XXX-lecie

PAŃSTWOWYCH TEATRÓW DRAMATYCZNYCH

W SZCZECINIE

STANISŁAW WYSPIAŃSKI

WARSZAWIANKA

Pieśń z roku 1831

PAŃSTWOWE TEATRY DRAMATYCZNE
W SZCZECINIE

Dyrektor
Kierownik artystyczny

BOHDAN GIERSZANIN

Premiera 20 grudnia 1975 r.

Stanisław Wyspiański

WARSZAWIANKA

Pieśń z roku 1831

Reżyseria
WANDA LASKOWSKA

Scenografia
MAŁGORZATA TREUTLER

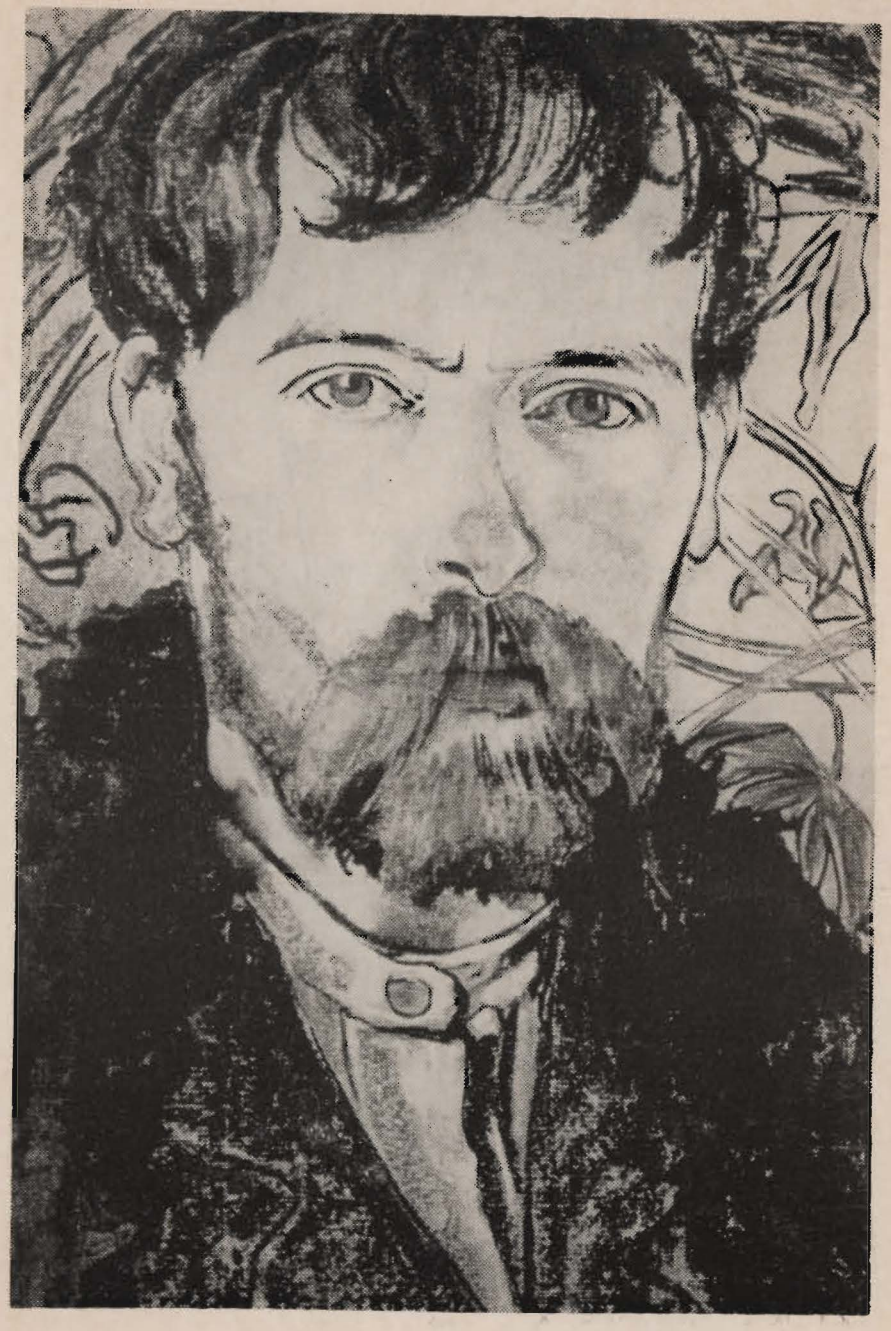
Muzyka
ZBIGNIEW KARNECKI

Przygotowanie muzyczne
TERESA STOKOWSKA-GAJDA

Przygotowanie wokalne
ROMANA KREBSÓWNA

Światło
KAZIMIERZ KRZANOWSKI

Asystenci reżysera
STANISŁAW MIEDZIEWSKI,
KAZIMIERZ MOTYLEWSKI



OSOBY:

MARIA	ANNA KORZENIECKA
ANNA	ANNA TOMASZEWSKA
CHŁOPICKI	RYSZARD ZIELIŃSKI
SKRZYNECKI	WIESŁAW ZWOLIŃSKI
PAC	BOHDAN A. JANISZEWSKI
MAŁACHOWSKI	JERZY WĄSOWICZ
JAN	JAROSŁAW PILARSKI
STARY WIARUS	WŁADYSŁAW KORAB-BLICHEWICZ
ADIUTANT	JERZY PRZEWŁOCKI
KAROL SIENKIEWICZ	KAZIMIERZ MOTYLEWSKI
NIEMOJOWSKI	HENRYK TEICHERT
BARZYKOWSKI	HENRYK GĘSIKOWSKI
WYSOCKI	ROLAND GŁOWACKI
OFICER	MIECZYSŁAW A. GAJDA
RYBIŃSKI	RYSZARD PAŁCZYŃSKI
BEM	ANTONI SZUBARCZYK
STARY SZLACHCIC	JERZY KOWNAS
PLICHTA	ALEKSANDER GIERCZAK
PŁK STRZELCÓW	TADEUSZ ŻUCHNIEWSKI
WOLONTARIUSZE	JAN STAWARZ
	JÓZEF CHWIEJCZAK
ZAWISZA	ZBIGNIEW SAMOGRANICKI

Inspicjent Helena Ponczek
Sufler: Elżbieta Pilarska

ANDRZEJ KIJOWSKI

Między rokiem 1820 a 1863 odbyło się w Europie ze dwadzieścia rewolucji, z których większość była dziełem spisków wojskowych oraz studenckich; ponieważ owi oficerowie i studenci na ogół nie przekraczali trzydziestki, w dzisiejszym języku nazwalibyśmy te spiski „młodzieżowymi". Tak więc historię polityczną Europy XIX wieku w jakiejś jednej trzeciej zapisała młodzież.

Te rewolucje — w Grecji, w Neapolu, w Hiszpanii, w Belgii, we Francji, w Polsce, w Niemczech, w Czechach, w Austrii, na Węgrzech, w Rosji, w Piemoncie i Bóg wie gdzie jeszcze — te rewolucje, czasem kilkudniowe, czasem nawet bezkrwawe i znajdujące epilogi tylko na salach sądowych, czasem farsowe nawet i sztubackie, modyfikowały jednak w znacznej mierze politykę rządów, przyśpieszały sojusze lub wywoływały konflikty międzynarodowe, były stawką w dużej grze. Żaden z owych spisków nie objął nigdy władzy. Sukcesy poszczególnych rewolucji, np. włoskiej, pochodziły z koniunktur szerszych, międzynarodowych. Spiski młodzieżowe nie zmieniły w niczym ani mapy Europy, ani jej oblicza politycznego.

(...) Ruchy rewolucyjne dziewiętnastego wieku były w pewien sposób szczęśliwe, ponieważ nie miały za sobą historii. Nie było w historii nigdy czegoś podobnego do powstań narodowych albo buntów młodzieży. Spiskowcy lat dwudziestych i trzydziestych mieli pełne prawo wierzyć w swoje siły i racje. Tylko temu zawdzięczali niepojętą dla nas łatwość układania programów ideowych, snucia planów rewolucyjnych oraz przystępowania do akcji. Dzisiaj ideologie społeczne są rozwiniętą dziedziną wiedzy — wtedy należały do sfery wyobraźni, i tworzono je swobodnie, jak się wiersze tworzy. Dzisiaj taktyka rewolucji, technika konspiracji i zamachu stanu zostały naukowo opracowane i posiadają obfitą literaturę. W dziewiętnastym wieku były również zdane na geniusz improwizatorski. Rozważając błędy popełnione przez np. polskich powstańców w roku 1830 albo w 1863, trzeba pamiętać właśnie o tym, jak nikła była wiedza historyczna — przynajmniej ta, która odnosiła się do nowożytnej Europy. Podstawą wykształcenia historycznego były dzieje Grecji i Rzymu: historii nie traktowano jako wiedzy odrębnej, lecz posługiwano się nią jako zasobem przykładów prawnych i moralnych.

(...) Otóż jeśli mówimy, że historię XIX wieku stworzyła w dużej części młodzież, dodajmy: obłąkana, niedojrzała, okrutna dla siebie i dla tych, którym chciała nieść wolność.

Jest nadto przepaść wyraźna między rewolucyjno-narodową polityką tego stulecia a literaturą, która te same idee wyraża. Jest różnica między romantyczną polityką a romantyczną poezją. Ta druga jest czysta, konsekwentna i rozumna. Ta pierwsza... Czasem mówi się, że romantyczną politykę tworzyła romantyczna literatura i że to właśnie było dla polityki zgubne. Nieprawda: literatura była pisaną korekturą obłędnych czynów. Literatura rehabilituje politykę. Zawsze jest idealnym obrazem ludzkich dążeń i czynności, które w praktyce z reguły są ułomne.

* * *

Kult Napoleona jest jednym z najciekawszych zjawisk umysłowych XIX wieku: towarzyszy procesowi określania się narodów europejskich, odgrywając w nim rolę hasła wywoławczego: zjawisko to tym dziwniejsze, że we wszystkich prawie wypadkach pozbawione racjonalnych podstaw. W wypadku Polski irracjonalny charakter kultu Napoleona jest szczególnie oczywisty, drastyczny nawet. Badanie tego zjawiska poucza o genezie i charakterze wszelkich kultów tego rodzaju oraz mitów utworzonych z politycznej materii. Konsekwencje mitu napoleońskiego są niezmierne, a objawiają się w najbardziej zakorzenionych w świadomości zbiorowej przekonaniach, w dogmatach, na których opiera się zbiorowe życie Polaków, a wreszcie w wątkach literackich, które decydują o typie literatury polskiej, stanowiąc jej odrębną, dziwaczną, egzotyczną niemal urodę.

(...) Najpełniej i najpiękniej ujął może to zagadnienie Marceli Handelsman w zakończeniu swojej książki pt. „Napoleon i Polska": „Minęły czasy cesarstwa, rozpadło się państwo Napo-

leona, sam on znikł od dawna, lecz nie zmienił się stosunek do niego narodu polskiego. Osoba jego po śmierci, jak i za życia, nie przestawała być przedmiotem gorącego umiłowania jednych i namiętnej nienawiści drugich... Kiedy szła w świat ukuta na Św. Helenie, a rozrzucona przez bonapartystów legenda oficjalna, żyła swoim życiem odrębnym legenda polska (...), żyła w poezji polskiej, żyła w powieści, a szczytowym jej momentem był Mickiewicz. Mijały lata, zacierało się wspomnienie, legenda nowe przybierała kształty (...). Czy słuszna była ta legenda i gdzie szukać należy źródeł owego trwałego wpływu, niesłabnącego uroku wielkiej postaci? Dla nas obojętną jest rzeczą, jakim był osobisty stosunek cesarza do Polski i Polaków, czy pragnął on odbudowy Rzeczypospolitej, jaki posiadały charakter jego plany, czy można dopatrzyć się w nich szczerości, czy korzystną była służba francuska, i tyle innych pytań... Legenda wyrosła nie ze stosunku cesarza do Polski... Powstawała jako późniejsze w świadomości narodowej odbicie krótkiego okresu walk i nadziei, zamknęła, w formie sprowadzającej wszystko do osoby Napoleona, znaczenie w życiu naszym jego czasów. Samo życie cesarza, będące ucieleśnieniem niemożliwości, ziszczeniem nieziszczalnego, uderzać musiało świadomość naszą i wydawać się jakimś cudem. (...) Dla narodu, który w ciągu stulecia całego przechodził jeno od nieszczęść do katastrof i mimo to rwał się do życia, który mimo klęski nieustannie nie przestawał żyć i nie zatracił wiary w odrodzenie własne, (...) dla takiego narodu cudowne dzieje korsykańskiego szlachcica stać się musiały jedną z najbardziej krzepiących opowieści".

(Andrzej Kijowski, *Listopadowy wieczór*, Warszawa 1972).

JAN NOWAKOWSKI

Historia jest ciągle obecna w dramatach Wyspiańskiego, ale nie jako anegdota o pewnych konkretnie zaszłych wydarzeniach, nadających się do takiego czy innego „opowiedzenia". Dramaty te ogarniają utrwalone w pamięci zbiorowej i w sztuce wyobrażenia dziejowych wydarzeń i same z kolei, jakby na nowo i na innym stopniu, podobnie takie wyobrażenia, ale bardziej syntetyczne, inaczej też przeważnie nasycone emocjonalnie, ideowo, filozoficznie — formują i znowu przekazują wyobraźni zbiorowej. Tworzą znów zatem jak gdyby swoiste mity, zakorzenione w historii, ale przemawiające do wyobraźni współczesnej, mówiące o sprawach nie tyle zamkniętych w jednorazowym fakcie dziejowym, na zawsze skończonym, ile ciągle żywotnych, dręczących naród czy po prostu niepokojących człowieka, a ukazujące w metaforycznym skrócie syntetycznym czy symbolu — jego własny dramat, jego los.

