Sokoła, spór o zamek, historia Jacka Soplicy, hasła społeczne, polityka i wojna), jak i rozmaitość jej formalno-artystycznych pierwiastków (epika, liryka i dramat).

Następna znacząca adaptacja teatralna poematu Mickiewicza miała miejsce dopiero w 1971 roku. Spektakl-serial „Pana Tadeusza" wyreżyserował dla TVP Adam Hanuszkiewicz. Ta inscenizacja telewizyjna zdobyła miano najwybitniejszej realizacji w TV, w konkursie ogłoszonym przez „Radio i Telewizję" na najważniejsze wydarzenie w TV. Hanuszkiewicz nagrodzony został „Złotym Ekranem" przyznanym mu za wybitne osiągnięcia w dziedzinie TV w kategorii programów artystycznych, co odnalazło reperkusję i w prasie:

Ogólne zaciekawienie wywołała jesienią ubiegłego roku zapowiedź dwunastu spektakli, z których każdy odpowiadałby jednej księdze „Pana Tadeusza"; zapowiedź wielkiej inscenizacji podjętej przez A. Hanuszkiewicza. Spodziewać się można było serii barwnych, rozbudowanych widowisk ilustrujących słowa poety — dramaturgicznie skondensowanych, ale z konieczności zatracających przecież często urodę wiersza, jędrność opisu. Tymczasem Hanuszkiewicz rozpisał po prostu „Pana Tadeusza" na głosy, posługując się zresztą bogatymi wskazówkami auto-

. . . wśród pączków barwistego maku
Stał ułan jak słonecznik, w błyszczącym kołpaku,
Strojnym blachą złocistą i piórem koguta;
Przy nim dziewczę, w zielonej sukience jak ruta.

Razem ze strun wiela
Buchnął dźwięk, jakby cała janczarska kapela
Ozwała się dzwonkami, z zelami, z bębenki.
Brzmi Polonez Trzeciego Maja!

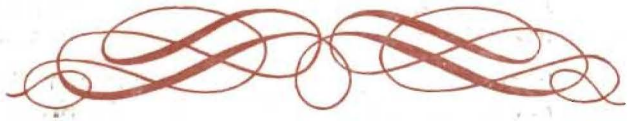
ra, w tekście zawartymi. Postawił aktorów i kazał im wypowiadać Mickiewiczowski tekst niemal w całości, z rzadka tylko wyprowadzając ich w plener, operując najczęściej zbliżeniem i półzbliżeniem. A więc — pozornie nic właściwie nie zrobił. Ile trzeba mieć jednak odwagi, żeby właśnie nie zrobić nic — nic zbytecznego.
(Janina Szymańska, *Telewizyjny „Pan Tadeusz"*, „Ekran" 1971 nr 45)

„Ile trzeba mieć jednak odwagi" z kolei, by — po takim serialu — znów pokusić się o adaptację sceniczną, która z Miczkiewiczowskiego dzieła o gęstej fakturze, nasyconej wymową ukrytych znaczeń, kontekstów i spiętrzeń, mogłaby w dwugodzinnym spektaklu nie zatracić — mimo rozrzedzenia pewnych wątków i postaci — fascynacji utworem. Wyboru takiego dokonał Teatr Polski w Szczecinie, który

dnia 4 lutego 1978 roku dał kolejną premierę realizacji scenicznej „Pana Tadeusza" w adaptacji Jerzego Adamskiego (reżyseria: Janusz Bukowski, scenografia i kostiumy: Barbara Jankowska i Małgorzata Treutler, muzyka: Andrzej Kurylewicz), o której — po obejrzeniu spektaklu — recenzenci pisali:

Autor adaptacji, Jerzy Adamski, sprostał dość karkołomnemu zadaniu. Nie uległ pokusie wszystkoizmu, dokonał zdecydowanego wyboru tekstu, ograniczając się do przemyślanej dramaturgicznie ekspozycji głównych wątków i postaci utworu. Dyskretnie inkrustowana narracją akcja scenicznego „Pana Tadeusza" rozgrywa się właściwie w dwóch planach: szerszym, obyczajowo-społecznym i bardziej kameralnym, romansowym. Istotny walor adaptacji polega na tym, że i dramat księdza Robaka, i spór o zamek, i miłosna intryga między Telimeną, Tadeuszem, Zosią nie zostały zawieszone w próżni, są częścią świata Sopliców, Horeszków i całej zaściankowej szlachty, którą Mickiewicz sportretował w „Panu Tadeuszu" z taką przenikliwością i realizmem. Utarło się mniemanie, że ten poemat „o kraju lat dziecinnych" ma tylko sielankowy koloryt. To uproszczenie. Jest w „Panu Tadeuszu" również bogaty obraz polskich grzechów głównych — warcholstwa, małoduszności, obskurantyzmu, prywaty. (. . .)
(Jerzy Bajdor, *„Pan Tadeusz" — na scenie*, „Trybuna Ludu" 1978 nr 62)

Twórcy scenicznej wersji „Pana Tadeusza" nie ulegli wątpliwej pokusie „unowocześnienia" Mickiewicza. Posłużyli się konwencją teatru realistycznego, gdzie dbałość o szczegóły inscenizacyjne towarzyszy rzetelnemu rysunkowi postaci pierwszoplanowych i tła, zaś cokolwiek staromodny dzisiejszy obyczaj zwracania się do publiczności na stronie służy budowaniu porozumienia między widownią a sceną. (. . .)
Scenariusz widowiska został skonstruowany ze świadomością, że „Pan Tadeusz" należy do dzieł literackich najbardziej znanych, którego fragmenty, już choćby z tytułu szkolnej edukacji, zapadają w pamięć. To, co mogło stać się klęską widowiska, stało się jego nieoczekiwanym atutem. Zamiast licznych, pięknych (ale nie na scenie!) poetyckich opisów, otrzymujemy ze sceny zaledwie sygnały. Uchroniło to widowisko przed obciążeniem wieloma partiami recytatorskimi, a zarazem wprowadziło dodatkowy walor gry między sceną a publicznością. Pamięć widza jest atakowana, spektakl staje się swoistym testem znajomości Mickiewiczowskiej epopei.
(Tomasz Miłkowski, *Te księgi proste*, „Walka Młodych" 1978 nr 19)



