

Tomczyk, Ryszard

Tendencje artystyczne Teatru im. Stefana Jaracza w latach 1948-1952

Komunikaty Mazursko-Warmińskie nr 1, 21-46

1977

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

TENDENCJE ARTYSTYCZNE TEATRU
IM. STEFANA JARACZA
W LATACH 1948—1952 *

Postulaty czynników oficjalnych i krytyków dotyczyły w tym okresie nie tylko zagadnień programowych, ideowo-repertuarowych, lecz także spraw inscenizacyjnych, warsztatowo-artystycznych.

Wykładnikiem postawy zaangażowania w walce o postępowe idee miał być realizm socjalistyczny, przeciwieństwo — jak mówiono — postawy artystowskiej, równoznacznej z „mieszcząskim estetyzmem”. Po odpowiedź na pytanie, czym jest realizm socjalistyczny, sięgano do radzieckich krytyków i teoretyków sztuki, między innymi do często w tym okresie cytowanego Pudowkina, który podawał następującą definicję: „Realizm socjalistyczny jest metodą pracy, która głęboko jednoczy artystę z rzeczywistością, z życiem otaczającym i — co jest podstawowe — czyni artystę bezpośrednim uczestnikiem wysiłku całego narodu. Mówimy: realizm, ponieważ nasza sztuka odzwierciedla życie w całej jego pełni i różnorodności. Mówimy: socjalistyczny, ponieważ praca, która polega na obserwacji i odzwierciedla życie, jest podporządkowana celom wzniosłym, do których dąży cały naród: do rozwoju i rozkwitu społeczeństwa socjalistycznego”¹.

Metoda realizmu socjalistycznego określała całość pracy nad inscenizacją dzieła, obowiązywała zatem wszystkich twórców spektaklu. Wyznaczała nie tylko ostateczną formę inscenizacji, ale też i poszczególne ogniwa warsztatu pracy nad przekładem teatralnym. Założeniem podstawowym było zbudowanie spektaklu harmonijnie łączącego zasadę typowości z zasadą konkretności realiów. Przez typowość rozumiano wzmożone eksponowanie istotnych, nie przypadkowych cech życia, reprezentatywność socjalną, podobieństwo do akceptowanego wzoru socjalnego i skupienie się na przewodniej myśli dzieła². Metodę realizmu przeciwstawiano naturalizmowi, przez który rozumiano kopiowanie rzeczywistości w szczegółach przypadkowych. „Naturalistyczna koncepcja — podnoszono — jest w gruncie rzeczy nieprzydatna dla teatru socjalistycznego, przeszkadzając w poszukiwaniu własnych środków wyrazu, gubiąc

* Por. R. Tomczyk, *Teatr olsztyński w latach 1945—1948*, Komunikaty Mazursko-Warmińskie, 1975, nr 3, ss. 287—328; tenże, *Rozwój organizacyjny i linia repertuarowa Teatru im. Stefana Jaracza Olsztyn — Ełbląg w latach 1948—1952*, ibidem, 1976, nr 2, ss. 165—183.

¹ Cyt. za W. Daszewskim, *U progu realizmu socjalistycznego w polskim teatrze*, Teatr, 1950, nr 7, s. 13.

² S. Marczak-Oborski, *Życie teatralne w latach 1944—1964*, Warszawa 1968, s. 64.

zarówno myśl autora, jak i artystyczny wyraz dzieła"³. Podporządkowanie szczegółów w sensie konkretności realiów myśli przewodniej miało służyć uwypukleniu tendencji społeczno-politycznej dzieła i wzmocnieniu jego komunikatywności. Ku temu samemu celowi zmierzał postulat jednoznaczności sensu utworu osiąganey w praktyce na drodze ostrego różnicowania postaci na pozytywne i negatywne.

Szczególną wagę przywiązywano do literackiego i scenicznego konstruowania postaci pozytywnych, mających być wzorami do naśladowania.

Zalecenia dotyczące warsztatu pracy zobowiązywały inscenizatorów w pierwszej fazie przygotowań do starannej lektury tekstu i do jego krytycznej analizy z punktu widzenia metody marksistowskiej⁴. Wysoką rolę w tym stadium wyznaczano kierownikowi literackiemu oraz szkoleniu ideologicznemu zespołu⁵. „Aktor i reżyser — postulowano — winni przygotowywać się do roli nie tylko tekstowo, lecz i ideologicznie”⁶. Do powinności reżysera wynikających z założeń realizmu socjalistycznego należało dochowanie wierności dziełu literackiemu, budowanie spektaklu jednolitego stylistycznie i podporządkowywanie wszystkich elementów widowiska celom zawartym w głównej idei dzieła. Sporo miejsca poświęcono w ówczesnych rozważaniach sprawie socjalizmu w warsztacie aktora. W imię scalenia wszystkich elementów widowiska zalecano powściągnięcie „wybujałej pseudo-samodzielności aktora” i rozwijanie stylu gry zespołowej⁷. Realizm socjalistyczny w pracy aktora — tłumaczył Aleksander Zelwerowicz — „jest to realistyczne, zgodne z życiową prawdą postaci, interpretowanie danej roli z wyraźnym podkreśleniem zasadniczych jej cech, zwłaszcza ideologicznych i z wyraźnym odsunięciem na plan drugi wszystkich cech nie niezbędnych. Innymi słowy jest to najrealistyczniejszy realizm, posunięty prawie bezpośrednio do granic naturalizmu, ale jednocześnie realizm najoszczędniejszy, eliminujący wszystkie te czynniki, bez których można się obejść, dążąc do uzyskania pełnego, wypukłego, ale nie cząstkowego i rozdrobnionego obrazu”⁸. Taka koncepcja gry aktorskiej zbudowana została w konfrontacjach teatru z repertuarem współczesnym. Doświadczenia aktorskie festiwalu z lat 1949—1951 — stwierdza Stanisław Marczak-Oborski — sprawiły, że „za dobrą rolę w repertuarze współczesnym zaczęło się uznawać postać zagraną z naturalnością i prawdopodobieństwem, czyli nie odbiegającą od ludzi spotykanych na ulicy, w zakładach produkcyjnych czy biurach”⁹.

Teoretycznie metoda ta dotyczyć miała wszelkiego repertuaru i aby nadać jej walory narzędzia uniwersalnego — sięgnięto do systemu Konstantego Stanisławskiego, traktując ten system w sposób katechetyczny. Zasady systemowe realistycznego i uniwersalnego warsztatu aktora na podstawie teorii „komunikatywnego przeżywania” Stanisławskiego sformułował Jan Kreczmar, wy-

3 W. Sokorski, *Po Festiwalu Sztuk Radzieckich*, Teatr, 1950, nr 2—4, s. 7.

4 J. Siekierska, *O realizm socjalistyczny w polskim teatrze*, Teatr, 1950, nr 12, s. 7.

5 E. Csató, *Najpilniejsze zadania teatrów*, Teatr, 1950, nr 11, ss. 11—17.

6 (—), *Zadania nowego socjalistycznego teatru. Konferencja teatralna w Warszawie*, Życie Olsztyńskie, 1950, nr 261.

7 J. Siekierska, op. cit.

8 A. Zelwerowicz, *Jak ustłowałem zbudować rolę kompozytora Laagusa*, Teatr, 1950, nr 2—4, s. 14.

9 S. Marczak-Oborski, op. cit., s. 89.

punktując jako zjawiska sprzeczne z realizmem natchnieniowość i jego diametralne przeciwieństwo — koncepcjonizm, następnie — estetyzację, przerost racjonalizmu, zaterosstwo, beznamiętny naturalizm i gwiazdorstwo¹⁰. W praktyce jednak repertuar klasyczny pozostawiał znacznie więcej miejsca dla interpretatorskiej inwencji, a w konfrontacji z nim postulowanej metody nie dawało się utrzymać. Nic dziwnego, że po festiwalach zarówno ludzie sceny, jak i widzowie zateśknili do klasyki.

Postulowany model teatru nastawiony był na ilustrowanie tekstu literackiego, miał charakter realistyczno-werystyczny i stanowił regresywne nawiązanie do poetyki wieku XIX. W imię realizacji teatru tego typu jako zjawiska szczególnie szkodliwe, bo — jak utrzymywano — wyrastające na gruncie idealistycznej filozofii i burżuazyjnej ideologii, piętnowano zarówno naturalizm, jak i tzw. formalizm, przez który rozumiano wszelkiego typu eksperymentowanie (zatem tzw. awangardyzowanie) oraz nadużywanie środków wyrazu w grze aktorskiej, plastyce scenicznej, muzyce, ruchu itp.

Z normatywną estetyką socrealizmu, zwięzłą do weryzmu, stał w sprzeczności monumentalny teatr o tradycjach romantycznych, reprezentowany przez Leona Schillera, jak i teatr psychologiczno-liryczny, kontynuujący tradycje „Reduty”. Lepiej korespondowały z duchem czasu formy teatru kameralnego, powściągliwego w środkach wyrazu, refleksyjnego, respektującego tekst literacki, czyli „wiernego intencjom pisarza”. Z różnymi odmianami tego teatru spotykamy się w latach 1949—1953. W „antyschillerowskiej” ofensywie znajdują się w tym okresie między innymi Erwin Axer, Kazimierz Dejmek, Bohdan Korzeniewski. Jednak już od początku — jak zauważa Konstanty Puzyna — sztywne normy weryzmu budziły u nich opory. Po roku 1952 — od momentu wizyty *Berliner Ensemble* i w wyniku zwrotu ku początkowo zupełnie zaniedbanemu repertuarowi romantycznemu — weryzm inscenizacyjny traci energię, a formy kameralne ustępują miejsca widowiskowości, ekspresyjności, barwności inscenizacyjnej i umowności¹¹.

Kształtowanie się profilu artystycznego Teatru im. Stefana Jaracza nie stanowi w odniesieniu do stylu inscenizacyjnego egzemplifikacji przedstawionego wyżej procesu. Teatr olsztyński w latach 1948—1952, a więc w szczytowym okresie orientacji na weryzm inscenizacyjny, wykazuje upodobanie do widowiskowości, barwności, rozrzutności efektów inscenizacyjnych, do ekspresjonizacji i wystawności teatralnej. Nie zdradza też konsekwencji w korzystaniu z tradycji inscenizatorskich. Bliższa jednak zdaje się być Władysławowi Surzyńskiemu i Stanisławowi Miłskiemu widowiskowa tradycja Leona Schillera niż intelektualizm i kameralizm Erwina Axera. Dlatego też właściwy, choć krótko trwający, zwrot ku weryzmowi i kameralizmowi wystąpi w Olsztynie z opóźnieniem w stosunku do innych teatrów, bo dopiero w roku 1952, po odejściu Surzyńskiego i Miłskiego.

I. W KONFRONTACJI Z REPERTUAREM WSPÓŁCZESNYM

Pierwszą sztuką na scenie olsztyńskiej podejmującą autentyczny problem współczesny były *Odwety* (11 XII 1948)¹². Wystawiono je w nowej wersji,

¹⁰ J. Kreczmar, *Realistyczny warsztat aktora*, Teatr, 1951, nr 1, s. 13.

¹¹ Zob. K. Puzyna, *Syntezy za trzy grosze*, Warszawa 1974, ss. 31—35.

¹² Sztuka została opracowana dwukrotnie. Wersja z r. 1948 była dziełem reżyserii zbior-

bezpośrednio po poprawkach uczynionych w tekście przez Leona Kruczkowskiego. Intencją twórców spektaklu — na co wskazuje słowo programowe Janusza Teodora Dybowskiego — było wyeksponowanie ideowego nurtu dramatu, przede wszystkim zaś wydobycie konfliktu między racjami ideowymi a racjami ludzkimi w świadomości człowieka idei, polskiego komunisty zniewolonego przez splot wypadków życiowych do zejścia z płaszczyzny politycznej na „własne podwórko” i ujawnienia tym samym swoich słabości¹³. Ta koncepcja interpretacji, odpowiadająca zresztą sugestiom autora, nie pozwalała na wyraziste ujednoznaczenie sensu sztuki i podporządkowanie jej celom doraźnej propagandy politycznej. Dramat Jagmina, rzecznika idei i ojca, znalazł w spektaklu wyraz głęboki i przekonujący dzięki interpretacji Surzyńskiego. „Stworzył — jak pisano — kreację mocną i bardzo ludzką”, ujawniając w wielkiej scenie rozmowy z synem (J. Kozłowski) dużą siłę ekspresji¹⁴. Dzięki sztuce publiczność Olsztyna i całego województwa zetknęła się z niezłą reprezentacją współczesnej dramaturgii polskiej. Sztuka mówiła o problematyce aktualnej, demonstrowała ciekawy, pogłębiony psychologicznie, nieschematyczny portret polskiego komunisty, jakiego w przyszłości długo nie pokazano na tutejszej scenie. Jednak w Olsztynie, podobnie jak gdzie indziej, recenzenci nie potrafili wnieść się nad etapowe kryteria ocen, upatrując źródło słabości zarówno dramatu, jak i w następstwie jego inscenizacji — w tym, co stanowiło o sile kreacji bohatera. Przedmiotem krytyki stały się słabości Jagmina, konsekwencja — jak podnoszono — braku odpowiednich podstaw ideologicznych, zatem niedostateczna typowość tej postaci, która zamiast budzić wiarę w zwycięstwo socjalizmu — budzi litość¹⁵.