Historia — przemieniona w wyobrażenia podobne do legend czy mitów, przede wszystkim przeobrażona tak i zinterpretowana przez sztukę i tradycję — jest w dramatach Wyspiańskiego obecna jako objawienie ogólniejszych prawidłowości losu człowieka, narodu, ludzkości i zarazem jako czynnik obecny w teraźniejszości, w wyobraźni ludzi, w ideach, w kulturze. Autorowi tych dramatów służyły jej obrazy — w swobodnej interpretacji wyobrażeniowej i ideowej — do wypowiedzi, których celem nie było jakieś pouczające „odtworzenie" zamkniętej przeszłości, lecz poprzez swobodną kreację artystyczną bezpośrednie działanie na wyobraźnię i myśl współczesnych. „Historia" zatrzymana w zakrzepłej postaci zmonumentalizowanych obrazów i naładowana określoną energią przybiera bowiem charakter społecznego mitu. Jak to właściwe zaś mitom, opowieść o tym, co było, i to, co jest zarazem włącza w orbitę własnej interpretacji, równając teraźniejszość z przeszłością i przyszłością.

(Jan Nowakowski, *Wyspiański, Studia o dramatach*, Kraków 1972)

LEON SCHILLER

Co zrobiły teatry polskie dla Wyspiańskiego, czym był dla nich Wyspiański wówczas, kiedy aktualność jego dramatu kwestionowana być nie mogła? Kiedyż to sceny nasze zdążyły przesycić się jego piorunową poezją, że dzisiaj niechętnie odrabiają pańszczyznę jego sztuki? Kiedyż to dotychczas największy dramaturg polski, jedyny scenotwórca dominował w repertuarze naszych teatrów? Czy Kraków spełnił wobec niego swój obowiązek? Czy Warszawa Weyssenhoffów i Rabskich nie uważała go za poetę regionalnego, nie umiejącego wyjść poza Wawel i Krakówek? Czy Warszawa przebudzona nie wolała patriotycznych sztuczek naszych scriptorum minorum? Czy teatry przez państwo i społeczeństwo utrzymywane, teatry, które miały za zadanie inkarnować na swoich scenach arcydzieła poezji narodowej, czy teatry te, ilekroć tkną się dramatów Wyspiańskiego, nie odzierają ich z piękna, nie spłycają ich i nie wypaczają? Tak jest dzisiaj — tak było przed trzydziestu z górą laty. Przypomnijmy sobie.

Pierwszym dramatem Wyspiańskiego, ukazanym łaskawie na deskach teatru krakowskiego jest „Warszawianka". (...) Reżyseria nie zauważyła, że już w opisie dekoracji do „Warszawianki" mieszczą się nowe pierwiastki, nie spotykane w scenografii dotychczasowej. Ta „sala jasna, biała... z czasem jakimś szczegółem złoconym... sczerniałe obrazy... popiersie Napoleona jako Augusta Imperatora, marmurowe białe... posadzka ciemna, nieomal czarna... za oknem świt, pejzaż zimowy, śnieg prószy nieustannie, klawikord wysunięty na środek sali, panny biało ubrane, w szerokich spódnicach z sztywnymi baniastymi rękawami, grają na klawikordzie, tyłem do widza zwrócone... Chłopicki w ubraniu ciemnym, zarzuconym i udrapowanym, bardzo szerokim płaszczu siwym..." A więc symfonia biało-czarna z lekkimi akcentami złotymi. Dekoracja nie chaotyczna, lecz kolorystycznie uporządkowana. Spokojne tło architektoniczne dla rozgrywającego się w nim ruchu. Zasada, którą ustalił o wiele później Edward Gordon

Craig i która zwyciężyła w nowoczesnej inscenizacji. We wszystkim przebija celowa oszczędność. Tylko takie sprzęty i rekwizyty znajdują się na scenie, które są dla gry nieodzowne i są niejako „osobami dramatu". Dlatego w tym dramacie „z ducha muzyki poczętym", na muzycznych zasadach skomponowanym i nawet „pieśnią z 1831 r." nazwanym — klawikord umieszczony został na pierwszym planie jako sprzęt najdramatyczniejszy. Z niego bowiem płynie pieśń stanowiąca podłoże rozmyślań Chłopickiego, przewijająca się motywem upartym przez dialogi i monologi. Klawikord wypełnia długą niemą scenę: wejście tragiczne Starego Wiarusa, zwiastuna śmierci. Przy klawikordzie spotykają się oczy odgadujące Marii — z sumieniem Chłopickiego. Po heroicznej jego tyradzie „Anna — jak mówi informacja sceniczna — stojąc wygrywa jedną ręką nutę pieśni i śpiewa, a inni półgłosem jej wtórują, ucząc się od niej słów". Najmocniejsze ustępy roli Marii umieszczone są przy klawikordzie. Wstążka zbroczona krwią, ostatnia pamiątka przyniesiona z pola bitwy, pada na klawiaturę (...). Maria idzie do klawikardu i gdy bierze klawisze, plącze palce we wstążkę zakrwawioną, opada z płaczem na ręce i klawisze. Słychać jej szlochanie. Podnosi głowę, zdobywa się na siłę niezwykłą, promienieje całą tą siłą i — gra z mocą i śpiewa „pieśń, która w jej ustach brzmi teraz jak skarga, klątwa, zła wróżba, a chór żołnierski tam, za oknami przemienia ją na hymn bojowy". (...)

Tego wszystkiego scena ówczesna nie zauważyła, aczkolwiek obsada składała się z najpierwszych aktorów i sama Modrzejewska odtwarzała rolę Marii podczas swych występów gościnnych. Grano „Warszawiankę" nie gorzej może niż inne sztuki, ale to właśnie grzech, że grano ją tak, nie zaś jak zasługiwała, to znaczy zupełnie inaczej, wydobywając wszystkie jej piękności w tekście i informacjach utajone komponując ją malarsko, muzycznie i teatralnie wedle wizji autora, tak przecież wyraźnie zaznaczonej. Ale o kompozycji reżyserskiej czy inscenizacyjnej wówczas nikomu się nie śniło. Któż więc wówczas mógł zrozumieć i odczuć dramaturga, co był zarazem inscenizatorem i reżyserem najprzedniejszym, prześcigającym w swych dziełach wszystko, co mogło być w Polsce, a po części i za granicą w tej dziedzinie zrobione. Grano wtedy „Warszawiankę" w dekoracjach „stylowo" skleconych, w kostiumach „historycznych", lecz kaducznych, kłócących

się z logiką kolorystyczną i dramatyczną Wyspiańskiego. Klawikord spełniał wprawdzie rolę bardzo ważnego rekwizytu, ale nigdy jego tragizm nie został należycie podkreślony.

Nigdy się też nie chciała liczyć reżyseria z tym faktem, że na scenie obok osób pierwszoplanowych, obdarzonych rolami mówionymi, znajduje się cały szereg figur nie wygłaszający tekstu utrwalonego w dialogu poetyckim, którym jednak autor każe prowadzić rozmowę, w miarę gry cichnącą. Są to ni mniej ni więcej tylko generał Umiński, Piotr Wysocki, Barzykowski, Kazimierz Małachowski, dwaj Niemojowscy — i inni, a więc osoby historyczne, grające niepoślednie role w rewolucji listopadowej. Losy jej nie były im na pewno obojętne, zwłaszcza wtedy, 25 lutego, w trzecim dniu bitwy pod Grochowem. Każdy z wymienionych po swojemu, zgodnie z takim czy innym do powstania stanowiskiem, przeżywał tę noc pełną niepokoju i udręki. Każda z tych osób jest indywidualnością. Nie zespołem i nie chórem. Wyspiański, gdy figury dramatu w CHÓR formuje, wyraźnie to zaznacza. Chór w „Warszawiance" — to żołnierze za oknami się ukazujący. Ci, którzy klawikordową, salonową piosenkę w pieśń czynu, w pieśń narodu zmieniają dodając jej skrzydeł i mocy.

Tymczasem teatr nie zadając sobie trudu, by postacie drugoplanowe zindywidualizować, losy ich sprząc z biegiem scenicznego i zakulisowego dramatu (tak wszakże, iżby ich akcja polifonicznie z tematami przewodnimi związana nie zamazywała rysunku akcji pierwszoplanowej) — teatr Pawlikowskiego, Kotarbińskiego i Solskiego, a za nim już wszystkie sceny polskie zlekceważyły pomysł autora. Ważne, choć nieme role powierzono statystom — którzy, jak to przeważnie w takich razach bywa, błąkają się z kąta w kąt, coś głupawo mimują, prowadzą rozmowy „na niby" i w najlepszym razie źle udają aktorów.

Wczytując się po aktorsku i reżysersku w pierwsze utwory Wyspiańskiego widzimy, że pod skromną postacią tzw. jednoaktówek krył się już zaród nowej formy teatru polskiego, kryły się nowe prawa kompozycji scenicznej, trudne do zdefiniowania, bo obok dążenia do jak największej monumentalności i dekoratywizmu, obok momentów nastrojowych w guście symbolicznym i patetycznym na miarę tragedii klasycznej, istnieją tu kontrasty nadzwyczaj dla ucha dzisiejszego przyjemne, jak nagłe przejścia do realizmu: jak dialog Anny z Młodym Oficerem, w którym jest mowa o śmierci narzeczonego Marii, dialog zupełnie realistyczny i prozą pisany, lub pół niema, pół szeptana scena zbiorowej rozmowy drugoplanowych osób dramatu przed początkiem tekstu właściwego. W tych pierwocinach wielkiego teatrotwórcy naszego jest cały niemal program późniejszej „reformy teatru", wspanialej za granicą niż u nas dokonanej, lecz w Polsce przez Wyspiańskiego przeczutej i rozpoczętej. (...) Teatr nie wiedział jaki skarb posiadał. Tak zwana „tradycja krakowska", tradycja przypadku i bezmyślności przekazała nam dramaty Wyspiańskiego nie przemyślane do końca, niedoinscenizowane i niedograne. W tej formie później sprowadzono je do Warszawy.

(Leon Schiller, *Teatr Ogromny*, Warszawa 1961)

TADEUSZ MAKOWIECKI

Muzyka w „Warszawiance" nie jest dygresją, a także nie spełnia tu tylko dekoracyjnej roli dla łatwego podkolorowania nastroju. Jest integralną, strukturalną częścią dramatu.

Ani jej usunąć nie można, bo zawaliłaby się cała budowa utworu, ani poprzestawiać tekstu zwrotek, z treścią każdej z nich organicznie wiążą się fragmenty dialogów czy akcja, przeważnie zgrzytem krytycznym odpowiadające na tekst pieśni.

A jednocześnie gdy sens słów „Warszawianki" tak ważną kompozycyjnie funkcję spełnia w całości, niemniej doniosłą funkcję spełnia bohaterska melodia tej pieśni, która na drodze emocjonalnej pozasłownymi, pozapojęciowymi walorami muzyki podnosi nastrojowe znaczenie najważniejszych części utworu, ułatwiając przejście do górnych patetycznych monologów Chłopickiego czy Marii.

Pieśń Delavigne'a jest typowym leitmotivem, powtarzającym się od wstępnej półuwertury do rozległego finale poprzez mówione recitativa.

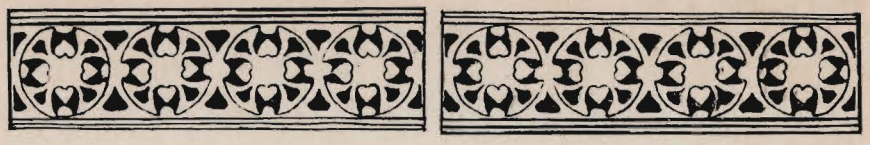
(Tadeusz Makowiecki, *Muzyka w twórczości Wyspiańskiego*, Toruń 1955)

Warszawianka

La Varsovienne, pieśń napisana na wieść o wybuchu powstania w Polsce przez francuskiego poetę Casimira Delavigne'a w tłumaczeniu Karola Sienkiewicza

Oto dziś dzień krwi i chwały,
Oby dniem wskrzeszenia był!
W tęczę Franków Orzeł Biały
Patrząc lot swój w niebo wzbił.
Słońcem lipca podniecany,
Woła na nas z górnych stron:
Powstań, Polsko, krusz kajdany,
Dziś twój tryumf albo zgon.

Hej, kto Polak, na bagnety!
Żyj swobodo, Polsko żyj!
Takim hasłem cnej podniety,
Trąbo nasza, wrogom grzmij!

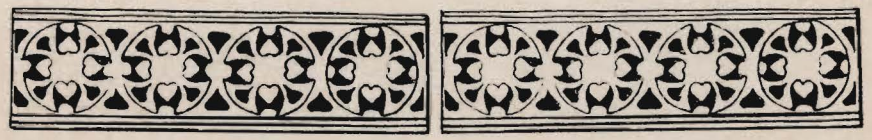


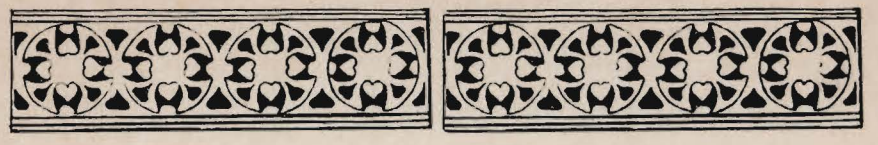
„Na koń — woła kozak mściwy —
Karać bunty polskich rot,
Bez Bałkanów są ich niwy,
Wszystko jeden zgniecie lot!"
Stój! Za Bałkan pierś ta stanie,
Car wasz marzy płonny łup,
Z wrogów naszych nie zostanie
Na tej ziemi chyba trup.

Hej kto Polak, na bagnety! itd.

Droga Polsko! dzieci twoje
Dziś szczęśliwych doszły chwil
Od tych sławnych, gdy ich boje
Wieńczył Kremlin, Tybr i Nil.
Lat dwadzieścia nasze męże
Los po obcych grobach siał,
Dziś, o Matko, kto polęże,
Na twym łonie będzie spał.

Hej kto Polak, na bagnety! itd.



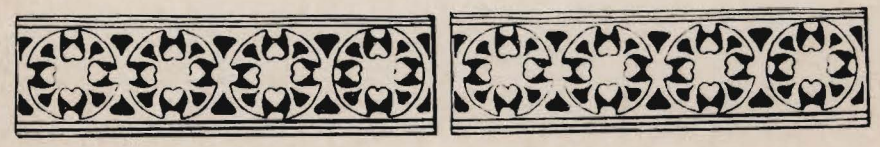


Wstań, Kościuszko, ugodź serca,
Co litością mamić śmią.
Znałże litość ów morderca,
Który Pragę zalał krwią?
Niechaj krew tę krwią dziś płaci,
Niech nią zrosi grunt zły gość,
Laur męczeński naszych braci
Bujniej będzie po niej rość.

