

Tomczyk, Ryszard

Teatr olsztyński w latach 1945-1948

Komunikaty Mazursko-Warmińskie nr 3, 287-328

1975

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

TEATR OLSZTYŃSKI W LATACH 1945—1948

WSTĘP

Działalność teatru w Olsztynie nie była do tej pory przedmiotem badań historyczno-teatrologicznych.

Jedyna pozycja poświęcona w części temu tematowi to opracowanie Michała Misiornego (*Teatry dramatyczne Ziemi Zachodnich 1945—1960*, Poznań 1963), oparte zaledwie o cząstkową dokumentację Państwowego Instytutu Sztuki, pomijające archiwalia zachowane w Ministerstwie Kultury i Sztuki i Wojewódzkiego Archiwum Państwowego w Olsztynie, a istotne dla ustalenia obrazu działalności teatru zaraz po wojnie.

Wydawnictwa okolicznościowe z racji kolejnych rocznic istnienia teatru w Olsztynie są wprawdzie cenne ze względu na zamieszczone tam materiały wspomnieniowe, ale ich wartość ogranicza okazjonalny cel, zaś faktografia nie jest poparta materiałami archiwalnymi.

Wiele przemawia za tym, aby trzy pierwsze sezony działalności Teatru im. Stefana Jaracza w Olsztynie, to jest lata 1945—1948, traktować całościowo, jako jeden okres. Pierwszą z przyczyn jest jedność tła, scenerii pełnej napięć, konfliktów, procesów społecznych i ekonomicznych o niezwyklej dynamice. Lata te to — jak wiadomo — okres budowania od podstaw polskiego życia w Olsztyńskim, intensywnych ruchów migracyjnych, organizowania administracji, okres walki politycznej, zakończonej zwycięstwem władzy ludowej. To czasy inicjatywy pionierskiej we wszystkich dziedzinach życia publicznego, entuzjazmu, porządkowania, ale i rozgardiaszu, jaki w sposób nieunikniony towarzyszy żywiołowemu formowaniu się nowego.

Proces budowania teatru od podstaw, wnoszenie ekonomicznych i prawno-organizacyjnych podstaw jego egzystencji — zakończone upaństwowieniem sceny — to motyw drugi. Podstawową troską pierwszych dyrektorów i kierowników teatru, poczynając od organizatorów sceny i pierwszego jej dyrektora Stanisława Wolickiego, poprzez Stefana Nafalskiego i Janusza Strachockiego do Władysława Surzyńskiego — jest zdobywanie środków na działalność podstawową, organizowanie elementarnych warunków zabezpieczających byt instytucji. Problemy repertuarowo-artystyczne są w tym okresie drugorzędne. Brak stabilizacji, gwałtowna fluktuacja w zespole, zamęt organizacyjny i konflikty wewnętrzne — wszystko to idzie w parze z niedostatkiem subwencji na działalność. Raz po raz wstrząsają teatrem paroksyzmy kryzysów narzucających rozpatrywanie egzystencji placówki w kategoriach „być albo nie być”. Zamknięcie procesu tworzenia podstaw organizacyjno-administracyjnych teatru nastę-

puje faktycznie w momencie upaństwowienia sceny, to jest w 1949 roku. Ale już z objęciem dyrekcji przez Władysława Surzyńskiego (IX 1948) dochodzi do wyraźnej poprawy sytuacji teatru. Wzrasta pomoc ze strony Ministerstwa Kultury i Sztuki. Zapowiedź rychłego upaństwowienia teatru, jak i organizacyjna przedsiębiorczość nowego kierownictwa przyczyniają się do podniesienia teatru z omdlenia. Okres dyrekcji Władysława Surzyńskiego — z całą świadomością cezury, którą wypada postawić między rokiem 1949 (upaństwowienie teatru i założenie stałej sceny w Elblągu) — należy jednak traktować osobno z uwagi na dużą rolę Władysława Surzyńskiego i Stanisława Miłskiego (reżysera) w kształtowaniu profilu repertuarowo-artystycznego w okresie następnych czterech lat.

Powód trzeci tkwi w specyfice tendencji repertuarowych, znamienych dla lat 1945—1948. Głównymi motywami orientacji repertuarowej w tym czasie były: potrzeba zasilania ciągle pustej kasy teatru przez realizację sztuk gatunkowo lżejszych, przyciągających publiczność, pewnie trafiających do widowni spragnionej rozrywki kulturalnej; niechęć do ryzyka repertuarowego, stawianie na utwory ograne, należące do żelaznego repertuaru polskiej sceny w latach międzywojennych; zamiar wypełniania za pośrednictwem repertuaru polskiego, traktowanego retrospektywnie, zadań repolonizacyjnych, reedukacyjnych i integracyjnych; względy oszczędności narzucające konieczność rezygnowania ze sztuk wymagających bogatszej wystawy i licznej obsady.

Tendencje te, znamienne zresztą dla większości teatrów okresu odbudowy życia teatralnego w Polsce po drugiej wojnie światowej, w czasach dyrekcji Surzyńskiego ustępują polityce repertuarowej. Próbę modyfikacji programu repertuarowego odnajdujemy już w sezonie 1948/1949. To jeszcze jeden argument, by respektując zasadę podziału na kolejne dyrektury sezonu 1948/1949 nie włączać do pierwszego okresu egzystencji teatru, chociaż pod względem prawn-administracyjnym był to jeszcze w dalszym ciągu Teatr Miejski.

