

Tomczyk, Ryszard

Rozwój organizacyjny i linia repertuarowa Teatru im. Stefana Jaracza Olsztyn-Elbląg w latach 1948-1952 (dyrekcja Władysława Surzyńskiego)

Komunikaty Mazursko-Warmińskie nr 2, 165-183

1976

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Ryszard Tomczyk

ROZWÓJ ORGANIZACYJNY I LINIA REPERTUAROWA
TEATRU IM. STEFANA JARACZA OLSZTYN — ELBLĄG
W LATACH 1948—1952
(dyrekcja Władysława Surzyńskiego)

Dyrekcja Władysława Surzyńskiego, obejmująca cztery sezony od 1948 do 1952 roku, przypada na okres bezpośrednio poprzedzający szeroką ofensywę państwowej polityki kulturalnej z pierwszej połowy lat pięćdziesiątych i na jej szczytową fazę 1950—1952¹.

Profil organizacyjny i repertuarowo-artystyczny sceny olsztyńskiej, podobnie jak wszystkich scen w Polsce, kształtował się w tym okresie pod wpływem zmian, które zaszły w wyniku upaństwowienia instytucji teatralnych, podporządkowania ich Generalnej Dyrekcji Teatrów, Oper i Filharmonii, czyli centralnemu zarządzaniu programowo-repertuarowemu, kadrowemu i finansowemu. Zmiany te wywarły zasadniczy wpływ na działalność sceny olsztyńskiej, działającej od 1945 roku jako Teatr Miejski. Pod wpływem czynników obiektywnych i subiektywnych (ambicje, upodobania i styl pracy kadry kierowniczej teatru) przekształcił się model teatru, zmieniły się jego funkcje, rozszerzył zakres oddziaływania. Przedsięwzięcia organizacyjne, tendencje repertuarowe i praktyka inscenizatorska tworzą w sumie zjawisko wyraziście odmienne, o właściwościach specyficznych — upoważniające zatem do osobnego traktowania w ramach szerszego studium monograficznego.

1. W PRZEDDZIEN UPAŃSTWOWIENIA SCENY OLSZTYŃSKIEJ

Czterolecie dyrekcji Władysława Surzyńskiego dzieli się na dwie fazy: pierwsza — od objęcia dyrekcji na początku września 1948 roku do upaństwowienia teatru (1 IX 1949) i założenia sceny w Elblągu (inauguracyjne przedstawienie 26 IX 1949); druga — sezony 1949/50, 1950/51, 1951/52 (do odejścia z Olsztyna Władysława Surzyńskiego i Stanisława Miłskiego).

Sytuację finansową Teatru im. Stefana Jaracza w okresie bezpośrednio poprzedzającym upaństwowienie placówki normowało porozumienie między

* Artykuł, podobnie jak wzmiankowany w przypisie 1, jest częścią studium monograficznego *Teatr na Mazurach i Warmii w latach 1945—1973*, przygotowanego jako rozprawa doktorska pod kierunkiem prof. dr. hab. Stanisława Kaszyńskiego na Uniwersytecie Gdańskim w 1975 roku.

¹ Por. artykuł R. Tomczyka, *Teatr olsztyński w latach 1945—1948*, *Komunikaty Mazursko-Warmińskie*, 1975, nr 3, ss. 287—328.

Ministrem Kultury i Sztuki a Zarządem Miejskim Olsztyna w sprawie pomocy finansowej. Założenie wstępne przewidywało stałą dopłatę ministerialną w wysokości 900 000 zł miesięcznie oraz pomoc finansową władz lokalnych, które zgodnie z okólnikiem Rady Państwa nr 73 z 30 grudnia 1948 roku (L. dz. VIII/1974/48) w sprawie działalności samorządu na polu kultury winny subsydiować Teatr Miejski w Olsztynie do 31 grudnia 1949 roku, nawet w wypadku jego wcześniejszego upaństwowienia. W konfrontacji z potrzebami suma ta okazała się niewystarczająca. Niedobór środków — jak podaje sprawozdanie finansowe teatru — wynosił za 1948 rok 5 003 844 zł². Na wzrost zadłużenia, odziedziczonego po dyrekcji Janusza Strachockiego, wpłynęły czynniki nowe, między innymi zmniejszenie się wpływów pieniędzy ze sprzedaży biletów — spowodowane koniecznością utrzymania cen biletów bez zmian (bilety w teatrze olsztyńskim były w tym okresie najtańsze w całym kraju) i równoczesnym spadkiem frekwencji w IV kwartale 1948 i w pierwszych miesiącach 1949 roku; podyktowany nową konwencją wzrost wydatków na gaże aktorskie i pensje personelu technicznego; wreszcie — wydatki na remont budynku i niezbędniejsze inwestycje. W połowie sezonu podstawy finansowe teatru były więc dość kruche i chwiejne. Do stanu alarmowego doszło wówczas, gdy „na skutek pogłosek o mającym nastąpić upaństwowieniu teatru Zarząd Miejski cofnął subwencjonowanie — natomiast państwo nie zwiększyło dotacji miesięcznych”³. W marcu 1949 roku dyrektor Surzyński rozpoczął zapowiadaną już w jesieni akcję objazdową po województwie olsztyńskim. Uruchomienie sceny objazdowej wychodziło naprzeciw najbardziej żywotnym potrzebom kulturalnym społeczeństwa Warmii i Mazur i zbiegało się z tendencjami centralnej polityki kulturalnej, którą teatr zobowiązany był realizować. Wiązało się ono jednak z dodatkowymi trudnościami i kosztami, wynikającymi między innymi z braku własnych samochodów, z wydatkami, które nie znajdowały pokrycia w zaplanowanych środkach finansowych. Wszczęto przeto energiczne starania o pozyskanie dodatkowych środków z Ministerstwa Kultury i Sztuki na działalność w terenie. W odpowiedzi na alarmujące pisma Ministerstwo z końcem kwietnia 1949 roku podniosło subwencję miesięczną do 1 200 000 zł, ratując tym samym teatr od katastrofy i umożliwiając kontynuowanie działalności objazdowej⁴. Zarząd Miejski natomiast zobowiązał się pokryć wszelkie zadłużenia po dzień 31 grudnia 1948 roku.

Zarządzenie o upaństwowieniu Teatru im. Stefana Jaracza ukazało się w „Monitorze Polskim” 19 kwietnia 1949 roku. Mimo to do końca roku teatr pozostawał w sytuacji finansowej określonej porozumieniem między Ministerstwem Kultury i Sztuki a Zarządem Miejskim w Olsztynie. Samo upaństwowienie nastąpiło na początku sezonu 1949/50. Oznaczało ono stabilizację, systematyczny i zrównoważony dopływ środków na działalność artystyczną i rozwój organizacyjny. Stworzyło warunki rozwoju, równocześnie jednak zwielokrotniło obowiązki teatru, nałożyło wysokie normy, zwiększyło usługi i spowodowało konieczność rozszerzenia terenu objazdu.

2 Wojewódzkie Archiwum Państwowe w Olsztynie, Urząd Wojewódzki (dalej WAPO, UW), nr 180, Sprawozdanie z wykonania budżetu za r. 1948.

3 Archiwum Ministerstwa Kultury i Sztuki (dalej Arch. MKiS), Gen. Dyrekcja Teatrów, Oper i Filharmonii, Oddział Rachunków i Bilansów, Bilans za r. 1949, nr 32.

4 WAPO, UW, nr 180, Pismo MKiS z 27 IV 1949 do wojewody olsztyńskiego.

2. ZESPÓŁ TEATRU

Przyjmując nominację na stanowisko dyrektora i kierownika artystycznego Władysław Surzyński zobowiązał się do skompletowania zespołu na nowo, bowiem po odejściu Janusza Strachockiego większa część aktorów (w tej liczbie wszyscy młodzi) rozwiązała umowy z teatrem olsztyńskim⁵. Zadanie było bardzo trudne, ponieważ rozpoczął się już sezon i aktorów wolnych nie było „na rynku”. Okoliczność ta tłumaczy dość przypadkowy i nierównomierny skład zespołu, zmontowanego w wyniku energicznych starań Surzyńskiego.

Stanowisko reżysera objął Stanisław Miłski, scenografa Leon Grajewski. Zgodnie z zaleceniami Ministerstwa Kultury i Sztuki wprowadzono do teatru instytucję kierownika literackiego. Stanowisko to objął dr Janusz Teodor Dybowski, literat, autor kilku sztuk scenicznych⁶. Jeszcze jedną innowacją było utworzenie stanowiska kierownika muzycznego. Władysław Surzyński, traktując muzykę jako jeden z najważniejszych środków ekspresji scenicznej⁷, dążył do wzbogacenia strony muzycznej widowisk i dlatego kres dyletantryzmu w tym zakresie, zadomowionemu na scenie olsztyńskiej, funkcję kierownika muzycznego powierzył Mirosławowi Dąbrowskiemu, dyrektorowi Olsztyńskiej Szkoły Muzycznej i pierwszemu kierownikowi Małej Orkiestry Symfonicznej w Olsztynie. Współpraca z muzycznymi instytucjami Olsztyna — jak się wkrótce okazało — przyniosła nader pozytywne rezultaty. Dzięki nim udało się wprowadzić na scenę muzykę nie tylko jako ilustrację przedstawień, zrealizowano bowiem także widowiska operetkowe.

Zespół zorganizowany w pierwszym sezonie wynosił ogółem ponad 70 osób, w tym (wg danych z 30 marca 1949) 25 członków zespołu artystycznego (z kierownictwem łącznie), 29 technicznego i 8 osób administracji. W momencie inauguracji sezonu, tj. 7 października 1948 roku, liczba ta była jednak niższa.

Dysponując tak szczupłymi siłami Władysław Surzyński stawiał zespołowi niezwykle wysokie wymagania i podejmował bardzo poważne inicjatywy. Rozmach organizacyjny, jaki obserwujemy w drugiej połowie sezonu, dyktowała jednak nie tylko polityka programowa i repertuarowa. Większą rolę odegrały zapewne ambicje dyrektora, jego temperament, przedsiębiorczość,

5 Z końcem sezonu 1947/1948 odeszli z zespołu olsztyńskiego: Andrzej Balcerzak, Stefania Błońska, Maria Homerska, Tadeusz Janczar, Alina Jankowska, Romuald Małkowski, Aleksander Michałowski, Józef Naiberdzak, Tadeusz Olderowicz, Ryszard Pietruski, Zbigniew Prus-Niewiadomski, Tadeusz Samogi, Maria Szczęsna, Alicja Ursyn-Szantyrówna, Maria Wojdałńska, Wojciech Zagórski.