Wzgląd na powodzenie sztuki o tematyce związanej z „dniem dzisiejszym” spowodował wystawienie *Znaku* Kazimierza Barnasia (27 III 1949), którego akcja działa się w majątku państwowym na Warmii. Rzecz, mimo słabości konstrukcyjnych i nieuzasadnionej manieri symbolistycznej, znalazła (zwłaszcza w terenie) życzliwych odbiorców i doczekała się 32 spektakli w ciągu trzech miesięcy. Przyczyniła się do tego problematyka zagospodarowywania się ludności osadniczej na ziemiach odzyskanych.

Kolejną próbą przedstawienia problematyki bliskiej rolniczej ludności Warmii i Mazur była inscenizacja *Zapory* Dybowskiego (18 V 1949). Sięgnięcie tym razem do utworu jeszcze nie sprawdzzonego scenicznie otwierało korowód prapremier polskich sztuk współczesnych i dawało początek szczególnej przygodzie teatralnej sceny olsztyńskiej. *Zapora* przynosiła w formie komediowo-widowskowej ilustrację oficjalnych wyobrażeń na temat procesów nurtujących powojenną wieś. Ambicją autora było w obrazie życia wsi podkarpackiej przedstawić rozwarstwienie klasowe, konflikty między bezrolnymi i małorolnymi a tzw. kułakami, ścieranie się idei postępu cywilizacyjnego z tradycją, wreszcie pokazać zwycięstwo słusznej sprawy, tj. usunięcie zapory w postaci

rowej, z dekoracjami E. i L. Grajewskich. Następną wersję (28 I 1950) przygotowano w reżyserii S. Miłskiego i scenografii J. Zboromirskiego. Brak odpowiedniej dokumentacji nie pozwala ustalić różnic inscenizacyjnych między obu wersjami.

13 T. L., *Przed premierą „Odwetów” Kruczkowskiego. Dramat Stefana Jagmina, Życie Olsztyńskie*, 1943, nr 339.

14 B., *Odwet...*, *Życie Olsztyńskie*, 1948, nr 345.

15 *Ibidem*.

bogaczy i egoistów a podjęcie przez kolektywy wiejski decyzji o budowie elektrowni. Nowość tematu i — jak pisano — trafne przedstawienie frontu walki klasowej na wsi¹⁶ spowodowały, że sztuką tą zainteresowały się następnie inne teatry w kraju i że w konsekwencji odbyła ona sporą wędrowkę po scenach zawodowych i amatorskich. Wszędzie jednak ujawniała swe słabości: szablonowość i stereotypowość postaci i konfliktów oraz schematyzm podziału na stronę pozytywną i negatywną¹⁷. Sztuka dałaby się może obronić, gdyby przyznano autorowi — jak i w rezultacie teatrowi — prawo do traktowania tej problematyki w konwencji widowiskowo-operetkowej. Że ku tej konwencji utwór grawitował świadczyło wszystko to, co z punktu widzenia realizmu uznano za jego wady: zatem i schematyzm założenia komediowego, i jednowymiarowy rysunek postaci, i włączenie w akcję intrzygi miłosnej i wreszcie wprowadzenie śpiewów i tańców ludowych. Stanisławowi Miłskiemu jako reżyserowi zabrakło odwagi i inwencji, aby inscenizację nachylić w tym kierunku. Nie wahał się natomiast przed aktywizacją jego elementów widowiskowych. Stworzył zatem, zgodnie z założeniami konstrukcyjnymi utworu i własnymi upodobaniami, przedstawienie widowiskowe i popularne. Spektakl miał komediowe tempo i ostro uwydatnioną linię podziału postaci na „czarne” i „białe” — widoczną nie tylko w charakteryzacji i interpretacji aktorskiej, lecz także w kompozycji ruchu i usytuowaniu scenicznym grup postaci, zgodnym z podziałem klasowym. Najlepiej wypadły skreślone z satyryczną pasją i zagrane charakterystycznie postaci negatywne, a więc przedstawiciele „kułackiej klikli” (np. Trzesowska w interpretacji Eugenii Śnieżko-Szafnaglowej czy sołtyś w wykonaniu Aleksandra Sewruka). Znacznie gorzej wypadli papierowi bohaterowie pozytywni. W każdym razie sztuka uprawiała do ostrzejszego niż w sztukach realistycznych rozgrywania momentów sytuacyjnych i jaskrawszego stawiania postaci. Miłski starał się utrzymać utwór na granicy weryzmu i widowiskowości. Obecność obu faktur wystąpiła zarówno w grze aktorskiej, jak i w scenografii Edmunda i Leona Grajewskich, którzy naturalistycznie zakomponowane wnętrze chaty wiejskiej umieścili na tle schematycznie i niemal kubistycznie potraktowanych gór¹⁸.

Z innymi trudnościami zetknął się Miłski podczas realizacji *Błękitnego tonu* Heleny Łysakowskiej (20 X 1949). Wątki materiał literacki autorki, która rzecz o Chopinie potraktowała szkicowo, okazując przy tym większe zainteresowanie Solange niż kompozytorem, nie dawał możliwości przedstawienia

16 Jaszcz [J. A. Szczepański], *Złoto w dolinie*, Trybuna Ludu, 1950, nr 54 (recenzja spektaklu Państwowego Teatru Powszechnego w Warszawie w reżyserii J. Maślińskiego i scenografii K. Pręczkowskiego).

17 „Piętno schematycznego traktowania konfliktów i ludzi w sztuce Dybowskiego” potraktował A. Ważyk jako przykład ilustrujący niedowład współczesnej literatury polskiej w referacie *Perspektywy rozwojowe literatury polskiej*, wygłoszonym na V Zjeździe Literatów Polskich (Twórczość, 1950, z. 8, s. 89). Powyższe słabości wypunktował wielokrotnie J. A. Szczepoński (zob. artykuł *Wizyta w Olsztynie*, *Życie Olsztyńskie*, 1949, nr 142).

18 Bibliografia: K. Reczyński, *Komedia o nowym człowieku wsi*, *Dziennik Ludowy*, 1949, nr 158; J. A. Szczepański, *Wizyta w Olsztynie* oraz tenże, *Od Czepca do Antoniny Pietrzak*, *Teatr*, 1951, nr 1, s. 81; (z.a.), *„Zapora” — prapremiera komedii w 3 aktach J. T. Dybowskiego*, *Życie Olsztyńskie*, 1949, nr 142 — oraz *Przed prapremierą „Zapory” rozmawiamy z autorem dr. J. Dybowskim*, *Życie Olsztyńskie*, 1949, nr 135; J. Sztudynger, *„Zapora” w Olsztynie*, *Odra*, 1949, nr 34, s. 4; *Kronika*, *Teatr*, 1950, nr 5, s. 80.

Chopina na miarę kanonu teatralnej biografistyki¹⁹. Zamierzenie oddania zasadniczego, tj. godnego popularyzacji, rysu postaci Chopina nie znajdowało dostatecznej ilości punktów zaczepienia w tekście koncentrującym się raczej na dramacie kochanka niż artysty. Inszenizator postarał się jednak — i to z dużym powodzeniem — o wydobycie tego tonu. „Teatr — pisano — dokończył dzieła, które zamierzyła, lecz z którym nie mogła się uporać autorka —. Uczynił ją [postać Chopina] centralną partią sztuki. Wypełnił luki i niedociągnięcia dramatu prawdziwie poetycką atmosferą”²⁰. Spektakl został uznany za tryumf reżysera i aktorów. Uznanie zyskał zwłaszcza Zbigniew Łobodziński za to, że „potrafił wydobyć z roli Chopina ludzkie cechy, które czynią go bliskim każdemu z nas — i owo zapamiętanie, odosobnienie się w sztuce, które bardziej niż wszelka posągowa poza nadaje artyście piętno wielkości”²¹.

W szczytowej fazę przegody ze współczesnością wstępował teatr z inscenizacją *Sprawy Anny Kosterskiej* Władysława Lubeckiego (4 III 1950). Podejmując się wystawienia sztuki słabej, choć pioniersko podnoszącej tematykę związaną z życiem środowiska proletariackiego, tym razem nazbyt zaufano własnym siłom. Na zamiarze przedstawienia problemów środowiska robotniczego i intencjach budzenia czujności wobec „agentów reakcji i kapitalizmu” kończyła się też wartość sztuki. Opowieść o działalności organizacji dywersyjnej na terenie fabryki, o sabotażu popełnionym przez starą pijaczkę, o nawróceniu byłego sabotażysty, wreszcie o sprawiedliwości, która w następstwie energicznej działalności aparatu ścigania dosięgnęła winnych — grzeszyła tak dalece przeciw założeniom metody realistycznej, że traktowanie jej w konwencji teatru realistyczno-werystycznego było niepodobieństwem²². Zespół postanowił pomóc sztuce. W efekcie doszły do głosu elementy tego stylu inscenizacji, który Marczak-Oborski uznał wkrótce za zjawisko symptomatyczne dla teatru olsztyńskiego i który określił mianem „stylu olsztyńskiego”. „Cechy stylu olsztyńskiego — podkreślił — kojarzą się z pojęciem teatru wczorajszego, dążącego za wszelką cenę do wydobycia wzruszających i bezpośrednio uderzających w widza środków wyrazu, nie gardzącego choćby przesadnym patosem, melodramatyzmem, jaskrawym naturalizmem. Łączy się to z pewnym odintelektualizowaniem ujęcia, poświęceniem wnikliwej analizy tekstu na rzecz teatralizacji, efektu samego w sobie”²³.

W teatrze nastawionym na atakowanie widzów przy pomocy zewnętrznych środków wyrazu i oddziaływującym bezpośrednio na uczucia najwyższą rangę zyskują efekty wizualno-plastyczne i muzyczne. Osiągają one przewagę nad środkami pozostałymi, zwłaszcza nad słowem, które, by im sprostać, domaga się intensywniejszej emocjonalnie formy przekazu i zachęca do egzaltacji. Z kolei przewaga elementów wizualnych, towarzysząca chęci epatowania widza, powodowała odwrócenie uwagi publiczności od zamierzonej intencji sztuki.

19 Etapową krytykę słabości sztuki H. Łysakowskiej przeprowadziła M. Czernerle w artykule *O nową sztukę biograficzną*, Teatr, 1950, nr 7.

20 J. Morawska, *Teatr olsztyński — „Błękitny ton” Heleny Łysakowskiej*, Odra, 1950, nr 3, s. 4.

21 Ibidem.

22 Por. J. Wilczek, *Dramaty konkursowe*, Teatr, 1951, nr 3, s. 21 oraz Jaszczyk, *Od „Premiery w Borucicach” do „Zwykłej sprawy”*, Trybuna Ludu, 1951, nr 101.

23 S. Marczak-Oborski, *Teatr Warmii i Mazur*, Teatr, 1951, nr 18, s. 8.

Istnienie obu tych tendencji w inscenizacjach sceny olsztyńskiej tego okresu zostanie omówione niżej.

W omawianym okresie wysoką pozycję zajął scenograf Józef Zboromirski jako organizator efektów wizualnych w typie realizmu teatralnego i naturalistycznego autentyzmu. Ostry autentyzm w postaci na przykład umieszczanych na scenie krzewów żywego bzu czy studni z wodą pozwalał realizować równocześnie dwie funkcje: tworzyć iluzję rzeczywistości i tym sposobem — w mniemaniu inscenizatorów — wzmacniać realizm utworów; po drugie — potęgować widowiskowość silnie przemawiającą do mało wyrobionej publiczności. Nadając oprawę plastyczną sztuce Lubeckiego, Zboromirski nie poprzestał na zamarkowaniu wnętrza zakładu produkcyjnego. Elementami scenografii — jak podaje sprawozdawca — były: „hala fabryki włókienniczej pracującej pełną parą: żywy ogień z płomieniami i kłębami dymu —, nocna makieta miasta za oknami jak w festiwalowym przedstawieniu *Moskiewskiego charakteru*. Do tego jeszcze rekwizyty: większa ilość afiszów, próbki tkanin, gaśnica, wąż pożarowy”²⁴.

Przeładowanie efektami plastycznymi nie zyskało aprobaty recenzentów. Za jawne nieporozumienie uznano zarówno założenie dramaturgiczne, jak i przedstawienie postaci tytułowej, mianowicie wyposażenie jej w cechy patologiczne i ustawienie sceniczne w konwencji niesamowitej groteski. Mimo ambitnej gry aktorów (wyróżniono zwłaszcza Marię Ursynównę i Stanisława Igara) doszła do głosu naiwna tendencyjność, widoczna w przerysowaniu czarnych charakterów i nieoczekiwanym hurra-optimistycznym zakończeniu²⁵.

Lepsze rezultaty przyniosła następna prapremiera. Tekst sztuki *Wczoraj i przedwczoraj* Aleksandra Maliszewskiego (22 VII 1950), mimo etapowych niedostatków, stanowił materiał ciekawszy literacko. Pomoc teatru wyraziła się w idącym po myśli autora rozładowaniu elementów rezonerstwa żartem scenicznym, następnie — w pieczołowitości, z jaką wydobyto klimat warszawski („przedstawienie olsztyńskie — stwierdzał autor — było, moim zdaniem, najbardziej warszawskie, jakie widziałem”²⁶) oraz we wzmacnianiu prawdy scenicznej i siły tekstu (Milski — podkreślał Maliszewski — „starał się nie zgubić ani jednej pointy, co, przy rzetelnej współpracy bardzo młodego, ale ambitnego zespołu, znakomicie mu się udało”)²⁷. Przedstawienie to korzystnie wyróżniło się od wielu późniejszych inscenizacji tej sztuki bezpośredniością, szczerym, trafiającym do widza humorem i dość wyrównaną grą aktorów, którzy — jak pisano — zrobili wszystko, by ożywić wątłe postacie sztuki. Wysoko oceniono wkład pracy Juliusza Przybylskiego w sceniczną konstrukcję postaci Jana oraz dobrą grę Józefa Walewskiego, Heleny Radwan-Lodzińskiej, Lecha Grzmocińskiego i Kazimierza Błaszczyńskiego²⁸.