Repertuar narzucał określone rozwiązania artystyczno-inscenizacyjne. Nie tylko repertuar. Czynniki, które w równej mierze rozstrzygały o doborze środków, chwytów i metod artystycznych były zarówno doświadczenia i przyzwyczajenia aktorów, reżyserów i scenografów, jak i wzorce, z których korzystano. Mimo różnorodności upodobań, objawiających się w prezentacjach artystycznych, można mówić o określonej skali stylistycznej ówczesnych realizacji. Praktyka stylistyczno-inscenizacyjna teatru z tych lat stanowi jeszcze jeden powód a zarazem motyw ujęcia życia i działalności teatru w obramowaniu czasowym założonym na wstępie.

PODSTAWY EKONOMICZNE I ORGANIZACYJNE

Zawierucha wojenna, która spustoszyła 36% całej zabudowy miasta, oszczędziła gmach teatru wzniesiony w roku 1925 tytułem wdzięczności władz niemieckich dla tuziemczej ludności za „wierność” okazaną *Vaterlandowi* w czasie plebiscytu na Mazurach i Warmii (*Treudank*). Ogołociła go jednak z szyb oraz ze sprzętu stanowiącego wyposażenie zaplecza i garderób. Szczegółowe relacje znaleźć można w okolicznościowych wydawnictwach teatru¹.

¹ Por. np. A. Wakar, *Z notatek i z pamięci*, w: *XX lat Teatru Jaracza — Olsztyn 18 XI 1965 r.*, s. 10.

W częściowo zrujnowanym mieście ocalały gmach teatru sprawiał naturalnie korzystne wrażenie, a tułaczom, którzy wyładowali tu nazajutrz po wojnie, wydawał się wspaniały. W samej rzeczy budynek miał ciężką fasadę i pretensjonalną monumentalną część środkową wyniesioną ku górze potężnym masywem schodów. Podobny kształt i wystrój miały inne teatry — zwłaszcza muzyczne — wznoszone w Niemczech w latach dwudziestych i trzydziestych. Dla porządku warto w tym miejscu podać kilka danych dotyczących rozmiarów i walorów użytkowych obiektu. Otóż trójkondygnacyjna całość budynku, który w niezmienionej postaci od momentu powstania przetrwał do chwili wyzwolenia, tworzy przestrzeń o kubaturze 30 418,34 m³ (3747,75 m²)². Dodatkową przestrzeń uzyskał teatr dopiero w roku 1955, po dobudowaniu budynku gospodarczego o łącznej powierzchni 356,44 m², w którym znajdują się dziś garaże, pracownia stolarska i pralnia. Część centralną stanowi przestrzenna i wygodna scena o powierzchni 254,46 m² (14,89 m × 19,32 m) z widownią (258,65 m²) o 660 miejscach (nie licząc miejsc w łóżach, które zlikwidowano w 1948 roku). Do sceny przylega bezpośrednio obszerne zaplecze oraz szereg garderób. Oddzielne wejście prowadzi do pomieszczeń pierwszego i drugiego piętra, w których znajdzie siedzibę administracja teatru. Wystrój estetyczny budynku został przejęty po jego poprzednich gospodarzach i z konieczności był tolerowany przez szereg lat po wyzwoleniu, o czym wspomina m.in. Hanna Małkowska³.

Stan budynku po wyzwoleniu umożliwiał organizowanie publicznych uroczystości, akademii okolicznościowych i występów zespołów żołnierskich. Pierwszy taki występ uświetnił uroczystość przekazania Okręgu Mazurskiego przez wojskowe władze radzieckie polskiej administracji⁴.

Publiczność szybko zaludniającego się miasta była nazajutrz po wojnie nadzwyczaj chłonna, spragniona nie tylko rozrywki, ale kontaktu z polskim słowem, z pieśnią i muzyką. Spotkania mieszkańców u stopni estrady pełniły rolę integracyjną. Podobnie jak otwarte w tym okresie kino „Polonia” — sala teatru w czasie imprez cieszyła się ogromną frekwencją. Obok wieczorów literackich i muzycznych organizowanych siłami miejscowymi nie brakło gościnnych występów zawodowych artystów. W „Wiadomościach Mazurskich” z roku 1945 znajdujemy komunikaty m.in. o recitalu skrzypcowym Eugenii Umińskiej (28 IX) i występie Chóru Czejanda (25 IX). Jeszcze wcześniej, bo 18 lipca 1945 roku z okazji uroczystości grunwaldzkich wystąpił na scenie zespół Teatru m. st. Warszawy w sztuce *Burmistrz Stylmondu* z udziałem Janusza Strachockiego jako wykonawcy roli tytułowej⁵.

Inicjatywa zorganizowania w Olsztynie stałego zespołu teatralnego wyszła ze środowska. Odpowiedzią Ministerstwa Kultury i Sztuki na pisma w tej sprawie składane przez Urząd Informacji i Propagandy Okręgu Warmijsko-Mazurskiego⁶ było zlecenie Stanisławowi Wolickiemu, pełniącemu podówczas funkcję inspektora

² Te i następne dane wg karty inwentaryzacyjnej budynku teatru.

³ Hanna Małkowska, *Wędrówki teatralne* (z maszynopisu przygotowywanego do druku, udostępnionego autorowi przez prof. S. Kaszyńskiego).

⁴ A. Wakar, op. cit., ss. 10 n.

⁵ Zob. wywiad z J. Strachockim — *Życie Olsztyńskie*, 1947, nr 113 oraz *Dariusz kultury polskiej*, 1945, *Twórczość*, 1946, z. 2, s. 182, poz. 320.