6 J. T. Dybowski kształcił się na uniwersytetach w Poznaniu i Wilnie. Jako dramaturg debiutował w r. 1935 w Poznaniu za dyrekcji T. Trzczyńskiego sztuką *Po tej i tamtej stronie*, naświetlającą działalność niemieckiej V kolumny, przygotowującej agresję Niemiec hitlerowskich na Polskę. W r. 1938 sztuka ta została skonfiskowana przez władze sanacyjne, które nie pozwoliły jej wystawić Z. Sawanowi w Teatrze Malickiej w Warszawie. Z innych prac J. T. Dybowskiego trzeba wymienić sztukę o tematyce historycznej *Paweł Włodkowiec*, widowisko ludowe *Cud białych ortów*, odegrane w VII 1939 r. przez zespół chłopów wielkopolskich pod Gnieznem; powojenne sztuki: *Insurekcja*, *I ty poznasz Maryję*, *Stońce w nocy* oraz *Spitzowy jeździec*. Pierwszą powojenną premierą J. T. Dybowskiego była prapremiera komedii *Stońce w nocy* w Teatrze Polskim w Poznaniu.

7 Na temat muzycznych zainteresowań W. Surzyńskiego pisał A. Trepiński w „Stolicy”, 1966, nr 21, s. 12, oraz M. Dąbrowski w *Programie X-lecia Teatru im. Stefana Jaracza*, ss. 23—30 (Wspomnienia muzyczne).

pracowitość i osobiste pasje. Rezultatem zbiorowego wysiłku (Surzyński umiał krzesać wokół zapału do pracy) było nie tylko 11 premier w sezonie 1948/49, lecz także owo zorganizowanie sceny objazdowej i czynniejsze włączenie teatru w życie kulturalne środowiska.

Upaństwowienie teatru umożliwiło powiększenie zespołu aktorskiego. Ale na 60 etatów, którymi dysponował teatr, udało się obsadzić zaledwie 45⁸. Było to za mało jak na potrzeby teatru pracującego na trzech scenach — olsztyńskiej, objazdowej i elbląskiej. Co więcej — większa część zespołu składała się z ludzi bez uprawnień zawodowych. W sezonie 1950/51 na 20 aktorów z pełnymi kwalifikacjami przypadało 26 amatorów. Wśród tych ostatnich nie brakowało naturalnie ludzi zdolnych, talentów mających się potwierdzić w przyszłości. Wszyscy jednak w tym czasie nie mieli możliwości regularnego kształcenia się, a elementarne wtajemniczenie w zakresie sztuki scenicznej zdobywali grając w normalnym repertuarze⁹.

Przewaga amatorów oraz nierzadkie uczestnictwo w spektaklach członków personelu pomocniczego i pracowników technicznych w charakterze aktorów (nie tylko statystów!) — nie podnosiły naturalnie poziomu inscenizacji. Unie-możliwiały także realizację wielu zamierzeń repertuarowych.

Sytuacja kadry aktorskiej w Olsztynie była smutnym przykładem stanu rzeczy, jaki panował w wielu teatrach oddalonych od centrów kulturalnych. Jednak na tle dość trudnej sytuacji teatrów na przykład Szczecina, Opola, Koszalina — żeby poprzestać na przykładach podanych przez Stanisława Marc-zaka-Oborskiego — stosunek procentowy grup aktorów wykwalifikowanych i nie posiadających pełnych kwalifikacji, a w związku z tym dysproporcja między siłami teatru a rozległymi zobowiązaniami i napiętym planem usług byłby uderzające¹⁰.

Niedowład kadry aktorskiej trwał do końca dyrekcji Surzyńskiego¹¹,

⁸ Dane według sprawozdania z działalności teatru za r. 1949. Sprawozdanie z inspekcji teatrów olsztyńskich w dniach 2—5 VI 1951 stwierdza 46 członków zespołu aktorskiego, gdy tymczasem lokalna prasa (*Życie Olsztyńskie*, 1951, nr 198) podaje liczbę 60 aktorów. Różnica pochodzi stąd, że udzielająca informacji prasie dyrekcja teatru zaliczała w poczet aktorów pomoc artystyczną.

⁹ 24-osobowa grupa aktorów sceny olsztyńskiej wzięła w 1951 r. udział w aktorskich egzaminach kwalifikacyjnych w Warszawie.

¹⁰ S. Marczak-Oborski, *Życie teatralne w latach 1944—1964*, Warszawa 1968, s. 100. Por. (ki), *Kolejna próba ł... impas w olsztyńskim teatrze*, *Głos Olsztyński*, 1952, nr 31. W związku z trudnościami, jakie wyłoniły się przy obsadzie *Sułkowskiego* na początku 1952 r. pisano, że teatr pracuje „w trudnych warunkach personalnych, za które w części odpowiedzialność ponosi Centralny Zarząd Teatrów, Oper i Filharmonii, niekiedy nie liczący się z istotnymi potrzebami teatru terenowego, a w części sama dyrekcja teatru olsztyńskiego, która przed 3 laty — widać to dziś — zbyt pochopnie wzięła na swoje barki obowiązek obsłużenia Elblą-ga, ciążącego przecież ku Gdańskowi”.

¹¹ Sprawozdanie z inspekcji w teatrze w dniach 13—16 III 1952 stwierdza: „Teatr cierpi na brak aktorów wykwalifikowanych. Jeżeli sytuacja się nie zmieni, to poziom niestety stale będzie spadał. Do tej pory nie rozpoczęto szkolenia aktorów stających do egzaminu. Z wielu kandydatów większość raczej nie ma warunków na scenę (dykcja! to plaga teatru olsztyń-skiego) — Sytuacja na odcinku kadr przedstawia się zastraszająco” (protokół podpisał A. Kochanowska). Krytyczną ocenę sytuacji kadrowej u progu sezonu 1952/53 znajdujemy również w sprawozdaniu z inspekcji artystycznej teatru olsztyńsko-elbląskiego w dn. 26—29 IX 1952 (oba sprawozdania znajdują się w Arch. MKiS, Centralny Zarząd Teatrów, Oper i Fil-harmonii, Wydział Nadzoru Artystów Teatrów Dramatycznych, Inspekcje (dalej CZTOiF, In-spekcje), 1952, nr 77.

a utrzymał się znacznie dłużej na skutek niefortunnych eksperymentów dyrektorskich po roku 1952. Odkładając na razie tę sprawę trzeba podkreślić, że niedostatek kwalifikacji połowy zespołu wpływał na obciążenie zadaniami wykwalifikowanej i dysponującej dłuższym stażem grupy aktorów. Należeli do niej przede wszystkim Stanisław Miłski, Władysław Surzyński, Eugenia Śnieżko-Szafnagłowa, Stanisław Igar, Aleksander Sewruk, Józef Kozłowski (do 1950 r.), Maria Ursynówna (1949—1951), Halina Dunin-Rychłowska (1951/52), Jerzy Marr-Zawadzki (do 1950 r.), Halina Starska (do 1950 r.), Zbigniew Łobodziński, Maria Chodecka, Bolesław Płotnicki — żeby poprzestać na tych przykładach.

Dążność do podnoszenia atrakcyjności widowisk od strony aktorskiej skłaniała Surzyńskiego do sprawozdania na Mazury i Warmię aktorów najwyższej klasy. Wydarzeniami w tej mierze były gościnne występy Ludwika Solskiego w *Panu Jowialskim* w 1949 roku oraz Mieczysławy Ćwiklińskiej w *Moralności pani Dulskiej* w 1950 roku.

Nie najlepiej przedstawiała się sytuacja w odniesieniu do kierownictwa reżyserskiego. Miłski, pełniący do końca dyrekcji Surzyńskiego funkcję głównego reżysera, legitymował się naturalnie najlepszymi kwalifikacjami, doświadczeniem i pracowitością¹². Mając rzeczywisty monopol reżyserski (w ciągu czterech lat wyreżyserował w Olsztynie 26 sztuk na ogólną liczbę 43, w tym kilka programów zestawionych z jednoaktówek) praktycznie decydował o kształcie artystycznym przedstawień. Jego indywidualność, przy braku przeciwwagi w osobie jakiegokolwiek innego inscenizatora (etat drugiego reżysera był nie obsadzony do końca dyrekcji Surzyńskiego, zaś autorzy pozostałych inscenizacji, wywodzący się przeważnie z olsztyńskiego zespołu, nie dysponowali bogatszym doświadczeniem reżyserskim) — wyciskała specyficzne piętno na reżyserowanych sztukach, powodowała pewną jednostajność stylu i metod pracy, określała monostylistyczny kształt teatru. Co więcej — zapracowanie Miłskiego narzucało pośpieszny i niekiedy nazbyt powierzchowny sposób przygotowywania premier, a więc rzutowało na poziom scenicznych realizacji (zwłaszcza w sezonie 1951/52). Ujemne konsekwencje tego monopolu objawiały się stopniowo, by w roku 1951 wywołać w prasie centralnej i ze strony czynników nadzorujących działalność teatru ostrą krytykę tzw. „stylu olsztyńskiego” i spowodować ferment wewnątrz zespołu¹³.

12 W sprawozdaniu z inspekcji teatrów olsztyńskich w dn. 2—5 VI 1951 (Arch. MKiS, CZTOiF, Inspekcje 1951, nr 75) czytamy m.in.: „Reżyserski rzeczywisty monopol ma Miłski, najpracowitszy inscenizator w Polsce, który równocześnie potrafi robić dwie sztuki, wieczorem grać, a jeszcze znajduje czas na pracę w filmie” (sprawozdanie podpisał S. Marczak-Oborski).