24 S. Marczak-Oborski, „Sprawa Anny Kosterskiej” i inne sprawy, Nowa Kultura, 1950, nr 2, s. 8. Zob. również tenże, *Olsztyński festiwal*, ibidem, 1951, nr 26, s. 10.

25 F. Fenikowski, „Sprawa majstra Kabana”, Dziennik Bałtycki, 1950, nr 178. Po niezbyt udanym doświadczeniu na gruncie olsztyńskim autor pod naciskiem krytyki opracował nową wersję sztuki (*Kronika*, Teatr, 1950, nr 6, s. 80; J. Sikierska, *O teatr twórczej prawdy*, Teatr, 1950, nr 8, s. 9).

26 A. Maliszewski, *Dzisiaj — o „Wczoraj i przedwczoraj”*, Teatr, 1951, nr 1, s. 60.

27 Ibidem.

28 Z. Abramowicz, „Wczoraj i przedwczoraj”..., *Życie Olsztyńskie*, 1950, nr 265; A. Gro-

Kolejną prapremierą była sztuka *Kościuszkę w Berville* Dybowskiego (21 X 1950). Sztuka nie przedstawiała większej wartości i nie zdobyła uznania krytyków. „Świetny temat dramatycznego przeciwstawienia Kościuszki i Napoleona — stwierdzał Henryk Vogler z okazji krakowskiej inscenizacji tej sztuki z udziałem Solskiego w roli tytułowej — nie został w niej ani artystycznie przetworzony, ani oświetlony nowoczesną, naukową interpretacją ideologiczną”²⁹. Nie na wiele przydała się też pomoc olsztyńskiej sceny. Na domiar złego inscenizacja zamiast zatrzeć braki, rozděła je. Wbrew opinii miejscowego recenzenta³⁰ przedstawienie było słabe, a metoda ekspresji służącej wyolbrzymianiu cech ujemnych i dodatnich postaci, którą zastosował Miłski i jako reżyser, i jako odtwórca roli Fouché, nadała spektaklowi piętno wybitnie prowincjonalne³¹.

Exemplifikacjami metody eksponowania wartości emocjonalno-widowskich i wybujałej teatralizacji były inscenizacje sztuk *Trzeba było iskry* (21 IV 1951) oraz *Doktor Anna Leśna* (26 V 1951). Zapaleńcy i ofiarności, z jakimi zespół potraktował obie pozycje, towarzyszyła pełna świadomość słabości tekstów, które podobnie jak we wszystkich poprzednich przypadkach starano się usuwać w toku ścisłej i cierpliwej współpracy z autorami. Warto zwrócić uwagę na motywy i okoliczności podjętych zabiegów inscenizacyjnych. Dochodzą one do głosu we wspomnieniach aktorów, którzy uczestniczyli w realizacji sztuk. Relacja brzmi: „Niemal wszyscy nie obsadzeni w sztuce aktorzy zgłosili dobrowolnie, z własnej inicjatywy swój udział w przedstawieniu w charakterze... statystów. Baliśmy się po prostu, że «Trzeba było iskry» nie zdobędzie powodzenia i chcieliśmy ratować sztukę i przedstawienie podnosząc jego walory widowiskowe. W ogóle dokładaliśmy wszelkich starań, aby wszystkie słabości naszej współczesnej dramaturgii pokryć wszelkimi dostępnymi w teatrze środkami — grą aktorską — efektami plastycznymi, dekoracyjnymi i muzycznymi”³². Powyższe wyjaśnienie tłumaczy, dlaczego inscenizatorzy potraktowali produkcyjniak Leona Pasternaka jako „widowisko o nieco operowym rozmachu i oddechu”. „Reżyser Miłski — pisał Jacek Frühling — uwzględniając ogromne rozmiary sceny olsztyńskiej, jednej z największych scen w Polsce, wydobyl z sztuki wszystko, co jest efektem czysto zewnętrznym. A więc kobiety w drugim akcie piorą prawdziwą bieliznę w prawdziwej wodzie, a więc w scenie, rozgrywającej się w kancelarii dyrekcji kolejowej, widzimy równocześnie wspaniałe schody, po których wchodzi i wychodzą tzw. strony. W akcie ostatnim zjawia się liczna orkiestra kolejarska i ku ogólnemu entuzjazmowi widzów wtacza się — parowóz niemal natu-

dzieki, *Sztuka o Warszawie*, Teatr, 1950, nr 12, s. 55 — oraz W. Janowska, Sprawozdanie z podróży służbowej do Olsztyna w dn. 2 VI — 5 VI 1951, Archiwum Ministerstwa Kultury i Sztuki, Centralny Zarząd Teatrów, Oper i Filharmonii (dalej Arch. MKiS, CZTOiP), Inspekcje, 1951, nr 75.

29 H. Vogler, *Krakowski przegląd teatralny*, Twórczość 1952, z. 2, s. 164.

30 Z. Abramowicz, „*Kościuszkę w Berville*”, *Życie Olsztyńskie*, 1950, nr 331.

31 Por. S. Marczak-Oborski, Sprawozdanie z inspekcji teatrów olsztyńskich z dn. 2—5 VI 1951 oraz wymienione już sprawozdanie W. Janowskiej. Arch. MKiS, CZTOiP, Inspekcje, 1951, nr 75.

32 [Maria Chodecka i Juliusz Przybylski], *Wspomnienia z Olsztyna*, *Głos Olsztyński*, 1955, nr 270.

ralnej wielkości”³³. Dziwiąc się „egzotyce” praktyki inscenizacyjnej teatru olsztyńskiego oraz konsekwencji stylistycznej, recenzenci jednak nie ukrywali, iż metoda dekoracyjnego autentyzmu w zastosowaniu do sztuk Lubeckiego i Pasternaka ma swój sens. „Sztuce Pasternaka — stwierdzono — rozmach dekoracyjny wyszedł może nawet na dobre”³⁴. „Chwyty te — podkreślono gdzie indziej — nie zamazywały akcji, rzeczywiście służyły do spotęgowania nastroju”³⁵. Rzeczywiście zarówno autentyczny pożar ze *Sprawy Anny Kosterskiej*, jak i buchająca parą i poruszająca tłokami i kołami lokomotywa ze sztuki Pasternaka znajdowały uzasadnienie w tekście sztuki, wzbogacały spektakl, ułatwiając jego odbiór w środowisku mało wyrobionym teatralnie. Jako zasadniczo niesprzeczne z założeniami modelu teatru nastawionego na wierność tekstowi nie wywoływały ostrzejszego sprzeciwu krytyków, aczkolwiek większą zyczliwość darzyli oni rozwiązania powściągliwsze w środkach wyrazu³⁶. Ta sama metoda użyta bez należytego uzasadnienia tekstowego wywoływała atak frontalny. Jako przykład naganny cytowano często rozwiązanie sytuacyjne z II aktu w sztuce *Trzeba było iskry*. „Akcja — postrzeża Wanda Janowska — rozgrywa się po prawej stronie sceny, lewa zaś strona została zabudowana schodami, po których w pewnych odcinkach czasu przewijają się statyści w charakterze urzędników i interesantów”³⁷. Jeszcze jaśkrawszym przykładem ilustrującym tę tendencję była rozdęta do samodzielnej akcji scena operacji w sztuce *Doktor Anna Leśna*. „Informacje tekstowe — relacjonował Stanisław Balicki — o pozakulisowej operacji zamieniono na akcję sceniczną, poświęcając temu maksimum reżyserskiego wysiłku. Dwadzieścia minut trwa — w znacznej mierze zupełnie niema — scena operacji, naśladująca autentyczną operację wszystkimi realiami, łącznie z uaoocnionym pędzlowaniem odsłoniętego brzucha pacjenta. Realia studiowano długo w szpitalu, rekwizyty zakupiono w odpowiedniej firmie. To jeszcze nie wszystkie efekty obrazu. Część sceny zabudowano jako korytarz separatkami, skąd nie istniejące w tekście sztuki pacjentki, schorowane i okaleczone, wychodziły w głąb korytarza do wiadomych apartamentów. Wszystko to — uogólniał krytyk — nie ma nic wspólnego z problematyką sztuki, jej właściwą akcją, jej ludźmi. Taka prawda nie ma nic wspólnego z realizmem. Prześnania i zniekształca wymowę sztuki, budzi niezdrowy dreszczek wulgarnej sensacji”³⁸.

Bez pardonowe stanowisko krytyków wobec praktyk inscenizacyjnych tego rodzaju było tyleż konsekwencją naruszania przez teatr olsztyński założeń postulowanego modelu teatru substancjonalnego, co i wyrazem znamiennego dla ówczesnych stosunków nieporozumienia. Rzecz w tym, że zalecany system współpracy z autorami dramatów współczesnych nie był najlepszą szkołą teatru nastawionego na substancję tekstu. Strona polecająca teatrom repertuar

33 J. Frühling, „*Trzeba było iskry*”, *Życie Olsztyńskie*, 1951, nr 113.

34 Ibidem.

35 S. Marczak-Oborski, *Olsztyński festiwal*, Nowa Kultura, 1951, nr 26.

36 J. A. Szczepański pod tym względem przeciwstawiał jako skuteczniejszą — metodę inscenizacyjną L. Zamkow, zaprezentowaną w warszawskim spektaklu *Trzeba było iskry* (Teatr Kameralny, 1951) — propozycji olsztyńskiej (Trybuna Ludu, 1951, nr 205).

37 W. Janowska, *Sprawozdanie z podróży służbowej do Olsztyna w dn. 2 VI — 5 VI 1951*, Arch. MKiS, CZTOiF, Inspekcje, 1951, nr 75.

38 S. W. Balicki, *Zadania nadrzędne teatru polskiego*, *Życie Literackie*, 1951, nr 20, s. 7.

współczesny była w pełni świadoma niedowładu tekstów. Powierzając autorów i ich mierne utwory opiece ludzi sceny, nie tylko uprawniano, ale i zobowiązywano teatry do ingerencji idących daleko, a w każdym razie wykraczających poza zwyczajne kompetencje teatru o modelu realistycznym. „Praca teatru — pouczano — nie może się ograniczyć wyłącznie do interpretacji. Teatr w analizie wykrywać musi słabości, błędy i puste miejsca sztuki i we współpracy z autorem braki te usuwać”³⁹. Nie obowiązywał znamieny dla postawy filologicznej teatru realistycznego pełny szacunek dla tekstu, bo tekst ten praktycznie rodził się dopiero w toku opracowywania inscenizacji. Idąc za wskazówkami reżysera i aktorów, autorzy w trakcie realizacji dokonywali istotnych zmian redakcyjnych, przerabiali teksty. W tej sytuacji teatr, wydatnie uczestniczący w kształtowaniu nie tylko teatralnej, ale i literackiej postaci utworu, miał prawo czuć się, i czuł się, czymś więcej niż sługą dramaturga. Autor z kolei, zobowiązany do traktowania współpracy z teatrem jako swego rodzaju szkolenia⁴⁰, akceptował najrozmaitsze wtręty sytuacyjne i rozwiązania scenograficzne służące wzmocnieniu faktury realistycznej utworów. Nie należy zapominać, że owe krytykowane efekty naturalistyczno-widowiskowe i melodramatyczne — jak pisano — „bebechowstrząsy” w inscenizacjach olsztyńskich były wprowadzane przy ścisłej współpracy z pisarzami i przy ich akceptacji. Dla tych oto powodów polecenie krytyka-realisty: „wymagania tekstu utworu dramatycznego muszą być podstawą twórczości teatralnej”⁴¹ — zawaśało w próżni.

Teatr za dyrekcji Surzyńskiego korzystał w pełni z uprawnień, które wyznaczyła mu współpraca z debiutującymi autorami tekstów. Praktyka rozwijania efektów na kanwie formy werystycznej manifestowała, niezależnie od intencji inscenizatorów, autonomiczność sztuki teatru. Zjawisko to, dające się zauważyć także w działalności innych teatrów, w okresie, gdy ideałem był teatr typu akademickiego, o powściągliwych środkach wyrazu, budziło niepokój krytyków postulujących podporządkowanie teatru literaturze. W istocie było ono niebezpieczne — zwłaszcza w środowiskach tak chłonnych kulturalnie jak Olsztyńskie i Elbląg. „Teatr — stwierdzano — spełnia tutaj wielką i ważną robotę polityczną. Robiłby ją lepiej i pełniej, gdyby nie przyzwyczajał widza do pustych i dziecinnych w gruncie rzeczy efektów, do naturalizmu, do teatru «dziwowiska»”⁴². Że mimo nazbyt wąskiego, etapowego uzasadnienia upomnienie nie było pozbawione słuszności, nie ulega wątpliwości.