⁶ W Archiwum Ministerstwa Kultury i Sztuki (dalej MKiS) Depart. Teatru, 86, znajduje się ten termin w piśmie Min. Inform. i Propagandy do MKiS wraz z załączonym sprawozdaniem Urzędu Informacji i Propagandy Okręgu Warmijsko-Mazurskiego, datowane 7 IX 1945 r., w którym mówi się o wielu dotychczasowych pisemnych staraniach w tej sprawie.

teatrów w Departamencie Teatru Ministerstwa, zorganizowania teatru w Olsztynie i równoczesne udzielenie mu nominacji na stanowisko dyrektora placówki⁷. Dyrektorem administracyjnym teatru mianowano ppłka Jana Kwiatkowskiego. Podczas gdy Stanisław Wolicki podróżując po kraju zajmował się werbowaniem aktorów do zespołu, na miejscu wywiązały się dyskusje dotyczące przeznaczenia budynku. Poczęła nawet dochodzić do głosu koncepcja przeznaczenia gmachu na wojewódzki dom kultury. Spór rozstrzygnęła na rzecz teatru decyzja pełnomocnika rządu i prezydenta miasta.

Montowanie zespołu zajęło Wolickiemu cały wrzesień i sporą część następnego miesiąca. W połowie października grupa, z którą miał współpracować jako dyrektor, liczyła 25 osób zespołu artystycznego i ponad 30 osób zespołu technicznego i administracyjnego. Cały personel teatru wraz z rodzinami liczył w końcu października 75 osób. Zdecydowana większość organizującego się zespołu wywodziła się z teatrów polskich działających w Wilnie i we Lwowie do czerwca 1941 roku, to jest do wejścia Niemców na te tereny, i bezpośrednio po wyzwoleniu w roku 1944 oraz w pierwszych miesiącach roku 1945. Wilnianie przybyli do Olsztyna z Torunia, który wyznaczono im, gdy opuszczali Związek Radziecki w końcu kwietnia 1945 roku, jako miejsce osiedlenia.

Pierwszy — zatem pionierski — skład olsztyńskiego zespołu artystycznego z roku 1945 przedstawiał się następująco: dyrektor Stanisław Wolicki. Z Wilna przybyli — Stanisław Miłski (kierownik artystyczny i reżyser w sezonie 1945/1946), Wiesław Makojnik (scenograf), Maria Kościółkowska, Jan Kurnakowicz, Igor Przegrodzki, Witold Rychter, Hanna Skarżanka, Wanda Stanisławska-Lothe, Władysław Surzyński, Eugenia Snieżko-Szafnagłowa, Janina Węsalowa, nadto Maria Makojnikowa (pomoc artystyczna), Irena Nawrot (pomoc artystyczna), Zofia Piotrowska (sufler) i Maria Śmiałowska (sufler).

Z Wilna przybyli także Edmund i Leon Grajewscy, by pełnić zrazu funkcje pracowników technicznych, później zaś samodzielnych scenografów. Z innych środowisk wywodził się Artur Młodnicki (Lwów) — reżyser, oraz Zygmunt Chmielewski (Wilno, a później Warszawa), który znalazł się w zespole pod koniec sezonu 1945/1946, obejmując stanowisko reżysera. Kolejne nazwiska to — Stanisław Czachorowski (Warszawa), Stanisław Igar (Warszawa), Edmund Karasiński (Kraków?), Julia Kosowska (Lwów), Filip Kuligowski (Lwów), Zofia Młodnicka-Petry (Lwów), Zygmunt Stróżewski (Warszawa), Mira Wiland (Lublin), Janina Zakrzyńska (Lublin), Maria Zielińska (Lublin), Przemysław Zieliński (Lublin), oraz Józef Kozłowski i Janina Porębska.

Stanisław Wolicki, który przybył do Olsztyna dopiero 20 października, stwierdził na miejscu z niepokojem, że warunki, w których wypadnie rozpocząć pracę, nie odpowiadają optymistycznym założeniom i że zaangażowani aktorzy przeżyją niejedno rozczarowanie. W zredagowanym po kilku dniach meldunku do Ministerstwa Kultury i Sztuki donosił: „Na miejscu spotkaliśmy wielkie trudności. W teatrze rury wodociągowe popękane, centralne ogrzewanie częściowo uszkodzone, kanalizacja wymaga częściowego remontu, niedostateczny prąd i brak dużych lamp elektrycznych oraz uszkodzone reflektory. Brak kurtyny i kotar. Władze wojewódzkie a zwłaszcza Pełnomocnik Rządu oraz władze samorządowe wychodzą po prostu z siebie, aby nam pomóc w ciężkiej sytuacji. Zajęto tymczasowo w hotelach dla nas 30 pokoi.

⁷ Arch. MKiS, Depart. Teatru, 86. Pismo MKiS nr 707/45 z 4 IX 1945.

Są to jednak mieszkania bez pościeli i opału. Brak pieców, centralne ogrzewanie zaś uszkodzone. Część ludzi jest przeziębiona. Umieściłem pracowników w garderobach teatralnych, młodszych w hotelach — — Gaże zespołowi w 3/4 wypłacono — — Najgorsze jest to, że w myśl kontraktów i konwencji podpisanej z ZASP musimy płacić gaże i żywić personel nie mając przynajmniej do połowy listopada literalnie żadnych dochodów”⁸.

Miesiące, w których zespół rozpoczął pracę, były w ogóle dla ludności Olsztyna bardzo ciężkie. Latem 1945 roku ludność miasta gwałtownie wzrastała na skutek intensywnie prowadzonej akcji osiedleńczej. W lipcu tego roku miasto liczyło już prawie 22 tysiące, zaś 1 października — ponad 26 tysięcy. Przyrostowi ludności w tym okresie nie towarzyszył wyraźniejszy postęp w kształtowaniu się warunków bytowych. W miesiącach jesiennych miasto i okręg przeżywały kryzys aprowizacyjny⁹. Trudną sytuację pogłębiał brak wody (uruchomienie zakładów wodociągowo-kanalizacyjnych nastąpiło dopiero 11 listopada), brak stałej dostawy prądu i brak gazu.