13 Oficjalną i publiczną krytykę tzw. stylu olsztyńskiego rozpoczął S. Marczak-Oborski w artykule *Teatr na Mazurach i Warmii*, zamieszczonym w „Teatrze”, 1952, nr 18, s. 7. Sprawozdania z inspekcji w teatrze olsztyńskim w r. 1951 (Arch. MKiS, CZTOiF, Inspekcje 1951, nr 75), podpisane przez S. Marczaka-Oborskiego, W. Laskowską i W. Janowską świadczą, że w r. 1951 ujawniły się niektóre ujemne konsekwencje wyłączności reżyserskiej inicjatywy S. Miłskiego. Od utyskiwań ze strony aktorów na jednostajność środków ekspresji i brak „świeżego powietrza artystycznego” doszło do jawnej opozycji w IV i V 1952 r. pod modnymi wówczas hasłami przywrócenia kolektywności pracy zespołu. „Fronda” skorzystała z krytycznej oceny polityki repertuarowej teatru, jakiej dokonali B. Korzeniewski i M. Czernerle, by przystąpić do generalnego szturmego przeciw „samowładztwu” dyrekcji. U podłoża zarzu-

Obok Stanisława Miłskiego w sezonie 1949/50 reżyserowali sztuki członkowie zespołu: Leonia i Henryk Barwiński, Maria Ursynówna i Ludwika Sniadecka. Jedną sztukę opracował gościnnie Władysław Stoma.

Scenografię w 1949 roku objęli Józef Zboromirski i Jerzy Feldmann, gościnnie jednak współpracowali z nimi Józef Gniatkowski, Kazimierz Preczkowski i Olga Imbierowicz. Obowiązki kierownika muzycznego przejął młody kompozytor z Poznania Janusz Maćkowiak. Równocześnie został utworzony własny zespół orkiestralny teatru w składzie sięgającym 10 osób.

Sezon 1950/51 nie przyniósł istotnych zmian osobowych. Gościnnie współpracowali z teatrem reżyserzy: Irena Babel, Władysław Hańcza i Teofil Trzcński. Obok Zboromirskiego na etacie scenografa w tym czasie pracowała Olga Imbierowicz. Skład zespołu kierowniczego nie uległ zasadniczym zmianom w ostatnim sezonie dyrekcji Surzyńskiego, odeszła jedynie Olga Imbierowicz. Poza Miłskim reżyserowali po jednej sztuce członkowie zespołu — Stanisław Igar, Eugenia Śniezko-Szafnagłowa i Zbigniew Stok.

3. ZDOBYWANIE TERENU

Zorganizowanie stałych objazdów po terenie województwa olsztyńskiego stanowiło tyleż konsekwencję upaństwowienia teatru, co i zasługę Władysława Surzyńskiego. Najlepiej z dotychczasowych dyrektorów sceny olsztyńskiej odczuwał on potrzebę penetrowania prowincji. W roku 1945 wraz z Hanną Skarżanką odbył artystyczne tournée po miastach i miasteczkach województwa. Talent recytatorski i zdolność do obywania się bez uciążliwego ekwipażu dawały mu możliwość zapuszczania się z żywym słowem w najodleglejsze zakątki prowincji, między ludzi pozbawionych kontaktu nie tylko ze sztuką słowa i gestu, ale często z kulturą i sztuką w ogóle. Dzięki tej pożytecznej działalności, która wypełniła mu lata 1945—1948, zyskał przydomek „budziela prowincji”. „Jeżeli na prowincji — stwierdza „Słowo Powszechne” z 1957 roku — w małych miastach i miasteczkach Lubelskiego czy Białostockizny rozkwitła miłość dla najpiękniejszych utworów polskiej poezji — bardzo często działa się to dzięki występom Surzyńskiego”¹⁴. Zdaje się, że nie mały wpływ na owe upodobania, skłaniające do kontaktów z widzom prowincjonalnym, miał zapewne sam styl aktorski Surzyńskiego — najłatwiej przecież trafiający do przekonania widzom prowincjonalnym — owo umiłowanie wielkiego gestu i póź romantycznych, tendencja do budowania postaci posagowych i monumentalnych.

W roku 1948 (zwłaszcza na gruncie olsztyńskim) inwencje terenowe Władysława Surzyńskiego wychodziły naprzeciw polityce kulturalnej i znajdowały mocne oparcie w stanowisku czynników lokalnych. W scenie objazdowej teatru, z której programem wystąpił Surzyński już na samym początku swej dyrekcji, widziano skuteczny instrument nie tylko edukacji kulturalnej spo-

tów podszytych demagogią tkwiły jednak nie tylko animozje natury osobistej i „krzywdy”, lecz także dążenie do uwolnienia teatru od monotoności stylistycznej (Dokumentacja w Arch. MKiS, CZTOiF, Inspekcje 1952, nr 77).

¹⁴ Z. Czajkowska, *Władysław Surzyński — artysta, który obudził prowincję*, *Słowo Powszechne*, 1957, nr 86. Por. A. Okońska, *Czwierć wieku z Warszawą*, *Kurier Polski*, 1971, nr 300.

łączeństwa Warmii i Mazur, pozostającego do tej pory praktycznie poza zasięgiem oddziaływań kulturalnych, lecz także narzędzie akcji politycznych i wychowawczych, szczególnie zaś działań repolonizacyjnych¹⁵. Zawieszenie dopiero co podjętej działalności sceny objazdowej — rozważał tę przykrą możliwość wojewoda olsztyński Mieczysław Moczar w okresie krytycznej sytuacji finansowej teatru w kwietniu 1949 roku: — „niekorzystnie odbije się na tutejszym terenie. Utrudni to jeszcze bardziej ściągnięcie ludzi na ten teren, co tak bardzo hamuje rozwój województwa olsztyńskiego. Istnienie i to dobrego teatru ma doniosłe znaczenie specjalnie obecnie, kiedy zostało zweryfikowanych dalszych 20 tys. Polaków miejscowych, wśród których musi być rozwinięta szeroka i głęboka akcja repolonizacyjna. Wśród tej 115-tysięcznej masy [autochtonów — R. T.] swą akcją objazdową, przy tym repertuarze, mógłby i powinien teatr odegrać ogromną rolę wychowawczą”¹⁶. „Terenowe wyjazdy olsztyńskiego teatru — pisało w tym czasie „Życie Olsztyńskie” — są równie pożyteczne i konieczne, jak na przykład akcja rozpowszechniania artykułów pierwszej potrzeby. Bo taką potrzebą jest także teatr dla mas — —”¹⁷.

Z pełną aprobatą przyjęto koncepcję zastąpienia sporadycznych, gościnnych występów organizacją stałej, realizującej program estetyczny i wychowawczy, sceny objazdowej. Wyrażano nadzieję, że działania takiej sceny „zlikwidują występy rozmaitych przygodnych, obliczonych tylko na zysk i na najgorsze gusta «szmirowatych zespołów», które — — bardzo często pasozytują na głodzie prawdziwego teatru i prawdziwej sztuki”¹⁸. Akceptowano również inicjatywę wprowadzenia do teatru objazdowego treści lokalnych, nawet folklorystycznych, i ścisłego związania placówki z tradycjami ludowymi i bieżącymi potrzebami regionu — z takimi bowiem enuncjacjami programowymi wystąpił Surzyński wkrótce po objęciu dyrekcji¹⁹.

Akcję objazdową rozpoczęto dopiero w marcu 1949 roku *Odwetami* Leona Kruczkowskiego, z którymi w pierwszym rzucie odwiedziono 14 miast powiatowych województwa. W kolejności znalazły się w objeździe *Znak* Kazimierza Barnasia, *Przyjaciele* Andrzeja Uspienskiego i *Miłość wśród wieków*. Do końca sezonu 1948/49 wystawiono w terenie ogółem 40 przedstawień (w tym 5 spektakli zaprezentowanych na gościnnych występach w Toruniu w czerwcu 1949 r.).

15 Inspektor Departamentu Przedsiębiorstwa Artystycznego i Rozrywkowego, A. Degal, notował w r. 1950: „teren woj. olsztyńskiego (Mazury i Warmia) zamieszkały jest przez tzw. autochtonów, którym w chwili obecnej rząd i partia udziela specjalnej uwagi. Pozyskanie ich, wychowanie dla kraju jest zadaniem, dla zrealizowania którego teatr szczególnie jest powołany” (Wnioski i dezyderaty na marginesie inspekcji w Olsztynie i Elblągu 9 VII 1950 — w: Arch. MKiS, Dep. Przeds. Art. i Rozr. Wyd. Teatru, Inspekcje artystyczne teatrów 1950, nr 35).

16 Pismo wojewody M. Moczara do MKiS, L. dz. K. Szt. VII-1-6/49, WAPO, UW, nr 180.

17 z.a. [= Z. Abramowicz], *Z teatrem Jaracza w terenie*, *Życie Olsztyńskie*, 1949, nr 184.

18 (u), *Teatr im. S. Jaracza obejmuje swoją działalnością artystyczną cały teren województwa olsztyńskiego*, *Życie Olsztyńskie*, 1949, nr 39. Por. (t), *Teatr olsztyński z pełnym programem wyruszy w teren*, *Olsztyński Głos Ludu*, 1948, nr 279.

19 Wyrazem koncepcji zacieśnienia kontaktów z regionem w sferze programowej było m.in. zaproszenie w r. 1948 Emilii Sukertowej-Biedrawiny, znanej pisarki, działaczki i propagatorki tradycji kulturalnych Warmii i Mazur, do objęcia stanowiska kierownika literackiego teatru, zob. (a) *Teatr olsztyński*, Odra, 1948, nr 44, s. 3.

Prowincjonalne wojaże nie zaspokoily ambicji Surzyńskiego i zespołu. Marzono o wymianie teatralnej z odleglymi od Olsztyna centrami kulturalnymi, o konfrontacji z publicznością innych miast wojewódzkich. Pierwsze tego typu próby podjęto w lecie 1949 roku wystawiając gościnnie *Miłość śród wieków* w Toruniu, Poznaniu i Białymstoku.

Jednym z najważniejszych elementów programu w nowym sezonie stała się praca w terenie. „W nowym sezonie — zapowiedziano w programie zredagowanym na inaugurację sezonu 1949/50 — teatr nasz dotrze do wszystkich większych skupisk województwa poza tym będzie stale grywał w Elblągu, Sztumie, Kwidzynie i Malborku, będzie również w większym zakresie kontynuował tak udaną wymianę zespołów z innymi większymi miastami kraju”²⁰.