Jeszcze jedną przymiarkę teatru do polskiego repertuaru współczesnego stanowiła prapremiera *Ortegi* Adama Tarna (31 VII 1952). Sztuka zgodnie z tendencjami ówczesnej orientacji politycznej ilustrowała tezę o przekształcaniu się ONZ w kosmopolityczną ekspozyturę interesów amerykańskiego imperializmu. Miała przy tym spore wartości literackie i zwartą budowę. Ale agitacyjno-polityczna jednoznaczność intencji tekstu, schemat rysunku boha-

39 J. Pański, *Po festiwalu polskich sztuk współczesnych*, Nowa Kultura, 1951, nr 31, s. 2.

40 O „szkoleniowym” aspekcie współpracy autorów z teatrami mówi w cytowanym artykule J. Pański: „— festiwal przyniósł szereg korzyści. Nauczył [podkr. — R. T.] wielu autorów współpracy z teatrem i pracy dla teatru. Nasi autorzy, którzy pisali często w zupełnym oderwaniu od teatru, zetknęli się z machiną teatralną, poznali wymagania teatru i z pewnością przynieśli to w przyszłości sztuki dające większe pole teatrowi”.

41 S. W. Balicki, op. cit.

42 S. Marczak-Oborski, *Olsztyński festiwal*.

tera pozytywnego i krzepiącego zakończenia — nie dawały nadziei na sukces teatralny. Nie było też sukcesu ani teatralnego, ani frekwencyjnego. Niemniej realizacja ujawniła modyfikację warsztatu inscenizacyjnego. Uznanie recenzentów zyskała wierność autorowi i tekstowi, niesilenie się na efekty zewnętrzne, staranność opracowania reżyserskiego oraz wolne od melodramatycznego przerysowania i pełne kultury wykonanie wielu ról (szczególnie Ortegi przez Władysława Surzyńskiego oraz Pietrowa przez Bolesława Płotnickiego, Greya przez Zbigniewa Prusa-Niewiadomskiego i Marii — przez Marię Chodecką). Zastrzeżenia budziła nierównomierność wykonawstwa — symptom pogłębiającego się w teatrze olsztyńskim kryzysu w roku 1952⁴³.

Ostatnią propozycją z repertuaru współczesnego była jednoaktówka *Zwycięstwo Gralaków* Romana Bratnego, prezentowana w programie *U nas i u nich* (10 X 1952). Inicjatywa przedstawienia nawiązującego do tematyki wiejskiej, płynęła z zapotrzebowania tutejszego środowiska na tę tematykę oraz z intencji politycznego uczestnictwa teatru w odbywającej się właśnie kampanii wyborczej do Sejmu PRL. Rzecz zestawiona z utworów — *Ulica pokoju* Lwa Nikulina, *Najszczęśliwszy człowiek* Alberta Maltza — i sztuki Bratnego pełniła funkcje agitacyjne. Obrazy — jak wówczas widziano — zmarshalizowanej i pełnej konfliktów społecznych Francji oraz bankructwa amerykańskiej demokracji zostały mocno skontrastowane z naiwnie świetlanym i hurra-optimistycznym obrazem rzeczywistości polskich spółdzielni produkcyjnych. Słaby tekst sztuki, będący „nagromadzeniem potrzebnych i zbędnych, prawdopodobnych i nieprawdopodobnych konfliktów, zdarzeń, spraw i sprawek” i to na przestrzeni zaledwie jednego aktu — nie mógł się stać podstawą dobrego przedstawienia. Mimo to, dzięki umiejętnościom Milskiego jako reżysera oraz pomocy interpretatorskiej aktorów dało się zatuszować sporo braków. Ponieważ jednak większe możliwości dawały wykonawcom jednoaktówki obce, tam osiągnięcia aktorów były ciekawsze. Uznanie recenzenta zdobyli zwłaszcza Eugenia Śnieżko-Szafnaglowa w negatywnej roli madame Lery oraz Lech Grzmociński (stworzył „świetny obraz człowieka przynięcionego nędzą i głodem”) i Roman Szmara⁴⁴.

*

Realizacja repertuaru sztuk radzieckich nie przyniosła poważniejszych doświadczeń inscenizatorskich. Opracowywano je starannie i traktowano z pietyzmem. Krytyka oficjalna mało się jednak interesowała inicjatywami teatru w tym zakresie, a miejscowi recenzenci w zasadzie poprzestawali na stwarzaniu klimatu życzliwości dla sztuk, nie wdając się w głębsze analizy wkładu pracy teatru.

Przyjaciół Uspińskiego (18 III 1949), po serii scenicznej kilku sztuk antymieszczańskich (*Kaśka Kariatyda*, *Srebrna szkatułka* i *Archipelag Lenoir*)⁴⁵

43 S. Marczak-Oborski, *Teatr Warmii i Mazur*, s. 8; J. Frühling, *Kulisy ONZ w teatrze*, Nowa Kultura, 1952, nr 40, s. 7; (—), *Prapremiera „Ortegi” A. Tarna w Olsztynie*, *Teatr*, 1952, nr 15, s. 13; S. Marczak-Oborski, *Sprawozdanie z inspekcji artystycznej teatru olsztyńsko-śląskiego w dniach 26—29 IX 1952*, Arch. MKiS, CZTOiF, Inspekcje. 1952, nr 77.

44 B. Kurowski, „*U nas i u nich*” w *Teatrze im. S. Jaracza w Olsztynie*, *Głos Olsztyński*, 1952, nr 260.

45 J. A. Szczepański w artykule *Wizyta w Olsztynie* stwierdza przerobienie *Archipelagu*

przyjęto jako objawienie repertuaru wolnego od ciężkiej atmosfery rozrachunków z kapitalizmem, tchnącego zdrowiem, świeżością i młodością. Pochwalono reżyserię Haliny Starskiej za „właściwe wyakcentowanie momentów charakterystycznych” oraz Magdalenę Sadowską za prostotę i bezpośredniość interpretacji roli Olenki i Julię Sokolicz-Arnoldtową za rolę Raisy⁴⁵.

Następne pozycje, tzn. *Maszeńkę* Aleksandra Afinogenowa (4 II 1950) w opracowaniu Leonii i Henryka Barwińskich oraz *Okno w lesie* Leonida Rachmanowa i Jewgienija Ryssa (15 IV 1950) przygotowano skromnie i bez silenia się na wystawność, przeznaczając je głównie na objazdy. Ambitniej opracowano *Dwadzieścia lat później* Michaiła Swietłowa w przekładzie Marii Czernerle (14 XI 1950). Ciekawy literacko tekst oraz potrzeba podbudowania sztuki muzycznie skłoniły Milskiego do osobistego zajęcia się inscenizacją. W rezultacie sztuka, przygotowana przy współpracy Józefa Zboromirskiego oraz Janusza Maćkowiaka, autora muzyki, nabrała rozmachu niemal widowiskowego, który stonował surowość wykonania⁴⁷. Z kolei słaby tekst *Niespokojnej starości* (17 I 1951) nie pozwolił na uzyskanie przeciętnej poprawności. Ostry podział bohaterów na dwie odrębne klasowo i ideologicznie, zwalczające się grupy oraz nadmiar dydaktyki przesądzały o wynikach inscenizacji, która unaoczniała ułomności sztuki⁴⁸. Lepszy rezultat uwieńczył pracę nad komedią *Zwykły człowiek* Leonowa (6 XI 1951). Była w tym zasługa zarówno tekstu, jak i teatru. Utwór, należący do gatunku komedii charakterów, wolny był od dowcipu sytuacyjnego, melodramatyzmu i niezwykłości fabuły. Nawiązywał do psychiki ludzkiej jako źródła wad, słabostek i śmieszności. Realizacja wymagała odejścia od szablonowego ustawiania postaci na antypodach i bardziej umiarkowanego, niż to na przykład było możliwe w *Niespokojnej starości*, operowania kontrastem. Reżyserujący sztukę Stanisław Igar wyczuł tę potrzebę. Z uwagą odniósł się do warstwy psychologicznej utworu, postarał o subtelniejsze cieniowanie postaci i zabrał o jedność metody interpretacji aktorskiej. Obyło się zatem bez efektów melodramatycznych, bez szarży i karykatury⁴⁹. Korzyści płynące ze stosowania półtonów i dwuwymiarowego ujmowania ról ujawniła między innymi interpretacja postaci Konstancji przez Śnieżko-Szafnaglową („zachowała rysy prawdziwego, choć komicznego i odrażającego chwilami człowieka”⁵⁰) oraz opracowanie postaci Kiry przez Bożenę Borzymką⁵¹. Z tych samych powodów chwalono grę Igara w roli Swiekołkina. Nie znaczy to jednak, by recenzenci bez reszty docenili odejście zespołu od szablonu. Aprobując pogłębiany sposób budowania ról, równocześnie napomy-

Lenotr w inscenizacji olsztyńskiej na satyrę antyburżuazyjną; por. (u), „Archipelag Lenotr”, *Zycie Olsztyńskie*, 1949, nr 60.

46 (—), *Trybuna Ludu*, 1949, nr 84; (u), „Przyjaciele” — komedia liryczna A. Uspienskiego, *Zycie Olsztyńskie*, 1949, nr 80.

47 W sprawozdaniu z inspekcji artystycznej w Teatrze im. S. Jaracza w dn. 16—19 XI 1950 W. Laskowska podaje: „ze względu na dużą ilość aktorów bez egzaminu (17 mężczyzn, 4 kobiety) w zespole olsztyńskim, sztuka Swietłowa traktowana jest przez dyrekcję jako warsztat aktorski dla tych członków zespołu” (Arch. MKiS, Departament Przedsiębiorstw Artystycznych i Rozrywkowych. Wydział Teatru, Inspekcje artystyczne teatrów, 1950, nr 35).

48 Z. Abramowicz, „*Niespokojna starość*”. *Sztuka w 4 aktach I. Rachmanowa*, *Zycie Olsztyńskie*, 1951, nr 29.

49 R. Kosiński, *Zwycięstwo zwykłych ludzi*, *Głos Olsztyński*, 1951, nr 63.

50 (ff) [F. Fenikowski], *Zwykły człowiek*, *Dziennik Bałtycki*, 1952, nr 37.

51 M. Czerwiński, *Bohaterska zwykłość*, *Zycie Olsztyńskie*, 1951, nr 302.

kano o jakoby koniecznej potrzebie silniejszego skonstrastowania postaci w celu wyrażenia założeń wychowawczych sztuki.

Zdobyczy inscenizacyjno-warsztatowych *Zwykłego człowieka* nie pozwalała podtrzymać realizacja sensacyjno-spiegowskiej sztuki *Pałacyk w zaulku Braci Tur* (18 IV 1952). Znow znalazły ujście skłonności do melodramatyzmu⁵². Tendencje te — jak pisano — doszły do głosu po części na skutek wadliwej obsady aktorskiej, a po części z winy debiutującego reżysera Zbigniewa Stoka, który tym opracowaniem zaprezentował swój warsztat reżyserski. Skądinąd inscenizator dał w spektaklu wyraz trafnemu wycuciu materii sztuki scenicznej, starając się filmową fakturę sztuki zastąpić uproszczeniami właściwymi dla teatru⁵³. Dobre role w spektaklu mieli Jerzy Przybylski, Jerzy Żukwa, Jadwiga Pytłasińska i Lech Grzmociński.

Celniejszą pozycją repertuarową był utwór *Przystanek Dalekie Afinogenowa* (7 XI 1952), zamykający okres dyrekcji Władysława Surzyńskiego. Prapremiera olsztyńska w reżyserii Milskiego i opracowaniu scenograficznym Zboromiskiego uwydatniła to, co stanowiło główny atut dramatu — jego sens światopoglądowy. Centralną sceną sztuki, której akcja odbywała się na zabawkalskiej stacyjce, wśród ludzi wiodących monotonne życie, stała się — zgodnie z intencją autora — dyskusja o sensie życia i śmierci między śmiertelnie chorym, doświadczonym działaczem państwowym a starym, zgorzkniałym sekciarzem. Mimo niedopracowania koncepcji reżyserskiej, widocznego zwłaszcza w ustawieniu roli mołokanina Włosa, sztuka w środowisku „chwyciła”. Zorganizowano nawet dyskusję, podczas której podjęto etapową próbę politycznego zweryfikowania ideologii sekciarza. Materiał literacki pozwolił na sceniczne ukształtowanie prawdziwych i pogłębionych psychologicznie sylwetek ludzkich. Najlepiej — stwierdził lokalny recenzent — udało się to uzyskać Jerzemu Żukwie w roli Matwieja Malko i Wandzie Bajerównie w roli Żcni. Uznanie uzyskała także oprawa dekoracyjna spektaklu⁵⁴.

II. W KONFRONTACJI Z KLASYKĄ

Z zestawu repertuarowego sztuk klasycznych, z oświadczeń towarzyszących inscenizacjom i sposobu interpretacji wynika, że teatr starał się pozostawać w zgodzie z dezyderatami czynników zwierzchnich i publicystyki teatralnej. Przy zastosowaniu obowiązujących kryteriów selekcyjnych zwrócono się zatem do dzieł, które w ówczesnym przekonaniu najskuteczniej miały służyć użyteczności społecznej, pojmowanej jako uzmysławianie widzom per-

52 Nie ma zgodności opinii na ten temat. Recenzent olsztyński oraz czynnik nadzoru artystycznego, odbierający sztukę bezpośrednio po jej przygotowaniu, nie mieli pozytywnego zdania na temat obsady i sposobu wykonania (L. Jucewicz, *Teatr w zaulku*, Głos Olsztyński, 1952, nr 113); Sprawozdanie z inspekcji artystycznej w Olsztynie i Elblągu w dn. 26–27 IV 1952 r., podpisane przez Józefa Grudę (Arch. MKiS, CZTOiF, Inspekcje, 1952, nr 77). Innego zdania na ten temat był recenzent „Dziennika Bałtyckiego”, oglądający spektakl po miesiącu scenicznego „docierania”. Być może z czasem zdołano zatrzeć braki ujawnione na początku.