Dzieląc z ludnością Olsztyna wszelkie trudy i niedostatki zespół teatralny przeżywał swój okres pionierski. Zarówno aktorzy, jak i pracownicy sześćdziesięcioosobowego zespołu administracyjnego i technicznego dotkliwie odczuwali brak mieszkań. „75 procent aktorów i personelu technicznego mieszka dotychczas za kulisami” — stwierdzał Wolicki po trzech miesiącach pracy zespołu¹⁰. Dawał się we znaki brak własnej stołówki. Mimo ustalenia miesięcznych pensji wszyscy pracownicy teatru w tym czasie żyli z zaliczek, które — jak wspomina Eugenia Śniezko-Szafnaglowa — z niemalym trudem zdobywał zatłany i zafrasowany dyrektor Wolicki. Nadzieje na systematyczny wpływ dotacji z Ministerstwa Kultury i Sztuki szybko rozwiały się. Do marca 1946 roku teatr z tego źródła otrzymał zaledwie dwie skromne dotacje w wysokości 150 000 zł. Na subwencje władz lokalnych zrazu nie mógł liczyć, ponieważ — po pierwsze — władze miejskie, usiłując sprostać elementarnym potrzebom ludności, nie dysponowały środkami, które można by było przeznaczyć na prowadzenie teatru i w związku z tym nie brały na siebie żadnych zobowiązań fi-

⁸ Arch. MKiS, Depart. Teatru, 86, S. Wolicki, pismo do MKiS Depart. Teatru, Olsztyn 25 X 1945.

⁹ A. Wakar, *Kronika Olsztyna 1945—1950*, Olsztyn 1972, ss. 34—38.

¹⁰ B[azylika T.], *Na scenie teatru im. Jaracza ujrzymy Ludwika Solkiego*, Wiadomości Mazurskie, 1946, nr 1. Światło na bytowanie zespołu w tym okresie rzuca nigdzie dotychczas nie publikowany list S. Wolickiego do Pełnomocnika Rządu RP na Okręg Mazurski z 7 XII 1945 r. W imieniu członków zespołu skarży się dyrektor na szykany, jakich dopuszczają się dzierżawcy hoteli olsztyńskich w stosunku do zamieszkałych tam na podstawie decyzji prezydenta miasta aktorów. M.in. stwierdza: „Teatr nasz pracuje w niesłychanie ciężkich warunkach, gdyby ktoś bliżej zainteresował się losem personelu teatru olsztyńskiego, który mieszka częściowo za kulisami, częściowo w garderobach, częściowo zaś w nie opalanych, zimnych pokojach, często bez szyb i światła, gdyż elektrownia jak na złość właśnie w mieszkaniach aktorskich wyłączyła światło; często bez pieniędzy, gdyż teatr lwia część dochodów swoich musi obracać na ciągle inwestycje w teatrze, na opłatę podatków miejskich, na drukarnię, na kostiumy, których zupełnie nie ma, na urządzenia elektryczne, na rekwiizyty, farby, książki buchalteryjne, które to w nielitościwy sposób wyzabrowano z gmachu teatru — przekonauy się, że ludzie teatru to naprawdę pionierzy, którzy z całym zaparciem, z całym poświęceniem i zrozumieniem swej roli na tych ziemiach spełniają swoją powinność”, *Wojewódzkie Archiwum Państwowe w Olsztynie (dalej WAPO), Urz. Pełnomocnika, Akta Sekretariatu Pełn. Rządu 1945, nr 64.*

nansowych; po drugie — powstał jako instytucja pół-państwowa, pół-prywatna, bez aktów prawnych regulujących jej stosunek do Zarządu Miejskiego, i skazana w wysokim stopniu na własny rozrachunek. Nie znaczy to, że z pomocy władz i miejscowych czynników teatr nie korzystał. Przeciwnie. Z najrozmaitszymi formami pomocy przychodziły miejscowe władze, działacze polityczni i społeczni, instytucje, organizacje związkowe i osoby prywatne — podnosząc teatr z trudności w najcięższych chwilach¹¹.

Zanim jednak doszło do uruchomienia teatru, zespół musiał — opanowując pierwsze rozczarowania — własnymi siłami przygotować gmach do przyjęcia publiczności, zorganizować zaplecze i warsztat przyszłej pracy. Ówczesne warunki pracy i atmosferę w zespole najlepiej ilustrują wspomnienia z tamtych dni. Sięgnijmy do nich raz jeszcze.

„W tych pierwszych dniach i tygodniach — wspomina Eugenia Snieżko-Szafnagłowa — zajmowaliśmy się wszystkim, ale nie... pracą nad sztuką — w ciągu niecałego miesiąca od chwili przybycia do Olsztyna — potrafiłiśmy doprowadzić gmach do stanu, który pozwolił na wystawienie premiery i na... przygotowanie samej sztuki”¹². Podobnie widział te dni Karol Walaugo: „Kobiety wnosily z gmachu w wielkich ilościach gnój, — całe wnętrze trzeba było wprost szorować, a my mordowaliśmy się przy montowaniu sceny, to znaczy z pozostałych resztek doбиралиśmy dekoracje do Dulskiej, która miała iść na pierwszy ogień. Wielkim problemem był brak kurtyny, którą musieliśmy zaimprovizować z płótna, którego w normalnych warunkach używa się na tyłach sceny dla wytworzenia perspektywy”¹³. „Dzisiaj mało już kto w Olsztynie pamięta — kontynuuje Szafnagłowa — że kurtyna ta uszyta została nocami przez aktorów i personel techniczny z... worków i że wprawna ręka pierwszego scenografa olsztyńskiego Makojnika nadała jej wygląd w ówczesnych warunkach naprawdę imponujący.