Zręcznym posunięciem taktycznym było zaproszenie na początek sezonu Ludwika Solskiego i zorganizowanie z jego uczestnictwem w *Panu Jowialskim* (rola tytułowa) artystycznego rajdu objazdowego szlakiem przyszłych wypraw teatralnych. Mistrz sceny polskiej, traktujący imprezę jako akt zaszczytnej służby społecznej na Ziemach Odzyskanych, wzruszał się, przemawiał, wzbudzał entuzjazm dla teatru. Oto co napisał we *Wspomnieniach* na ten temat: „Olsztyn. Zaprosił mnie tam Władysław Surzyński. Ustaliliśmy z góry, że pójdzie tylko *Jowialski*, ale z objazdami. Olsztyn, Elbląg, Nowy Dwór, Malbork, Tczew, Sztum, Kwidzyn, Ostróda, Nidzica, Mrągowo, Giżycko, Bartoszyce, Pasłęk, Orneta, Lidzbark Warmiński i z powrotem — Olsztyn. Piętnaście miejscowości w sześć tygodni. Połowa spektakli w Olsztynie. Ciekawy kraj; dziwnie piękny. Warto go było zwiedzić. Ludność prosta, serdeczna, choć natury twarde. Czyż można się dziwić? Przecież tam z pokolenia w pokolenie polskość żyła w konspiracji. Z żelaznym uporem trzymano się jej mimo wiekowych represji prusacka. Godni ludzie. Odczuwałem tutaj powagę misji teatru”²¹.

Bezpośrednią konsekwencją wyprawy z *Panem Jowialskim* poza granice województwa było utworzenie sceny w Elblągu oraz rozszerzenie działalności na sześć dalszych miast województwa gdańskiego. Powiększenie zespołu artystycznego umożliwiło intensyfikację objazdów terenu samego województwa olsztyńskiego. Systematyczną opieką teatralną objęto miasta powiatowe i dziesiątki drobniejszych miejscowości. Z najczęściej odwiedzanych wymienić należy Nidzicę, Giżycko, Biskupiec, Ostródę, Pasłęk, Braniewo, Szczytno, Pisz, Bartoszyce, Lidzbark Warmiński, Węgorzewo, Orneta, Olsztynek, Reszel, Susz, Mrągowo, Dobre Miasto. Objazdami objęto również wiele wsi, między innymi Gietrzwałd, Białą Piską, Ruciane, Młynary, Małdyty, Łazdoje, Srokowo, Pozezdrze, Banie Mazurskie i Świętajno. Do końca roku kalendarzowego 1949 na ogólną liczbę 396 przedstawień (164 tys. widzów) wystawiono w terenie 158 (65 tys. widzów)²², zaś tylko w pierwszym kwartale 1950 roku — 108, wykonując tym samym plan kwartalny w 203,7% (liczba widzów — 57 729, co stanowiło 206% planu)²³. Teren objazdu ciągle się powiększał. W sumie w 1950 roku na 691 spektakli — 403 (w stosunku do 263 planowanych) dano poza Olsztynem, przy czym liczba widzów w terenie wyniosła 181 025 w sto-

20 J. T. Dybowski, *Przed podniesieniem kurtyny*, w: „*Pan Jowialski*”, program, 1949, s. 8.

21 L. Solski, *Wspomnienia*, Kraków 1956, t. 2, s. 521.

22 Arch. MKiS, Gen. Dyr. Teatrów, Oper i Filh., Oddz. Rach. i Bilansów, Eilans za 1949 r., nr 32.

23 (Y), *Teatr olsztyński zdobywa teren*, Trybuna Ludu, 1950, 16 IV.

sunku do 111 707 w Olsztynie²⁴. W sezonie 1950/51 w objazdach wystawiono łącznie (uwzględniając także występy w Elblągu) 418 przedstawień²⁵.

Objęcie zasięgiem działalności Żuław i Powiśla pociągnęło za sobą duże wydatki finansowe, stąd w 1951 roku zrezygnowano z wojaży po województwie gdańskim. W 1950 roku obsłużono aż 44 miejscowości województwa olsztyńskiego²⁶, zwiększając tę liczbę w roku następnym do 50²⁷. Niektóre rekapitulacje podają nawet, że w czasach Władysława Surzyńskiego teatr olsztyński docierał do ponad 60 miejscowości łącznie (uwzględniając również miasta innych województw)²⁸. Biorąc to pod uwagę można stwierdzić, że teatr stanowił w tym okresie przedsiębiorstwo nade wszystko podróżujące. „Mało chyba w Polsce teatrów — zauważa Roman Szydłowski — które by tyle podróżowały”²⁹.

Pozytywne działalności terenowej teatru były oczywiste. Teatr na prowincji pełnił zadania integracyjne, za pośrednictwem repertuaru upowszechniał w rozproszonych ośrodkach ten sam model kulturowy, zasiewał te same treści ideowe i wychowawcze i czynił to skuteczniej niż inne powołane do tego instytucje. O zakresie oddziaływania świadczy fakt, że teatr na Mazurach i Warmii uzyskiwał w latach 1949—1952 rekordową liczbę spektakli i osiągał zdumiewającą, gdzie indziej nie osiąganą, frekwencję. Dzięki scenie objazdowej nie tylko sztuki rozrywkowe, ale i polskie sztuki współczesne przekraczały po 100 przedstawień (np. *Odwety* — 132, *Sprawa Anny Kosterskiej* — 113, *Wczoraj i przedwczoraj* — 100)³⁰. Odwiedzając wsie zamieszkałe przez ludność rodzimą pełnił „ważną rolę czynnika repolonizacyjnego w ośrodkach często opornych na wszelkie inne formy oddziaływania kulturalnego”³¹. Więcej — usiłował przychodzić z pomocą i radą teatralnym zespołom świetlicowym, które w tym okresie powstawały masowo w terenie³².

Realizacja ogromnych i w większości dobrowolnie przez teatr podejmowanych zobowiązań w stosunku do terenu narzucała styl pracy zespołu. Otwarcie stałej sceny w Elblągu utrudniło manewrowanie aktorami, których część zamieszkiwała w tym mieście — i narzuciło konieczność podporządkowywania obsad względem „mieszkaniowym”³³. Bezustanne podróżowanie i poko-

24 WAPO, UW, nr 190. Sprawy dotyczące różnych imprez, konkursów, obchodów i protokoły 1946—1950. Protokół kontroli Wydziału Kultury PWRN w Olsztynie 14—23 III 1951 przez inspektora Departamentu Kontroli MKiS z 23 III 1951. Ze względu na niekompletność zachowanych materiałów nie udało się odtworzyć stosunku ilościowego spektakli w Olsztynie, w Elblągu oraz w objęzdie — ani pełnego stosunku widzów w poszczególnych sezonach. Nie udało się też określić proporcji między planami na poszczególne sezony a ich wykonaniem.

25 (—), *Zasłużona III nagroda*, *Życie Olsztyńskie*, 1951, nr 198.

26 S. Marczak-Oborski, *Teatr na Mazurach i Warmii*.

27 Ibidem.

28 Z. Czajkowska, op. cit.; Por. J. Białkowski, „Słowo” rozmawia z W. Surzyńskim, *Słowo Powszechne*, 1966, nr 200.

29 R. Szydłowski, *Jaracz w Olsztynie*, w: *XX lat Teatru im. Jaracza*, Olsztyn 1965.

30 S. Marczak-Oborski, Sprawozdanie z inspekcji artystycznej teatru 26—29 IX 1952, Arch. MKiS, CZTOiF, Inspekcje 1952, nr 77.

31 Ibidem oraz tegoż, Sprawozdanie z inspekcji teatrów olsztyńskich w dn. 2—5 VI 1951, Arch. MKiS, CZTOiF, Inspekcje 1951, nr 75.

32 (—), *Zasłużona III nagroda*. Potwierdzenie powyższego w sprawozdaniu z inspekcji W. Janowskiej, op. cit.

33 M. Misiorny, *Teatry dramatyczne Ziemi Zachodnich 1945—1960*, Poznań 1963, s. 81 (przy-

nywanie niewygód objazdu przyniosły aktorom sławę „zapaleńców bożych”. Oto obraz owego trudu olsztyńsko-elbląskich aktorów naszkicowany przez Szydłowskiego: „Wiemy, w jak trudnych warunkach trzeba nieraz grać, ile samozaparcia wymaga wejście na niewielką, niewygodną, pozbawioną urządzeń technicznych scenę, jak często marznie aktor, grając w salach źle opalonych lub pozbawionych garderób, jak męczący jest tryb życia, który każe rano próbować, po południu wyjeżdżać w teren, potem grać, późną nocą wracać do domu. A kiedy uczyć się nowych ról? Czy autobus jest miejscem, gdzie można dokazać tego cudu? Po śmierci — odpowie pewno niejeden z wędrownych aktorów”³⁴.

Przepracowanie i nadmierny pośpiech — stanowiące zmoreę wszystkich teatrów terenowych — nie sprzyjały dopracowywaniu inscenizacji, które często uzyskiwały należyty szlif dopiero w trakcie wystawiania. Koniecznym kompromisem na rzecz warunków pracy w terenie (małe scenki i brak urządzeń technicznych) było przystosowywanie dekoracji do rozmiarów scen i ograniczanie liczby rekwizytów. Zdarzało się, że zamiast premierowego garnituru wyposażenia scenicznego oddawano do dyspozycji sceny objazdowej asortyment gorszy, zbierany. Bywało i tak, że po kilkudziesięciu przedstawieniach w objeździe najlepsze dekoracje przedstawiały widok żałosny. Nierzadko po odświeżonych, utrzymanych w najlepszym doborze obsadowym, spektaklach olsztyńskich wypuszczano w teren skład zespołu przypadkowy, permanentnie wymieniając aktorów³⁵. Rezultatem takich przystosowań było obniżenie poziomu artystycznego przedstawień terenowych, na co od czasu do czasu zwracano uwagę w miejscowej prasie³⁶.

Bilans pozytywów i negatywów przemawiał naturalnie na korzyść terenowej inicjatywy teatru. Szeroka i intensywna działalność objazdowa, choć zaciążyła na poziomie artystycznym wielu inscenizacji, spotkała się z wdzięcznym uznaniem społeczeństwa Warmii i Mazur³⁷ i poparciem władz. Wielokrotnie — a zawsze z dużą życzliwością — pisano o cierpliwej i ofiarnej pracowitości zespołu Teatru im. Stefana Jaracza w upowszechnianiu sztuki teatru wśród społeczeństwa ziem Polski północnej.

4. POWSTANIE SCENY ELBLĄSKIEJ

Jak już wspomniano, otwarcie sceny w Elblągu nastąpiło 26 września 1949 roku³⁸. Aktem inauguracyjnym była premiera *Pana Jowialskiego*. Przed-

34 R. Szydłowski, op. cit., s. 9.

35 S. Marczak-Oborski i W. Małkowska, Sprawozdanie z inspekcji teatru olsztyńskiego w dn. 24—26 II 1953, Arch. MKiS, CZTOiF, Inspekcje 1953, nr 73.