PAŃSTWOWY TEATR POLSKI w BIELSKU-BIAŁEJ

ADAM MICKIEWICZ

PAN TADEUSZ

Adaptacja: Jerzy Adamski

OBSADA:

PODKOMORZY	*MIECZYSŁAW ZIOBROWSKI*
SĘDZIA	*MARIAN SZCZERSKI*
KSIĄDZ ROBAK	*MIECZYSŁAW DEMBOWSKI*
TELIMENA	*CZESŁAWA PSZCZOLIŃSKA*
REJENT	*MARIAN MAKSYMOWICZ*
ASESOR	*MIECZYSŁAW TARNAWSKI*
TADEUSZ	*JACEK KOMAN*
WOJSKI	*JULIAN KILAR*
WOŹNY	*RUDOLF MOLIŃSKI*
HRABIA	*ADAM SZYMURA*
GERWAZY	*KAZIMIERZ CZAPLA*
ZOSIA	*IWONA BIAŁA (adeptka)*
PODKOMORZYNA	*LIDIA MAKSYMOWICZ*
JANKIEL	*RUDOLF LUSZCZAK*
SZLACHCIANKA I	*MAŁGORZATA KOZŁOWSKA*
SZLACHCIANKA II	*IWONA MATUSZEWSKA*
SZLACHCIANKA III	*KRYSTYNA PRYSZCZYK*
SZLACHCIC I	*MIECZYSŁAW ŁĘCKI*
SZLACHCIC II	*ANTONI BIEGARCZYK*
SZLACHCIC III	*STANISŁAW KIERESIŃSKI*
CHŁOPEK	*STANISŁAW SOROCZYŃSKI (adept)*

oraz SZLACHCIANKI i SZLACHCICE

SCENOGRAFIA
MAŁGORZATA TREUTLER

Asystent scenografa
Paweł Adamski

MUZYKA
JOLANTA SZCZERBA-KANIK

Korepetycje muzyczne
Bolesław Folwarczny

INSCENIZACJA I REŻYSERIA
WOJCIECH JESIONKA

Asystent reżysera
Marian Maksymowicz

Inspicjent
Antoni Ponimasz

Kontrola tekstu
Zofia Hruby

Asystent choreografa
Mirosława Zaręba

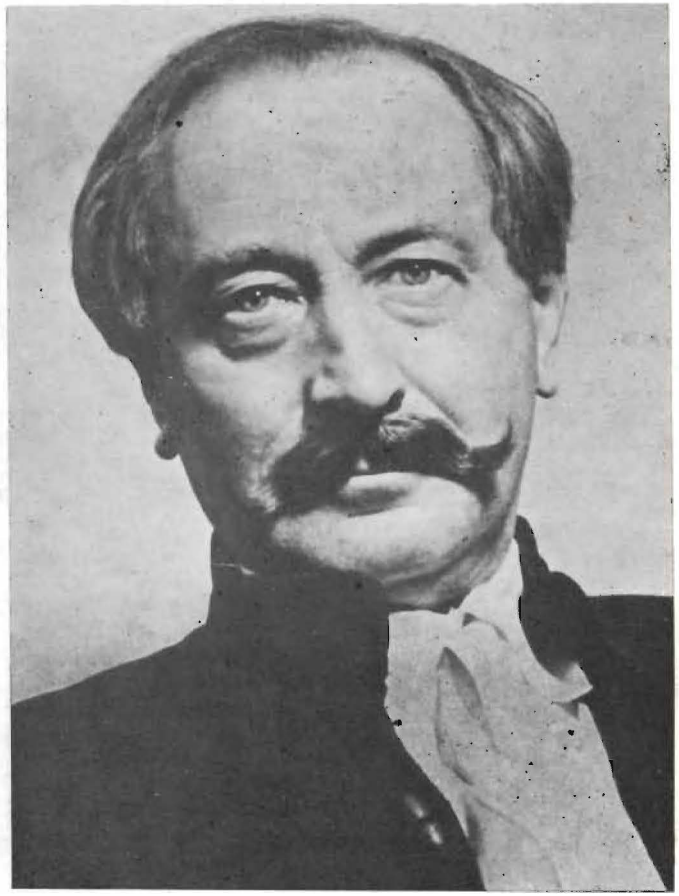
PLASTYKA RUCHU
JACEK TOMASIK

Aktorzy Teatru Polskiego

35 LAT TEATRU POLSKIEGO W BIELSKU BIAŁEJ

Rudolf Luszczak

Gdy śledzi się „życiorys teatralny" nestora sceny bielskiej, trudno nie powtórzyć za Szekspirem tej pięknej prawdy powiedzianej o aktorach w ogóle, a wypowiedzianej ustami Hamleta: „bo oni są streszczoną, żywą kroniką czasu". Tak: z nazwiskiem RUDOLFA LUSZCZAKA łączy się właściwie już cała powojenna historia Teatru Polskiego w Bielsku-Białej. Sięga nawet głębiej. Urodzony w 1902 roku



Rudolf Luszczak w roli Gospodarza w „Weselu" Wyspiańskiego (1957 r.)

w naszym mieście, był jednym z głównych pionierów przedwojennego ruchu amatorskiego. Jako organizator w okresie międzywojennym teatrów amatorskich i aktor, był także reżyserem Teatru Ludowego w Białej i Sekcji Dramatycznej Polskiego Towarzystwa Teatralngo w Bielsku (1916—1939).

Są to dane niezwykłej wagi, bo do roku 1939 polskie zespoły zawodowe występowały na scenie bielskiego Teatru

Rudolf Luszczak w roli Don Diego Tenorio. Jose Zorilla — „Don Juan Tenorio" (1963 r.)

tylko gościnnie, zapraszane przez wspomniane już Polskie Towarzystwo Teatralne, zaś tylko amatorskie teatry mogły wypełnić lukę, jaka istniała w tym czasie w życiu teatralnym miasta, gdyż Teatr Miejski był w posiadaniu Niemców. To dzięki ich działalności polskie środowisko bielskie mogło obejrzeć — między innymi — sztuki, w których brał udział i grał Rudolf Luszczak:

„Karpaccy górale" Józefa Korzeniowskiego,

„Krakowiacy i górale" J. N. Kamińskiego z muzyką Karola Kurpińskiego,

„Zaczarowane koło" i „Betleem Polskie" Lucjana Rydla... czy Jego utwór własny z muzyką Władysława Koterbskiego: „Legiony to...".