53 Zwrócił na to uwagę F. Fenikowski, porównując „filmowy” charakter inscenizacji J. Waldena w Teatrze „Wybrzeże” z dążeniem do teatralności w warsztacie Z. Stoka (F. Fenikowski, „*Pałacyk w zaulku*” — sztuka braci Tur, Dziennik Bałtycki, 1952, nr 166).

54 B. Kurowski, *Kim jest Włos Tonklich*, Głos Olsztyński, 1952, nr 283. O spektaklu pisał ponadto K. Pisarski, Dziennik Bałtycki, 1961, nr 130.

spektywy drogi przebytej przez człowieka od czasów minionych do chwili obecnej⁵⁵. W okresie energicznego rozrachunku z relikdami przeszłości, tkwiącymi jeszcze w obyczajach i świadomości ludzi dnia dzisiejszego, zatrumfowała Zapolska⁵⁶. Równocześnie jej utwory — traktowane w aspekcie po-nowym — pozwalały mierzyć ową drogę od skompromitowanego i zdezakualizowanego już ładu społecznego i moralnego.

Podejmując inscenizację *Kaśki Kariatydy* w adaptacji i reżyserii Milskiego (7 X 1948) zamierzano — jak się zdaje — podnieść przede wszystkim poznawcze funkcje utworu. Intencją twórców spektaklu, która wyraźniej ujawniła się w słowie wstępnym, wygłoszonym przed spektaklem, niż w samej realizacji scenicznej, było narzucenie widzom świadomości dystansu w stosunku do minionego ustroju, podniesienie optymistycznego wniosku, iż „problem Kaśki jest już przebrzmiały i nieaktualny”. Arbitralność tego stanowiska spotkała się jednak z zastrzeżeniami lokalnej prasy, która nie podzieliła optymizmu teatralnego prelegenta. Poprawka, którą zgłoszono, brzmiała: „Klasyczna, pozornie nieaktualna sztuka Zapolskiej pokazuje nam z całą jaskrawością, że przeobrażenia w psychice człowieka dokonują się znacznie wolniej i wymagają większego wysiłku niż przemiany ustrojowe, społeczne i gospodarcze”⁵⁷. Niestety — jak wykażą następne inscenizacje sztuk Zapolskiej — tego wątku interpretatorskiego podjąć się nie starano.

Przedstawienie przede wszystkim oddawało ducha minionej epoki. Dystans wobec pokazanego na scenie świata wyznaczony został przez sztafaż dekoracyjny pomysłu Leona Grajewskiego (fin de siècle'owe kostiumy, sprzęty i rekwizyty, których powierzono funkcje demaskatorskie) oraz przez użycie środków ekspresji aktorskiej w stylu rodzajowym, charakterystycznym. Zdaje się jednak, że w odniesieniu do poziomu i stylu gry przedstawienie nie było jednolite. Zgodne uznanie recenzentów zdobyła Hanna Zielińska jako Kaśka (pisaną, iż stylem gry, prostym i surowym, przypomina swoją poprzedniczkę na olsztyńskiej scenie z pierwszego sezonu — Hannę Skarżankę), następnie Aleksander Sewruk w roli literata i Eugenia Śnieżko-Szafnagłowa jako kucharka⁵⁸.

Kolejną inscenizacją tego typu była *Srebrna szkatulka* Johna Galsworthy'ego w reżyserii Stanisława Milskiego (prapremiera, 4 II 1949). Podobnie jak w *Kaśce* i tutaj skorzystano z okazji, by przedstawieniem kontrastu między światem sytych i światem głodnych uzyskać odpowiedni efekt emocjonalny. Trzeba napomknąć, że metoda wyrazistego kontrastowania postaci i ludzkich postaw, będąca wykładnikiem zarówno tendencji wychowawczych teatru, jak i skłonności do odwoływania się do uczuć prowincjonalnych widzów, w inscenizacjach Milskiego panowała niepodzielnie. „Widz — zauważono na marginesie przedstawienia sztuki Galsworthy'ego — wychodzi z teatru pełen odrazy dla barthvickowego świata i pełen serdecznej troski o dalsze losy pognębioj pani Jones”⁵⁹. W efekcie sztuka przyniosła oskarżycielski,

55 Zob. W. Sokorski, *Jeszcze o repertuarze*, Olsztyński Głos Ludu, 1943, nr 235.

56 Por. S. Kaszyński, *Teatr łódzki w latach 1945—1962*, Łódź 1970, ss. 49—50.

57 Jś [J. Smoleński], „*Kaśka Kariatyda*” — *G. Zapolskiej*, Olsztyński Głos Ludu, 1948, nr 286.

58 Ibidem oraz (z.a.), „*Kaśka Kariatyda*”, *Zycie Olsztyńskie*, 1948, nr 279.

59 (N.), „*Srebrna szkatulka*”, *ibidem*, 1949, nr 36.

pełen pasji obraz burżuazji. Autentyzm dekoracyjny w przedstawieniu angielskiego stylu życia tyleż samo służył realizacji celu poznawczego, co i wskazywał kierunek oskarżenia⁶⁰.

Kolejną sposobnością do pokazania mieszczańskiego świata była *Wassa Żelaznowa* Gorkiego (30 XI 1949). Przedstawienie, stanowiące polską prapremię tej sztuki, było aktem sporej odwagi teatru i w rezultacie stało się do pewnego stopnia sukcesem scenicznym. Zamierzeniem reżyserskim Leonii Barwińskiej — na co wskazuje komentarz kierownika literackiego — było dać wstrząsający obraz rozkładu mieszczańskiego środowiska carskiej Rosji ze wszystkimi jego brudami. Metodą w sposób najprostszy prowadzącą do celu była aktywizacja naturalistycznych treści dramatu, respektująca naturalnie jego treści socjalne — oraz intensyfikacja środków ekspresji. Wytworzony w efekcie „ciężki klimat sztuki”⁶¹ dowodzi, że inscenizacja poszła w tym właśnie kierunku. „Uosobieniem tego świata — pisano w programie — jest postać tytułowa, Wassa — głowa domu Zeleznowych, chciwa, zbrodnicza, podstępna, a zarazem głęboko nieszczęśliwa. Budzi ona wprost demonicznymi wymiarami swojej osobowości sprzeczne uczucia grozy, litości i wstrętu”⁶². Halina Starska, której powierzono rolę tytułową, oparła się jednak pokusie psychologiczno-naturalistycznego efekciarstwa. Zagrała w sposób skupiony i oszczędny, ekspozując siłę osobowości nie tyle żelaznej i brutalnej, ile tragicznej i po prostu ludzkiej, „zabłąkanej w błędach i zbrodniach i osamotnionej kobiety”⁶³. Dzięki temu nawet momenty przejmującej ekspresji i patetycznej tonacji brzmiały prawdziwie i szczerze. Kontrastowo w stosunku do Wassy, czyli zgodnie z sugestiami tekstu, potraktowano w spektaklu postać Raszel. Trudno na podstawie zachowanych świadectw ustalić, czy udało się aktorce grającej tę rolę — nie dorównującą przecież w literackim rysunku pozostałym postaciom — uniknąć sztuczności i rezonerstwa. Z jednej strony stwierdzono, że Maria Ursynówna stworzyła żywy i wyrazisty kontrast w stosunku do Wassy i reszty postaci, że spokojem sylwetki, gestu, maski, uśmiechu maskującego wewnętrzne napięcie i rzeczowością w traktowaniu najbardziej ważkich kwestii wniosła ton nowy i była przekonującą reprezentantką nowego życia⁶⁴, z drugiej strony zauważono, że jej mocne słowa brzmiały jednak sztucznie⁶⁵. Wyraziste sylwetki wykolejeńców stworzyli Jerzy Marr w roli Prochora i Henryk Barwiński jako Żelaznow. Dobre role miały Bożena Borzyska i Wanda Bajerówna jako córki Wassy.

Demaskatorskie tendencje ujawniała kolejna prezentacja Zapolskiej, *Zabusia*, w reżyserii Marii Ursynówny (20 V 1950), która — jeśli wierzyć komentarzowi z programu — miała być wolną od balastu naturalistycznego prezentacją realizmu krytycznego. Czy i w jakiej mierze była nią, nie sposób

60 (N.), *Przed prapremierą w Polsce — „Srebrna szkatułka” — nieznaną sztuką J. Galsworthy'ego w Teatrze im. S. Jaracza*, ibidem, 1949, nr 32.

61 (z.a.), [Zygmunt Abramowicz], *„Wassa Żelaznowa” Gorkiego*, ibidem, 1949, nr 269, nr 269.

62 J. T. Dybowski, (w:) *Program spektaklu*.

63 (—), *„Wassa Żelaznowa”*, *Życie Olsztyńskie*, 1949, nr 334.

64 *Ibidem*.

65 W. M., *„Wassa Żelaznowa” Maksyma Gorkiego na scenie olsztyńskiej*, *Trybuna Ludu*, 1949, nr 273.

ustalić na podstawie ogólnikowych i raczej przypadkowych stwierdzeń recenzentów. Prowincjonalny publicysta teatralny chwalił na przykład, że Zabusia w wykonaniu Ursynówny „była wstrętna do obrzydzenia i śmieszna aż do absurdu”⁶⁶. Trudno tę opinię traktować inaczej, jak niezamierzone wytknięcie niedowładu inscenizacji, której ciekawszymi elementami były trafność przedstawienia typu zdeklasowanego szlachcica przez Zbigniewa Łobodzińskiego oraz — jak pisano — „wycucie umiaru i stylu” w nieco groteskowej interpretacji pary małżonków Milewskich przez Halinę Dunin-Rychłowską i Jerzego Marra⁶⁷.

Niewątpliwym wydarzeniem artystycznym stała się inscenizacja *Moralności pani Dulskiej* w reżyserii Ireny Babel (20 IX 1950) — zwłaszcza dzięki gościnnemu uczestnictwu Mieczysławy Ćwiklińskiej w roli tytułowej, przygotowanej na jubileusz 50-lecia pracy scenicznej. Lokalny recenzent, ulegając autorytetowi Jana Alfieda Szczepańskiego, traktującego sztukę już tylko jako dokument historyczny⁶⁸, podkreślał z entuzjazmem, iż *Moralność pani Dulskiej* „jest doskonałym sprawdzianem, jak daleko, jak nieskończenie daleko odeszliśmy i w naszej etyce codziennej i w naszym życiu od czasów, gdy bezkarnie panoszyły się Dulskie”, że „Dulska i dulszczyzna nie potrafiły przekroczyć granicy naszych dni”⁶⁹. Tymczasem, mimo teoretycznego anektowania sztuki i jej problematyki do obszaru już zamkniętej formacji społecznej, rzecz ujawniła nieoczekiwanie swoją świeżość i aktualność. Stało się to głównie dzięki kreacji Ćwiklińskiej. „Jej Dulska — stwierdził Konstanty Puzyna z okazji prezentacji Dulskiej-Ćwiklińskiej w Teatrze Nowym [w tej samej reżyserii] — jest rewelacyjna, że zachowuje wiele z owej właśnie powściągliwości i dystynkcji [genre Ćwiklińskiej — R.T.]. Mało tu dostrzegamy wulgarności i krzykliwości dotychczasowych Dulskich polskiej sceny; gra jest spokojna, oszczędna w geście, charakterek i stanowisko domowego tyrana zaznacza Ćwiklińska tonem głosu bardziej niż natężeniem, maską twarzy bardziej niż mimiką. Dulska Ćwiklińskiej przestaje być ordynarną drobnomieszczanką, grawituje ku sferze wielkomieszczańskiego salonu —. Zaznacza się to nawet w kostiumie, w jej sukniach i kapeluszach stosunkowo jeszcze gustownych i wykwintnych, w jej czystym zupełnie, wbrew dotychczasowej tradycji, szlafroku. Satyra Zapolskiej nie stępieja się przez to, lecz wyostrza: Ćwiklińska pokazuje, że dulszczyzna nie polega na rozdeptanych pantoflach i papilotach na głowie, a zarazem bije w dulszczyznę znacznie bardziej ująoną i znacznie bardziej powszechną [podkr. — R.T.] niż ta, którą 44 lata temu dostrzegła autorka «Panny Maliczewskiej»⁷⁰. Ten sam typ spostrzeżeń odnajdujemy w lokalnej recenzji: „Sedno sprawy leży w pozbawieniu Dulskiej cech przekupki z Kercelaka i podkreślenie raczej psychologicznej strony dulszczyzny”⁷¹. Zatem — wbrew opiniom odnoszącym utwór jednoznacznie do minionej epoki — ko-

66 Z. Abramowicz, „Zabusia”, *Życie Olsztyńskie*, 1950, nr 152.

67 Ibidem.

68 J. A. Szczepański, *Przodująca komedia epoki*, (w:) Program spektaklu.

69 Z. Abramowicz, „*Moralność pani Dulskiej*”, *Życie Olsztyńskie*, 1950, nr 275.

70 K. Puzyna, „*Moralność pani Dulskiej*” w *Teatrze Nowym*, *Nowa Kultura*, 1950, nr 2, z. 8. Wiele interesujących uwag o technice gry M. Ćwiklińskiej w *Moralności pani Dulskiej* sformułował T. Trzciański, *O artyzmie i wdzięku*, *Teatr*, 1950, nr 5.