Hej, kto Polak, na bagnety! itd.

Tocz, Polaku, bój zacięty,
Ulec musi dumny car.
Pokaż jemu pierścień święty,
Nieulękłych Polek dar.
Niech to godło ślubów drogich
Wrogom naszym wróży grób,
Niech krwią zlane w bojach srogich,
Nasz z wolnością świadczy ślub.

Hej, kto Polak, na bagnety! itd.



O, Francuzi, czyż bez ceny
Rany nasze dla was są
Spod Marengo, Wagram, Jeny,
Drezna, Lipska, Waterloo?
Świat was zdradzał — my dotrwali.
Śmierć czy tryumf — my, gdzie wy.
Bracia, my wam krew dawali;
Dziś wy dla nas nic prócz łzy?

Hej, kto Polak, na bagnety! itd.

Wy przynajmniej, coście legli
W obcych krajach za kraj swój,
Bracia nasi, z grobów zbiegli,
Błogosławcie bratni bój!
Lub zwyciężym — lub gotowi
Z trupów naszych tamę wznieść,
By krok spóźnić olbrzymowi,
Co chce światu pęta nieść!

Hej, kto Polak, na bagnety! itd.

Grzmijcie bębny, ryczcie działa,
Dalej dzieci, w gęsty szyk!
Wiedzie hufce wolność, chwała,
Tryumf błyska w ostrzu pik
Leć nasz Orle, w górnym pędzie,
Sławie, Polszcze, Światu służ!
Kto przeżyje, wolnym będzie,
Kto umiera, wolnym już.

Hej, kto Polak, na bagnety! itd.

Tekst pieśni w dramacie Wyspiańskiego odbiega w wielu miejscach od przekładu Karola Sienkiewicza.
Poeta włączył do swej sztuki pieśń w wersji nieco zmodyfikowanej, w jakiej śpiewano ją wtedy w kraju.

Wojciech Kossak — Olszynka Grochowska

Przebieg działań wojennych w okolicy Grochowa był następujący: 19 lutego bitwa pod Wawrem; 20 lutego pierwsza bitwa pod Grochowem o lasek olchowy, Olszynkę, kluczową pozycję strategiczną broniącą wejścia na Pragę; 25 lutego druga, sławna bitwa pod Grochowem o Olszynkę. Bitwa nie przyniosła rozstrzygającego zwycięstwa żadnej ze stron, ale udaremniła Rosjanom szturm na Pragę.

Noty o postaciach historycznych występujących w przedstawieniu

JÓZEF CHŁOPICKI (1771—1854)

Generał, brał udział w wojnie 1792. Walczył w Legionach Polskich, odznaczył się w Hiszpanii (1809). W 1818 podał się do dymisji wskutek sporu z w. księciem Konstantym. Pragnąc zahamować rozwój powstania listopadowego, ograniczyć wpływy lewicy i uniknąć wojny, w grudniu 1830, poparty przez prawicę ogłosił się dyktatorem. Prowadził rokowania z Rosją, nie chcąc dopuścić do zerwania z carem. Gdy rozmowy zawiodły, zrzekł się dyktatury. Był doradcą naczelnego wodza na początku powstania i faktycznym dowódcą w bitwie pod Grochowem.

JAN SKRZYNECKI (1786—1860)

Generał, oficer armii Księstwa Warszawskiego i Królestwa Polskiego. W początkach powstania listopadowego poparł w. księcia Konstantego. Naczelny wódz powstania od 26.II. do 11.VIII.1831. Odznaczył się w bitwie pod Grochowem.

LUDWIK MICHAŁ hr. PAC (1780—1835)

Generał. Uczestnik kampanii napoleońskiej; senator kasztelan Królestwa Polskiego. Po wybuchu powstania listopadowego wszedł w skład Rady Administracyjnej, pełnił rolę naczelnego wodza (1830), następnie dowodził korpusem rezerwowym; odznaczył się w bitwie pod Ostrołęką.

KAZIMIERZ MAŁACHOWSKI (1765—1845)

Legionista, brał udział w wyprawie na San Domingo, w kampanii 1812 roku mianowany generałem. W powstaniu 1830—31 walczył pod Wawrem, Białołęką i Ostrołęką. Jako zastępca naczelnego wodza biernie przyjmował rozkazy, co doprowadziło do oblężenia Warszawy.

BONAWENTURA NIEMOJOWSKI (1787—1835)

Brat Wincentego, kaliszanin, prezes Rządu Narodowego, publicysta. Jako poseł na sejm Królestwa Polskiego wraz z bratem Wincentym stał na czele opozycji liberalnej. W powstaniu listopadowym początkowo minister sprawiedliwości, następnie minister spraw wewnętrznych, po ustąpieniu J. Krukowieckiego — prezes Rządu Narodowego. Walczył pod Grochowem.

STANISŁAW BARZYKOWSKI (1792—1872)

Delegat Rządu Narodowego, brał udział w bitwie o Olszynkę. Na emigracji napisał „Historię powstania listopadowego". Książka ta, wydana w Poznaniu w 1883, stała się podstawowym źródłem historycznym „Warszawianki".

PIOTR WYSOCKI (1797—1875)

Podporucznik, instruktor w Szkole Podchorążych, organizator sprzysiężenia powstańczego i spisku podchorążych. Sławnej nocy listopadowej wyprawił cywili sprzysiężonych na Belweder i poprowadził podchorążych na pułki gwardii rosyjskiej, stojące w koszarach w pobliżu Łazienek. Po powstaniu został przez Chłopickiego odsunięty, a nawet zagrożony aresztowaniem. Później, mianowany kapitanem i adiutantem naczelnego wodza (Radziwiłła), walczył pod Wawrem i Grochowem.

MACIEJ RYBIŃSKI (1784—1874)

Uczestnik kampanii napoleońskiej; w okresie powstania listopadowego objął dowództwo I Dywizji Piechoty, wkrótce mianowany generałem brygady. Brał udział w bitwie pod Wawrem, Ostrołęką i w obronie Warszawy.

ARTUR ZAWISZA (1808—1833)

Student UW, działacz polityczny związany ze spiskiem podchorążych. W powstaniu odznaczył sie w bitwach pod Białołęką, Ostrołęką, Grochowem.

ANDRZEJ PLICHTA (1797—1866)

Sekretarz Rządu Narodowego w 1831 roku.

FRANCISZEK ŻYMIRSKI (1778—1831)

Legionista, w 1812 został mianowany pułkownikiem. Później dostał się pod rozkazy w. ks. Konstantego, podczas powstania dowodził dywizją piechoty. Jako generał prowadził bitwę o Olszynkę. Zasłużył na chwalebną pamięć walcząc mężnie pod Wawrem i zaciekle utrzymując Olszynkę (zgodnie z rozkazem Chłopickiego: „prędzej zginąć niżeli z niej ustąpić").

JÓZEF BEM (1794—1850)

Generał, wybitny teoretyk i praktyk artylerii. Brał udział w powstaniu listopadowym, odznaczył się szczególnie w bitwie pod Ostrołęką.

XXX-lecie

PAŃSTWOWYCH
TEATRÓW
DRAMATYCZNYCH
W SZCZECINIE
1945—1975

Trzydzieści lat w służbie kultury narodowej

Wśród wielu podstawowych instytucji zorganizowanych w pierwszym roku po wyzwoleniu Szczecina, teatry dramatyczne mają bezspornie największy udział w rozwoju kultury polskiej na Pomorzu Zachodnim. I chyba dlatego tak często poprzez ich działalność oceniano poziom życia kulturalnego regionu, jego aspiracje i dokonania.

Wiele trzeba dziś wyobraźni aby wczuć się w atmosferę pierwszych lat działania tej placówki, nawet gdy się je osobiście przeżyło. Ogromne zniszczenia wojenne całego miasta, dotkliwy brak dostatecznej ilości ludzi i środków przy organizacji podstawowych odcinków działalności społeczno-gospodarczej — oto niektóre realia tamtych lat.

Przystępując do organizacji życia kulturalnego w Szczecinie, niemal wszystko należało rozpoczynać od podstaw. W czasie działań wojennych zniszczeniom uległy wszystkie obiekty kulturalne. Symbolem życia kulturalnego tych lat jest fakt, że w powołanej w lipcu 1945 roku Bibliotece miasta Szczecina znajdowała się tylko jedna polska książka. Przybyli wraz z tysiącami osadników pierwsi organizatorzy życia kulturalnego, musieli podjąć trud zmiany oblicza miasta, które nie miało szczęścia przed 1945 rokiem do nauki i kultury.

Po wyzwoleniu w stosunkowo krótkim okresie czasu trzeba było zorganizować podstawową sieć placówek upowszechniania kultury. Dla większości z nich należało zapewnić nowe obiekty.

Nie łatwo dziś na tym tle dokonać charakterystyki poszczególnych etapów rozwoju szczecińskich teatrów. Ich trzydziestoletnia działalność to przecież historia osobista każdego tu pracującego aktora i członków zespołu technicznego, zarówno tych, którzy przybyli tu jako pionierzy, jak i tych którzy swoją pracę rozpoczęli w późniejszym okresie. Kiedy próbuje się objąć pamięcią ten okres, widać jak wiele znaczących wydarzeń artystycznych wiąże się z tą placówką, ile znakomitych nazwisk polskiego życia teatralnego wnosiło i wnosi swój bezpośredni wkład w rozwój kultury polskiej na tych ziemiach. Zbyt często pochłonięci teraźniejszością bieżącymi troskami, sukcesami i niepowodzeniami, zbyt mało zwracamy uwagi na nasze, przecież nie małe, dziedzictwo kulturalne. Sądzę, że nadszedł czas, by wzorem wielu teatrów kraju placówka szczecińska doczekała się poważnej monografii.

My, szczecinianie, z wielką wdzięcznością wspominamy nazwiska byłych aktorów teatrów dramatycznych: Marię Malicką, Zofię Ordyńską, Lidię Wysocką, Krystynę Feldmanównę, Seweryna Butryma, Ryszarda Pietruskiego, Irenę Remiszewską, Aleksandra Fogla, Romana Kłosowskiego, Janinę Traczykównę, Lucynę Winnicką, Ryszarda Bacciarellego, Ninę Burską, Jana Daszewskiego, Jerzego Sobieraja, Marię Chwalibóg, Andrzeja Kopiczyńskiego, Włodzimierza Bednarskiego, Wacława Ulewicza i innych.

Od owego symbolicznego aktu przekazania przez Komitet Miejski PPR części swoich pomieszczeń na siedzibę pierwszej stałej sceny teatralnej w Szczecinie — minęło 30 lat. I mimo, że pierwsze lata nie obfitowały w dużą ilość wydarzeń artystycznych, to dziś tę działalność odnotowujemy z sentymentem i satysfakcją. Od samego bowiem początku prezentowano przede wszystkim wartościowy repertuar polski.

W szczecińskich teatrach dramatycznych piękną kartę zapisało wielu organizatorów życia teatralnego na Pomorzu Zachodnim. Wśród nich na szczególną uwagę zasługuje działalność Zbigniewa Sawana, który po raz pierwszy sięgnął do bogatej dramaturgii radzieckiej, zapewnił Szczecinowi prapremierę „Zielonego Gila" w specjalnie przygotowanej przez Juliana Tuwima adaptacji. W 1950 roku wystawiono na szczecińskiej scenie „Niemców" Leona Kruczkowskiego. W swym zespole dyrektor Sawan skupił wielu wybitnych aktorów. O ogromnym powodzeniu teatru w tym czasie mówią statystyki wykazujące 300.000 widzów rocznie.

Z żalem należy stwierdzić, że wiele indywidualności aktorskich i reżyserów zbyt szybko opuszczało Szczecin. Niektóre zmiany następowały w tempie zawrotnym, ze szkodą dla teatru i środowiska. Mimo szeregu znaczących przedstawień za dyrek-

cji Emila Chaberskiego i Ludwika Benoit, ujawnienia się nowych talentów aktorskich, praca sceny szczecińskiej mało była znana krajowi. A przecież prawdziwym sukcesem było wystawienie m. in. „Don Carlosa" Schillera, czy wprowadzenie do repertuaru dramaturgii zachodniej i współczesnej dramaturgii polskiej.

Znaczną stabilizację linii repertuarowej i zespołu osiągnęły teatry dramatyczne pod dyrekcją Aleksandra Rodziewicza. Ten doświadczony organizator życia kulturalnego zdobył szybko szeroką widownię. Z teatrami szczecińskimi systematycznie współpracowali reżyserzy: Jerzy Jarocki, Józef Gruda, Jan Maciejowski; scenografowie: Piotr Potworowski, Józef Szajna, Marian Kołodziej, Adam Kilian. Na lata dyrekcji Rodziewicza przypadają pierwsze sukcesy na Festiwalu Teatrów Polski Północnej w Toruniu oraz pierwsze kontakty zagraniczne.

Piękną kartę w dziejach szczecińskich teatrów zapisał Jan Maciejowski. W okresie jego działalności powstaje w Szczecinie teatr o dużych ambicjach artystycznych. Wraz z nowym dyrektorem przybyła do Szczecina grupa utalentowanych młodych aktorów. Wśród wielu znaczących realizacji artystycznych tych lat na szczególną uwagę zasługują inscenizacje szekspirowskie Jana Maciejowskiego: „Otello", „Ryszard III", „Henryk IV" — nagradzane na festiwalach i szeroko komentowane przez krytykę krajową.

Nowemu dyrektorowi zawdzięczamy szeroką prezentację różnych dokonań artystycznych. W tych latach mogliśmy poznać inscenizacje Jerzego Kreczmara, Krystyny Skuszanki, Jerzego Krassowskiego, Erwina Axera. Do cennych tradycji należy również zaliczyć przyjazdy do Szczecina Teatru Narodowego i Teatru Współczesnego z Warszawy. Zjawiskiem godnym odnotowania w tym miejscu jest powstanie teatru małych form, który dał początek tradycyjnie już odbywającemu się w Szczecinie Ogólnopolskiemu Przeglądowi Teatrów Małych Form.