Problem kurtyny był jednak przysłowiową «kropłą w morzu» tarapatów i przeszkód, jakie napotymano przy wystawieniu pierwszej sztuki na scenie olsztyńskiego teatru”¹⁴.

Inauguracja teatru na Mazurach i Warmii odbyła się 18 listopada 1945 roku. Pierwszym przedstawieniem była *Moralność pani Dulskiej* w reżyserii Artura Młodnickiego i scenografii Wiesława Makojnika. Wybór pozycji podyktowały względy jak najbardziej prozaiczne: brak środków na wystawę wymagającą specjalnych kostiumów i dekoracji oraz konieczność zrealizowania spektaklu w jak najkrótszym czasie. Rzecz aż nadto aktorem znana nie wymagała szczególnego przygotowania tekstowego. Decyzja wystawienia Zapołskiej na inaugurację zapadła zresztą w ostatniej chwili i była aktem załamania się pierwotnej koncepcji Stanisława Wolickiego, który rozpoczął był już przygotowania do wystawienia *Zemsty* z uczestnictwem gościnnym Ludwika Solskiego i Jerzego Leszczyńskiego, lecz ze względu na niemożność uruchomienia sceny w planowanym terminie, musiał zrezygnować z udziału tuzów polskiej sceny i w konsekwencji z *Zemsty*¹⁵. W historycznym spektaklu *Moralności*

¹¹ Por. E. Snieżko-Szafnagłowa, *Pierwsze dni*, w: *Program X-lecia*, ss. 8—9; J. T. Dybowski, *Kronika Teatru im. Jaracza w Olsztynie*, ibidem, s. 13.

¹² E. Snieżko-Szafnagłowa, *Mój Olsztyn*, Życie Olsztyńskie, 1955, nr 19.

¹³ Z. A[bramowicz], *Było to przed rokiem*, Wiadomości Mazurskie, 1946, nr 269.

¹⁴ E. Snieżko-Szafnagłowa, *Mój Olsztyn*.

¹⁵ Arch. MKiS, Depart. Teatru, 86, S. Miłski, Sprawozdanie z działalności dyrekcji i zespołu Teatru im. S. Jaracza.

wystąpili: Eugenia Śnieżko-Szafnagłowa (Dulska), Edmund Karasiński (Dulski), Artur Młodnicki (Zbyszko), Maria Kościalkowska (Hesia), Maria Zelińska (Mela), Julia Kossowska (Juliasiewiczowa), Janina Zakrzyńska (Lokatorka) i Janina Węstawka (Hanka).

Publiczność przyjęła spektakl entuzjastycznie. Spontaniczne reakcje, barwa i stu-percentowa frekwencja na przedstawieniach w pierwszych tygodniach działalności teatru dowiodły prawdziwego głodu sztuki scenicznej. Powstanie teatru w Olsztynie, gdzie brakowało jeszcze wielu podstawowych placówek komunalnych czy użyteczności publicznej, stało się faktem. Przyjęto go jako czynnik więzi narodowej i pojęto jako akt awansu kulturalnego, podnoszący miasto do poziomu innych miast wojewódzkich¹⁶.

GOSPODARKA I ADMINISTRACJA TEATRU W LATACH 1945—1948

Przedstawienie pełnego obrazu gospodarki finansowej teatru w latach 1945—1948 nie jest możliwe ze względu na poważne braki w zachowanej dokumentacji. W zasobach archiwalnych najskromniej jest reprezentowany okres dyrekcji Wolickiego. Wojewódzkie Archiwum Państwowe w Olsztynie, gdzie zdeponowano dokumenty teatru z tamtych lat, nie dysponuje materiałami, na podstawie których można by w sposób zadowalający zestawić dane dotyczące wysokości dochodów i wydatków sezonu 1945/1946. Nie ma dokumentów określających sytuację prawn-administracyjną teatru; brak śladu umów między dyrektorem a pracownikami teatru, brak spisu inwentarza, sprawozdań finansowych, rozliczeń, zestawień kalkulacyjnych, regulaminu pracy itp. Zmusza to do korzystania z przypadkowych, najczęściej nieścisłych informacji, z zestawień fragmentarycznych, informacji prasowych oraz z późniejszych ustaleń władz kontrolujących gospodarkę teatru.

Niedostatek substancji dokumentalnej z tego okresu stanowi zarazem wskazówkę dla badacza. Świadczy, że wielu dokumentów, które powinny w swoim czasie zostać sporządzone, po prostu nie było. Komisja Miejskiej Rady Narodowej w Olsztynie, dokonując kontroli teatru w październiku i listopadzie 1946 roku stwierdziła nieuregulowanie stosunku prawnego Teatru do Zarządu Miejskiego, brak prawidłowo sporządzonych umów z personelem teatru, brak regulaminu administracyjnego i niesporządzenie inwentaryzacji przedmiotów, które zostały w budynku po Niemcach¹⁷.

Stanisław Wolicki zdawał się stronić od czynności urzędniczych i sformalizowanych. Doświadczenie wieloletniego działacza społeczno-politycznego, członka PPSD i PPS, posła na sejm z ramienia PPS, więźnia sanacji i kierownika teatrów robotniczych w dwudziestolecie, wreszcie oficera Batalionu Czerwonych Kosynierów i więźnia oflagów (Wolicki był jednym z organizatorów, aktorów i reżyserów jenieckich teatrów)¹⁸ — ukształtowało w nim przedsiębiorczość nie poddającą się urzędniczemu sterowaniu i silnie rozwinięły zmysł improwizacji. Nic dziwnego, że z czasem — gdy po romantycznym etapie organizacyjnej improwizacji górę wzięła skru-

¹⁶ Zob. J. S[moleński], *Pierwszy jubileusz Teatru im. S. Jaracza*, Wiadomości Mazurskie, 1946, nr 63.