36 Zob. (z.a.), *Z teatrem Jaracza w terenie*; W. Moszyński, *Teatr nie tylko w Olsztynie*, *Życie Olsztyńskie*, 1951, nr 310.

37 Zob. S. Ordega-Różnicki, *Objazdowe teatry w Olsztynie i Opolu*, *Nowa Kultura*, 1951, nr 7.

38 O narodzinach sceny elbląskiej Teatru im. Stefana Jaracza pisali m.in. S. Janowicz w *Programie X-lecia Teatru w Elblągu 1949—1959*; K. Czarnocki, *Z notatnika recenzenta*, ibidem, oraz *Jubileusz z perspektywy Elbląga*, w: *XV lat Teatru im. Stefana Jaracza na Warmii i Mazurach 1945—1960*; J. Kolendo, *Wspomnienia i refleksje*, w: *Program XX-lecia sceny w Elblągu*; S. Marek, *10 lat sceny Elbląga*, *Życie Olsztyńskie*, 1959, nr 24; z.s., *Teatr elbląski otwiera podwoje*, ibidem, 1949, nr 269; M. Duleba, *Święto teatralne Elbląga*, *Dziennik*

stawienie odbyło się w tłumnie wypełnionej sali gimnastycznej Szkoły Podstawowej nr 3 przy ul. Agrikola. W atmosferze gorącej i pełnej entuzjazmu przemawiał Ludwik Solski, a następnie przedstawiciele miejscowych władz. Spektakl inauguracyjny, jak i następne, które odbyły się w warunkach równie zaimprovizowanych, nie stanowiły jeszcze sceny elbląskiej. Były jednak pierwszym ważnym krokiem do utworzenia teatru, który to fakt był przykładem bezprecedensowej w naszym kraju symbiozy kulturalnej dwu miast z dwu różnych województw.

Głównym przedmiotem troski elblążan stało się przygotowanie teatrowi odpowiedniej siedziby. Jedynym obiektem, który nadawał się do tego celu, choć nie spełniał wielu warunków podstawowych, była świetlica pracownicza w wyremontowanym przez Związek Transportowców budynku byłego domu parafialnego przy ul. Obrońców Pokoju. Tu też odbywały się kolejne elbląskie premiery sztuk przygotowywanych w Olsztynie. Oficjalne otwarcie tego locum — a zatem naprawdę stałej sceny w Elblągu — nastąpiło 2 września 1950 roku premierą *Żabusi* Gabrieli Zapolskiej w reżyserii Marii Ursynówny.

Własny obiekt umożliwiał nie tylko realizację przedstawień, ale i przygotowywanie inscenizacji. Pierwsze próby z zespołem odbywał tu gościnnie reżyserujący w Teatrze im. Stefana Jaracza Teofil Trzcziński. Elbląska premiera przygotowanej tu przez niego *Oberżystki* Carla Goldoniego wyprzedziła premierę olsztyńską tego spektaklu. Na zasadzie podobnej wymiany między Olsztynem a Elblągiem odbywały się realizacje następnych sztuk, przy czym scena w Elblągu powoli stawała się w tej dziedzinie równorzędna scenie olsztyńskiej.

Pomyślnie układały się stosunki teatru z władzami miejskimi i społeczeństwem. „Zarząd Miejski — pisał Sylwia Janowicz w *Programie na X-lecie sceny elbląskiej* — ułatwił aktorom otrzymanie mieszkań, a elblążanie otworzyli gościnnie własne domy, by przyciągnąć tych, dla których nie starczyło mieszkań służbowych. W ten sposób zacieśnił się węzeł przyjaźni między aktorami a miastem, które już miało swą salę teatralną, swoich aktorów i publiczność z roku na rok coraz bardziej rozmiłowaną w swoim teatrze. Wśród naprawdę oddanych teatrowi przyjaciół, którzy przyczynili się do jego powstania i utrzymania, wymienić trzeba koniecznie burmistrza Pstrokońskiego, dr. Nowickiego, inż. Sierżputowskiego, inż. Buyko, dr. Luxa, inż. Clara, inż. Susickiego, redaktora Czarnockiego i T. Barańskiego —”.

Dotacja Centralnego Zarządu Teatrów w 1951 roku umożliwiła remont i wyposażenie budynku. Zabrało jednak środków na konieczne prace adaptacyjne. Z pomocą przyszli wówczas mieszkańcy Elbląga, wojsko, młodzież, firmy budowlane, inżynierowie. W październiku i listopadzie 1951 roku do widowni liczącej 461 miejsc dobudowano w czynnie społecznym scenę o kubaturze umożliwiającej realizację spektakli w takim garniturze inscenizacyjnym, w jakim je wystawiano w Olsztynie — oraz wzniesiono zaplecze⁸⁹. Pierwszym spektaklem w rozbudowanym budynku był montaż *Braterstwo ducha* w reżyserii Stanisława Miłskiego, wystawiony 1 grudnia 1951 roku.

Bałycki, 1959, nr 244; I. Trojanowska, *Jubileusz trudnych lat*, Głos Wybrzeża, 1964, nr 266; R. HERNICZEK, *Teatr na przedmieściu*, Głos Elbląga, 1958, nr 62.

⁸⁹ (Rak), *Spółczesność Elbląga własnymi rękoma buduje swój teatr*, Głos Olsztyński, 1951, nr 24.

Budynek przy ul. Obrońców Pokoju służył teatrowi do 1966 roku, z tym że w miarę upływu czasu ujawniał niefunkcjonalność swego usytuowania na peryferiach miasta, jak i coraz bardziej widoczny niedostatek wyposażenia i zaplecza. W okresie gwałtownego rozprzestrzeniania się rywalizujących z teatrem środków masowego przekazu, tj. w pierwszej połowie lat sześćdziesiątych, przestał odpowiadać potrzebom. W tej sytuacji przystąpiono do budowy nowego gmachu teatru, którego otwarcie nastąpiło 18 czerwca 1966 roku.

Mariaż teatralny Olsztyna i Elbląga, przy wszystkich wzmiankowanych obopólnych korzyściach kontrahentów, miał również minusy. Przede wszystkim utrudniał pracę zespołu, komplikując system obsadzania ról i porządek prób. Był dokuczliwy dla aktorów zmuszonych do ciągłego podróżowania między Olsztynem a Elblągiem. Komplikował ponadto planowanie repertuaru ze względu na odmienny skład socjalny widowni olsztyńskiej i elbląskiej. W trudnościach tych tkwi uzasadnienie późniejszych, dochodzących od czasu do czasu do głosu tak w środowisku olsztyńskim, jak i elbląskim — tendencji separatystycznych. W wersji olsztyńskiej — rzecz sprowadzała się do chęci uwolnienia teatru od stanowiącej przysłowiową kulę u nogi sceny elbląskiej, w wersji elbląskiej — była wyrazem ambicji utworzenia własnej, autonomicznej sceny.

5. LINIA REPERTUAROWA TEATRU WOBEC TENDENCJI CENTRALNEJ POLITYKI KULTURALNEJ

Równoległe z procesem upaństwowiania scen prowadzono kampanię o nowe oblicze ideowe, repertuarowe i artystyczne teatru. Od pamiętnej narady w Oborach z czerwca 1949 roku, na której wraz z postulatem szerokiego włączenia do repertuaru polskich sztuk współczesnych i uwzględnienia sztuk radzieckich zgłoszono jednocześnie postulat realizmu socjalistycznego — po Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych (zakończony w lipcu 1951 r.) krystalizował się program centralnej polityki kulturalnej w dziedzinie teatru i formował się obowiązujący model sztuki scenicznej.

Podstawowe zadania teatru, podobnie jak i innych dziedzin kultury, widziano w upowszechnianiu treści ideowych socjalizmu, w podnoszeniu poziomu kulturalnego najszerszych rzesz społeczeństwa i dostarczeniu kształcącej rozrywki. Realizacji tego celu służyła w pierwszej fazie kampanii odpowiednia polityka repertuarowa. Podczas pierwszego jej etapu, przypadającego na lata 1948—1949, walczono z repertuarową szmirą i — jak wtedy określano — sztukami szkodliwymi, zaś w sensie postulatywnym — nawiązywano do postępowego nurtu klasyki. W roku 1949, po występach w Polsce Państwowego Moskiewskiego Teatru Dramatycznego, podniesiono potrzebę korzystania z doświadczeń teatru radzieckiego oraz rewolucyjnej dramaturgii krajów demokracji ludowej. Inicjatywę teatrów w tym zakresie pobudził zorganizowany w 1949 roku Festiwal Sztuk Rosyjskich i Radzieckich. Wreszcie trzeci etap tej fazy stanowił walka o własny, współczesny, socjalistyczny repertuar. W programie polityki kulturalnej na szczególnie uprzywilejowanej pozycji znalazły się polskie sztuki współczesne, podejmujące problematykę „nowych konfliktów nowej rzeczywistości, istoty konfliktów współczesnego człowieka, który sam jest produktem nieustannej walki starego z nowym i sam stoi



1. G. Zapolska, *Moralność pani Dulskiej*. Stoją — J. Kozłowski (Zbyszko) i E. Snieżko-Szafnagłowa (Juliasiewiczowa); siedzą od lewej: H. Fridmanowa (Tadrachowa), M. Cwiklińska (Dulska), G. Korska (Lokatorka); niżej: H. Zboromińska (Hanka) i B. Borzomska (Mela)



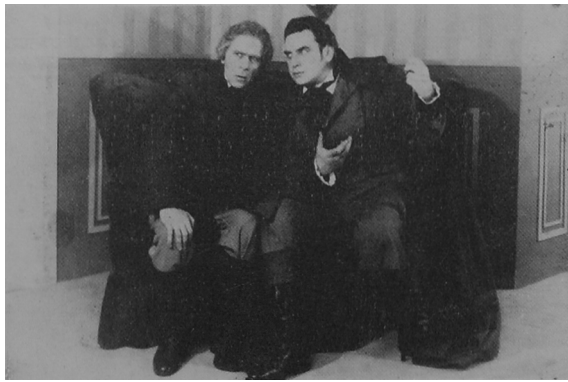
2. M. Swietłow, *Dwadzieścia lat później*. Reż. S. Miłski; sc. J. Zboromiński. Scena zbiorowa