71 Z. Abramowicz, *Moralność pani Dulskiej*, *Życie Olsztyńskie*, 1950, nr 274.

media, nie bez intencji reżyserki, ujawniła nagle spory ładunek współczesności, dając asumpt do obrony Zapolskiej w prasie centralnej przed wyrokami od-mawiającymi jej waloru aktualności ⁷².

Olsztyńska wersja jubileuszowej *Moralności* była również sukcesem par-tnierujących Ćwiklińskiej miejscowych wykonawców, szczególnie zaś Eugenii Śnieżko-Szafnaglowej (Juliasiewiczowa), Józefa Kozłowskiego (Zbyszko) i Ada-ma Nowakiewicza (Dulski).

Po przedstawieniu, zrealizowanym metodą interpretatorską odbiegającą od inscenizacyjnej codzienności na tutejszej scenie, wrócono do ugruntowanego praktyką zwyczaju. Repertuaru jednoznacznie rozrachunkowego dopełniły *Szczęście Frania* Włodzimierza Perzyńskiego (11 II 1951), *Ich czworo* Zapolskiej (11 XII 1951) oraz — odkryte w tymże roku przez Teatr Nowy w Poznaniu — *Ruchome piaski* Piotra Choynowskiego ⁷³ (21 XI 1952).

Wystawienie komedii Zapolskiej stało się dla kierownika literackiego jeszcze jedną sposobnością do dywagacji na temat poznawczych funkcji jej dramaturgii oraz składania deklaracji ideowych w rodzaju: „my, szczęś-liwi widzowie Polski Ludowej patrzymy na nie [dzieło Zapolskiej — R.T.] z uczuciem radości i dumy, że konflikty, które poruszała Zapolska, w naszym obecnym ustroju zostały szczęśliwie rozwiązane”. Skądinąd komentarze tego rodzaju stanowiły głównie teoretyczną fasadę i niewiele miały wspólnego z rzeczywistością sceniczną. W przypadku *Ich czworo* rozdzwięk był wyrazisty, gdyż inscenizatorzy nie potrafili rozwiązać trudności wynikających z obo-wiązku wydobycia treści socjalnych sztuki przy traktowaniu komedii — zgod-nie zresztą z sugestią autorki — jako utworu o stanach ludzkich, nie zaś typach, jako „tragedii ludzi głupich”. Krytyka prowincjonalna, ganiąca często nie to, co trzeba i chwalać, czego nie należało, i tym razem pośpieszyła z bałamutnym napomnieniem: „Odtworzone postacie — żymano się — nie wywoływały pogardy dla przedstawicieli mieszczaństwa ani dla ich trybu życia, a jedynie chwilami politowania dla ich głupoty” ⁷⁴. Przedstawienie jed-nak nie zdobyło uznania i z innych powodów. Nie stanowiło konsekwentnej realizacji myśli inscenizacyjnej i załamywało się w nieuporządkowanej styli-stycznie grze aktorów, oscylujących między realizmem a groteską. Oczekiwa-nia nie zawiodł Józef Zboromirski, przygotowując — jak w przypadku *Moral-ności pani Dulskiej* — wierne epoce wnętrze drobnomieszczańskiego miesz-kania ⁷⁵.

Starannością przygotowania reżyserskiego i aktorskiego wykonania wy-różniła się w tej serii sztuka Perzyńskiego w opracowaniu Milskiego. Pochwałę recenzenta „ *Dziennika Bałtyckiego*” zyskała pogłębiona psychologicznie inter-pretacja postaci Frania przez Adama Nowakiewicza oraz nienaganna gra Sta-nisława Igara i Janiny Zakrzyńskiej w rolach Lipowskich, a także Bożeny Bo-rzyskiej jako Heli. Nie obyło się jednak bez zastrzeżeń, które wywołała — jak podkreślono — zanadto nawiązująca do tradycji inscenizatorskiej i zbyt

⁷² Zob. K. Beylin, *Zapolska wczoraj i dziś*, Teatr, 1950, nr 6.

⁷³ „*Ruchome piaski*” P. Choynowskiego, Teatr Nowy w Poznaniu, 1952. Reżyseria J. Zegal-ski, scenografia Z. Bednarowicz.

⁷⁴ M. Czerwiński, *Głupota czy zgnilizna*, Życie Olsztyńskie, 1951, nr 332.

⁷⁵ Ibidem oraz R. Kosiński, *Zapolska po raz czwarty*, Głos Olsztyński, 1951, nr 96.

mało jak na wymagania czasu podnosząca treści socjalne — sztuki — koncepcja interpretatorska ⁷⁶.

Rutyna interpretatorska wykształcona praktyką inscenizacyjną w repertuarze sztuk antymieszkańskich zaciążyła znów na metodzie potraktowania *Ruchomych piasków*. Zgodnie z sugestią Stanisława Hebanowskiego, który dostrzegł w sztuce określony z dystansem i ironią obraz rozkładu ziemiaństwa w stosunkach kapitalistycznych i traktował ją jako „bezkompromisową krytykę upadającej klasy obszarników i brutalnie dorabiającego się, cynicznego mieszczaństwa” ⁷⁷, Milski nie usiłował przesadnie akcentować kontrastu środowisk — ziemiańskiego i burżuazyjnego i respektować pozytywistycznej koncepcji procesu historycznego ⁷⁸. Idąc — zdaje się — za przykładem poznańskiej inscenizacji, nie bawił się w beznamiętne socjologizowanie, lecz starał się podkreślić zawarte w sztuce oskarżenie roli pieniądza w stosunkach kapitalistycznych i przez jakby przeniesienie dawniejszego konfliktu w czasie bliższe Zapolskiej w społeczniejsze pogłębienie siłę emocjonalną utworu. Wobec jednak zbyt intensywnego „walkowania” scenicznego Zapolskiej i ukształtowanego tym sposobem stylu wykonawczego, jak i po prostu niedostatków obsady, sztuka miała charakter bardziej komedii obyczajowej. „*Ruchome piaski* — stwierdził Stanisław Marczak-Oborski — zrobione są w stylu Zapolskiej, obyczajowo, trochę melodramatycznie (Czosnowska — Jadwiga), trochę na śmiesznie (Śnieżko — Wróblewska). Ostrze demaskatorskiej sztuki zostało stępione przez niewłaściwe potraktowanie roli Przyciechowskiego — jest to wyjącznie bon vivant, a nie przedstawiciel miażdżącej siły kapitału. Aktorsko najlepsza oczywiście Śnieżko, wyróżnia się Massalska (Hania) i Szmarówna — —. Publiczność wzrusza się nieszczęśliwą Jadwigą i płacze ażę buczy” ⁷⁹. Nachylenie inscenizacji ku stylowi Zapolskiej stało się z kolei przyczyną — nie pierwszego zresztą i nie ostatniego — nieporozumienia w światku prowincjonalnej krytyki, „raz zachlystującej się przesadnymi pochwałami, to znowu zjeżdżającej bez opamiętania” ⁸⁰. Postulując jako antidotum na niedomogi teatru powrót do zaniedbanego już w tym czasie repertuaru polskich sztuk współczesnych, gromiono *Ruchome piaski* (sztukę identyfikowano z komedią moralno-obyczajową) jako jeszcze jeden „przejaw dulszczyzny” w olsztyńskim teatrze ⁸¹.

*

Nastawiając się na współczesność i rozliczając się z przeszłością, składał teatr czasów Władysława Surzyńskiego obywatelską daninę wymaganiom po-

⁷⁶ „Interpretacja reżyserska — pisano — bardziej podkreśliła niezaradność i ułomność fizyczną [tytułowego bohatera — R. T.] aniżeli konsekwencje stanowiska społecznego” — K. Pisarski, „*Szczęście Frania*” *Perzyńskiego*, *Dziennik Bałtycki*, 1951, nr 27.

⁷⁷ S. Hebanowski, *Zapomniana sztuka Choynowskiego*, (w:) Program spektaklu.

⁷⁸ Propozycję odczytania *Ruchomych piasków* przede wszystkim jako socjologicznego dramatu autora pozytywistycznego o deklaskacji ziemiaństwa zgłosił W. Kubacki, *Choynowski to nie Zapolska*, Teatr, 1952, nr 10, s. 9. Polemika: J. Pomianowski, *Znalezisko*, *Twórczość*, 1950, z. 10, ss. 189—199.

⁷⁹ S. Marczak-Oborski, Sprawozdanie z inspekcji artystycznej teatru olsztyńsko-elbląskiego w dniach 26—30 IX 1952, Arch. MKiS, CZTOiF, Inspekcje, 1952, nr 77.

⁸⁰ S. Marczak-Oborski, *Teatr Warmii i Mazur*, Teatr, 1951, nr 18.

⁸¹ Aktem rozrachunku z teatrem za przypomnienie sztuki Choynowskiego był napastliwy artykuł T. Gutkowskiego, *Szkoda, że przypomniała*, *Głos Olsztyński*, 1952, nr 152. Opinia ta wywołała reperkusje w samym teatrze, który wystąpił z protestem. Echem dyskusji, jaka odbyła

lityki kulturalnej. Ale osobiste i najgłębsze upodobania zarówno Surzyńskiego, jak i Miłskiego krążyły wokół klasyki, zwłaszcza romantycznej, nie zobowiązującej do ścisłego respektowania realizmu inscenizacyjnego i umożliwiającej wykazywanie się pełną skalą możliwości artystycznych. Szerszej realizacji tego repertuaru nie sprzyjała ówczesna aura, nie sprzyjał programowy racjonalistyczno-realistyczny typ świadomości. Abstrahując od niejako urzędowych ograniczeń, którym podlegał repertuar romantyków, działały jeszcze inne hamulce w postaci niedostatecznych sił i środków sceny. Przy ówczesnym zespole trudno było kusić się o realizację większych form widowiskowych. Z powodzeniem natomiast dawało się opracowywać montaż i jednoaktówki nie wymagające licznej obsady.

Stanisław Miłski ujawnił niezwykłą zręczność w formowaniu scenicznym krótszych form teatralnych. Właściwa mu pasja rozbudowywania pojedynczych sytuacji w niemal samoistne epizody i koncentrowania uwagi na szczegółach, przynosząca niekiedy efekty rozbijające całość i odwracające uwagę od założenia podstawowego, w tym wypadku była raczej korzystna. Mistrzostwa wysokiej klasy dowiódł też w scalaniu środków ekspresji aktorskiej oraz efektów muzycznych i plastycznych dla organizowania nastroju, zdradzając przy tym i jako reżyser-inscenizator i jako aktor skłonność do szczególniej stylizacji, polegającej na intensyfikacji środków w celu wywołania wstrząsu emocjonalnego u odbiorców. Upodobania te w konfrontacji z repertuarem typu romantycznego i w ogóle z utworami uprawniającymi do unerwionej interpretacji pozwalały na uzyskiwanie efektów niezaprzeczalnie pożądanych. W przypadku spotkań ze sztukami o głębszym ładunku intelektualnym (np. — Sulkowski) — wręcz zawadzały.

Kamienny gość i *Oświadczyńny*, przedstawione na Festiwalu w Warszawie w grudniu 1949 roku, stały się wydarzeniem nie tylko repertuarowym. Pozwoliły zespołowi objawić pełnię swych możliwości. Stanowiły nadto wyraz wysokiej kultury inscenizacyjnej, umiejętności skojarzenia wszystkich elementów oddziaływania scenicznego (opracowanie muzyczne — Mirosław Dąbrowski, scenografia — Kazimierz Pręcowski) w harmonijną całość. „W robocie scenicznego czystej i pełnej umiaru wyczuwało się wielkie umiłowanie sceny, stałą czujność artystyczną, śmiałość i niezawodną pewność zarazem”⁸². *Kamienny gość* i *Oświadczyńny* stanowiły wizytówkę rzeczywistych upodobań Teatru im. Stefana Jaracza. Pierwsza z jednoaktówek, będąca Puszkiniowską wersją legendarnego Don Juana, tragedią, poematem o tryumfie ludzkich praw moralnych nad nieprawością, pozwalała teatrowi roztoczyć piękno słowa poetyckiego, malarską plastykę ruchu i gestu, malowniczość posępnej, nastrojowej architektury w stylu mauretańskim i atmosferę romantycznej niezwykłości. Natomiast utwór drugi, będący „żartem scenicznym” o wielopostaciowym komizmie, satyrą na życie sfer posiadających carskiej Rosji, dawał zespołowi okazję do rozwinięcia zmysłu komicznego. Instynkt inscenizatora, rozmiłowanego w teatrze dostarczającym dobrej zabawy, nie zawiódł Miłskiego,

się między recenzentem a zespołem teatralnym, był następny artykuł T. Gutkowskiego, *Recenzent na cenzurowanym*, ibidem, 1952, nr 158.