¹⁷ WAPO, II/163/8 nr 204. Protokół kontroli Teatru im. St. Jaracza dokonanej 31 X i 2, 4, 5 XI 1946 przez Komisję Kontroli Społecznej MRN Olsztyna.

¹⁸ Zob. *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765—1965*, Warszawa 1973, s. 804.

pulatność administracyjna — doszło do konfliktów między miejskimi czynnikami administracyjnymi a Wolickim. Znacznie wcześniej ów „romantyczny” styl administrowania teatrem został zakwestionowany przez zespół teatru.

Stefan Nafalski, desygnowany przez władze miejskie przed rozpoczęciem sezonu 1946/1947 do współpracy z Wolickim w charakterze kierownika administracyjnego teatru, a od 21 listopada 1946 roku pełniący obowiązki samodzielnego dyrektora — mówi Andrzej Wakar — „nie mogli znieść tej jego [Wolickiego — przyp. R. T.] cechy charakteru. Nafalskiemu, który pół życia spędził za biurkiem urzędniczym, absolutna pogarda dla wszelkiej systematyczności wydawała się rzeczą wołającą o pomoc do niebios. A jednak — konkluduje autor wspomnień — kilka dzieł bałaganiarza Wolickiego pozostało w pamięci ludzi”¹⁹.

Bilans pierwszego sezonu, przedstawiony przez dyrektora Wolickiego na posiedzeniu Prezydium Miejskiej Rady Narodowej w lipcu 1946 roku, był dla teatru pomyślny. Kontrola teatru, która poprzedziła posiedzenie, dała wynik pozytywny. Stwierdzono, że aktywa przewyższają pasywa. Przy dotacjach państwowych, które w roku 1945/1946 wynosiły łącznie zaledwie 300 tysięcy zł i kilku subwencjach Zarządu Miejskiego, wystawiono do 18 lipca 1946 roku 15 premier, jeśli nie liczyć trzech montażi literackich (ostatnia czyli szesnasta premiera sezonu odbyła się 26 VII 1946 r.). Związkiem zawodowym ofiarowano 75 spektakli, wojsku 4, młodzieży szkolnej 16, na cele dobroczynne poświęcono 4, zaś dla ludności niezamożnej (przy niskiej odpłatności za bilety) — 36. Ponadto uczestniczył teatr w 19 akademiach, dając programy składane, przeważnie o charakterze recytatorskim²⁰. W ciągu całego sezonu odbyło się w sumie 279 spektakli, które obejrzało 107 149 widzów²¹. Sprawozdanie Stanisława Wolickiego, złożone jeszcze przed zakończeniem sezonu, wskazywało na 93 000 widzów. Stwierdzało również ogólny przychód na sumę 6 111 779 zł, z czego 4 684 708 zł uzyskano z samych widowisk. Resztę stanowiły dotacje Ministerstwa oraz subwencje Miejskiej i wojewódzkiej rady narodowej²².

W jakiej mierze subwencje Miejskiej Rady Narodowej były rzeczywistymi kwotami wnoszonymi na konto teatru, w jakiej zaś subwencjami iluzorycznymi — trudno dziś ustalić. Jeśli w sprawozdaniu Wydziału Kultury i Sztuki do Ministerstwa Kultury i Sztuki za marzec 1946 roku znajdujemy informację o przyznaniu teatrowi z końcem miesiąca subwencji w wysokości 200 tysięcy zł, która umożliwiła „prowizoryczne doprowadzenie spraw budżetowych do równowagi”²³, to nie ulega wątpliwości, że w tym wypadku mamy do czynienia z subwencją rzeczywistą. Trzeba bowiem stwierdzić równocześnie, że jako subwencję traktowały władze np. „darowanie” teatrowi podatku od widowisk, uprzednio ściąganego przy założeniu wysokiej stopy podatkowej. Ze tego rodzaju „darowizny” nie znajdowały uznania w teatrze i powodowały zadrążnienia w stosunkach między dyrektorem Stanisławem Wolickim a biurokratycznymi urzędnikami z Zarządu Miejskiego — trudno się dziwić²⁴.

¹⁹ A. Wakar, *Z notatek*, s. 13.

²⁰ El., *Teatr im. Stefana Jaracza przejęty został przez Zarząd Miejski*, Wiadomości Mazurskie, 1946, nr 162.

²¹ WAPO, Urząd Wojewódzki 180.

²² El., op. cit.

²³ WAPO, Urząd Pełnomocnika na Okręg Mazurski, nr 217, Sprawozdania Wydziału Kultury i Sztuki 1945—1946.

²⁴ Zob. El., op. cit. oraz WAPO, Akta Zarządu Miejskiego w Olsztynie. II/163/8, nr 204 (pismo S. Wolickiego do Prezydium Zarz. Miasta Olsztyna z 26 VII 1946 r.).