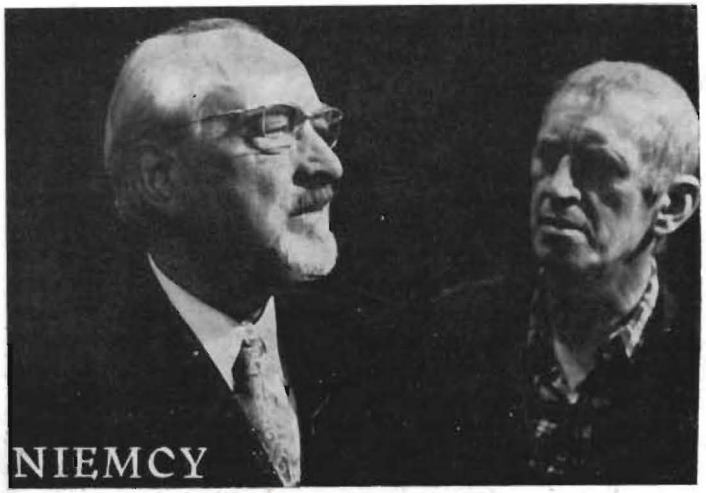
W Polsce Ludowej był początkowo aktorem-amatorem, instruktorem K-O Powiatowej Rady Związków Zawodowych i reżyserem w Sekcji Dramatycznej Domu Kultury. To ważne, bo Sekcja Dramatyczna była kontynuatorką pięknych tradycji Towarzystwa Teatru Polskiego i od jej działalności, to znaczy od wystawienia „Krakowiaków i górali" w Jego reżyserii w dniu 16 czerwca 1945 roku zaczyna się w całej pełni historia sceny bielsko-bialskiej zapoczątkowana chlubnie przez amatorów, którzy pracowali niemal zawodowo i do dnia 25 października tegoż roku byli jedynymi gospodarzami sceny. Później, gdy dyrekcja Teatru zawodowego mieściła się w Cieszynie, miejscem na scenie dzielili się po równej części w tygodniu obie placówki: 3 dni grała Sekcja Dramatyczna, a następne 3 dni teatr zawodowy pod dyrekcją Stanisława Kwaskowskiego. Jak duże oddziaływanie miała Sekcja świadczyć może statystyka, z której wynika, że w sezonie 1945/46 rekord sceny ustala „Pan Jowialski" (25 przedstawień) dla teatru zawodowego, a dla Sekcji „Krakowiacy i górale", „Skalmierzanki" i „Melodie serc" (po 15 przedstawień) w reżyserii Rudolfa Luszczaka, co — jak na czasy bezpośrednio-powojenne — było cyfrą imponującą.

W nowym sezonie 1946 roku Teatr Polski całkowicie objął we władanie budynek oraz urządzenia teatru w Bielsku, jednak w Sekcji Dramatycznej aktorsko i reżysersko Luszczak udziela się do września 1949 roku.

Jako aktor już zawodowy od listopada 1950 roku w Teatrze Polskim — do dzisiaj pozostaje ciągle wierny i Teatrowi bielskiemu i miastu, co w biografiach zawodowych aktorów jest zjawiskiem nader rzadkim, tak jak i do rzadkości należy fakt, że mimo przejścia w 1970 roku na emeryturę — nie rozstaje się z naszym Teatrem, grając następujące role:

Ojca w „Kartotece" Różewicza (reż. J. Para — 1971 r.),

Orgona w „Dożywociu" Fredry (reż. J. Para — 1972 r.),
w „Persach" Aischylosa (reż. J. Para — 1972 r.),
w „Wagantach" Polewki (reż. J. Ukleja — 1973 r.),
w „Niecierpliwym sercu" Patrica (reż. A. Nowak — 1973 r.),
Profesora Sonnenbrucha w „Niemcach" Kruczkowskiego (reż. A. Nowak — 1973 r.),
w „Winie bez kary" Siekierskiego (reż. A. Nowak — 1975 r.),
Starca w „Kordianie" Słowackiego (reż. M. Okopiński — 1975 r.),
w „Gyubalu Wahazarze" Witkacego (reż. A. Markowicz — 1977 r.),
w „Łyżkach i księżycu" Zegadłowicza (reż. M. Mokrowiecki — 1979 r.),
Roberta w „Henryku VI na łowach" Bogusławskiego (reż. J. Ukleja — 1979 r.).



Rudolf Luszczak w roli Profesora Sonnenbrucha w „Niemcach" Kruczkowskiego (1973 r.)

Wymienione wyżej pozycje, w których grał Rudolf Luszczak są tylko drobnym, już „emerytalnym" epizodem w Jego życiu, bo w sumie w Teatrze Polskim wystąpił w przeszło 80 sztukach. Z poprzednich lat najwyżej ceni sobie udział w wielkim, romantycznym i neoromantycznym dramacie polskim, kiedy to — przykładowo — grał w sztukach Juliusza Słowackiego: Bothwella w „Marii Stuart" (reż. A. Kwiatkowski — 1955 r.), Derwida w „Lilli Wenedzie" (reż. M. Górkiewicz — 1964 r.), Respekta w „Fantazym" (reż. J. Para — 1968 r.); w sztukach Stanisława Wyspiańskiego: Gospodarza w „Weselu" (reż. Iwo Gall — 1957 r.), Rapsoda w „Bolesławie Śmiałym" (reż. J. Para — 1969 r.), czy Guślarza w „Dziadach" Mickiewicza (reż. M. Górkiewicz — 1965 r.), albo Majora w „Damach i huzarach" Fredry (reż. A. Uramowicz — 1963 r.).

Na zakończenie wypadałoby dorzucić jeszcze dwie, jakże lakoniczne z istoty okolicznościowego tylko omówienia, informacje o nestorze naszej sceny: Rudolf Luszczak pełnił także funkcje w Radzie Zakładowej i w Zarządzie Koła ZASP-SPATiF oraz otrzymał — co oczywiste — wiele wyróżnień i odznaczeń za działalność zawodową i społeczną z nadaniem mu przez Radę Państwa w 1974 roku Krzyża Kawalerskiego Orderu Odrodzenia Polski włącznie.