3. F. Zablocki, *Fircyk w załotach*. Reż. W. Hańcza; sc. O. Imbierowicz. Od lewej: J. Kownas (Pustak), S. Igar (Aryst), Z. Łobodziński (Fircyk)



4. L. Leonow, *Zwykły człowiek*. Reż. S. Igar; sc. O. Imbierowicz. Od lewej: B. Płotnicki (Ładygin), S. Massalska (Annuszka), S. Igar (Swiekolkin), J. Zakrzyńska (Wiera)



5. J. T. Dybowski, *Kościuszkę w Berville*. Reż. S. Miłski; sc. J. Zboromirski. Od lewej: B. Płotnicki (Kościuszkę) i W. Surzyński (plk Fiszer)



6. C. Goldoni, *Oberżystka*. Reż. T. Trzcíński; sc. O. Imbierowicz. Stoją od lewej: L. Noskowiak (Pierro), Z. Plato (Hrabia), W. Surzyński (dyrektor Teatru im. S. Jaracza), K. Błaszczński (Markiz), A. Skubisz (Fabrizio), J. Przybylski (Kawaler di Ripafrotta). Siedzą: M. Pinińska (Hortensja), O. Imbierowicz (scenograf), T. Trzcíński, R. Dańska (Mirandolina), J. Rayska (Dejanira)



7. S. Żeromski, *Sułkowski*. Reż. S. Miłski; sc. J. Zboromirski. Od lewej: M. Chodecka (ks. Agnieszka Gonzaga), S. Miłski (ks. D'Este), W. Surzyński (Sułkowski)

w ogniu klasowej walki nowego świata ze starym”⁴⁰. „Wprowadzamy na nasze sceny nowe sztuki — pisano w „Teatrze” w roku 1951 — nie dla nich samych, wprowadzamy je, ponieważ oznacza to aktywne wzięcie udziału przez teatr w toczącej się walce klasowej, oznacza to, że teatr pragnie stać się jeszcze jednym czynnikiem wzmacniającym siły tworzące u nas socjalistyczny ustrój i socjalistycznego człowieka”⁴¹.

Postulatami ideologicznym i repertuarowym towarzyszyły postulaty artystyczne — dotyczące nie tylko sposobu interpretacji i stylu inscenizacji, ale i metod pracy w trakcie przygotowywania sztuk. Ogarniała je w całości formuła realizmu socjalistycznego. Walka o socrealizm teoretycznie służyć miała doskonaleniu kształtu artystycznego inscenizacji. W praktyce — jak wiemy — na skutek zbyt drobiazgowej i biurokratycznej ingerencji czynników oficjalnych w działalność teatru, przyniosła zjawiska sprzeczne z istotą sztuki, wytworzyła powszechnie obowiązujący model — kanon estetyczny ograniczający swobodę twórczą.

Koncepcja zadań teatru, z którą wystąpił Surzyński, obejmując kierownictwo sceny olsztyńskiej, pozostawała od początku w pełnej zgodności z tendencjami centralistycznej polityki kulturalnej. „Chcemy — mówił w 1948 roku — by społeczeństwo rozumiało, że my nie siedzimy na jakimś Parnasie — lecz pracujemy dla wszystkich, dla całego świata pracy”⁴². Proklamacja „teatru dla mas” nie stanowiła jeszcze zapowiedzi przemian. Nowy ton wniosło zobowiązanie złożone przez dyrekcję na posiedzeniu środowiskowej Rady Teatralnej, że w repertuarze „przeważać będą sztuki poważne o aspekcie społecznym”⁴³. W ten sposób teatrowi wyznaczono rolę czynnika edukacji społecznej. Wypełnianiu jej służyć zarówno repertuar, jak i działalność dydaktyczna mu towarzysząca, tj. prelekcje przed spektaklami i komentarze w programach instruujące widzów, „jak należy oglądać daną sztukę i jakie z niej należy wyciągnąć wnioski”⁴⁴. Do tego rodzaju akcji — jak wiadomo — zostały zaleceniami Ministerstwa zobowiązane wszystkie instytucje teatralne kraju.

Pierwszy sezon przyniósł zauważalne, choć jeszcze nie radykalne, zmiany repertuarowe. Na 11 wystawionych sztuk tylko 3 stanowiły repertuar stricte rozrywkowy (*Subretka* Jacquesa Devala, operetka *Wiktoria i jej huzar* Paula Abrahama oraz *Archipelag Lenoir* Armanda Salacrou). Stracił hegemonię repertuar klasyczny. Trzy pozycje — *Kaśka Kariatyda* Gabrieli Zapolskiej, półklasyczna *Srebrna szkatułka* Johna Galsworthy’ego i program pt. *Braterstwo ducha* (drobniejsze utwory Mickiewicza, Fredry, Lermontowa i Czechowa) — zostały zrównoważone taką samą liczbą tytułów polskich sztuk współczesnych (*Odwety* Kruczkowskiego, *Znak Barnasia* i *Zapora* Dybrowskiego). Z inscenizacją *Demona* Lermontowa i *Oświadczyń* Czechowa weszły na scenę olsztyńską sztuki rosyjskie, zaś prezentacja *Przyjaciół* Uspienskiego stanowiła pierwsza

40 W. Sokorski, *Z przemówienia na Naradzie Teatralnej w Oborach 18—19 VI 1949 r.* Cyt. według J. A. Szczepańskiego, *Narada Teatralna w Oborach 18—19 czerwca 1949 r.*, Teatr, 1949, nr 9, s. 4.

41 E. Csató, *O Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych*, Teatr, 1951, nr 3, s. 4.

42 (z.a.), *Ku czemu zmierza Teatr im. St. Jaracza — Co mówią dyrektor i reżyser*, Życie Olsztyńskie, 1948, nr 285.

43 RK, *Pierwsze posiedzenie Rady Teatralnej*, Olsztyński Głos Ludu, 1948, nr 252.

44 (a), *Teatr olsztyński*, Odra, 1948, nr 44, s. 3.

w historii tej sceny konfrontację współczesnego dramatu radzieckiego z miejscowym społeczeństwem. Warto dodać, że z utworami Lermontowa i Czechowa, których odkrycie dla polskich scen uznano za wysokie osiągnięcie zespołu olsztyńskiego, wystąpił teatr na Festiwalu Sztuk Rosyjskich i Radzieckich w grudniu 1949 roku⁴⁵.

W repertuarze Teatru im. Stefana Jaracza w najbliższych latach przeważały polskie sztuki współczesne, najlepiej — jak wówczas zakładano — sprzyjające upowszechnianiu postulowanych treści politycznych i społecznych. Świadczy o tym szczególnie wysiłek i zapał teatru towarzyszący opracowywaniu dramatów współczesnych. Pod względem ilościowym prymat w dalszym ciągu należał do klasyki. Na ogólną liczbę 43 inscenizacji zrealizowanych w czterolecie Władysława Surzyńskiego 17 to sztuki klasyczne (39%), 12 reprezentowało polską dramaturgię współczesną (28%), wystawiono ponadto 9 pozycji rosyjskich i radzieckich (21%) i 3 sztuki rozrywkowe (7%). Pozostałe 2 to jeden montaż i jedna baśń dla dzieci (łącznie 4,7%).

Wracając po kilku latach do tego okresu Dybowski wspominał: „Obaj [z dyrektorem Surzyńskim — R. T.] uważaliśmy, że teatr w Polsce powinien przede wszystkim być dostępny polskim pisarzom współczesnym”⁴⁶. Preferowanie polskich sztuk współczesnych przysporzyło teatrowi w latach 1950—1952 znacznej sławy. Nigdy też zainteresowanie prasy centralnej olsztyńskim teatrem nie było większe niż w tym okresie. Pierwszy blok sztuk współczesnych przyniósł nawet dwie prapremiery, tj. *Zaporę*, podejmującą problematykę konfliktów klasowych na wsi, oraz *Błękitny ton* Heleny Łysakowskiej, poświęcony sylwetce Chopina w stulecie śmierci kompozytora. Wydarzeniem stała się inscenizacja *Odwetów* w wersji poprawionej przez autora, który swoją obecnością w Olsztynie z okazji premiery przyczynił się do popularności utworu w tutejszym środowisku. Warto dodać, że *Odwet*y zyskały sobie ogromną popularność u publiczności; odnawiane i cyzelowane przez dwa lata nie schodziły z afisza i zdobyły dla teatru całe województwo. Ale prawdziwy szturm na dramaturgię współczesną przypuścił teatr dopiero w 1950 roku zdobywając nawet I miejsce na Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych. Zdystansował wszystkie teatry w kraju wystawiając na zorganizowanym z rozmachem lokalnym festiwalu w Olsztynie w czerwcu 1951 roku sześć polskich sztuk współczesnych, w tym aż 5 prapremier. Poza *Odwetami* zademonstrowano *Dr Annę Leśną* Ireny Krzywickiej, *Trzeba było iskr*y Leona Pasternaka, *Sprawę Anny Kosterskiej* Władysława Lubeckiego, *Wczoraj i przedwczoraj* Aleksandra Maliszewskiego i sztukę *Kościuszko w Berville* Janusza Teodora Dybowskiego. Festiwalowej prezentacji nadano charakter prawdziwego święta teatru. Rozmach organizacyjny i ogromną inicjatywę w torowaniu współczesnym sztukom drogi do publiczności nagrodziło jury Festiwalu specjalnym wyróżnieniem.

⁴⁵ Do uczestnictwa w festiwalu zgłoszono *Wassę Żelazną* Gorkiego oraz wspomniane jednoaktówki M. Lermontowa i A. Czechowa. Te ostatnie wchodziły również w skład programu zrealizowanego w sezonie 1949/1950 pt. *Trzej geniusze* i wraz z jednoaktówkami polskich autorów były wielokrotnie prezentowane zarówno w Olsztynie, Ełblągu, jak i w objęz-dzie.

⁴⁶ J. T. Dybowski, *Olsztyńskie prapremiery polskich autorów współczesnych*, Warmia i Mazury, 1955, nr 7/8.

W ostatnim sezonie omawianego czterolecia zdobył się jeszcze teatr na prapremierę *Ortegi* Adama Tarna, sztuki demaskującej ONZ jako instytucję podporządkowaną imperialistom amerykańskim oraz na inscenizację *Zwycięstwa Gralaków* Romana Bratnego. W sumie w ciągu czterech lat zrealizowano 8 prapremier polskich sztuk współczesnych, jeśli nie traktować jako prapremiery inscenizacji *Odwetów* w wersji odmienionej.