Lata ostatnie charakteryzowały się wykorzystaniem bogatych i wieloletnich doświadczeń dyrektora Józefa Grudy, którego pierwsze inscenizacje w latach 1959—60 przyniosły liczące się sukcesy. W prezentowanej linii artystyczno-ideowej dominuje tendencja umiłowania tego, co się Polską zwie. Obok wielkiej klasyki narodowej dużo miejsca zajmuje repertuar współczesny za pomocą którego teatr pragnie włączyć się do dialogu o najistotniejszych problemach Polaków. Również dużym powodzeniem zakończyło się wystawienie wielu współczesnych sztuk radzieckich, a spektakl „Człowiek znikąd" Dworieckiego spotkał się z żywym zainteresowaniem środowiska robotniczego.

Bezspornie pięknym okresem w dziejach teatrów szczecińskich były przedstawienia Grudy w Zamku Książąt Pomorskich. Spektakle „Hamleta", „Cyda", „Świętej Joanny", „Snu nocy letniej", zadziwiały rozmachem myśli inscenizacyjnej i konsekwencją poszukiwań ideowych. Wyrażam głębokie przekonanie, że ta znacząca działalność w polskim życiu teatralnym będzie kontynuowana w nowym sezonie artystycznym.

Dorobek 30-lecia szczecińskich teatrów to blisko 400 premier, około 17 tysięcy przedstawień i ponad 5 milionów widzów.

Słowa szczególnego uznania należą się pracownikom zespołu technicznego za ich ofiarną pracę i serdeczne związanie się z teatrem.

Tych kilka refleksji przedstawionych powyżej uzmysławia bogatą drogę ideowo-artystyczną szczecińskich teatrów. W swojej 30-letniej działalności wniosły nieoceniony wkład w integrację społeczeństwa, wzbogacanie jego wiedzy o kulturze naszego narodu, o kulturze innych narodów. Teatr brał zawsze udział w pasjonującej dyskusji o Polsce dawnej i współczesnej, w tropieniu mitów narodowych, dyskusji o problemach sumienia, nawiązywał do wielu ważnych problemów życia politycznego.

Z uwagą przeczytałem słowa dyrektora Grudy: „Chcemy aby każdy człowiek — czy to stoczniowiec, czy naukowiec miał pożywkę zgodną z rozwojem jego potrzeb i nieustannym dźwiganiem się w górę na coraz to wyższe piętra świadomości". Życzę wytrwałości w realizacji tego pięknego, humanistycznego programu.

Wojewoda Szczeciński
inż. Jerzy Kuczyński

ZBIGNIEW SAWAN

Były to trudne i skomplikowane czasy. W minionym trzydziestoleciu dwa lata to okres krótki, ale przez wybitnie pionierski charakter, bardzo intensywny. Powstanie teatru państwowego było jednym z przejawów stabilizacji. Pisanie historii nie jest moim zadaniem, chcę jednak podać kilka faktów, które mogą się przydać historykowi teatru. Są to fakty z historii teatru szczecińskiego i z mego życia, związanego przez czas krótki, ale bardzo silnie ze Szczecinem.

Oto, jak od strony formalnej wyglądało ukonstytuowanie się przedsiębiorstwa „Państwowy Teatr Polski w Szczecinie", przekształconego później w „Państwowe Teatry Dramatyczne w Szczecinie".

1 października 1948 roku zostałem powołany przez Ministra Kultury i Sztuki — Włodzimierza Sokorskiego na stanowisko dyrektora Teatru Polskiego w Szczecinie. 6 października 1948 roku otrzymałem od tegoż Ministra polecenie organizowania Teatru Polskiego w Szczecinie, jako teatru państwowego.

Dnia 1 marca 1949 roku Teatr Polski w Szczecinie otrzymał status teatru państwowego.

20 maja 1949 roku zostałem powołany na stanowisko dyrektora Państwowego Teatru Polskiego w Szczecinie. Jednocześnie Minister powierzył mi kierownictwo artystyczne tego teatru.

16 stycznia 1950 roku otworzyłem Teatr Współczesny jako filię Państwowego Teatru Polskiego w Szczecinie.

Organizowanie teatru zaczynaliśmy od podstaw z kolegą Tadeuszem Laskowskim, którego udało mi się pozyskać na stanowisko zastępcy dyrektora. W kompletowaniu zespołu pomogło mi Ministerstwo, zwalniając z kontraktu tych aktorów, którzy wyrazili zgodę na pracę w Szczecinie. Ze swojej strony gwarantowałem kolegom sześciotygodniowy okres prób, jako minimum. Aktorów angażowałem gdzie się dało. Angażowałem w „Kopciuszku", który był miejscem spotkań ówczesnej „parterowej" Warszawy, za kulisami teatru w Poznaniu, gdzie dyrektorem był mój dawny profesor ze szkoły dramatycznej, Wilam Horzyca, który patrzył na to moje „kaperowanie" z pobłażliwością i z lekkim dąsem. Zofię Ordyńską zaangażowałem na placu Trzech Krzyży, gdzie ją szczęśliwym przypadkiem spotkałem. Gdy byłem u niej na dziewięćdziesiątych urodzinach, dopiero zdałem sobie sprawę z tego, że wówczas już dawno przekroczyła wiek emerytalny. Współpraca z Tadeuszem Laskowskim układała się bardzo dobrze. Obaj mieliśmy doświadczenie w sprawach administracyjnych, obaj byliśmy aktorami i reżyserami, rozumieliśmy się doskonale, a zadzierzgnięta w tym czasie przyjaźń przetrwała do dziś.

Atmosfera wokół teatru była przyjazna, tak ze strony społeczeństwa jak i ze strony władz. Wojewoda szczeciński, Leonard Borkowicz, w wielu wypadkach spełniał wobec teatru rolę szekspirowskiego Prospera. Nigdy nie zapomnę jego rozmowy w sprawie założenia telefonu. Na obietnicę z tamtej strony słuchawki, że „w najbliższym czasie" odpowiedział „nie, nie, załóżcie dziś" — i tak się też stało.

Wstępne prace organizacyjne pochłonęły przeszło dwa miesiące. Najważniejszą sprawą z punktu widzenia organizacyjnego było zakwaterowanie aktorów. Mieliśmy obiecane mieszkania i otrzymaliśmy je w stosunkowo krótkim czasie, ale był grudzień, aktorzy mieli lada dzień zjeżdżać do Szczecina, a remont i meblowanie przydzielonych mieszkań musiało trwać jakiś czas. Udało nam się kupić za zgodą Ministerstwa, które wyasygnowało potrzebne na ten cel fundusze, pensjonat „na chodzie" z pościelą, zastawą stołową, wyposażeniem kuchni i obsługą. Aktorzy po przyjeździe instalowali się w pensjonacie i bez straty czasu mogli od razu przystąpić do pracy. A czasu było mało. Termin inauguracyjnej premiery został wyznaczony na dzień 22 stycznia 1949 r. i związany był ze Zjazdem Literatów.

Na inaugurację teatru wybrałem *Wiele hałasu o nic*, sztukę, którą rok przedtem reżyserowałem na festiwalu sztuk szekspirowskich w warszawskim Teatrze Małym i dostałem za nią wyróżnienie. Miałem ją więc niejako „gotową". Próby rozpocząłem 20 grudnia 1948 r. Jednocześnie trwała przebudowa sceny i remont całego gmachu teatralnego.

Zdawaliśmy sobie w pełni sprawę z tego, że dobry teatr w Szczecinie, to nie tylko sprawa artystyczno-kulturalna, ale przede wszystkim sprawa polityczna i patriotyczna. *Wiele hałasu o nic* obejrzało 35.000 widzów.

W miarę rozrastania się widowni malała ilość premier, stąd prosty wniosek, że trzeba budować drugi teatr. Po licznych konsultacjach wybór padł na górne piętro gmachu, w którym znajdowało się Muzeum Morskie. Pośrodku piętra była wielka sala (obecna widownia), w której swego czasu stał posąg Colleoniego skopiowany z weneckiego pomnika dłuta Verocchia. Nie było oczywiście dokumentacji budynku. Wynikały stąd różne kombinacje, które utrudniały prace związane z budową teatru. Ażeby decydować o zmianie planu pracy, zostałem zobowiązany do podpisywania książki budowy na każdej zmianie, co było dosyć męczące, zważywszy, że prace prowadzone były na trzy zmiany. Jedną z poważnych komplikacji wynikających z braku dokumentacji postaram się krótko opisać. Tam, gdzie obecnie mieści się scena, znajdowały się dwa pomieszczenia oddzielone od siebie biegnącą prostopadle do widowni cienką ścianą, jak nam się wydawało, ścianą działową. Przy rozbieraniu tej ściany okazało się, że jest to zamaskowane podwieszenie sufitu sali znajdującej się na niższym piętrze, o konstrukcji żelaznej, przypominającej z wyglądu przęsło mostu pokaźnej wielkości. Strop, który jak się zdawało był podparty szeregiem filarów przenikających wszystkie stropy od dołu budynku, podwieszony był przy pomocy tego przęsła a filary były elementem dekoracyjnym i nie miały nic wspólnego z konstrukcją budynku. Nie pozostało nic innego jak zamienić filary z desek, trzciny i wapna na żelbetowe. Po wykonaniu tych prac można było dopiero rozebrać konstrukcję żelazną, która dzieliła scenę na pół. Budowa trwała trzy miesiące i można śmiało powiedzieć, zważywszy i te komplikacje, o których wspominałem, że Teatr Współczesny był dziełem prawdziwego zapału brygad budowlanych. Dołączyli do nich robotnicy z Radomska, którzy doceniając ważność spraw Szczecina, w rekordowo krótkim czasie wykonali krzesła dla widowni teatru. Dlatego Teatr Współczesny otrzymał afisz ozdobiony postacią robotnika trzymającego portal teatralny. Afisz ten wykonał nie żyjący już Ryszard Orski.

Skoro już jestem przy grafice, chcę powiedzieć, że pierwszą winietę na programie projektował Wojciech Zamecznik (afisz Teatru Polskiego również). Jest to ascetycznie skomponowany, jak wszystkie prace Zamecznika, a jednocześnie wytworny i bogaty w treść przejrzysty symbol teatru. Bardzo, osobiście, żałuję, że nie jest już używany.

Projektantem teatru był Jerzy Świdliński, a na uroczystości przekazania teatru w ręce dyrekcji przez brygadę budowlaną obecni byli przedstawiciele władz i świata kultury z Jerzym Andrzejewskim, który bardzo życzliwie interesował się teatrem w Szczecinie. Repertuar teatru w tym okresie jest wszystkim dobrze znany, dlatego ograniczę się do mniej znanych, ale dość ważnych, moim zdaniem, szczegółów. *Bajka* Michaiła Świetłowa

była tą pozycją, do której przywiązywałem dużą wagę. Przede wszystkim dlatego, że była to pierwsza sztuka radziecka w naszym repertuarze a poza tym — pierwsza moja sztuka „premierowa" w Szczecinie. (*Wiele hałasu o nic* reżyserowałem po raz drugi, a *Jadzię wdowę* po raz czwarty). Pracowałem dosyć długo, razem z próbami aktorskimi praca nad *Bajką* zajęła mi pół roku. Po warszawskim przedstawieniu festiwalowym zjawił się u mnie w garderobie za kulisami Teatru Polskiego cały korowód luminarzy naszej sceny z Leonem Schillerem na czele. Schiller uścisnąwszy mi rękę powiedział: „bardzo dobrze skomponowane widowisko". Sukces *Bajki* był bardzo potrzebny teatrowi szczecińskiemu, a był znacznie większy, niż tego dowodziły oficjalne dokumenty. Inscenizacja była uważana za formalistyczną a poza tym sztuka padła dwukrotnie (w Warszawie i na Śląsku).

Drugą sztuką, której poświęciłem wiele pracy był *Zielony Gil* Juliana Tuwima wg Tirso de Moliny *Don Gil w Zielonych Spodniach*. Po raz pierwszy sztuka tego autora w Polsce. Prapremiera zastrzeżona dla Szczecina.

Po nominacji na dyrektora teatru w Szczecinie zwróciłem się do Tuwima z propozycją adaptacji. Tuwim początkowo nie chciał o tym słyszeć, przede wszystkim dlatego, że sztuka była już przełożona przez Boye'go. Poza tym wymawiał się brakiem czasu, nawałem pracy literackiej i teatralnej, — był wówczas współdyrektorem Teatru Nowego w Warszawie, wraz z Marianem Mellerem. Po długich naleganiach Tuwim zgodził się. Zastrzegł jednak, że obarcza mnie odpowiedzialnością moralną, gdyby wynikły jakieś komplikacje. Prosił o podanie do wiadomości publicznej (w programie teatralnym) historii przekładu i zaginięcia egzemplarza. Do napisania muzyki zaproponowałem Andrzeja Markowskiego, który pisał już dla Szczecina muzykę do *Wiele hałasu o nic* i miał być zaangażowany na stanowisko kierownika muzycznego. Markowski napisał do mnie list, którego fragment przytaczam — „Uwaga! Tuwim zrobił majstersztyk z *Don Gila*. Będę pisał do tego muzyczkę. Udało mu się naprawdę bardzo, bardzo!!! Przebłysk przedwojennej weny i dowcipu. Tyle o zdolnych poetach! Czy będzie Pan w W-wie w najbliższym czasie? Kończę, polecam się Pana opiece i Urzędu Pocztowego, Lidię pozdrawiam i życzę Państwu stalowych nerwów w związku z przyjazdem niżej podpisanego Marka Markowsko-Andrzejewskiego..." Andrzej Markowski występował w Szczecinie pod pseudonimem — Marek Andrzejewski. Wreszcie w październiku 1949 r. otrzymałem od Tuwima egzemplarz *Zielonego Gila* z taką notatką na tytułowej stronie: *„Do wiadomości prywatnej: 23.VI—13.VII. 1949*

w Aninie.
Pisane na podstawie oryginału
i dwóch przekładów:
francuskiego i rosyjskiego.