Czesława Pszczolińska

Czesława Pszczolińska w roli I Narratora w „Eugeniuszu Onieginie" Puszkina (Teatr Polski w Bielsku-Białej — 1962 r.), za którą otrzymała wyróżnienie w I Ogólnopolskim Festiwalu Sztuk Rosyjskich i Radzieckich w Katowicach.

O sentymencie i powiązaniach z Bielskiem, które traktuje obecnie jako „swoje" miasto, świadczą słynne już powroty CZESŁAWY PSZCZOLIŃSKIEJ do Teatru Polskiego: tu rozpoczynała pracę w 1960 roku, by po trzech sezonach — zyskawszy sobie uznanie i życzliwość widowni bielskiej — przenieść się do Teatru im. S. Wyspiańskiego w Katowicach (1963—1968), następnie wrócić do Bielska (sezon 1968/69) i znów, po rocznej pracy w Teatrze częstochowskim, zamieszkać i grać od 1970 roku w naszym podbeskidzkim grodzie.

Wynosząc z krakowskiej PWST, której jest absolwentką, szacunek dla słowa poetyckiego i rzemiosła, świadomość stylizowanych gestów, precyzyjność opracowanej intonacji uczuć i słów — debiutowała na bielskiej scenie od... „A", gdyż właśnie tę samogłoskę artykułowała jako nauczycielka Janina Kwadrowska w „Grzechu" Żeromskiego. Potem nastąpiły dalsze litery „abecadła teatralnego": główna rola kobieca w sztuce W. Hugo „Angelo, tyran Padwy", gdzie wyrazista jej uroda i aktorskie zrozumienie dramatyzmu mogły szybko określić predyspozycje aktorki do ról heroin, dam dworu, księżniczek. Tak się jednak nie stało. Następne — między innymi — role: Burmistrzanki w „Ptaku" Szaniawskiego (nagroda na festiwalu Śląskiej Wiosny Teatralnej TV), I Narratora w „Eugeniuszu Onieginie" Puszkina (wyróżnienie za grę aktorską na I Ogólnopolskim Festiwalu Sztuk Rosyjskch i Radzieckich w Katowicach w 1962 roku), Zosi w „Damach i huzarach" Fredry — świadczą o różnorodnym rejestrze ról. Już wówczas podkreślano talent i bardzo rzetelny warsztat aktorski Pszczolińskiej, zaś liczne recenzje, wywiady, zdjęcia na okładkach czasopism poszerzały i tak szeroki krąg entuzjastów jej gry scenicznej. Wyróżnienie za kreację w „Eugeniuszu Onieginie" było tym większym sukcesem, że rola narratora była naprawdę trudna i mało wyeksponowana scenicznie, nie spadła też jak „deus ex machina", bez rzetelnej pracy aktorki, udokumentowanej poprzednio częstymi wyróżnieniami i nagrodami w konkursach recytatorskich (I nagroda na Ogólnopolskim konkursie recytatorskim, I nagroda na Konkursie poezji i prozy radzieckiej w Krakowie).

Te doświadczenia pomogły jej później, już w Katowicach, gdzie oprócz grania na scenie Teatru im. S. Wyspiańskiego, współpracowała z radiem i telewizją — realizować audycje telewizyjne: „Rok 1941", „Czarne i białe pióropusze", „Zdobyty horyzont", oraz liczne audycje poetyckie, programy rozrywkowe i regionalne; i audycje radiowe: czytanie powieści Wilhelma Macha „Agnieszka, córka Kolumba" czy powieści Marii Szypowskiej „Wiadro pełne nieba".

Na scenie zaś, śledząc jej dobór ról, szybko można stwierdzić, że reżyserzy — obsadzając Pszczolińską w wybranych przez siebie sztukach — chcą ją widzieć przede wszystkim jako uosobienie lirycznej dziewczyny, nieśmiałej, czasami pełnej wiary, choć zawsze dumnej i „nieskalanej brudami życia", zawsze wrażliwej na piękno lub cierpienie innych, zdolnej do największych poświęceń. Stąd portrety bohaterek w dramatach, w których brała udział:

Czesława Pszczolińska w roli Rachel w „Weselu" Wyspiańskiego (Teatr im. Wyspiańskiego w Katowicach — 1964 r.).

Augustyna w „Lecie w Nohant" Iwaszkiewicza (rola w Teatrze Śląskim i w TV — 1964 r.),
Rachela w „Weselu" Wyspiańskiego (Teatr Śląski — 1964 r.),
Lizelotta w „Dwóch teatrach" Szaniawskiego (Teatr Śląski — 1965 r. i Teatr częstochowski — 1970 r.),
Luiza w „Intrydze i miłości" Schillera (Teatr częstochowski — 1969 r.);
a potem w Teatrze Polskim w Bielsku:
Joanna Podborska w „Doktorze Judymie" według Żeromskiego (1971 r.),
Sonia w „Wujaszku Wani" Czechowa (1971 r.),
Pola w „Mieszczanach" Gorkiego (1972 r.),

Podstolina w „Fircyku w zalotach" Zabłockiego (1973 r.),
Liza w „Zaklinaczu" Nash'a (1973 r.).

Te wszystkie role, wyposażone w dużą dozę głębokiego, przejmującego liryzmu i wrażliwości na poezję, cierpienie i ból — przewijają się w biografii teatralnej Pszczolińskiej wszędzie, nawet tam, gdzie — mimo efektownej urody — potrafiła być brzydka, jak w ostatniej wymienionej roli

Czesława Pszczolińska w roli Joanny Podborskiej w „Doktorze Judymie" wg Żeromskiego (Teatr Polski w Bielsku-Białej — 1971 r.)

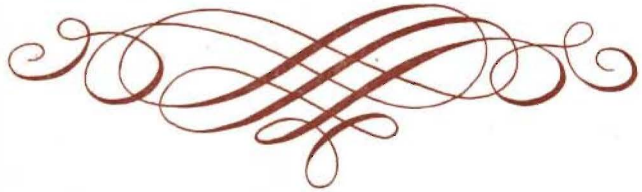
Czesława Pszczolińska w roli Julii w „Kochankach z Werony" Iwaszkiewicza (Teatr Polski w Bielsku-Białej — 1974 r.)