Nie sposób na podstawie zachowanej dokumentacji odtworzyć dziś wysokości, rodzaje i sposoby realizowania wydatków w pierwszym sezonie. Przeciętne koszty wystawienia sztuki miały wynosić około 60 tysięcy zł²⁵. Ile wynosiły gaże aktorskie i płace personelu technicznego — niepodobna ustalić. Ogromną część budżetu pożerały niezbędne inwestycje. Jak wiadomo, teatr musiał wszystko odtwarzać na nowo, nie mówiąc o oświetleniu, centralnym ogrzewaniu, o wydatkach na zakup materiałów itp.²⁶. W inwestycje włożono w pierwszym sezonie około 1 miliona zł. Same kostiumy kosztowały około 700 tysięcy zł. Na więcej teatr nie mógł sobie pozwolić. Konieczność nabywania najniezbędniejszego sprzętu po cenach rynkowych (urządzenia garderobiane, lustra, żarówki, materiały malarskie itp.), przy równoczesnym opłacaniu świadczeń podstawowych, zniewała do zaciągania pożyczek. Długi rosły. Wśród wierzycieli, którzy upominali się o swoje, wiele miał do powiedzenia Urząd Ubezpieczeń Społecznych. Z tytułu nie zapłaconych składek ubezpieczeniowych od 15 listopada 1945 do 21 listopada 1946 roku zobowiązania wobec ubezpieczalni wzrosły do sumy 1 347 207 zł²⁷. Stanisław Wolicki nie miał jednak możliwości uregulowania tych zaległości. Subwencje, dotacje i pożyczki zużytkowywał na realizację zobowiązań terminowych i spłacanie długów podstawowych²⁸. Nie istniały natomiast szanse podniesienia dochodów z widowisk na skutek uzasadnionej w środowisku olsztyńskim konieczności utrzymania niższej niż w innych regionach kraju odpłatności za bilety.

Mimo że bilans sezonu 1945/1946 wypadł pomyślnie, rzadko w ciągu roku dochodziło do równowagi między stroną przychodów i rozchodów w budżecie teatru. Ustawiczne balansowanie nad przepaścią deficytu i rozważanie możliwości zlikwidowania teatru na skutek niewypłacalności²⁹ wpływały ujemnie na atmosferę i stosunki wewnątrz zespołu artystycznego. Z tej przyczyny, jak również z powodu braku harmonijnej współpracy między dyrektorem a kierownikiem artystycznym i zespołem, doszło już w pierwszym kwartale 1946 roku do poważnych zgryźtów wewnątrz zespołu. Z treści pism wymienionych między teatrem, jego radą zakładową, Urzędem Pełnomocnika a Ministerstwem Kultury i Sztuki wynika, że szło nie tylko o nie zrealizowane przez Wolickiego obietnice wobec zespołu i improwizatorski styl pracy dyrektora, lecz także o nieliczenie się ze stanowiskiem kierownika artystycznego w sprawie repertuaru i przesadnie przez Wolickiego naginaną do potrzeb finansowych teatru taktykę repertuarową (komercjalizm)³⁰. Wewnętrzny kontrowersjom

²⁵ J.W., *Zbliża się Dzień Aktora*, Wiadomości Mazurskie, 1946, nr 104.

²⁶ El., op. cit.

²⁷ WAPO, II/163/8, nr 208, Komunikat o zadłużeniach teatru powstałych od 15 XI 1945 w Ubezpieczalni Społecznej z tytułu składek ubezpieczeniowych.

²⁸ El., op. cit.

²⁹ B.[azyliko T.], op. cit.

³⁰ Do ostrej — i nie pierwszej zresztą — scysji między S. Miłskim a S. Wolickim doszło w lutym 1946 r. — tym razem z powodu wyznaczenia przez S. Wolickiego do realizacji bałamutnej sztuki *Moja siostra i ja* Verneuille'a, a zawieszenia rozpoczętych już przygotowań do wystawienia *Cyda* Corneille'a i anulowania tym samym poprzednich uzgodnień z kierownikiem artystycznym. S. Wolicki dokonując zmiany i trzymając się kursu na repertuar rozrywkowy, miał na uwadze przede wszystkim potrzeby kasowe teatru pozbawionego stałych subwencji — „musieliśmy się ratować w okresie niesubwencjonowania teatru sztukami lżejszego repertuaru, których wystawienie przy minimalnych kosztach dałoby maksimum wpływów kasowych”. (Pismo S. Wolickiego z 1 V 1946 do mgr. W. Padwy, Arch. MKiS, Depart. Teatru, 86). S. Miłski jako kierownik artystyczny w stanowisku tym widział prze-

próbowano częściowo zaradzić przez powołanie trójosobowej rady spośród mężów zaufania zespołu do sprawowania wewnętrznej kontroli nad polityką finansową dyrektora³¹.

Próba utrzymania teatru na pół „samowystarczalnego”, doraźnie subwencjonowanego przez władze centralne i lokalne — w mieście liczącym w roku 1946 niewiele ponad 30 tysięcy mieszkańców — nie powiodła się. Z nadzieją na rozwiązanie problemu podjęto na wiosnę 1946 roku — dyskutowaną od początku istnienia sceny olsztyńskiej — koncepcję u m i a s t o w i e n i a teatru czyli nadania mu statusu Teatru Miejskiego. Uchwała Miejskiej Rady Narodowej o przejęciu pełnej opieki nad Teatrem im. Stefana Jaracza zapadła 16 lipca 1946 roku, zaś zatwierdzenie jej przez władze wojewódzkie nastąpiło 11 grudnia 1946 roku³².

Sporządzony akt prawny był próbą uporządkowania struktury organizacyjnej teatru zgodnie z zasadami ogólnymi, charakterystycznymi dla tego okresu. Większość bowiem teatrów polskich w latach 1945—1948 egzystowała pod zarządami miejskimi, reprezentując typ placówek miejskich, częściowo dofinansowanych przez ministerstwo i władze miejskie.

Bytowanie teatru jako placówki podporządkowanej Zarządowi Miejskiemu trwało formalnie do 19 kwietnia 1949 roku, czyli do momentu upaństwowienia teatru.