Usilnie proszę o przysłanie symbolicznej j e d n e j z ł o t ó w k i, jako zaliczki na tantiemy. „Usilnie wyproszoną" złotówkę wysłaliśmy a NIK udał, że nie zauważył wykroczenia. Tuwim był przesądny, jak wszyscy ludzie teatru i jak wszyscy ludzie, których los w jakimś stopniu zależny jest od przypadku i żywiołu. Tutaj przypadek — to nie kontrolowana już przez talent autora praca teatru: inscenizacja, reżyseria, scenografia, wreszcie trafność obsady oraz talenty aktorskie. Żywioł to widownia, której opinia i właściwy odbiór przedstawienia zależy od wielu czynników, i tych jak wyżej i innych, częstokroć niemożliwych do przewidzenia.

Przesądem należy również tłumaczyć niechęć do jakichkolwiek poprawek i dodatków. Gdy w czasie prób okazało się, że potrzebna nam jest jeszcze jedna piosenka, Tuwim nie chciał jej napisać i na depeszę Jagi Boryty: „Prosimy o piosenkę, w przeciwnym razie napiszę ja — wynik — kompromitacja autora. Jaga", oddepeszował: „Kochaną Jagusię proszę o napisanie piosenki, pragnę kompromitacji gdyż nigdy jeszcze tego uczucia nie zaznałem. Tuwim". W rezultacie Boryta napisała piosenkę *Rozdzwoniły się gitary*. 12 listopada otrzymaliśmy od Tuwima list „oficjalny".

LIST JULIANA TUWIMA DO DYREKCJI PAŃSTWOWEGO TEATRU POLSKIEGO W SZCZECINIE (9 listopada 1949).

Warszawa, dnia 9 listopada 1949 r.

Do
Dyrekcji Państwowego Teatru Polskiego
w Szczecinie
ul. Swarożyca 5

W odpowiedzi na list Panów z dnia 3 listopada br. L. dz. 1317/49 mam zaszczyt najuroczyściej potwierdzić odbiór 1 złotówki polskiej stanowiącej zaliczkę na poczet tantiem autorskich za sztukę „Zielony Gil".

Jednocześnie komunikuję, że cenny list Panów z równie cenną złotówką włączony został do mego archiwum i figuruje w katalogu pod numerem D VII c 376 M/49.

Niech mi wolno będzie przy sposobności przesłać Szanownej Dyrekcji w osobach p. Zbigniewa Sawana oraz p. Edmunda Krona tudzież p. dyrektorowej Sawanowej, jako też mojej ukochanej Jagusi Nowakowskiej moc pozdrowień, uścisków i całusów, które to objawy przyjaźni proszę sprawiedliwie podzielić według przynależności stosując klucz płciowy.

Z niewysłowioną galanterią
Dr phil. h. c.
Komandor Orderu Polonia Restituta,
Kawaler Orderu Sztandaru Pracy,
Kierownik literacki Państw. Teatru
Nowego w Warszawie,
Dyrektor — Prezes i Redaktor
Rozmaitych czasopism i instytucji,
Członek-korespondent wielu osób
etc, etc, etc.

(podpis własnoręczny)
(Julian Tuwim)

Na zakończenie moich bardzo niepełnych wspominków przytaczam jeszcze jeden dokument. W połowie stycznia 1950 r. wysłaliśmy do Poznania wszystkich naszych młodych aktorów, którzy mieli jedynie prawo współ-

pracy i obowiązani byli do złożenia egzaminu przed specjalnie w tym celu powołaną komisją, pod przewodnictwem Aleksandra Zelwerowicza. Po egzaminie otrzymałem od Zelwerowicza list, którego odpis podaję: „Poznań 19/I.50 r. Miły Panie Zbyszku! Przesyłam Panu gratulacje za Jego beniaminków, którzy globalnie wzięci, zdecydowanie wyróżniają się in plus z całej gromady adeptów, jakich nam dostarczono w Poznaniu. Serdeczne pozdrowienie dla Pana, Pani i Waszych poczynań". Życzliwy Al. Zelwerowicz.

Tym „młodzieżowym" akcentem (dziś to już stare konie) kończę i życzę Teatrom Dramatycznym w Szczecinie dalszych sukcesów.

Zbigniew Sawan

ALEKSANDER RODZIEWICZ

Pewnego dnia w trakcie prób *Obrony Ksantypy* w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku doręczono mi depeszę, wzywającą mnie do Ministerstwa Kultury i Sztuki. Dyrektorem Zespołu do Spraw Teatru Ministerstwa Kultury i Sztuki był wówczas Jerzy Jasieński. Propozycja J. Jasieńskiego była konkretna: objęcie dyrekcji i kierownictwa artystycznego Państwowych Teatrów Dramatycznych w Szczecinie. I to w trybie natychmiastowym (...)

Cofnąłem się myślami do roku 1948. Rok ten łączył się również ze Szczecinem. W maju 1948 ówczesny Minister Kultury i Sztuki, Włodzimierz Sokorski, zaproponował mi przyjęcie dyrekcji teatru w Szczecinie. Tekst nominacji brzmiał następująco:

„Warszawa, dnia 19 maja 1948 r. Do Ob. Aleksandra Rodziewicza w Krakowie, Karmelicka 4.
Polecam Obywatelowi przygotowanie planów działalności Państwowego Teatru w Szczecinie, jako jego przyszłemu kierownikowi. Równocześnie do czasu uruchomienia tej instytucji powierzam Obywatelowi funkcję inspektora Ministerstwa na województwo szczecińskie.

Minister W. Sokorski

Przyjechałem wówczas do Szczecina w celu omówienia spraw teatru z ówczesnym wojewodą Ob. Leonardem Borkowiczem. Wojewoda, pomimo groźnego wyglądu, jaki nadawały mu pokaźnej wielkości wąsy, okazał się wyjątkowo sympatycznym i rzeczowym człowiekiem, a co najważniejsze — zamiłowanym w sztuce i troskliwym gospodarzem.

W rozmowie z wojewodą wyłoniło się zagadnienie odbudowy poniemieckiego teatru na obecnym placu Hołdu Pruskiego. Niestety, sprawa skomplikowała się przez sprzeciw architektów, argumentujących swoje stanowisko twierdzeniem, że odbudowany teatr zasłoni widok na wznoszony z ruin Zamek Książąt Pomorskich. Zostałem przegłosowany i gmach starego teatru przekazano do rozbiórki. (...)

W związku z nominacją pozostała mi jednak funkcja inspektora Ministerstwa, która w dalszym ciągu nie zwalniała mnie z obowiązku uporządkowania sprawy locum dla teatru. W tym celu kilka razy odwiedzałem Szczecin. W dalszym ciągu interesowała mnie sprawa odbudowy teatru lub szukania nowej lokalizacji. Wędrując po mocno zdewastowanym mieście, wypatrywałem mniej zniszczonego gmachu, nadającego się na ewentualną adaptację do potrzeb teatru. Wybór padł na dość pokaźny gmach z dużą piętrową salą, która mogła być przerobiona na widownię. Było też miejsce na rozbudowę sceny, zaplecze na pracownie, garderoby dla aktorów. Nie pamiętam już dzisiaj, co stanęło na przeszkodzie, że i z tego pomysłu musiałem zrezygnować. (...)

W maju 1957 r. przyjechałem do Szczecina z dyr. H. Potockim, przedstawicielem Ministerstwa Kultury i Sztuki. Udaliśmy się do Komitetu Wojewódzkiego PZPR, do sekretarza Jerzego Krygiera. Tu spotkała mnie niespodzianka. Gmach KW PZPR okazał się obiektem, który w roku 1948 upatrzyłem na ewentualne locum dla teatru. (...)

Od roku 1949 do sezonu 1957—58 czyli w okresie 9 lat dyrektorzy te-

atrów szczecińskich zmieniali się jak w kalejdoskopie: przez 9 sezonów sześciu dyrektorów. Istny rekord w skali ogólnopolskiego świata teatralnego! Śledząc życie teatralne w kraju, jakoś nie dochodziła do mnie tak niepokojąca anomalia kontredansu dyrektorów w Szczecinie. W takiej atmosferze zostałem kolejno 7-mym dyrektorem.

Sytuacja moja nie była rzeczywiście zbyt zachęcająca. (...)

W dużej mierze do stabilizacji pracy teatru przyczyniła się ścisła współpraca dyrekcji z organizacjami społeczno-politycznymi działającymi przy teatrze. Dowodem pewnej stabilizacji, już po roku działalności teatru, było otrzymanie pisma przewodniczącego Miejskiej Rady Narodowej:

„Do Pana Aleksandra Rodziewicza, dyrektora Państwowych Teatrów Dramatycznych w Szczecinie. Od jesieni ub. roku tj. od czasu objęcia przez Pana dyrekcji i kierownictwa artystycznego, w życiu teatralnym Szczecina nastąpiło znaczne ożywienie. Właściwa linia repertuaru, częste premiery, a przede wszystkim wysoki poziom Waszej sztuki — a więc to co najważniejsze — oto przyczyny tego ożywienia. W 13 rocznicę wyzwolenia miasta w imieniu Prezydium wyrażam Panu i zespołowi Teatrów słowa szczerego uznania oraz składam życzenia dalszej owocnej pracy dla dobra sceny".

Było to dla nas cenną nagrodą za naszą wytężoną pracę i osiągnięte rezultaty.

Teatry szczecińskie starały się chociaż w części realizować postulaty tych, którzy byli odpowiedzialni za właściwy kierunek rozwoju socjalistycznej kultury. W pewnej mierze znaleźliśmy uznanie dla obranego kierunku repertuarowego i pracy artystycznej. I tak w piśmie „Polityka" w nr 49 z 1958 r. zamieszczony został artykuł, w którym czytamy:

„Interesujący jest przykład Teatrów Dramatycznych w Szczecinie, pozostających od dwóch lat pod dyrekcją Aleksandra Rodziewicza. Określenie oblicza tej placówki nie jest trudne. Jest to teatr łączący rozumnie nowoczesność z doświadczeniem tradycji teatralnej".

Rozumiem konieczność poszukiwania odnowy teatru przez nową treść i nową formę. Oczywiście, że w pierwszym okresie walcząc o stabilizacje teatru i zdobywanie widzów, nie mogłem rozwijać poszukiwań nowych form i nowych treści. Konglomerat szczecińskiej widowni składającej się z osób pochodzących z różnych regionów kraju, o różnym stopniu potrzeb kulturalnych, stawiał zadania zdobycia widza, którego należało stopniowo przygotować do wszelkiego rodzaju bardziej lub mniej zawiłych eksperymentów. Nie każdy widz będzie mógł zrozumieć nowe odczytanie klasycznych utworów bez poznania uprzednio pierwowzoru podanego widzowi w normalnej czytelnej formie.

Taki był nasz drogowskaz.

W „Trybunie Ludu" z roku 1959 ukazał się ciekawy artykuł, którego fragment pozwolę sobie zacytować:

„Teatr szczeciński walczy o stabilizację, o miano teatru. Repertuar dobiera ciekawie i rozsądnie. Ta polityka kulturalna dyr. Rodziewicza jest szansą stworzenia stałego zespołu artystycznego i pozyskania masowej widowni.

A jak się przedstawiał w zarysie repertuar i zespół artystyczny w omawianym okresie? Przytoczę ważniejsze pozycje: *Cyd* Corneille'a-Wyspiańskiego z Katarzyną Łubieńską i Ludmiłą Legut w głównych rolach kobiecych w reż. Aleksandra Rodziewicza, *Intryga i miłość* F. Schillera w reżyserii J. Maciejowskiego ze Stanisławą Engelówną, Ireną Remiszewską, Krzysztofem Chamcem w rolach głównych, *Lato w Nohant* J. Iwaszkiewicza z Jadwigą Okońską, Ireną Remiszewską i Władysławem Sokalskim, *Uciekła mi przepióreczka* z kapitalnie zagraną przez Rafała Kajetanowicza rolą Przełęckiego, *Las* Ostrowskiego ze znakomitą Heleną Larys-Pawińską w roli Gurmyskiej, *Beatriks Cenci* J. Słowackiego z Jadwigą Okońską, Ludmiłą Legut i Leopoldem Matuszczakiem w rolach głównych, *Sen nocy letniej* W. Szekspira, *Maria Stuart* F. Schillera, *Hamlet* Szekspira, *Maskarada* Lermontowa, *Romeo i Julia* z Kazimierą Nogajówną w roli Julii, *Cezar i Kleopatra* B. Shawa, *Zemsta* i *Damy i Huzary* A. Fredry, *Awantury w Chioggi* C. Goldoniego, *Geniusz i szaleństwo* J. P. Sartre'a-Dumasa z Rafałem Kajetanowiczem w roli Keana, *Pamiętnik Anny Frank* A. Hecotta, *Dundo Maroje, czyli rzymska kurtyzana* M. Držica, *Pierwszy dzień wolności* i *Odwety* L. Kruczkowskiego, *Widok z mostu* A. Millera z Wiśniewskim i Bohdanem A. Janiszewskim w rolach głównych, *Kram z piosenkami* L. Schillera, *Godzina dwunasta* A. Arbuzowa, *Opera za trzy grosze* B. Brechta, *Więźniowie z Altony* J. P. *Sartre'a*, *Złoty cielak* Ilfa i Pietrowa, *Żeglarz* J. Szaniawskiego, *Obrona Ksantypy* L. H. Morstina, *Wesele* St. Wyspiańskiego w reżyserii J. Grudy, *Hotel Astoria* A. Sztejna, *Kapelusz pełen deszczu* V. Gazzo w reżyserii Jerzego Jarockiego, *Kordian* J. Słowackiego z Andrzejem Kopiczyńskim w roli tytułowej i w reżyserii Ryszarda Sobolewskiego, *Zawisza Czarny* J. Słowackiego w reżyserii Andrzeja Witkowskiego i scenografii Piotra Potworowskiego i inne.

Reżyserowali: Jerzy Jarocki, Andrzej Witkowski, Zdzisław Tobiasz, Józef Gruda, Jan Maciejowski, Stanisław Milski, Andrzej Dobrowolski, Barbara Fijewska, Krystyna Tyszarska, Ryszard Sobolewski, Janina Grywińska-Adwentowicz, Wowo Bielicki, Zbigniew Bogdański, Aleksander Rodziewicz. Scenografię projektowali: Marian Stańczak, Andrzej Jędrzejewski, Jadwiga Przeradzka, Józef Szajna, Marian Bogusz, Julitta Fedorowicz, Irena Skoczeń, Janusz Warpechowski, Teresa Ponińska, Marian Kołodziej, Marcin Wencel, Adam Kilian, Willi Schröder z NRD i inni.