Lizy, o której recenzent pisał: „słowa największego uznania należą się Czesławie Pszczolińskiej, wykonawczyni jedynej roli kobiecej. Aktorka odważyła się być dziewczyną brzydką i mało interesującą. Nie komediowa to postać i nie komediowe niosła ze sobą problemy". (Andrzej Linert, „Miłość z deszczu", Teatr 1973 nr 12).

A jednak w tym repertuarze, skądinąd składającym się z ról szlachetnych i wzruszających, czegoś brak, czegoś co sama aktorka wyczuwa, o czym marzy. Z jej licznych wypowiedzi umieszczanych w prasie można wnioskować, że

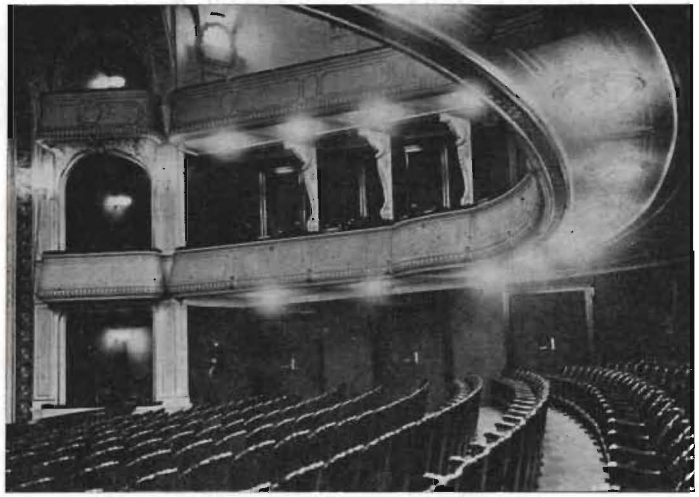
„jest po uszy zakochana w... klasyce: Szekspir, Molier, no i przede wszystkim Słowacki...". Ich typy kobiet, „wielkiego formatu", na razie istnieją tylko w wyobraźni odtwórczyni Joasi, Soni, Lizy..., choć jedną, tę najbardziej wymarzoną rolę, aczkolwiek nie bezpośrednio, miała okazję zagrać; rolę, na którą — z racji wieku — nie można czekać latami. Mowa tu oczywiście o Julii, wprawdzie nie Szekspirowskiej, ale trawestowanej przez Jarosława Iwaszkiewicza w „Kochankach z Werony". Głównym bohaterom autor nie ułatwił zadania, wręcz przeciwnie: kazał inaczej przedstawić obrosłą w tradycje legendę miłosną; inaczej i okrutniej, bo zanim dosięgnie Romea i Julie tragiczny los — skazuje na śmierć ich miłość. „Stąd — jak pisał recenzent omawiając kreację Pszczolińskiej — biało ubrana, w stylowym kostiumie i stylowej fryzurze Julia, cała jakby przeźroczysta w smutku i zadumie, a równocześnie prawdziwie jasna i otwarta w uczuciu, operująca słowem bez uśmiechu zgaszonego świadomością sytuacji, ale z jakąż dziewczęco ciepłą i romantyczną nutą w głosie — sprawia wrażenie, że zstąpiła na scenę wprost z legendy, jakby żywcem wyjęta z teatru samego Szekspira"... (Lech Terpiłowski, „Teatr" 1974 nr 12).

Rolę Julii aktorka już ma poza sobą, na inne, o których marzy, a na które wie, że — jak mówi się zazwyczaj — „warto czekać latami", odnotuje pod różnymi datami swojej aktorskiej biografii. Na razie — i to już jest pewne — trwająca prawie 20 lat działalność artystyczna Czesławy Pszczolińskiej znalazła swoje odbicie w otrzymanych nagrodach i odznaczeniach (m.in. postanowieniem Wojewódzkiej Rady Narodowej w Bielsku nadano jej w 1978 roku odznakę „Za zasługi dla województwa Bielskiego"), popartych wielką popularnością, o czym świadczy srebrna MASKA, przyznana przez czytelników „Wieczoru" w 1974 roku.



TEATR im. ADAMA MICKIEWICZA w CIESZYNIE

I znów Cieszyn ma swój Teatr. Piękny gmach, zwany przez miejscowych bombonierką, a przez znawców przedmiotów porównywany do miniaturowej La Scali — posiada obecnie 640 miejsc na widowni, obrotową scenę, nowoczesne urządzenia świetlne, wentylację grawitacyjną, systemy zabezpieczające obiekt przed pożarem, nowe żyrandole, kin-

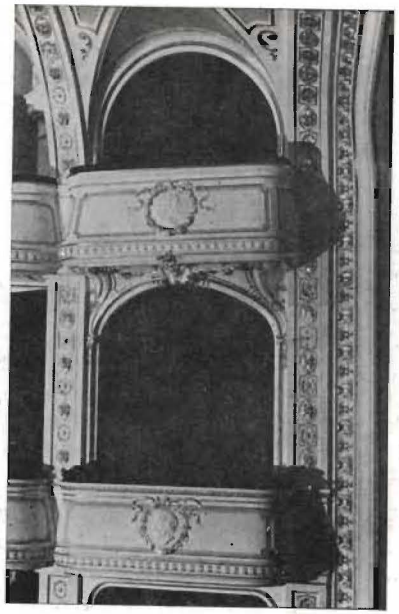


Widownia Teatru im. A. Mickiewicza w Cieszynie. Pozostałe zdjęcia ilustrują fragmenty wnętrz odrestaurowanego obecnie Teatru.

kiety i lampy, nowe złocenia... Długo można by tak wymieniać poszczególne przedsięwzięcia na nowo odrestaurowanego na zewnątrz i wewnątrz budynku, którego kapitalny remont opiewa niebagatelną sumą ok. 21 milionów zło-

tych i kryjące się za tą cyfrą nazwiska wielu ludzi, którzy postanowili podjąć trud tej jakże odpowiedzialnej i żmudnej pracy.