Skłonność do wystawiania utworów jeszcze nigdzie nie granych świadczy o dużej odwadze Surzyńskiego i Miłskiego. Za ich przyczyną scena olsztyńska w tym okresie stała się rodzajem poligonu doświadczalnego dla sztuk jeszcze nie sprawdzonych scenicznie. Apel ówczesnego ministra kultury i sztuki: „Dla sztuki współczesnej więcej serca, więcej troski i scenicznego wysiłku niż dla każdej innej pozycji scenicznej”⁴⁷ — znajdował tu odzew w działaniu pełnym rzeczywistego zaangażowania. Zgodnie z oficjalnymi wskazaniami nie przedstawano na interpretacji scenicznej, lecz starano się współpracować z autorami sztuk, usuwać wady warsztatu scenopisarskiego, nakłaniać autorów do pracowywania słabszych scen⁴⁸.

Preferując dramaturgię współczesną, teatr uprawiał szeroką agitację ideowo-polityczną, bowiem treści polityczne i społeczne tych dramatów leżały jak na dłoni. Mimo dochodzącej tu i ówdzie do głosu wiedzy o świecie i ładunku zaangażowania emocjonalnego, sztuki te w większości nie nadawały się jednak do scenicznej obrony: grzeszyły nadmiarem publicystyki, papierowoscią postaci, pozornością konfliktów oraz naiwnym używaniem kontrastu czerni i bieli. Pod względem materiału dramaturgicznego olsztyńskie prapremiery sztuk współczesnych należały — poza *Wczoraj i przedwczoraj* — do najslabszych repertuarowo pozycji 1950 i 1951 roku. W tłoku propozycji, które tu zgłoszono, zabrakło utworów artystycznie najdojrzalszych, na przykład *Zwycięstwa* Tarna, *Zwycięstwa* Warmińskiego czy *Odbudowy Błędowicy* Iwaszkiewicza.

„Sturm und Drang” dramaturgii współczesnej przeżywa teatr olsztyński bezpośrednio przed, jak i podczas Festiwalu z 1951 roku. Na sezon 1951/52 przypadają już tylko dwie pozycje z tego repertuaru. Świadczy to o zmęczeniu zespołu teatralnego zbyt intensywną eksploracją dramaturgii współczesnej w poprzednich sezonach, co jest tym bardziej zrozumiałe, że rezultaty tej eksploracji dostały się pod gęstą i dotkliwą obstrzał krytyki teatralnej. Narastał zresztą już od 1950 roku ferment wśród zespołu aktorskiego, zgłaszającego zastrzeżenia wobec kursu na prapremiery współczesne i domagającego się koncentrowania sił teatru raczej na twórczym inscenizowaniu pozycji klasycznych⁴⁹. Na wspomniane zniechęcenie musiała wpłynąć i ta okoliczność, że w prasie centralnej atakowano konsekwencje nie przypadku, lecz metody

47 W. Sokorski, *Z przemówienia zamykającego Festiwal Polskich Sztuk Współczesnych*. Cyt. według S. W. Balickiego, *Po Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych*, Twórczość, 1951, z. 9, s. 176.

48 Bezpośrednia współpraca twórcza teatru z pisarzem wystąpiła nie tylko w wypadku sztuk J. T. Dybowskiego, który jako kierownik literacki miał możliwość uczestniczenia w przygotowywaniu scenicznym swoich sztuk od początku do końca i z możliwością tej w pełni korzystać. Ścisłe współpracowali z teatrem w tym zakresie pozostali autorzy: A. Malliszewski, W. Lubecki, L. Pasternak, I. Krzywicka i A. Tarn.

49 Zob. W. Laskowska, *Sprawozdanie z inspekcji artystycznej w Teatrze im. St. Jaracza 16—19 XI 1950*, Arch. MKiS, Dep. Przeds. Art. i Rozr., Wydz. Teatru, Inspekcje artystyczne teatrów 1950, nr 35.

artystycznej, stanowiącej istotę teatru Surzyńskiego i Miłskiego, istotę stylu akceptowanego przez publiczność i tłumacza w dużym stopniu sukcesy frekwencyjne. Rozgłos na łamach prasy i powszechne cytowanie olsztyńskich doświadczeń na dowód „niedorastania” teatrów do zadań, które narzuca im współczesna dramaturgia — były miarą tyleż popularności teatru, co i niepowodzenia. Rozczarowanie do sztuk współczesnych ogarnęło po Festiwalu również inne teatry w kraju. Tu jednak było dotkliwsze, ponieważ zapał, z jakim uprzednio przystąpiono do Festiwalu, był większy niż gdzie indziej. Co więcej, w wyniku analiz, które przeprowadzili krytycy, wyszło na jaw nieprzystosowanie warsztatu reżysersko-inscenizacyjnego i aktorskiego, szlifowanego dotąd przez Miłskiego i Surzyńskiego na repertuarze klasycznym, a nastawionego nade wszystko na organizowanie emocji — do repertuaru sztuk współczesnych. „Odstępstwo od linii” w ostatnim sezonie nadały wagę problemu oficjalnie czynniki kontroli artystycznej oraz prasa, wypunktowując gorliwie i z pryncypialnością zmienną dla tego etapu procentowy spadek udziału sztuk współczesnych w repertuarze i stwierdzając zbroczenie teatru „z właściwej i twórczej drogi”⁵⁰.

Dość wysokie miejsce wyznaczono w repertuarze sztukom rosyjskim i radzieckim. W sezonach 1949—1952 wystawiono ogółem 8 pozycji tego repertuaru, nie licząc dwóch drobniejszych inscenizacji, będących elementami spektakli składanych. Klasykę rosyjską i to od niezłej strony zaprezentowały *Wassa Żelaznowa* Maksyma Gorkiego w reżyserii Leonii Barwińskiej, stanowiąca polską prapremierę tej sztuki oraz *Kamienny gość* Aleksandra Puszkina (także prapremiera), wchodzący w skład cyklu *Trzej geniusze*.

Słabiej przedstawiał się repertuar sztuk współczesnych, dobieranych — zdaje się — głównie pod kątem dydaktyki a reprezentujących nie najciekawsze doświadczenia radzieckiej dramaturgii. Ani naiwne uznanie miejscowej prasy, ani ciepłe przyjęcie publiczności nie są w stanie przesłonić prawdy o słabościach sztuk w większości pozbawionych głębszych konfliktów, dociekliwości psychologicznej i myślowej propozycji. Nie pokuszono się o wystawienie utworów, które ówczesna krytyka zaliczała do najciekawszych. O sztukach takich jak na przykład *Lubow Jarowaja* Konstantina A. Trieniowa, *Człowiek z karabinem* Nikołaja P. Pogodina, *Tragedia optymistyczna* Wiszniewskiego, *Zagłada eskadry* Ołeksandra E. Kornijczuka, *Sztorm* Władimira N. Billa-Biełocerkowskiego, *Interwencja* Sławina, *Łażnia* Władimira W. Majakowskiego czy *Moskiewski charakter* Anatolija W. Sofronowa — gdzie indziej cieszących się powodzeniem i pozwalających na demonstrację poziomu sprawności teatralnej — tu dowiadywano się za pośrednictwem prasy. W teatrze olsztyńskim tymczasem prezentowano albo kaliber leciutki w postaci pogodnych i nie pozbawionych liryzmu, ale błahych *Przyjaciół* Uspienskiego, albo znów sięgano do kalibru „najcięższego”. *Okno w lesie* Leonida Rachmanowa i Jewgienija Ryssa wzywało do „czujności wobec podstępnej akcji wroga”, który „wkrada się w mózgi «najbardziej zaufanych ludzi, wielkich ludzi nauki»”⁵¹. *Pałacyk w zaułku* braci Tur opowiadał o zdemaskowaniu przez

50 M. Czerwiński, *Na piaszczystej drodze* (1), *Życie Olsztyńskie*, 1952, nr 168.

51 J. T. Dybowski, *Program sztuki Okno w lesie* L. Rachmanowa.

ludzi radzieckich imperialistycznych szpiegów i dywersantów. Raziły dydaktyką i schematyzmem *Niespokojna starość* Rachmanowa i *Zwykły człowiek* Leonowa. Ciekawszą i ambitniejszą repertuarowo pozycją w tym nurcie była poetycka sztuka *Dwadzieścia lat później* Michaiła Swietłowa, osnuta na wspomnieniach autora z czasów rewolucyjnej młodości. Sztuki radzieckie stanowiły w zasadzie jedyną reprezentację współczesnego repertuaru obcego — i pod tym względem teatr olsztyński nie odstawał od innych teatrów w tym okresie.

Głównym elementem działań wychowawczych teatru był zatem repertuar współczesny. Nie mógł on jednak zastąpić klasyki sprawniej służącej zdobywaniu terenu. Zobowiązania wobec publiczności, częstokroć po raz pierwszy stykającej się z teatrem, nie dopuszczały do jednostajnego narzucania jej sztuk produkcyjnych. Zresztą nawet najzagorzalsi rzecznicy unifikacji programowo-repertuarowej, popierając repertuar współczesny, nie odmawiali teatrom terenowym prawa do szerszego uwzględniania w repertuarze sztuk klasycznych. „Wydaje nam się — pisano w *«Teatrze»* w roku 1952 — że repertuar teatrów na Ziemiach Odzyskanych winien kłaść nacisk na utwory Słowackiego i Fredry, Zabłockiego i Niemcewicza, Bogusławskiego i Żeromskiego, Apolla Korzeniowskiego i Kraszewskiego. Nie powinno tu zabraknąć utworów dających wyobrażenie o postępowych tradycjach naszej kultury —”⁵².

Za fasadą gorliwości i deklaratywności, z jaką w *Teatrze im. Stefana Jaracza* windowano na scenę sztuki współczesne, kryło się rzeczywiste, ugruntowane doświadczeniami aktorskimi i inscenizatorskimi Surzyńskiego i Milskiego, przywiązanie do klasyki. Doskonale zdawano tu sobie sprawę z tego, że własne klasyka polska stanowi instrument najskuteczniej służący akcji niesienia żywego słowa polskiego w głąb całego województwa. Nie przypadkiem zdobywanie publiczności Elbląga i miejscowości Powiśla rozpoczęto paradą *Pana Jowialskiego*. Nie przypadkiem na inaugurację wszystkie kolejnych sezonów wybierano dzieła klasyków. Celowo także — nie szczędząc środków — uprawiano w oparciu o teksty klasyczne specjalny typ montażu, pozwalającego na szerszy gest teatralny i nie zobowiązującego do weryzmu inscenizacyjnego.