Chciałbym wspomnieć o weteranach naszej sceny, o Marii Nochowicz, laureatce „Bursztynowego Pierścienia", o Ninie Burskiej — ulubienicy szczecińskiej publiczności, Bolesławie Rosińskim, ongiś świetnym Kapitanie Nucie z *Żeglarza* Szaniawskiego, o Zdzisławie Relskim. I o nieżyjących już: Zofii Ordyńskiej, Stanisławie Engelównie, Ryszardzie Sawickim, Jerzym Sobieraju i nieodżałowanym Janie Daszewskim.

Państwowe Teatry Dramatyczne w Szczecinie brały czynny udział w każdym Festiwalu Teatrów Polski Północnej w Toruniu, którego byłem jednym z głównych organizatorów. W ciągu kilku lat otrzymaliśmy szereg nagród indywidualnych i zbiorowych. Między innymi: nagrodę Toruńskich Zakładów Pracy — za przedstawienia wszechstronnie upowszechniające wartości ideowe i artystyczne, Nagrodę Ministra Kultury i Sztuki dla Józefa Grudy za reżyserię *Zemsty* A. Fredy, nagrodę dla Adama Kiliana za scenografię do *Zemsty* Fredry, nagrodę dla Ryszarda Sobolewskiego za reżyserię *Kordiana* J. Słowackiego, nagrodę dla Józefa Grudy za reżyserię *Widoku z mostu* A. Millera, nagrodę dla Janusza Warpechowskiego za scenografię do *Kordiana* J. Słowackiego, nagrodę dla Józefa Grudy za reżyserię *Wesela* St. Wyspiańskiego. Nagrodę Ministra Kultury i Sztuki dla Adama Kiliana za scenografię do *Wesela* St. Wyspiańskiego, nagrodę dla Andrzeja Kopiczyńskiego za rolę tytułową w *Kordianie* Słowackiego, nagrodę widzów, przyznaną w drodze plebiscytu, za przedstawienie *Widoku z mostu* Millera.

W roku 1959 skład społeczny widowni szczecińskich teatrów nie pozwalał na ryzyko wprowadzenia do repertuaru sztuk awangardowych, które w normalnych warunkach nie gwarantowały nawet minimum koniecznej frekwencji. Natomiast ambicją kierownictwa i zespołu było zaznajomienie, chociaż wąskiego grona publiczności, z ciekawą i oryginalną li-

teraturą dramaturgiczną. Ze sztukami takich autorów jak: A. Camus, E. Ionesco, S. Beckett, G. Lorca, C. K. Norwid, F. Dürrenmatt i innych. Postanowiono w tym celu skorzystać z formy teatrów propozycji, których spektakle dawały pozytywne rezultaty w miastach województwa szczecińskiego. Po kilku przedstawieniach, zrodzony z inicjatywy aktorów, Teatr Propozycji został przejęty przez kierownictwo Teatrów Dramatycznych. W ten sposób powstała trzecia scena naszych teatrów. Spektakle odbywały się w wydzierżawionej sali Klubu „13 Muz". Później Teatr Propozycji przeszedł pod Zarząd Klubu.

Chciałbym jeszcze przypomnieć o gościnnych występach naszych teatrów w Niemieckiej Republice Demokratycznej, w Rostocku, Stralsundzie i Wismarze. Była to akceptowana przez KW PZPR i WRN koleżeńska, bezdewizowa wymiana przedstawień, reżyserów i scenografów pomiędzy naszymi teatrami.

W roku 1958 wystawiliśmy w NRD *Cyda* Corneille'a — Wyspiańskiego i *Lato w Nohant* Iwaszkiewicza. Następnie *Sen nocy letniej* Szekspira, *Przygodę florencką* Morstina, *Beatriks Cenci* Słowackiego i — entuzjastycznie przyjmowany — *Kram z piosenkami* L. Schillera. (...)

W maju 1959 na zaproszenie teatru rostockiego wyreżyserowałem w ramach wymiany *Śluby panieńskie* A. Fredry, a w roku 1962 sztukę E. Morissa *Drewniana miska* — była to prapremiera tej sztuki w NRD. Za całokształt współpracy pomiędzy naszymi teatrami otrzymałem w 1962 r. w Rostocku „Złotą Maskę". W Szczecinie gościł scenograf z NRD W. Schröder, projektując wspaniałe dekoracje do *Marii Stuart*.

Ostatnim akordem mojej pracy, związanym z Państwowymi Teatrami Dramatycznymi w Szczecinie było zaproszenie mnie na obchody 25-lecia Niemieckiej Republiki Demokratycznej do Rostocku, gdzie 1 października 1974 r. wręczono mi uroczyście Honorowy Pierścień im. Conrada Ekhofa — za inicjatywę i zasługi na polu przyjacielskiej współpracy kulturalnej pomiędzy Szczecinem i Rostockiem.

Tak w dużym skrócie wyglądał okres mojej pracy jako dyrektora i kierownika artystycznego Państwowych Teatrów Dramatycznych w Szczecinie. Mimo większych lub mniejszych trudności, pozytywne rezultaty dawały dużo satysfakcji i radości. Im trudniej się coś zdobywa, tym bardziej się ceni. Ceniłem wysoko i cenię po dziś dzień okres mojej pracy w Szczecinie.

Aleksander Rodziewicz

JAN MACIEJOWSKI

Chciałbym uniknąć wspomnień sentymentalnych. Spróbuję więc zamknąć je w dwóch datach i dwóch zdaniach: przyjechałem do Szczecina wiosną 1955 roku, wyjechałem jesienią 1969. Przyjeżdżając miałem dwadzieścia parę lat, wyjeżdżałem dobiegając czterdziestki. Córka moja przeszła tu drogę od pierwszej klasy szkoły podstawowej do matury; ja w mojej pracy zawodowej przeszedłem drogę podobną.

Były to lata gwałtownego rozwoju Szczecina. Teatr, aby nie zostać w tyle, musiał rozszerzać swoją działalność, wychodzić poza mury swego gmachu. Młodość miasta była naszą młodością — inaczej być nie mogło. W latach 1963—1969, w których kierowałem teatrami szczecińskimi, próbowaliśmy sobie praktycznie odpowiadać na pytania: jak zwiększać zainteresowanie teatrem? Jak docierać do nowych środowisk? Gdzie znajdować sojuszników? Problemów było mnóstwo. Trzeba było jakoś dzielić tę robotę, ściągać nowych ludzi, dawać ostrogę tym, którzy osiedli w zadowoleniu z samych siebie. Przyjechała nas z Koszalina cała grupa, żartobliwie nazywana „złotą dziesiątką". Ci na pełnych obrotach brali się do robty, jeszcze rozpędem koszalińskim.

Hieronim Konieczka objął ster SPATiF-u — zorganizował Oddział Stowarzyszenia i w działaniu nadał mu ton radosnej społecznikowskiej i mądrej roboty. On też wziął na siebie kontakty z innymi stowarzyszeniami i wiele zrobił dla skupienia poszczególnych grupek i środowisk w jedną twórczą gromadę. Miał prawdziwy dar zjednywania ludzi i zarażania ich swoją pasją. SPATiF umie znajdować takich ludzi, umie im zaufać i umie ich wykorzystywać. Bez takich jak Konieczka nie byłoby tego Stowarzyszenia!

Rządy Teatru „13 Muz" objął Janusz Marzec — w działaniu przeciwieństwo Konieczki — drobiazgowy, wymagający, często w tym aż niemiły, bo uświadamiający innym ich niesolidność, nieobowiązkowość. Wnosił ze sobą ów nieuchwytny ton wielkiego świata, uroku artysty. To było „Muzom" potrzebne — oddech wielkiego świata... snobizm... Repertuar wprost z Paryża czy Londynu, powiew nowości. Potrzebne było poczucie, że oto my pierwsi, my najważniejsi. W tym Marzec był niezrównany. I były to w sumie chyba najpiękniejsze „Muzowe" lata. Początek Festiwalu Teatrów Małych Form, premiery własne, gościnne występy innych artystów, spotkania, prelekcje, intensywne życie klubowe, któremu ton nadawali aktorzy. Premiery, kabarety, wieczory towarzyskie, klub pełen do późnej nocy, do rana. W towarzystwie brylujące gwiazdy naszego teatru: Maria Chwalibóg, Krystyna Bigelmajer, Mirosława Lombardo, Danuta Chudzianka — no i dusza towarzystwa, dobry duch zespołu — Wanda Rucińska. Panie spoza środowiska wpatrzone w Andrzeja Kopiczyńskiego, Włodzimierza Bednarskiego... Klub „13 Muz" to serce i pępek życia artystycznego Szczecina w tych latach.

A przecież był to tylko mały margines podjętych wówczas działań. Zdzisław Krauze i Bohdan Gierszanin zorganizowali „Kryptę" — teatr działający w podziemiach Zamku Książąt Pomorskich (do dziś wspominam ich przepiękny spektakl *Bardzo starzy oboje* Brandysa). Eugeniusz Wałaszek prowadził kabaret dla najmłodszych — „Brzdąc". Na te lata przypadają pierwsze premiery teatru telewizji szczecińskiej — pierwsze sukcesy

na antenie ogólnopolskiej (nagroda na Festiwalu TV dla spektaklu *Miłość i gniew* Osborne'a).

Zdawaliśmy sobie przecież sprawę, że aby zdobyć Szczecin trzeba atakować Polskę. Nie wystarczały nam już tradycyjne festiwale toruńskie, chcieliśmy zdobyć nowe obszary, nowe laury. W pierwszym sezonie mojej dyrekcji teatry brały udział w Festiwalu Sztuk Rosyjskich i Radzieckich w Katowicach, prezentując *Kolegów* Aksjonowa (nagrody aktorskie dla Lombardo i Kopiczyńskiego, wyróżnienie dla reżysera); następnie w kolejnych festiwalach telewizyjnych. Zdobyliśmy stałe miejsce na Warszawskich Spotkaniach Teatralnych (sukces *Głodu i pragnienia*, *Ryszarda III*, *Antygony*). Za pokazane w Roku Wyspiańskiego na scenie Teatru im. Słowackiego w Krakowie — *Wyzwolenie*, reżyser otrzymał medal. Inscenizacje szekspirowskie w scenografii Zofii Wierchowicz nazwanej przez krytykę „maszyną do grania Szekspira" cieszyły się wielkim powodzeniem.

Te sukcesy — chętnie zresztą przez prasę szczecińską nie dostrzegane — powracały jednak echem do Szczecina, przysparzając teatrowi sympatyków, przyjaciół i widzów.

Dostrzegali to i mecenasi szczecińskiej kultury — Władysław Daniszewski i Olga Krzyżanowska. Dostrzegali i bezwzględnie do dalszych wysiłków ponaglali — że to jeszcze i województwo i peryferie, i stocznia i Stołczyn, i szkoły, i studenci. No więc rozglądaliśmy się — co dalej? Co jeszcze? Gdzieby, jakby i z kim?

Więc dla województwa: stałe sceny, zwiększenie liczby przedstawień w terenie do 100, wyjazdy „Krypty" i „Muz" do klubów i rejonowych ośrodków kultury, wyjazdy zespołu PTDram. z prezentacją przyszłego repertuaru i dyskusją, organizacja wystaw teatralnych. A w mieście? — „Akcja szkoła", premiery ZMS-owskie, Premiery Stoczniowca i wreszcie Premiery Studenckie. Z tymi ostatnimi szło nam początkowo najoporniej. Myśleliśmy: „mają swoje teatry studenckie, pantomimę, chór i to im wystarcza!". Ale byliśmy uparci — chodziliśmy do klubów, do akademików, na spotkania, dyskusje, a także na bale i zabawy studenckie. Aż wreszcie chwyciło — były to najgorętsze premiery i najostrzejsze dyskusje. Te związki teatru z ruchem studenckim w życiorysie mam odnotowane. Najściślejsze były kontakty ze Szkołą Morską. Pod wodzą kapitana Szymańskiego ci młodzi chłopcy stworzyli pierwszą humanistyczną uczelnię Szczecina! Byli wszędzie: na koncertach w Filharmonii, na imprezach „Muzowych", na teatralnych premierach. Z ich gorącą gościnnością spotykał się także Teatr Narodowy, z którym nawiązaliśmy stałe kontakty i który zjeżdżał do nas co roku na parodniowe występy. Te przyjaźnie — i morskie i warszawskie — trwały latami. Teatr Narodowy nie tylko sobie, ale i nam przysparzał miłośników. Rozumieliśmy, że rosnące ambicje szczecinian musimy ciągle zaspokajać. Szukaliśmy z kolejnymi kierownikami literackimi (Józef Gruda, Jan Kott, Teresa Worono) nowych pozycji repertuarowych, martwiliśmy się o niewystarczającą reklamę i informację, staraliśmy się podnieść poziom teatralnych druków. Przewinęło się przez te lata w repertuarze wiele wielkich nazwisk (Sofokles, Szekspir, Czechow, Rittner, Molier, Wyspiański, Zapolska, Gorki, Mickiewicz, Ibsen, Słowacki), wielu współczesnych autorów polskich (Mrożek, Abramow, Osiecka, Kruczkowski, Bryll, Broszkiewicz) niemało nowości dramaturgii światowej (Ionesco, Dürrenmatt, Miller).

Wśród kilkudziesięciu premier i prapremier szczególnie utkwił mi w pamięci *Brzeg* Ryszarda Liskowackiego — sztuka szczecińskiego pisarza, pisana dla naszego teatru i w teatrze. Bez względu na rangę wydarzenia było to dla nas wszystkich doświadczenie szczególnej wagi: jak na scenie zmieścić patos wielkiej bitwy, jakim głosem mówić o gorzkiej cenie krwi zbyt obficie w ostatnich dniach wojny przy forsowaniu Odry przelanej?

Praca z Erwinem Axerem, Jerzym Kreczmarem, Krystyną Skuszanką. Szlifowanie umiejętności, możliwości warsztatu zespołu w zetknięciu z najwybitniejszymi reżyserami tamtych lat. Spotkanie z Bohdanem Korzeniewskim z okazji pracy nad *Don Juanem* — to kontakty ze wspaniałą dyscypliną teatralnego myślenia. A Marian Bogusz? — Prawdziwy fanatyk sztuki i teatru! Marian mógł dzień i noc kłócić się, dyskutować, malować, snuć swoje wizje teatralne — fascynujące i konstruktywne nie tylko w kształcie plastycznym, ale i w myśleniu teatralnym. Jego listy o propozycjach scenograficznych, to eseje na temat sztuki teatru w oparciu o plan konkretnej inscenizacji.