Gmach ów, zbudowany w 1910 roku przez architektów wiedeńskich, przechodził różne koleje losu. Początkowo będąc teatrem niemieckim mobilizował społeczeństwo polskie w Cieszynie do organizowania konkurencyjnych teatrów amatorskich, których działalność (w różnych, najczęściej nieodpowiednich lokalach) skierowana była przeciwko zabytkowi wojującego germanizmu. Jednak przedstawienia



amatorskie, choć stojące na bardzo wysokim poziomie artystycznym, a może właśnie dlatego, uwypuklały brak polskiego teatru zawodowego. W marcu 1920 roku powstał komitet i zlecił zaproszonemu na posiedzenie Januszowi Michalskiemu stworzenie polskiego Teatru w Cieszynie według formy, jaka się w danych warunkach okaże najodpowiedniejsza. Na tej podstawie zawiązano wkrótce Towarzystwo Teatru Polskiego w Cieszynie, zredagowano statut i po jego zatwierdzeniu teatr polski był do otwarcia gotowy. Brakło tylko sali teatralnej. Nastąpiły homeryckie boje z Niemcami, by ich budynek teatru mógł służyć także polskiej sztuce. Dzień 14 grudnia 1920 roku stał się dniem przełomowym w dziejach teatru polskiego w Cieszynie. W tym dniu padło

po raz pierwszy ze sceny w Cieszynie słowo polskie. Wypowiedział je prezes Towarzystwa Teatru Polskiego, po nim przemówił Teofil Trzciński, dyrektor Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie, a następnie mówił już Fredro. Pierwszą sztuką była bowiem „Zemsta", wykonana przez zespół krakowskiego teatru.

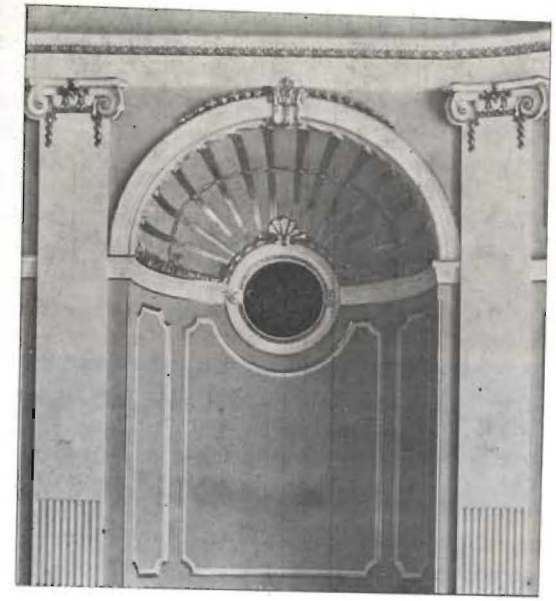
Później często jeszcze korzystano z wybitnie gościnnego Teatru im. J. Słowackiego, do którego dołączył wkrótce nowopowstały Teatr Polski pod dyr. Tadeusza Wierzbickiego w Katowicach, a także krakowski Teatr Powszechny, kierowany przez Józefa Wiśniewskiego, Teatr Miejski we Lwowie i teatry przyjeżdżające z Warszawy.

Teatr katowicki przywiózł Cieszynowi operę. Pierwszą z nich była „Halka" Moniuszki — i choć po niej poszły dalsze opery polskie i obce, to właśnie ta, narodowa opera, odegrana w dniu 6 stycznia 1922 roku, pozostawiła w dziejach Cieszyna niezapomniane wrażenie.

Następne sezony teatralne obfitowały różnorodnością sztuk, przy czym zarząd Towarzystwa starał się wybierać najlepsze pozycje polskiego i obcego dramatu, np. „Mazepę", „Męża i żonę", „Moralność pani Dulskiej", „Lato w Nohant", „Uciekła mi przepióreczka", „Chorego z urojenia", „Bolesława Śmiałego", „Wyzwolenie", „Dziady", „Hamleta", „Sułkowskiego", „Romeo i Julię"... i w najlepszej zawsze obsadzie, więc cieszyniacy mogli oglądać kreacje, między innymi: Malickiej, Pancewiczowej, Siemaszkowej, Adwentowicza, Brydzińskiego, Fertnera, Jaracza, Leszczyńskiego, Osterwy.

Zarząd Towarzystwa Teatru postanowił stworzyć też (sprowadzanie do Cieszyna wybitnych i często występujących zespołów zawodowych było trudne i kosztowne) zespół amatorski na miejscu, który według najlepszych swoich sił, woli i wiedzy, dawał spektakle wspomagając wątłą zawsze i nikłą kasę Towarzystwa, dostarczając przez to środki na pokrycie niedoborów, powodowanych występami teatrów gościnnych, zwłaszcza zaś oper.

Teatr cieszyński z lat wojny i okupacji wyszedł na ogół dobrze. Budynek nie doznał żadnych zniszczeń, a nawet zyskał — właśnie wtedy — pierwszą w Polsce scenę obrotową i większą ilość miejsc na widowni. Tuż po wojnie entuzjaści teatru w trudnych warunkach przystąpili do organizowania zespołów amatorskich, nie zaniedbując sprowadzania zespołów zawodowych. Już w maju 1945 r. zaproszono teatr katowicki, który wystawił tu „Zemstę" Fredry, zaś w lipcu cieszyński zespół amatorski przedstawił widzom



„KONRADA WALLENRODA" Adama Mickiewicza z Józefem Kowalskim na czele jako reżyserem i aktorem w jednej osobie, nie licząc innych członków zespołu. W lipcu też zorganizowano w teatrze (którego majątkiem opiekowała się jednostka wojskowa, co określiło jego ówczesną nazwę: Teatr Wojska Polskiego) pierwszy koncert muzyki polskiej. Natomiast jesienią Ministerstwo Kultury i Sztuki powołało do życia nową placówkę kulturalną: Teatr Polski w Cieszynie, który rozpoczął działalność 1 października 1945 roku; kierownictwo powierzono Stanisławowi Kwaskowskiemu. Uroczyste otwarcie sezonu nastąpiło 18 października, kiedy to wystawiono „Pana Jowialskiego" Fredry. Trudności lokalowe jednak sprawiły, iż siedzibę Teatru przeniesiono do Bielska (grudzień 1945 r.), z czym związane były jego kolejne nazwy: Teatr Polski Cieszyn-Bielsko oraz Teatr Polski Bielsko-Cieszyn. W sezonie 1945/46 r., teatr cieszyński gościł 21 833 widzów. W następnych sezonach zawodowy zespół aktorski obsługiwał stale dwie sceny: bielską i cieszyńską oraz — w charakterze zespołu objazdowego — odwiedzał także inne miejscowości.