Inwencja Władysława Surzyńskiego w doborze sztuk klasycznych nosiła znamiona etapowych ograniczeń. Wyjątek stanowiły wzmiankowe prapremiery autorów rosyjskich. Kryteria doboru pozostawały w zgodzie z oficjalnymi sugestiami, odpowiadały zaleceniom wydobywania tych pozycji, które „posiadają nieśmiertelną wartość artystyczną i społeczną, stanowiąc jednocześnie odskocznice od sztuk współczesnych i problemów współczesnego człowieka, do zrozumienia istoty i roli Związku Radzieckiego w walce o pokój i do zrozumienia istoty naszej walki o socjalistyczną Polskę”⁵³. Wśród inscenizowanych dzieł możemy wyróżnić dwie grupy: realistyczny dramat mieszczański, obnażający rozkład życia w stosunkach kapitalistycznych oraz komedię klasyczną o tradycjach oświeceniowych, korespondującą z aktualnymi tendencjami społeczno-wychowawczymi. W pierwszej z tych grup prym wiodła nieśmiertelna *Zapolska*, którą w tym okresie prezentowano aż cztery razy.

52 (—), *Na Ziemiach Odzyskanych*, Teatr, 1952, nr 18, s. 3.

53 W. Sokorski, *Jeszcze o repertuarze*, Olsztyński Głos Ludu, 1948, nr 255.

Poza nią wystawiono *Szczęście Frania* Włodzimierza Perzyńskiego i świeżo odkryte *Ruchome piaski* Piotra Chojnowskiego. W grupie drugiej znalazły się wzmiankowane sztuki Fredry, następnie w kółko w tym okresie grywane — *Klub kawalerów* Bałuckiego, *Fircyk w zalotach* Zabłockiego i *Stary kawaler* Józefa Korzeniowskiego. Komedii europejskiej uczyniono zadość inscenizacjami *Grzegorza Dyndaty* Moliera i *Oberżystki* Goldoniego..

Znamiennym dla upodobań Surzyńskiego i Miłskiego zjawiskiem repertuarowym były wzmiankowane wyżej spektakle składane i montaż. *Braterstwo ducha*, zestawione z jednoaktówek Lermontowa, Fredry i Czechowa oraz z wprowadzającej wizji scenicznej pt. *Mickiewicz i Puszkina pod pomnikiem Piotra Wielkiego* miało służyć unaocznieniu więzów kulturalnych łączących nasz kraj ze wschodnim sąsiadem. Podobnym celem służył montaż pt. *Trzej geniusze*, ten jednak wyraźniej już zdradzał predylekcję twórców spektaklu do repertuaru romantycznego. Składały się nań wzmiankowane dramaty Puszkina i Lermontowa oraz fragmenty utworów Słowackiego i Mickiewicza. Z tym nurtem repertuarowym wiąże się nieco zrealizowana z rozmachem inscenizacja nieśmiertelnego *Keana* Aleksandra Dumasa w spektaklu zatytułowanym *Teatr i życie*. Wplecione w akcję *Keana* fragmenty *Otella* i *Hamleta* w interpretacji Surzyńskiego stanowiły pierwszą w teatrze olsztyńskim, choć ułamkową, prezentację repertuaru szekspirowskiego. Jako jeszcze jeden przykład tej inwencji repertuarowej trzeba wymienić przedstawiony jeszcze w pierwszym sezonie program pt. *Miłość wśród wieków*, będący zestawieniem 13 wyjątków znanych dzieł dramatycznych, ilustrujący historię miłości od czasów mitologicznego Erosa po czasy współczesne.

Rejestru sztuk klasycznych dopełnia prezentacja *Sukowskiego* Stefana Żeromskiego w reżyserii Stanisława Miłskiego (22 luty 1952).

Niedostatek ambicji teatru w poszukiwaniu ciekawszych utworów klasycznych i poprzestawanie na sztukach lżejszych, rozrywkowych, często drugorzędnych autorów — budziły zastrzeżenia recenzentów. Powodem jednak znacznie ostrzej wyrażanego zniecierpliwienia był korowód dramatów Zapolskiej, „zbyt częste — jak pisano — grzebanie się w dulszczyźnie, w pseudomoralności herbowej szarlatanerii i kupczącego wszystkim mieszczaństwa, a więc w sprawach specjalnie niewiele obchodzących widza”⁵⁴. Niezależnie jednak od tego typu zastrzeżeń repertuar klasyczny cieszył się wielkim powodzeniem wśród publiczności.

Na zakończenie tych rozważań warto powrócić do zjawiska dynamiki działalności repertuarowej teatru w tym okresie. Za czasów Władysława Surzyńskiego w działalności teatru można wyróżnić dwie fazy: progresywną i regresywną. Świadczy o tym zarówno zestawienie liczbowe sztuk zrealizowanych w kolejnych sezonach, jak i ich dobór. W sezonach 1948/1949 przygotowano 11 premier, 1949/1950 — 13, 1950/1951 — już tylko 10, zaś w sezonie ostatnim zaledwie 7. Wraz ze spadkiem liczby premier pojawiło się rozczarowanie do nie przynoszącej sukcesu tematyki współczesnej oraz ferment w łonie zespołu. Podczas gdy jednak innym teatrom, również zmęczonym eksploatacją dramaturgii współczesnej, udało się drogą poszukiwań repertuarowych wyjść

z impasu — teatr Surzyńskiego nie potrafił tego impasu przezwyciężyć. Brak „głębszego oddechu” repertuarowego w połączeniu ze szczególną manierą inscenizacyjną, krytykowaną przez recenzentów, oznaczał załamanie aspiracji teatru do znaczącego uczestnictwa w życiu teatralnym kraju i narastanie kryzysu w życiu sceny.

DIE ORGANISATIONELLE ENTWICKLUNG UND DIE AUSRICHTUNG DES SPIELPLANS
DES STEFAN-JARACZ-THEATERS IN OLSZTYN UND ELBLĄG IN DEN JAHREN 1948—1952

(INTENDANT WŁADYSŁAW SURZYŃSKI)

Zusammenfassung

Die Jahre 1948—1952, in denen Władysław Surzyński Intendant des Theaters war, bildeten die erste Phase der Periode 1948—1957, die durch die neue Kulturpolitik und die zentralistische Struktur des kulturellen Lebens gekennzeichnet war. In der vorliegenden Skizze wird nicht die gesamte Tätigkeit des Theaters von Olsztyn während der Leitung Surzyńskis behandelt; es wurde bloß die organisationelle Entwicklung und die ökonomische Situation sowie die Ausrichtung des Spielplans auf dem Hintergrund der damaligen Kulturpolitik dargestellt.

Die Einleitung behandelt die schwierige finanzielle Lage des Theaters am Vorabend seiner Verstaatlichung. Die Verstaatlichung im Jahre 1949 hat zu der ökonomischen Stabilisierung beigetragen, indem sie einen systematischen und ausgewogenen Zufluß der Mittel für seine Tätigkeit sicherte. Zugleich wurden die Pflichten des Theaters um das Vielfache erhöht, es wurden hohe Normen und Dienstleistungen zugunsten des Terrains eingeführt. Diese Pflichten wurden mit einem riesenhaften Schwung erfüllt: es haben dabei sowohl der persönliche Ehrgeiz des Intendanten, als auch die Initiative des Kollektivs mitgewirkt, die die Arbeit in der Wanderbühne als den staatsbürgerlichen Dienst an der kulturell rückständigen Provinz betrachteten. Ein Ausdruck dieser Initiative war nicht nur die Organisation einer Wanderbühne, sondern auch die Errichtung 1949 einer ständigen Bühne in Elbląg, sowie die Einbeziehung anderer Ortschaften (außer Elbląg) außerhalb des Gebiets der damaligen roßen Wojewodschaft Olsztyn. Im Jahre 1951 umfaßte der Wirkungsbereich des Theaters über 50 Ortschaften, was ein bestes Zeugnis über den Schwung ausstellt, mit dem die Idee der Verbreitung der Theaterkunst realisiert wurde, und einen Aufschluß über den Wirkungskreis gibt. Die Lösung solch riesiger Verbreitungsaufgaben konnte jedoch nicht ohne Rückwirkungen auf das künstlerische Niveau erfolgen, da das Theater damals nicht über eine ausreichende Zahl vollqualifizierter Schauspieler verfügte. Das Mißverhältnis zwischen den Kräften des Theaters und seinen weitreichenden Verpflichtungen sowie dem gespannten Dienstleistungsplan war die Ursache des niedrigen künstlerischen Niveaus sowohl in der Zeit W. Surzyńskis, als auch in den späteren Jahren dieses Jahrzehntes.

Die Auffassung über die programmatischen Aufgaben des Theaters, deren Ausdruck der Spielplan war, befand sich im vollen Einklang mit den Tendenzen der Kulturpolitik. Die Korrektur der „Spielplanlinie” im Sinne der ideenpolitischen Weisungen brachte eine Beschränkung und dann vollständige Eliminierung der echten Unterhaltungsstücke. Dafür wurden zeitgenössische polnische Stücke, welche die Verbreitung der geforderten politischen und gesellschaftlichen Inhalte beschleunigen sollten, bevorzugt in das Repertoire eingeführt; es erfolgte auch eine Wendung zugunsten der russischen und sowjetischen Stücke. Die überdurchschnittliche Hingabe des Theaters von Olsztyn an das zeitgenössische polnische Repertoire hatte es bei der Schwäche der sog. „Produktionsstücke” zur Folge, daß das Theater zu einem Versuchsfeld für diejenigen Stücke wurde, die sich noch nicht auf irgendeiner Bühne bewährt haben konnten. Die in dieser Richtung erwiesene Erfindungsgabe hat es verursacht, daß die etappenmäßigen Beschränkungen, die mit dem einseitigen Interesse und den Spielplanerfahrungen verbunden waren, in dem Theater von Olsztyn besonders deutlich zur Schau gestellt wurden und als Endergebnis den Widerwillen gegenüber den zeitgenössischen Stücken bei dem Theaterkollektiv und bei dem Publikum erweckten, sowie eine Kritik des sogenannten „Stils von Olsztyn” hervorgerufen haben.

Übers. J. Serczyk