A jeszcze kontakty zagraniczne: przyjaźń z teatrem w Libercu — ich gościny u nas i nasze u nich.

To prawda, iż w maju 1968 roku nie udało się nam w Szczecinie zainaugurować planowanego Festiwalu Sztuk Czeskich i Słowackich, ale to już inna sprawa. To prawda, że kontakty z Teatrem Lensowieta z Leningradu dopiero teraz, po latach, Gdańsk doprowadził do skutku, ale to myśmy je rozpoczęli.

Były to dla mnie lata piękne, lata zdobywania doświadczeń, formowania poglądów w grupie ludzi podobnie zaangażowanych, coraz wyraźniej wspólnie myślących, po obu stronach rampy. Bo to przecież ta młoda szczecińska widownia, jej energia i dynamizm, decydowały o obliczu naszej sceny. To ona podpowiadała nam formułę naszego teatru. To przecież my i oni — razem — w repertuarze wielkiej klasyki narodowej, w naszej dramaturgii współczesnej, na podestach „maszyny do grania Szekspira" — szukaliśmy siebie, naszych racji w tym świecie, w tym mieście — i czasem to odnajdowaliśmy.

I jakiejś tam wiosny te nasze przyjaźnie na całe życie zawarte, te roboty napoczęte przyszło zostawić, aby powrócić do nich już tylko we wspomnieniu.

Jan Maciejowski

MICHAŁ MISIORNY

Mimo wszystkie narzekania krytyki silne są powiązania współczesnego teatru polskiego z społeczną i polityczną kroniką kraju. Jest więc teatr nasz pod tym względem wiernym dziedzicem swej tradycji: kryzysy periodyczne, czy permanentne, dotyczą repertuaru, sposobów wypowiedzi artystycznej i reguł egzystencji jako sztuki, ale nie obejmują powołania. I tak jest od czasów Bogusławskiego: im bardziej złożone, a i trudne, bywały czasy, tym ciekawszy stawał się teatr. Nawet sztuki, które dziś już nudzą i wydają się anachroniczne, miewały w swoim czasie swe wielkie chwile politycznej i społecznej doniosłości i aktualności. Przykłady? *Dwa teatry* Jerzego Szaniawskiego w roku 1946 — tuż po wyzwoleniu i w przeddzień batalii o realizm uproszczony i rygorystyczny — i te same *Dwa teatry* po latach dwudziestu sześciu, nadane przez telewizję, która tylko sztuczkami technicznymi mogła powstrzymać widownię od sprawiedliwego snu. Inaczej natomiast *Henryk VI na łowach* Bogusławskiego, jak o tym przekonuje niedawna premiera w operze łódzkiej: sztuka wyprowadzona z ducha sejmu czteroletniego, przydaje się oto także (po niewielkich zabiegach adaptacyjnych) w Polsce pogrudniowej, objętej duchem naprawy i postępu.

Nie można stawiać znaku jednoznaczności pomiędzy doświadczeniami roku 1968, a rokiem 1970-tym, który przyniósł odnowę. Patrząc wszakże na te lata z perspektywy konkretnego teatru — który na swój sposób i zgodnie ze swoim najlepszym odczuciem starał się uczestniczyć i zabierać głos — możemy przecież powiedzieć, że był to w jego dziejach okres ważny i znaczący. Pomiędzy intuicją i pomyłkami *Wyzwolenia* a spektaklami takimi jak *Wesele, Hamlet, Cyd* — wcale nie odległymi w czasie, znalazł się okres przyspieszonego dojrzewania społeczeństwa — i teatru.

Do roku 1969 kierował teatrem szczecińskim Jan Maciejowski. W pokoleniu reżyserskim czterdziestolatków jest on jednym z nielicznych rasowych publicystów, uprawiających swą sztukę nie na łamach gazet, lecz na scenie, podporządkowując technice retoryki, pamfletu, agitacji nawet ważne i sprawdzone elementy dyscypliny teatralnej. Artyści, zainteresowani najżywotniejszymi problemami czasu, kraju i społeczności ludzkiej wypowiadają swoje prawdy i propozycje nie wprost: podporządkowują język swej wypowiedzi specyfice artykulacyjnej teatru. Maciejowski inaczej. On nigdy nie popadał w trwogę, jeśli — naglony wewnętrznie do wypowiedzi politycznej lub społecznej — nie odnajdywał natychmiast stosownego środka czysto artystycznego. Niczego nie przekładał na „figury archetypiczne", niczego nie sprowadzał do podstawowego kanonu sytuacji i zachowań, ujętych w mitach ludzkości. Chwytał się wyrazów najprostszych i maksymalnie komunikatywnych. Jego symbolika była na wskroś współczesna: funkcje symboli spełniały u niego równie dobrze rekwizyty współczesnej kultury masowej, jak i gesty, związane z współczesną obyczajowością.

Charakterystycznym obciążeniem ostatniego dziesięciolecia w Polsce (i w świecie) był tzw. kompleks młodzieżowy: wszędzie dyskutowało się o sprawach tego najmłodszego pokolenia inteligencji, które, rozpięte między dosytem i nudą Małej (czy Dużej) Stabilizacji a naturalną chęcią działania i uczestnictwa w odpowiedzialności, miotało się i w rezultacie wikłało niekiedy w sytuacjach i poczynaniach, przekraczających jego zdolność oceny i samokontroli. Było szczere i spontaniczne, ale bywało też — jak w roku 1968 — przedmiotem manipulacji, wyobcowującej je za społeczeństwa. W teatrze Jana Maciejowskiego — nie zawsze zresztą realizowanym na jednej scenie, w jednym mieście — rysowało się portrety tego pokolenia. Przypomnę tu *Wyzwolenie* Stanisława Wyspiańskiego z roku 1969: pojawił się tam ten znajomy młody człowiek, rozpalony romantyczną potrzebą działania i troską o sprawy publiczne, który wszakże uwikłany był zarazem w krępujące realia dziwnie znajomej, współczesnej nam rzeczywistości. Rozpalony, pytający i oskarżający Konrad nie widział więc twarzy swoich rozmówców, a jedynie rozłożone szeroko, bezosobowe płachty zadrukowanych gazet. Publicysta sceniczny wykładał nam swoją tezę — czy słuszną? — o dramacie młodych jako funkcji dialogu głuchych, dialogu rutyny i sztampy z młodzieńczą wrażliwością i żarem. Kultura masowa XX wieku jawiła się reżyserowi jako maszyna zgniatająca, ucząca zgody na brak zindywidualizowanego echa, ucząca zgody na konformizm i przystosowanie. Bądźmy jednak sprawiedliwi: Maciejowski jako rasowy i czujący chwilę, chciał mówić i „pisać na scenie" już w roku 1969, kiedy dramat marcowej młodzieży pozostawał jeszcze we mgle, kiedy nie domyślano się nawet, jak bardzo grubym uproszczeniem tchnęła taka dychotomia: rutyna i wrażliwość. Swą rutynę posiada przecież zarówno rewolucja jak i kontrrewolucja, stąd gazety, jakimi zasłaniali się rozmówcy gorączkującego się Konrada, mogły nazywać się także „Die Welt" czy zgoła „Le Monde"; radia WE nie wymieniamy, bo nie chcemy być pomówieni o uprawianie taniej propagandy.

Zatrzymałem się dłużej przy *Wyzwoleniu*, aby ukazać — z jednej strony — złożoność i wcale nie łatwo dające się rozsupłać związki teatru z kroniką społeczną i polityczną kraju i aby — po wtóre — jednocześnie wskazać, że takie związki realnie istnieją, że nie są iluzoryczne, że nie tworzą się jedynie w wyobraźni krytyka czy obserwatora. Spektakl był zresztą reprezentatywny dla drugiego okresu dyrekcji Jana Maciejowskiego w Szczecinie, uczestniczył w uroczystościach krakowskich stulecia urodzin Stanisława Wyspiańskiego, ujawnił nadto talent i żarliwą osobowość aktorską Wacława Ulewicza (w roli Konrada) i na koniec — przynosił ostatnie chyba, ważne i liczące się dzieło artystyczne wybitnego scenografa, Janusza Adama Krassowskiego. *Wyzwolenie*, będąc niewątpliwie jedną z najciekawszych prac Jana Maciejowskiego, od pierwszej chwili budziło znaczne kontrowersje, że przypomnę tu namiętną filipikę profesora Konrada Górskiego na łamach „Twórczości". Zwracało ono wreszcie uwagę na teatr szczeciński, zasłużenie zajmujący ważną pozycję wśród teatrów pozastołecznych. Sam Jan Maciejowski inscenizował tu jeszcze — wraz z Zofią Wierchowicz, autorką syntetycznej scenografii „szekspirowskiej" — swe głośne, nagradzane na festiwalach spektakle szekspirowskie (*Otello, Ryszard III*, cz. I *Henryka IV*), Marek Okopiński wystawiał *Antygonę* Sofoklesa w nowym przekładzie Stanisława Hebanowskiego, plastyk Janusz Adam Krassowski inscenizował *Indyka* Mrożka, Tadeusz Byrski *Grę miłości i przypadku* Marivaux oraz *Don Juana* Moliera, na scenę wszedł także reportaż dramatyczny szczecińskiego pisarza, Ryszarda Liskowackiego, zatytułowany *Brzeg*.

Oczywiście zaważyły nad repertuarem i realizacjami osobowość i zainteresowania kierownika artystycznego: cechy warsztatu „publicysty na scenie" najwyraziściej ujawniały się w aktualizacjach Szekspira, w swoistym antyestetyźmie wielu „brutalnych", „męskich" widowisk, a także w poszukiwaniu dramaturgii aktualnej, publicystycznej. Polską premierę sztuki Arthura Millera *Incydent w Vichy*, powstałej pod wrażeniem głośnego frankfurckiego procesu zbrodniarzy oświęcimskich, pierwszy przygotował Jan Maciejowski w teatrze szczecińskim. Nie ominęła też Szczecina inscenizacja ważnej dla początków trwającej wciąż dyskusji o charakterze

narodowym Polaków sztuki Ernesta Brylla *Rzecz listopadowa* — w ujęciu reżyserów wrocławskiej prapremiery, Krystyny Skuszanki i Jerzego Krassowskiego.

Z sezonem 1969/70 dyrekcję artystyczną teatrów szczecińskich objął Józef Gruda, znany tu z wcześniejszych inscenizacji głośnej i nagradzanej *Zemsty* Fredry, z wzbudzającego polemiki i opory *Wesela*, z *Fizyków* Dürrenmatta. Również i w tym nowym okresie na społecznym usytuowaniu teatru i jego artystycznym wyrazie zaważyły przede wszystkim osobowość i dążenie jej kierownika. Przykład *Wesela*, które w maju 1970 roku ponownie realizował Gruda w Szczecinie, ukaże, dokąd artysta zmierzał, pragnąc określić pozycję swej sceny. W pierwszym ujęciu Gruda — wówczas jako tylko gościnnie występujący reżyser — nawiązywał do tradycji sporów o treści i znaczenia *Wesela*, dając jednak pierwszeństwo rozstrzygnięciom czysto formalnym. Niepoprawny sceptyk ze szkoły racjonalistów dążył do zracjonalizowania tego, co w sztuce poetyckie, piękne, fantastyczne. Odmówił w tym duchu realności dramatycznym zjawom z II aktu, każąc im jako „projekcjom" wyobraźni „wychodzić" z cytowanych na scenie obrazów Matejki — zupełnie jakby od tego zabiegu miało zależeć znalezienie drogi do odkrycia jakichś nowych, nieznanych jeszcze treści dramatu. Dopiero w wyniku późniejszych doświadczeń zastosował Gruda do *Wesela* klucz — że tak powiem — polemiczny, obywatelski. I odtąd też, od początków jego szczecińskiej dyrekcji, sprawa politycznej i obywatelskiej funkcji teatru stała się nowym terenem jego doświadczeń artystycznych. Publicysta Maciejowski tropił z zapałem i żarliwie bezoosobowe mechanizmy przeciwludzkie, zawarte w treściach współczesnej kultury (*Wyzwolenie*). Polityk Gruda — działający w dobie przemian społeczno-politycznych roku 1970 i lat następnych — zwrócił się raczej w stronę uchwytnych i nabolałych konkretów naszej rzeczywistości i naszego charakteru. Postanowił przy tym, że widz, że publiczność będzie uczestniczyć w jego pracach i to zamierzenie swoje potraktował do tego stopnia radykalnie, iż któregoś dnia widz przemienił się — w aktora.

Zaczął jednak Gruda od retoryki i od intelektualnej prowokacji. Przypomnę tu jeszcze dawnych szczecińskich *Fizyków* Dürrenmatta w jego ujęciu, ale zwłaszcza liczy się owo *Wesele* z roku 1970. Było ono swoistą bombą ogólnopolskiego sezonu teatralnego, uczestniczyło w festiwalach toruńskim i warszawskim, wywołało niezwykle żywą reakcję krytyki.

Zwłaszcza porywający był drugi akt tego publicystycznego spektaklu — gorzko, drwiąco, z bólem kierowany do chochołów, wciąż jeszcze żywych i wciąż obecnych. Wystawiając *Cyda* w transkrypcji Stanisława Wyspiańskiego w kaplicy zamkowej w Szczecinie, wprowadził Gruda do scenariusza teatralnego całe partie *Cyda* morsztynowskiego tylko po to, by zainscenizować XVII-wieczny sejm polski, zamienić widzów w posłów i wygarnąć im gorzką prawdę o siedmiu polskich głównych grzechach i o potrzebie dobrego rządu. Można spierać się z Grudą o trafność poszczególnych jego diagnoz społecznych, formułowanych w tych politycznych, naładowanych dużą pasją widowiskach. Inna jednak sprawa, że teatr — będąc instytucją społeczną — nie jest przecież instancją ostateczną. Nie musi mieć racji w każdym szczególe. Jest sztuką. Operuje emocją. Jego pasja, jego niewątpliwie słuszny kierunek uderzenia — w mity polskie, w polskie... „co mi tam" — sprawiał jednak, że scena szczecińska stała się przynajmniej instancją ważną, nieobojętną, kierującą ludzkie myślenie na tory dotychczas niepopularne.