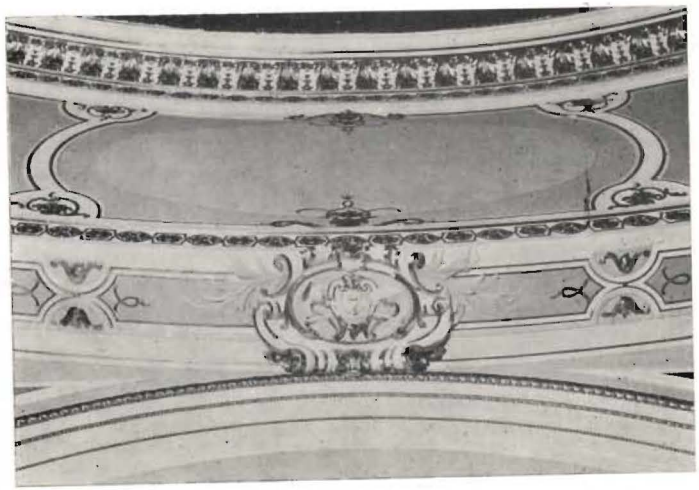
W maju 1961 roku Teatr im. Adama Mickiewicza (bo od 1948 roku scena cieszyńska nosi taką właśnie nazwę) został

przekazany, zgodnie z postulatami społeczeństwa cieszyńskiego, w gestię Prezydium Miejskiej Rady Narodowej w Cieszynie. Możliwość swobodnego dysponowania placówką korzystnie wpłynęła na rozwój jej działalności, wzbogacenie i urozmaicenie repertuaru, a w konsekwencji — na zwiększenie zasięgu jej oddziaływania. Kierownikami Teatru kolejno byli: Czesław Franek (1.V.61—31.XII.63 r.) i Jan Foltyn (1.I.64 — 31.XII.76 r.), doświadczony nauczyciel, działacz ZBoWiDu, Macierzy Ziemi Cieszyńskiej i in. organizacji.

Przeprowadzony kosztem 4 mln zł remont obiektu Teatru (1964—65) pozwolił — po przerwie urlopowej — kontynuować działalność sceny cieszyńskiej. Inauguracja nastąpiła dnia 4 grudnia 1965 roku „Strasznym Dworem" Moniuszki w wykonaniu zespołu Opery Śląskiej w Bytomiu.

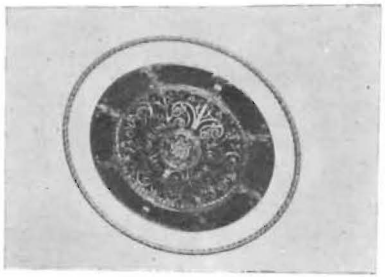
Odtąd Teatr ten — wspomagany inicjatywami Sekcji Miłośników Teatru Macierzy Ziemi Cieszyńskiej — organizacyjną prężność dokumentuje współpracą z wieloma krajowymi instytucjami artystycznymi oraz Sceną Polską Těšinského Divadla w Czeskim Cieszynie, adresując swój zróżnicowany repertuar (utwory dramatyczne, operowe, operetkowe, adaptacje sceniczne lektur szkolnych, baśnie, imprezy estradowe, koncerty symfoniczne itd.) do wszystkich środowisk i kręgów społecznych.

Wśród realizatorów tego szerokiego programu wielostronnych oddziaływań artystycznych w ostatnich latach należy wyróżnić następujące jednostki: Teatr Polski w Bielsku-Białej, Teatr Nowy w Zabrzu, Teatr Zagłębia w Sosnowcu,



Teatr im. A. Mickiewicza w Częstochowie, Teatr im. S. Wyspiańskiego w Katowicach, Teatr Ziemi Opolskiej w Opolu, Operę Śląską w Bytomiu, Operetkę Śląską w Gliwicach, Filharmonię Śląską w Katowicach, Wojewódzką Agencję Imprez Artystycznych w Katowicach. Teatr gościł także zawodowe zespoły teatralno-muzyczne Krakowa, Lublina, Poznania i Warszawy.

Po przejściu na emeryturę kierownika Teatru — Jana Foltyna, w budynku Teatru zorganizowano jeszcze kilka przedstawień i koncertów. Równocześnie w Miejskim Domu Kultury przy pomocy Władz Miejskich trwały prace przygotowawcze do rozpoczęcia remontu kapitalnego gmachu Teatru. Wymagały tego bardzo zużyte urządzenia wewnątrz obiektu



oraz zniszczone mury i dach. Częściowo skompletowana dokumentacja — opracowana już w 1975 roku — wymagała aktualizacji; czyniono też starania o ulokowanie zleceń u wykonawców poszczególnych prac.

W miesiącu sierpniu 1977 roku pierwsze ekipy remontowe przystąpiły do demontażu instalacji centralnego ogrzewania i instalacji wodno-kanalizacyjnej. Dnia 12 września 1977 roku kierownictwo Teatru objął absolwent Uniwersytetu Śląskiego — Filii w Cieszynie: mgr Andrzej Łyżbicki, który zajął się koordynacją prac remontowych budynku Teatru — i dzięki wydatnej pomocy Władz Miejskich i Wojewódzkich oraz Dyrekcji Zakładów Przemysłowych (w ścisłym porozumieniu z Wojewódzkim Konserwatorem Zabytków), znów Cieszyn może mieć swój Teatr. Teatr, który — jak na duchowego patrona przystało — inauguruje działalność Jego twórczością: „PANEM TADEUSZEM", w wykonaniu bielskiego zespołu TEATRU POLSKIEGO.

(por. archiwalne kroniki Teatru im. A. Mickiewicza w Cieszynie, szczególnie dane oprac. przez Ludwika Brożka — oraz aktualną dokumentację inwentaryzacyjną budynku)

Poloneza czas zacząć. — Podkomorzy rusza
I z lekka zarzuciwszy wyloty kontusza,
I wąsa pokręcając, podał rękę Zosi
I skłoniwszy się grzecznie, w pierwszą parę prosi.