⁸² A. Placzkow-Kl. Aleksander Puszkina — „*Kamienny gość*”. Antoni Czechow — „*Oświadczyńny*”, *Życie Warszawy*, 1949, nr 342.

który utwór Czechowa potraktował w formie konsekwentnie groteskowej. Ten sam sprawozdawca pisał z okazji festiwalowego pokazu *Oświadczyń*: „Wszystkie elementy przedstawienia — gra aktorów, kostiumy, dekoracje oraz ilustracja muzyczna — harmonizowały ze sobą doskonale. Była to groteska w najlepszym stylu. Publiczność zaśmiewała się do rozpuku, wielokrotnie oklaskując przedstawienie przy otwartej kurtynie i to tak energicznie, że aż żał brał, gdy się pomyślało, jak niewielka liczba publiczności warszawskiej mogła rzecz obejrzeć”⁸³. W równie entuzjastycznym tonie pisał recenzent „Kuriera Codziennego”: „Byliśmy świadkami śmiałego przetransponowania pomysłu autora na osobliwy ton reżyserski. Eksperyment się udał. Komizm Czechowa doprowadzony został do absurdu. Koncepcja reżyserska była przemyślana aż do najdrobniejszych szczegółów. Kostiumy, charakteryzacja, gesty, pozy i wymowa współgrały w tej groteskowej symfonii”⁸⁴. Stylizacja groteskowa stanowiła jednak sprzeniewierzenie się modelowi postulowanego teatru werystycznego. Choć więc obie inscenizacje nagrodzono wyróżnieniem za reżyserię, nie obyło się jednak bez napomnienia ze strony jurorów, skierowanego pod adresem teatru olsztyńskiego oraz kilku innych teatrów za „formalizm inscenizacyjny”, będący — jak suponowano — wyrazem niezdrowego akcesu w kierunku „kosmopolitycznej groteski Jouveta”⁸⁵. Obie inscenizacje były niewątpliwie udaną prezentacją najlepszych sił teatru. Surzyński w dramatycznej roli Don Juana znalazł sposobność do demonstracji własnego emploi. „Stworzył postać prawdziwą, a dysponując znaczną skalą głosu, nierównanie oddał piękno wiersza puszkowskiego”⁸⁶. Doskonale spisały się Zofia Ślaska jako Donna Anna i Maria Chodecka jako Laura. Koncert gry w *Oświadczyń* dali ponadto — Eugenia Śnieżko-Szafnagłowa, Bolesław Plotnicki i Aleksander Sewruk, który za kreację Łomowa uzyskał wyróżnienie Festiwalu.

Pasje aktorskie i recytatorskie Surzyńskiego znajdowały ujście w opracowanym przez Miłskiego, a eksploatowanym przez całe trzy lata programie *Miłość wśród wieków*, we wznowionym montażu *Od Cyda do żołnierza polskiego* oraz programach komponowanych z fragmentów poezji ojczystej. *Miłość wśród wieków* (premiera olsztyńska 20 IV 1949) stanowiła opracowanie znacznie wcześniejsze (utwór demonstrowano jeszcze w Lublinie na zakończenie sezonu 1946/1947)⁸⁷. Całość, pomyślana jako „łańcuch w 12 ogniwach z prologiem”, wykorzystująca fragmenty arcydzieł literatury polskiej i obcej, z wmontowanym w tekst komentarzem i przerywnikami muzycznymi (oprac. W. Surzyńskiego), w barwnych i odtwarzających charakter epoki dekoracjach Grajewskich — służyła przede wszystkim upowszechnianiu literatury i sztuki teatru i rolę tę z powodzeniem spełniała. W przedstawieniu brał udział czteroosobowy (nie licząc narratorów) zespół aktorski (obok Surzyńskiego — Renata Fiałkowska, Hanna Zielińska i Eugenia Śnieżko-Szafnagłowa). Surzyński imponował nie lada umiejętnością już nie tylko psychicznego, ale i fizycznego,

83 Ibidem.

84 S.P.O., „Kamienny gość” A. Puszkina — „Oświadczyń” A. Czechowa, Kurier Codzienny, 1949, nr 345.

85 W. Sokorski, *Po Festiwalu Sztuk Radzieckich*, Teatr, 1950, nr 5, ss. 29—32.

86 A. Placzkowski, op. cit.; por. T. Sarnecki, „Kamienny gość” A. Puszkina, Wola Ludu, 1949, nr 344; F. Fenikowski, *Braterstwo ducha*, Dziennik Bałtycki, 1951, nr 315.

87 Zob. M. Bechzyce-Rudnicka, *Lublin*, Teatr, 1950, nr 6, s. 48.

icie zonglerskiego przeistaczania się z postaci w postać i jako wykonawca wszystkich (13!) ról męskich szczególnie utrwalił się w pamięci widzów⁸⁸.

Pan Jowialski w reżyserii Władysława Stomy (10 IX 1949) był tyleż wydarzeniem artystycznym, co i taktycznym posunięciem teatru starającego się „rozruszać” społeczeństwo Warmii i Mazur. Ośrodkiem zainteresowania był naturalnie Ludwik Solksi, przemierzający z tą sztuką cały kraj — od Śląska po Bałtyk. Tutejsza publiczność ujrzała Solskiego w wieku 94 lat i miała możliwość skonfrontowania legendy z rzeczywistością. Nimb sławy niezwykle gościa i wzruszenie nie pozwoliły miejscowej prasie wyjść poza wydawanie entuzjastycznych okrzyków. W bardziej rzeczowy sposób na fenomen Solskiego w *Panu Jowialskim* w roku 1949 reagowano w prasie centralnej⁸⁹.

Aplauz publiczności środowiska olsztyńskiego i Elbląga zdobyli i inni uczestnicy spektaklu, nie pozwalający sobie — zgodnie z koncepcją Stomy — na akcenty szarzy groteskowej, lecz skłaniający się ku interpretacji umiarkowanej i realistycznej. Pod tym względem spektakl stanowił prezentację warsztatu odmiennego od praktyki Stanisława Miłskiego. Szczególne uznanie recenzentów zdobyli — Stoma, który w roli Szambelana ustrzegł się naśladownictwa Zelwerowicza (ten nadał postaci w łódzkim spektaklu wizerunek karykaturalny)⁹⁰ i poszedł w kierunku wprost przeciwnym — oraz Radwan-Łodzińska (pani Jowialska) i Śnieżko-Szafnagłowa (Szambelana)⁹¹.

Nakaz interpretacji dzieł klasycznych, pogłębianej o rozumienie procesów historyczno-społecznych, leżących u źródła twórczości artystycznej, przynosił spore korzyści w odniesieniu do wielu arcydzieł literackich, niesłusznie dotąd traktowanych w konwencji niefrastralbiwie komediowej. Dowodem tego była inscenizacja *Grzegorza Dydala* Moliera w reżyserii Haliny Starskiej (23 XII 1949). Nie tracąc rysu komediowego, wydobyło głębsze, społeczne treści utworu. W interpretacji Sewruka Dandin był nie tyle komicznym rogaczem, ile człowiekiem boleśnie upokorzonym i oszukany przez uprzywilejowane warstwy społeczne, figurą nie pozbawioną śmieszności, zasługującą jednak również na współczucie⁹². Jednakże nadużywanie tej metody interpretacji przynosiło efekty zgoła karykaturalne. Formujący się pod naciskiem kampanii teoretyczno-ideologicznej ciasny program kształtowania krytycznego stosunku do przeszłości drogą eksponowania treści klasowych wszystkich dzieł klasycznych stanowił w wielu przypadkach — i na szczęście — jedynie poglądowy parawan, za którym instynkt twórczy, naginając się w miarę możliwości ku wymaganiom, rządził się jednak własnymi prawami. Do refleksji skłania na przykład rozdzwięk między tekstem komentarza zamieszczonego w programie

88 (—), „Miłość wśród wieków”. Gościnne występy Teatru Miejskiego w Olsztynie, Kurier Wiekopolski, 1948, nr 196; (z.a.) [Zygmunt Abramowicz], *Miłość wśród wieków*, Życie Olsztyńskie, 1949, nr 111.

89 T. Pelper, „*Pan Jowialski*”. W związku z przedstawieniem w Państwowym Teatrze Polskim w Warszawie, Teatr, 1949, nr 1, s. 12.

90 Zob. S. Kaszyński, op. cit.

91 B. Kmieć, Solksi w „*Panu Jowialskim*” na scenie olsztyńskiej, Odra, 1949, nr 38, s. 4; (z.a.) [Zygmunt Abramowicz], „*Pan Jowialski*” A. Fredry z udziałem L. Solskiego, Życie Olsztyńskie, 1949, nr 254; (z.a.) [Zygmunt Abramowicz], Teatr im. Jaracza w Elblągu wstępnym bojem zdobył sobie publiczność, *ibidem*, 1949, nr 272.

92 O inscenizacji pisał (Cz.) [Kazimierz Czarnocki], *Po ostatniej premierze w Teatrze im. Jaracza*, Głos Wyrzeźba, 1950, nr 6.

do sztuki *Klub kawalerów* a samą inscenizacją. Tekst sugerował, że widz znajdzie w komedii Bałuckiego „realistyczny obraz epoki”. Stwierdzał, że „Bałuckiego można i warto grywać, choć wielu widzom śmiech pewnie przysłania resztę”. Tymczasem Miłski widział w sztuce po prostu komedię muzyczną, okazję do zabawy, zatem i chwytów groteskowo-farsowych. W taki też sposób przy współpracy Janusza Maćkowiaka (opracowanie muzyczne według koncepcji Surzyńskiego) i Jerzego Feldmana (scenografia) starał się utwór opracować scenicznie⁹³.

Zadanie zaznajomienia publiczności z postępowymi tradycjami komedii polskiego Oświecenia spełnił *Fircyk w załotach* Zabłockiego (19 XI 1950) w starannym przygotowaniu reżyserskim współpracującego gościnnie z teatrem olsztyńsko-elbląskim Władysława Hańczy. Przedstawienie odznaczało się sporą kulturą inscenizacyjną, dyskrecją eksponowania treści socjologicznych, dowcipem, finezją i wdziękiem. Jego niekwestionowanym atutem była wyrównana gra zespołu ze Zbigniewem Łobodzińskim, nienagannym a miejscami wręcz błyskotliwym wykonawcą roli tytułowej⁹⁴.

Kolejnym punktem ilustrującym upodobania Surzyńskiego, Miłskiego i Zboromirskiego było opracowanie pozycji „żelaznego” światowego repertuaru, czyli *Keana* Dumasa. Sztuka wystawiona pt. *Teatr i życie* (14 III 1951) umożliwiła pogodzenie pasji aktorskich Surzyńskiego z upodobaniami Miłskiego do widowiskowej teatralizacji i skłonnością Zboromirskiego do scenograficznej wystawności. Rola Keana, niezwykle, nie mieszczącego się „w ramach” aktora, po trosze zgrywającego się snoba, po trosze szlachetnego i odważnego przeciwnika obłudy i zakłamania a orędownika uciśnionych — uzasadniała bujne wykorzystanie właściwości fizycznych i „warsztatowych” aktorstwa Surzyńskiego. Umiejętność błyskawicznego zmieniania tonacji przy równoczesnym upodobaniu do patetyczności, bogactwo gamy głosowej i świetną technikę modulacji, znakomitą dykcję, staranne opracowanie tekstu, wyrazistą mimikę i szeroki gest, wreszcie walory sylwetki — wszystkie te atuty wykazał Surzyński w pełni, ale ze smakiem. Całość została przygotowana z niezwykłym nakładem starań, z teatralno-operowym rozmachem, z rozrzutnością środków wizualnych, słownych i muzycznych (opracowanie Maćkowiaka). Publiczność była oczarowana, a krytycy stołeczni zakłopotani. „Jest to spektakl — snuł refleksje Marczak-Oborski — przypominający wystawne widowiska ćwierć-klasyków w Teatrze Narodowym sprzed dwudziestu lat, kiedy to triumfy święciły zamożne dekoracje Jarockiego i swoista patetyczna realizacja”⁹⁵.

Niedostatek sił aktorskich sprawił, iż nie stała się wydarzeniem teatralnym *Oberżystka* Goldoniego w gościnniej reżyserii samego Teofila Trzcńskiego (28 VI 1951). Zgodnie z intencją inscenizatora utwór stał na pograniczu beztrojskiej, konwencjonalnej komedio-farsy i satyry typu molierowskiego. Nie zamysł ilustrowania dawnych weneckich obyczajów i stosunków społecznych, ale zorganizowania teatralnej zabawy był najprawdopodobniej przewodnią in-

93 za [Zygmunt Abramowicz] „*Klub kawalerów*”, *Życie Olsztyńskie*, 1950, nr 118.

94 Z. Abramowicz, „*Fircyk w załotach*”, *ibidem*, 1951, nr 20.

95 S. Marczak-Oborski, *Sprawozdanie z inspekcji teatrów olsztyńskich w dn. 2—5 VI 1951* (Arch. MKiS, CZTOIF, 1951, nr 75). Na temat *Keana* pisał również Z. Abramowicz, *Teatr i życie* („*Keana*”), *Życie Olsztyńskie*, 1951, nr 83.

tencją inscenizacji. Taki kształt miało widowisko, zrealizowane z humorem i temperamentem⁹⁶, co wywołało zgorzienie niektórych środowiskowych recenzentów, dokonujących „na siłę” jałowej egzegezy socjologicznej utworu Goldoniego i odmawiających teatrowi prawa do organizowania beztróskiego śmiechu. Z pryncypialnością godną lepszej sprawy napiętnowano zatem wykonawców ról pozytywnych, że stąpili „klasowe ostrze sztuki”, napomniano Renatę Dańską za nieprzystojny na froncie walki klasowej, bo szampański wdzięk w roli Mirandoliny, spostonowano nie pozbawione kultury malarskiej dekoracje i kostiumy projektu Ogi Imbierowicz jako nie oddające wizji osiemnastowiecznej Wenecji i niezgodne z wzorcowymi rozwiązaniami w teatrze radzieckim, wreszcie przypieczętowano powyższe zarzutem skłonności w kierunku tradycyjnej inscenizacji mieszczańskiej⁹⁷.