Istotnym także nurtem zainteresowań artystycznych Grudy stała się forma. Dawniejsze inscenizacje (znowu przypomnę *Zemstę*) zrywały z kanonem tradycji, ale w gruncie rzeczy pozostawały w teatrze, nie rozsadzając jego ram. Dopiero w Zamku Bogusławów — mógł Gruda zrezygnować ze sceny, oddzielonej rampą od widowni. W kaplicy zrealizował *Hamleta*, następnie *Cyda* Morsztyna-Wyspiańskiego, następnie *Świętą Joannę* Shawa i *Sen nocy letniej* Szekspira. W *Hamlecie* miejsce gry, rozdzielone na balkony, na przejścia między rzędami i na podest, stawiało widza w roli świadka intymnego monologu wewnętrznego o potrzebie charakteru, o konsekwencji i o odpowiedzialności moralnej. Dopiero jednak w *Cydzie* (a także w późniejszej *Joannie*) widz stał się aktorem sensu stricto, a tradycyjny podział na scenę i widownię stracił ostatecznie swą moc obowiązującą. Jak wspomniałem — wielka sala renesansowej kaplicy zamkowej zamieniona została w *Cydzie* w namiot sejmowy, widz gra w niej rolę posła na sejm i radzi nad sprawami Rzeczypospolitej, a jako typowy przedstawiciel szlacheckiej Polski musi przy tym wysłuchać tyrad oskarżycielskich — które w wielu fragmentach tekstu Morsztyna zabrzmiały niezwykle aktualnie... W głośnym *Weselu* kazalnicą sejmową był jeszcze zwykły pomost, wysunięty na rzędy widowni; oponenci Dziennikarza podnosili się z krzeseł: to był ten pierwszy, trochę inscenizowany etap drogi do teatru bez rampy. Teatr ten z pewnością nie był oryginalnym odkryciem reżysera, istotne jednak, że właśnie w jego ramach Józef Gruda wypowiedział się najbardziej sugestywnie, tworząc swe najgłośniejsze i jak dotąd najznakomitsze widowiska polityczno-publiczne, wyróżnione n.b. Nagrodą Ministra Kultury i Sztuki.

Trzeba tu również dodać, że także dla samego Szczecina jako miasta teatralnego posiadanie teatru zamkowego z jego charakterystycznymi implikacjami, powinno być faktem nie bez znaczenia. Szczeciński teatr zamkowy jest bowiem zjawiskiem oryginalnym na tle polskiej mapy teatralnej i w tym sensie może stawać obok tak „osobnych" zjawisk — jak mutatis mutandis — Teatr Laboratorium we Wrocławiu czy Scena 61 w „Ateneum".

Wypowiedź powyższa ma charakter osobisty, nie rości sobie przeto pretensji ani do wyczerpania tematu, ani do szczególnej sprawiedliwości. Teatr szczeciński przedstawia mi się dziś jako scena obywatelska i artystyczna zarazem. Jego nie tyle repertuar, ile widowiska i spektakle wyraźnie mówią (i mówiły), w jakim kraju i o jakiej godzinie teatr gra i mówi. Wiele spektakli — wzbudzając takie czy inne reakcje — zyskało rangę wydarzeń artystycznych, co zezwala na użycie banalnego określenia, że teatr ten także „liczył się" i nadal „liczy" w notowaniach giełdy artystycznej.

Michał Misiorny

BOGDAN WOJDOWSKI

Na podstawie przedstawień teatru szczecińskiego ostatnich lat można w zarysie określić formułę reżysera Józefa Grudy. Punktem wyjścia stała się twórczość Stanisława Wyspiańskiego, poety i wizjonera sceny, ewidentnego prekursora idei współczesnego teatru, który swego czasu wzbudził należyte — chociaż pozbawione następstw zainteresowanie „papieża" ruchu reformy, E. G. Craiga. Tak się złożyło, że ostatnie głośne prace Grudy kolejno nawiązywały do Wyspiańskiego, poprzez realizację tekstów (*Wesele*), kontynuację linii przemyśleń inscenizacyjnych, do tej pory nie w pełni docenionych (*Hamlet* i studium o Hamlecie), względnie konkretyzują rzucone przez poetę w ostatnich miesiącach życia hasła na marginesie twórczych przekładów (*Cyd*). *Wesele* według Grudy, dzięki przenikliwemu odczytaniu tekstu, który zabrzmiał z całą siłą zawartej w nim polemiki, jak i dzięki reinterpretacji plastycznej dzieła poety-malarza, stanowiącej absolutne novum na naszych scenach, było wydarzeniem doniosłym. Było również zaskoczeniem dla krytyków, świadomych kluczowej pozycji dramatu w naszej literaturze, obeznania z nim szerokiej publiczności oraz bogatej tradycji ujęć scenicznych. Spektakl usytuowany został na czterech obszarach gry: na scenie wewnętrznej, miejscu właściwej „szopki"; na proscenium, miejscu projekcji symboli narodowej tradycji; na wysuniętym w głąb widzów pomoście, miejscu politycznej dysputy; oraz na widowni, najobszerniejszej przestrzeni akcji tego nowego *Wesela*. Rozwiązanie Grudy w teatrze szczecińskim wraz z zespołem ambitnych artystów, przy współpracy scenograficznej Jana Banuchy, było świadectwem gruntownej rewizji intelektualnej i estetycznej. Odrzucono kanon plastyczny historycznego malarza Jana Matejki, zrośnięty ze sztuką, na rzecz umownej i umownie pojętej estetyki secesji oraz wzoru dostarczonego przez płótna Jacka Malczewskiego, a wreszcie gruntownie zrewidowano pojęcia mitologii narodowej, zgodnie z postawą poety, wbrew narosłym tendencyjnym komentarzom, których nie brak w ubiegłym siedemdziesięcioleciu. Wszystko to sprawiło, że *Wesele* według Grudy stało się istotnym wydarzeniem sezonu.

Następny krok Grudy, to było przeniesienie *Hamleta* ze sceny do Zamku Książąt Pomorskich, do wnętrza zabytkowej architektury. W warunkach zbliżonych do tych, jakie proponował w swym studium o Hamlecie Stanisław Wyspiański, odbyła się w styczniu 1971 roku premiera sztuki Szekspira, która dostarczyła widzom szczecińskim zupełnie nowych wrażeń, a aktorów wprowadziła na drogę nieprzeczuwalnych możliwości teatru przestrzennego. Gorąca atmosfera premiery szczecińskiej, nawiązanie do wizji Wyspiańskiego w licznych rozwiązaniach szczegółowych, rozplanowanie gry w paru strefach scenicznego działania, dynamika akcji, wszystko to wniosło iście filmowy rozmach do dramatu, który sam w sobie stanowi gwarancję wiecznej rewolucji w teatrze. Zadania postawione przed aktorami, którzy musieli wyjść poza granice rampy, znaleźć się w przestrzeni zorganizowanej przez wnętrze architektury zamkowej — wymusiły na nich serie nowych działań, wzmożony ruch, zreekonomizowały gestykę i dykcję.

30 kwietnia 1971 r. odbyła się w Szczecinie premiera *Cyda* Corneille'a, wyreżyserowana przez Józefa Grudę i opracowana scenograficznie przez Jana Banuchę — również w dawnej kaplicy księcia Bogusława na terenie odbudowanego po wojnie ze zniszczeń skrzydła Zamku Książąt Pomorskich. I tym razem reżyser przeprowadził świadomą operację s t r u k t u r a l n ą, której przedmiotem stał się barokowy dramat z epoki wczesnego klasycyzmu. Opierając się na tekście przekładu-parafrazy Stanisława Wyspiańskiego, granym w Polsce po raz pierwszy u schyłku życia poety w roku 1907, reżyser sięgnął do tradycji Corrneille'a na scenach polskich, uwzględniając prapremierę *Cyda* w 1662, ukazaną na Zamku warszawskim w obecności króla Jana Kazimierza oraz posłów odbywającego się w tym czasie walnego Sejmu. Posłużył się również siedemnastowiecznym Prologiem i dwoma parabazami pióra Jana Andrzeja Morsztyna, pierwszego — i do tej pory najwierniejszego tłumacza sztuki Corneille'a. W ten sposób za tekstem wkroczyła do teatru historia teatru. Zwrot w kierunku prapremiery (ślady i zarysy tego można znaleźć w projekcie niedokończonym Stanisława Wyspiańskiego) stał się również próbą spojrzenia na najdramatyczniejszy okres w dziejach Rzeczypospolitej, walkę stronnictw o reformę konstytucji, ukrócenia samowoli politycznej szlachty i magnaterii w okresie ciężkich wojen toczonych przez państwo ze Szwedami, wkrótce po rebelii chłopskiej na Ukrainie. Przedstawienie z roku 1971 odbija się, jak w systemie luster, w przedstawieniu z roku 1907, oraz w przedstawieniu z roku 1662. W świetle inscenizacji Grudy ukazuje się jednoznaczna logika odbioru w Polsce Corneille'a, a sam *Cyd* w świetle tradycji scenicznej urasta do szczególnie przydatnego wzoru dramatu politycznego.

Pod kierunkiem Grudy, pełniącego funkcję kierownika artystycznego teatru w Szczecinie, odbyła się wiosną tego roku niesłychanie interesująca premiera staropolskiej Pasji w reżyserii J. Stokalskiej i w układzie tekstu Kazimierza Dejmka, który niestety do tej pory sam swego dzieła publiczności polskiej jeszcze nie przedstawił. Inscenizator i adaptator w jednej osobie dokonał próby rekonstrukcji starej formy dramatycznej, której fragmenty rozsiane w literaturze XV, XVI i XVII wieku poddał zabiegowi scalenia w oparciu o istniejące w literaturze francuskiej i niemieckiej schematy. Powstało dzieło o urzekającej urodzie poetyckiej, surowe, rzetelne i wymowne, o wszelkich znamionach trwałości. Zapełnia ono dotkliwą lukę w dziejach form dramatycznych w Polsce. Jest spłaceniem długu tradycji, a również rzeczą na wskroś współczesną. Przedstawienie poparła dawna muzyka polska, motywy tańców i pieśni opracowane przez Stefana Sutkowskiego. Rzeźby Chrystusa wykonał ludowy rzeźbiarz ze wsi podszczecińskiej Stanisław Szulc, a dekoracje i kostiumy wyszły z pracowni Zenobiusza Strzeleckiego. Dzięki inicjatywie Grudy, rekonstrukcji Dejmka, reżyserii J. Stokalskiej — publiczność szczecińska otrzymała dzieło autentycznej wartości, a polskiej kulturze scenicznej przybyło brakujące ogniwo. Prace Józefa Grudy wyróżnia na tle współczesnej polskiej myśli inscenizacyjnej właściwy mu s t r u k t u a l i z m. Teatr Grudy za każdym razem obnażony zostaje z pozorów, porzuca przebrania, kostium modnego kiczu, pozbywa się środków obiegowych, słowem — odmitologizowuje rzemiosło teatralne. Nie ma tutaj miejsca na ogólniki, intepretacje ad hoc, nadmiaru względnych informacji o charakterze ilustracyjnym. Ucieczka od teatru „namalowanego" — oto jak można w przybliżeniu określić tendencje estetyczne i polemiczne reżysera. Za każdym razem dociera on do samej istoty dramatu i formy scenicznej. Operacja strukturalna przeprowadzona na *Weselu* pozwoliła wydobyć je ze staroświecczyzny i pojęć, wobec których było kiedyś gorzką polemiką. Rewizji uległ mit narodowy, polityczny, obyczajowy i estetyczny, a tekst został oczyszczony z tendencyjnego komentarza. Reinterpretacji poddana została forma plastyczno-inscenizacyjna tego arcydramatu. Operacja przeprowadzona przez Grudę na sztuce Szekspira pozwoliła przebadać raz jeszcze rozciągłość przestrzenną dramatu elżbietańskiego w warunkach zbliżonych do naturalnych. *Cyd* na Zamku Książąt Pomorskich ukazał możliwości barokowej formy w oparciu o tło architektury. Przedstawienia te nie miały nic wspólnego z tradycjami muzealnego

„Elsynoru", tu i ówdzie odżywającymi na świecie dla zadośćuczynienia potrzebie iluzjonizmu teatralnego.

Celem tej twórczości jest teatr czasu i miejsca. Osiąga go reżyser poprzez każdorazową konkretyzację założeń spektaklu. Odrzuca zdecydowanie nadmiar pustych efektów wizualno-dźwiękowych, modny koncept i obiegowe środki wyrazu, rozwiązania kiczu huranowoczesnego i akademizmu.

(Bogdan Wojdowski, *Teatr czasu i miejsca*, Polska nr 9, 1971 r.)

W REPERTUARZE:

Zamek Książąt Pomorskich

WARSZAWIANKA

Teatr Polski

Jarosław Abramow
KLIK-KLAK

Leonard Gershe
MOTYLE SĄ WOLNE

Teatr Współczesny

Ernest Bryll
JANOSIK
czyli
NA SZKLE MALOWANE

Michał Borzykowski
ŚPIĄCA KRÓLEWNA

Kierownictwo techniczne:
Ludwik Piosicki

Operatorzy światła:
Janusz Kłym

Brygadier sceny:
Józef Ciemcia

Akustyk:
Jan Adamowicz

Kierownicy pracowni:
malarskiej:
Michał Tuszyński

krawieckiej męskiej:
Stanisław Kaczmarczyk:

krawieckiej damskiej:
Gertruda Madajczyk

perukarskiej:
Romana Kłym

ślusarskiej:
Andrzej Zołotucho

szewskiej:
Paweł Paczyński

tapicerskiej:
Władysław Jałowski

Główny elektryk:
Kazimierz Krzanowski

W programie wykorzystano rysunki Stanisława Wyspiańskiego

Wydawca:

Państwowe Teatry Dramatyczne
w Szczecinie

Redakcja: Julita Hetlof, Stanisław Franczak

Cena zł 10.—

Szczec. Zakł. Graf., zam. 3503 1.500+20 H-3/337