CDW Cieszyn, Zakład nr 5 w Bielsku-Białej
Zam. 4824/79 G-18 5000

ZESPÓŁ ARTYSTYCZNY TEATRU POLSKIEGO w SEZONIE 1979/80

Dyrektor i kierownik artystyczny — ALOJZY NOWAK
Zastępca Dyrektora — MIECZYSŁAW CZECH
Kierownik literacki — ALEKSANDER BAUMGARDTEN
Konsultant programowy — KRYSTYNA OKRZESIK
Reżyserzy — MAREK MOKROWIECKI, ALOJZY NOWAK
Scenograf — MARIAN FISZER

AKTORZY:

ELŻBIETA GORZYCKA, ELŻBIETA GRUCA, TERESA JABŁOŃSKA, MAŁGORZATA KOZŁOWSKA, EULALIA MAJCHRZAK-JANIK, LIDIA MAKSYMOWICZ, IWONA MATUSZEWSKA, JOANNA MORAWSKA, KRYSTYNA PRYSZCZYK, CZESŁAWA PSZCZOLIŃSKA, ZOFIA SŁABOSZÓWNA, ANNA SOBOLEWSKA, JANINA WIDUCHOWSKA, ANTONI BIEGARCZYK, ZBIGNIEW CIEŚLAR, KAZIMIERZ CZAPLA, MIECZYSŁAW DEMBOWSKI, STANISŁAW KIERESIŃSKI, JULIAN KILAR, JACEK KOMAN, STANISŁAW KOSMALEWSKI, WALDEMAR KWASIEBORSKI, RUDOLF LUSZCZAK, MIECZYSŁAW ŁĘCKI, MARIAN MAKSYMOWICZ, RUDOLF MOLIŃSKI, ROBERT MRONGOWIUS, IRENEUSZ OGRODZIŃSKI, ADAM ROKOSSOWSKI, MARIAN SZCZERSKI, ADAM SZYMURA, ANDRZEJ ŚLEZIAK, MIECZYSŁAW TARNAWSKI, ZDZISŁAW TYMKE, MIECZYSŁAW ZIOBROWSKI

ADEPCI:

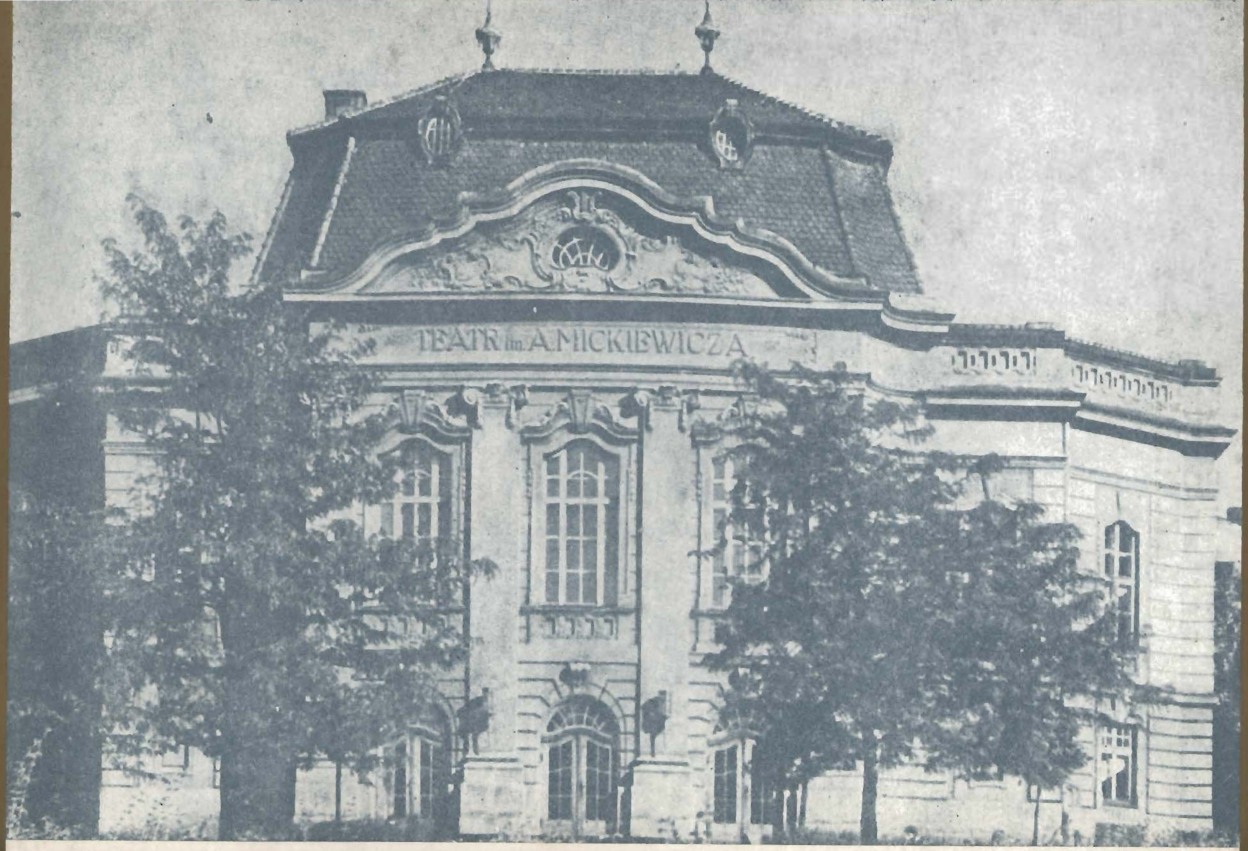
IWONA BIAŁA, WITOLD DANIEC, STANISŁAW SOROCZYŃSKI

Organizator widowni: IRENA PALUCHOWA

Kierownik objazdu: ALINA STUWCZYŃSKA

tel. 284-51(53)

NASTĘPNA PREMIERA:
VLADIMIR PÁRAL — **BIAŁY WIELORYB**



Gmach Teatru im. Adama Mickiewicza w Cieszynie

EGZEMPLARZ BEZPŁATNY
Cena zł 15,—