Zachęta do wulgarnego socjologizowania wychodziła jednak również z teatru. Klasycznym wyrazem tej inspiracji były wprowadzające komentarze kierownika literackiego. W programie do *Starego kawalera*, przygotowanego na otwarcie sezonu 1951/52 poddano twórczość Józefa Korzeniowskiego skrupulatnej analizie z punktu widzenia uwarunkowań społecznych, stwierdzono ograniczoną klasową pisarza, rozliczono się przy sposobności i to bez pardonu z całym romantyzmem, pochwalono autora za idee prekursorskie w stosunku do pozytywizmu — a wszystko po to, by zarekomendować utwór jako studium obyczajów i typów dziewiętnastowiecznych.

Stanisław Miłski spróbował stworzyć widowisko dowcipne i pełne temperamentu. Eksponując reprezentantów „świata pracy” w osobach starego Marcina, gospodyni Ładowskiej i Jagnickiego, nie musiał naginać się zbyt do ówczesnym metodom interpretacji, gdyż upoważniał go do tego sam tekst sztuki. Tym razem owa ekspozycja była także konsekwencją objęcia przez Miłskiego roli starego sługi przy bardzo niewyrównanym zespole. Jako aktor Miłski miał dar nasycania kreowanych przez siebie postaci żywotnością i temperamentem. W sposób ogromnie sugestywny, przy pomocy środków raczej zewnętrznych — zdecydowanego, angażującego całą sylwetkę ruchu, śmiałego gestu, sprawnej i ruchliwej muskulatury twarzy oraz charakterystycznego głosu — budował postacie pełne werwy. Jakkolwiek owa zewnętrzność środków wyrazu oraz towarzysząca jej maniera uzupełniania rysunku postaci dodatkami, nie znajdującymi pokrycia w tekście, budziły niekiedy zastrzeżenia krytyków, przynajmniej trzeba, iż metoda ta, stanowiąca genre aktorski Miłskiego, przynosiła nader pozytywne rezultaty szczególnie w kreowaniu postaci ludzi prostych i mało skomplikowanych, zewnętrznie nieefektywnych i reagujących na świat emocjonalnie. Z czasem — jak wiadomo — Miłski wyspecjalizował się w interpretowaniu takich postaci. Grał je chętnie, uczyłowiec, wyposażał w rysy sympatyczne, narzucał tę sympatię widowni. Także i tym razem, grając postać starego żołnierza, wykorzystał swe predyspozycje w sposób wysoce skuteczny. Stwierdzono, że „opracował tę postać bardzo starannie, naturalny w ruchach, mówił dobrą, bynajmniej nie literacką, jak to się często

⁹⁶ Zob. K. Pisarski, „Oberżystka” — premiera komedii muzycznej Carlo Goldoniego, Dziennik Bałtycki, 1951, nr 43.

⁹⁷ R. Kosiński, „Oberżystka” C. Goldoniego, Głos Olsztyński, 1951, nr 3; Z. Abramowicz, „Oberżystka”, Życie Olsztyńskie, 1951, nr 187.

zdarza na scenie, gwarą”⁹⁸. „Jego Marcin był czarujący. Prosty i naturalny, owiany delikatną mgiełką sentymentu, a przy tym — na swój sposób — chytry i mądry niezawodnym doświadczeniem ludu —, ujmującą swym szczerym humorem i wdziękiem grą nawiązał też od razu ścisły, bezpośredni kontakt z publicznością”⁹⁹. Miłski — stwierdził Marczak-Oborski — aktorsko trzymał cały spektakl. Zawiódł Roman Szmara jako wykonawca roli tytułowej (przeholował w szarży), nie najlepiej prezentowali się i inni, zdradzając skłonności do nadmiernego wyjaskrawiania wyrazu¹⁰⁰.

Zarówno *Stary kawaler*, jak i większość pozycji zrealizowanych w ostatnim sezonie dyrekcji Surzyńskiego, unaoczniały pogłębiający się niedowład w zespole artystycznym. Niedostatek obsady, jak i specyficzne piętno w ustawieniu głównych ról zaciążyły znacznie na inscenizacji *Sułkowskiego* w adaptacji Surzyńskiego a inscenizacji i reżyserii Miłskiego (22 II 1952). Surzyński korzystał niewątpliwie z inspiracji Leona Schillera, który opracowując w 1951 roku tekst dla sceny Teatru Narodowego, starał się pominąć elementy mistycyzmu i dotrzeć do polityczno-rewolucyjnego sensu dramatu¹⁰¹. „Adaptacja Władysława Surzyńskiego — podano w programie spektaklu — jest śmiałą próbą oczyszczenia utworu z mało wartościowego przysłowiowego igtu, tak, aby pozostało samo złoto —. Władysław Surzyński poszedł w swej adaptacji po linii pokazania w *Sułkowskim* bohatera czystej idei rewolucyjnej”. Korzystając z zachęty krytyków dokonał Surzyński znacznie radykalniejszych operacji na tekście niż Schiller. Nadał dramatowi zwiezłości, zarazem mocno podkreślając jego cechy ideologiczne, eksponując „ludowy nurt narodowowyzwoleńczy, radykalny pogląd na zaprzaństwo oraz zdradę szlachty i bezgraniczną nicość feudałów”¹⁰². Jako wykonawca roli tytułowej był — jak się zdaje — na skutek wspaniałych warunków zewnętrznych i szerokiego gestu zbyt monumentalny. Nie było zresztą absolutnej zgodności opinii na ten temat. Z jednej strony pisano: „Sułkowski w ujęciu adaptacji to niezłomny jakobin, patriota, bojownik rewolucji, trochę romantyczny, wprawdzie oślepiiony blaskiem geniusza Bonapartego, ale o wiele bliższy i bardziej zrozumiały, więcej ludzki i prawdziwszy od Sułkowskiego, ciągle wzdychającego idealisty ze sceny międzywojennych lat”¹⁰³. Z drugiej strony stwierdzono, że „był pozbawiony chwilami prostoty, daleki od żywych ludzi”¹⁰⁴. Nie było też jedności w stanowisku kompetentnych krytyków. Najostrzej oceniali interpretację Maria Czernerle i Bohdan Korzeniewski, konstatując „szlachetny patos w wydaniu bardzo powierzchownym i prowincjonalnym”¹⁰⁵. Broniła roli Anna Kocha-

98 F. Fenikowski, „*Stary kawaler*”, *Dziennik Bałtycki*, 1952, nr 6.

99 CZAR [K. Czarnocki], „*Stary kawaler*” na scenie elbląskiej, *Kurier Codzienny*, 1952, nr 23.

100 F. Fenikowski, op. cit., oraz R. Kosiński, *Bardzo stary kawaler*, *Głos Olsztyński*, 1951, nr 19.

101 Zob. A. Grodzicki, *Uwagi o dwóch inscenizacjach Leona Schillera*, *Teatr*, 1951, nr 9–10, s. 74, oraz B. Wójcicki, *Stefan Zeromski — „Sułkowski”*, *Zycie Olsztyńskie*, 1951, nr 201.

102 M. Czerwiński, „*Sułkowski*” na scenie, *Zycie Olsztyńskie*, 1952, nr 69.

103 *Ibidem*.

104 Zastępca, „*Sułkowski*” — widziany na nowo, *Głos Olsztyński*, 1952, nr 55.

105 J. Gruda, *Sprawozdanie z inspekcji artystycznej w Państwowym Teatrze Olsztyn—Elbląg w dn. 13–16 III 1952*, *Arch. MKiS, CZTOiF, Inspekcje*, 1952, nr 77.

nowska jako słusznej i zgodnej z adaptacją¹⁰⁶. Przedmiotem miażdżącej oceny stało się także aktorstwo Milskiego, hołdujące — jak sformułowano — „jaskrawej charakterystyczności postaci, czysto zewnętrznej, gubiącej niemal całkowicie racje ludzkie i społeczne”. W roli księcia D'Este — pisano w sprawozdaniu z kontroli teatru — „Milski dał starczą karykaturę operując czysto zewnętrznymi środkami. Straszliwy i nienaturalny grymas twarzy, zduszony głos, właściwie szepł, zgoła niekomunikatywny, gubiący sens postaci i jego postawę”¹⁰⁷. Podobnie druzgocącej oceny doczekała się efektowna i mało realistyczna — jak stwierdzono — pełna blichtru scenografia Zboromirskiego. Ostateczna konkluzja brzmiała: „droga teatru olsztyńskiego (na podstawie tego spektaklu) nie ma nic wspólnego nie tylko z próbami zbliżenia się do realizmu socjalistycznego, ale z realizmem w ogóle”¹⁰⁸.

W sumie przedstawienie, nie pozbawione wad, mające jednak sporo zalet¹⁰⁹ i podobające się publiczności, stało się okazją do generalnego rozrachunku ze „stylem olsztyńskim”. Argumenty niekolektywnego stylu pracy w teatrze, braku planowości pracy podnoszone przez miejscowych antagonistów ustępującego kierownictwa, towarzyszyły jedynie rozrachunkowi stylistyczno-programowemu. Wszystko to tworzyło atmosferę, w której odejście Władysława Surzyńskiego i Stanisława Milskiego z Olsztyna było sprawą naturalną. Był to kwiecień 1952 roku. Teatr im. Stefana Jaracza wchodził w fazę kilkuletniego kryzysu organizacyjnego i artystycznego.

106 A. Kochanowska, Sprawozdanie z inspekcji w Państwowym Teatrze w Olsztynie w dn. 13—16 III 1952, Arch. MKiS, CZTOiF, Inspekcje, 1952, nr 77.

107 J. Gruda, op. cit.

108 Ibidem.

109 Niezaprzeczalnym walorem inscenizacji była np. ambitna i oryginalna oprawa muzyczna J. Maćkowiaka. W specyficznych warunkach olsztyńskich nawet zewnętrzność środków wyrazu nie była pozbawiona sensu. S. Marczak-Oborski w „Sprawozdaniu z inspekcji w dn. 26—29 IX 1952” pisał np.: „Przyznać jednak trzeba, że dzięki bogactwu i barwności choćby zewnętrznych efektów — Teatr im. Jaracza zdobył sobie trudny teren, zaspokaja bowiem tęsknoty artystyczne widzów prowincjonalnych, którzy tak właśnie wyobrażają sobie wielki teatr. Na przykład przedstawienie *Sułkowskiego* (mimo wszystkich wad) — dzięki sugestywnemu nastrojowi i napiętej nucie teatralnego patriotyzmu — spełniło niewątpliwie wybitną rolę propagatora polskości. Uzyskało w samym Olsztynie 60 przedstawień, co jest cyfrą rekordową, przewyższającą najbardziej rozrywkowe pozycje” (Arch. MKiS, CZTOiF, Inspekcje, 1952, nr 77).

DIE KÜNSTLERISCHEN TENDENZEN DES STEFAN-JARACZ-THEATERS IN OLSZTYN
IN DEN JAHREN 1948—1952

Z u s a m m e n f a s s u n g

Das Theater in Olsztyn, das unter der Leitung des Intendanten Władysław Surzyński stand, zeichnete sich in der Periode einer Offensive der Produktionsthemen und der Realisierung vor allem der Aufgaben im Bereich der ideologischen und politischen Erziehung mit dem im Vergleich zu anderen Bühnen auffallenden Eifer und der Aktivität in der Aufnahme der zeitgenössischen, wenngleich auch nicht immer ausgereiften Dramaturgie. Die in dieser Hinsicht vorhandener: Ambitionen, die mit den Forderungen der Kritik und der Staats- und Parteiführung übereinstimmten, gingen Hand in Hand, um vor allem die erzieherischen Aufgaben zu erfüllen. Das eigentliche Interesse der Theaterleitung (W. Surzyński's und S. Miłski's, des Hautpregisseurs) konzentrierte sich jedoch an den klassischen Stücken, und ihre stilistische Vorliebe galt der Theatralisierung, die in der Meinung der nach den Normen des sozialistischen Realismus urteilenden Kritiker für den den sog. „gestrigen Stil“ gehalten wurde. Jener Stil, der sich in der Hervorhebung der gefühlsmäßigen Werte in den dramatischen Werken offenbarte, und der die naturalistische Aufmachung mit der Stillsierung einer üppigen Anschaulichkeit und mit den Effekten einer elementaren Expressivität verband, sollte nach den Auffassungen der Olsztynner Spielleiter den künstlerisch schwachen Früchten der zeitgenössischen Dramaturgie bei ihrer Attraktivierung für die Bühnenaufführung verhelfen. Die Stilstik der äußeren Theatralität und der üppigen Anschaulichkeit befand sich aber im Gegensatz zu den damals geltenden Normen eines Inszenierungsverismus und das Überwiegen der theatralischen Effektsuche über den intellektuellen Inhalten verlieh dem Theater von Olsztyn ein spezifisches Gepräge im Verhältnis zu den anderen Theatern Polens. Diese Erscheinungen hatten es zur Folge, daß der „Olsztynner Stil“ von seiten der prinzipientreuen Publizisten und der offiziellen künstlerischen Aufsichtsorgane kritisiert wurde. Zugleich aber verdankte das Theater diesem Aufführungsstil, der den provinziellen Geschmack der meisten Zuschauer in Rücksicht nahm, Besucherzahlen, von denen andere Theater kaum zu träumen wagten.

Die Eigentümlichkeiten und die künstlerischen Funktionen des Olsztynner Theaterstils in den erwähnten Jahren wurden aufgrund einer Untersuchung seiner Tätigkeit in den einzelnen Strömungen des Spielplans dargestellt, d.h. im Bereich der zeitgenössischen (polnischen und sowjetischen) Dramaturgie, sowie in der Klassik (der einheimischen und fremden).

Übers. J. Serczyk