Akt umiastowienia teatru i wiązana z tym nadzieja na uregulowanie jego spraw bytowych oraz normalizację stosunków prawno-administracyjnych nie zapobiegły jednak tendencjom odśrodkowym w łonie zespołu teatralnego. Perypetie finansowe teatru i niedostateczne warunki bytowe (zwłaszcza brak obiecanych mieszkań) doprowadziły do rozsypania się zespołu. Z końcem pierwszego sezonu 2/3 ogólnej liczby aktorów rozwiązało stosunki z teatrem i wyjechało do innych ośrodków. Mimo że nikt nie wątpił w potrzebę istnienia tej placówki na Mazurach i Warmii (działalność teatru w sezonie 1945/ 1946 znalazła powszechne uznanie wśród mieszkańców Olsztyna), powstała groźba zawieszenia działalności teatru. Znamiennie dla całego obszaru ziem odzyskanych zjawisko „wędrówki ludów” znajduje w tym przypadku exemplum jaskrawe i wyraziste. „Trudne warunki bytu na ziemiach odzyskanych, brak mieszkań, braki w zaopatrzeniu, skromne możliwości finansowe teatrów” — stwierdza komunikat ZZASP w roku 1947 — stanowią przyczynę „odczuwalnego braku sił artystycznych” na tych terenach³³.

Władze lokalne w Olsztynie, zajęte realizacją podstawowych zadań gospodarczych, nie miały możliwości, a po części i nie umiały zaradzić odpływowi kadr artystycznych w tym okresie. Nie zawsze też potrafiły przychodzić teatrowi ze skuteczną pomocą, gdy zdarzały się okoliczności sprzyjające rozwiązaniu trudności. Znamienną ilustracją powyższego był epizod, kiedy to latem 1946 roku pojawił się w Olsztynie Iwo Gall z propozycją objęcia teatru. Jak podaje ówczesna prasa —

niewierzenie się zarówno podziałowi kompetencji w teatrze, jak i programowi placówki powołanej do działalności wychowawczej i polityczno-propagandowej (pismo S. Mińskiego do Zarz. Gł. ZZASP w Warszawie z 13 III 1946, Arch. MKiS, Depart. Teatru, 86).

³¹ WAPO, Urząd Pełnomocnika, nr 217.

³² Wyciąg z protokołu nr 1 posiedz. Prezydium MRN w Olsztynie z 10 I 1948, punkt 5. Uchwała nr 4: „Teatr w Olsztynie uchwałą MRN m. Olsztyna nr 52 z dnia 16 VII 1946 r., zatwierdzoną przez Prezydium Olsztyńskiej Wojewódzkiej Rady Narodowej uchwałą z dnia 11 XII 1946, został umiastowiony i jest obecnie placówką oświatową gminy m. Olsztyna” (WAPO, II/163/8, nr 210).

³³ *Komunikat z ZZASP, Teatr, 1947, nr 1—2, s. 76.*

Iwo Gall zjawił się w Olsztynie niejako w samą porę, „kiedy artystyczne bractwo rozjechało się w pogoni za karierą lub większą gażą”³⁴, a Wolicki złożył był rezygnację. Gall zaproponował władzom miasta objęcie teatru ze swoim szkolnym zespołem. Żądał w zamian domu mieszkalnego dla zespołu oraz wyremontowania gmachu teatru. Zarząd Miejski wziął ofertę pod uwagę, ale postawił oferentowi jako warunek zatrudnienie aktorów, którzy nie opuścili Olsztyna po pierwszym sezonie. Ponieważ Gall upierał się przy swoim, a równocześnie Wolicki wycofał swoją rezygnację, pertraktacje zostały zerwane³⁵. W rezultacie Gall z zespołem wylądował na Wybrzeżu, gdzie zorganizował teatr godny pozazdroszczenia. Niewykorzystanie szansy na dobry teatr przez środowisko olsztyńskie stało się w kilka miesięcy później przedmiotem ostrych, zaprawionych goryczą docinków na łamach prasy³⁶.

Zorientowani w budżecie Miejskiej Rady Narodowej zdawali sobie sprawę z tego, że umiastowienie teatru nie wystarczy jako antidotum na niedomogi finansowe. Pokrzepiano się jednak nadzieją, a Zarząd Miejski liczył na to przede wszystkim, że wzmocnienie porządku i zrjonalizowanie systemu wydatkowania pieniędzy — słowem zarządzanie z ołówkiem w rękę — umocni gospodarkę teatru i zapobiegnie powstawaniu niedoborów. Przyszłego uzdrowiciela gospodarki teatru widziano w osobie Stefana Nafalskiego³⁷, powołanego z początkiem sezonu 1946/1947 na stanowisko kierownika administracyjnego teatru. Rękojmię wyrównania poziomu artystycznego dawalo pozyskanie przez Wolickiego do współpracy samego Karola Adwentowicza, który po opuszczeniu Krakowa objął 1 sierpnia 1946 roku stanowisko kierownika artystycznego w teatrze olsztyńskim. Nominację dyrektora administracyjnego otrzymał Wolicki, zdecydowawszy się kontynuować pracę w założonym przez siebie teatrze.

Cud jednak nie nastąpił. Stanisławowi Wolickiemu, który został przez Zarząd Miejski upoważniony do skompletowania trzydziestoosobowego zespołu, udało się pozyskać zaledwie 17 osób. Zmienił się skład zespołu, zmniejszył udział wykwalifikowanych sił aktorskich, co przyczyniło się do obniżenia poziomu w porównaniu z pierwszym sezonem³⁸.

Równocześnie podniósł się wskaźnik wydatków. „Zgodnie z postanowieniem umowy zbiorowej pensje aktorskie wzrosły przeciętnie o 50%, natomiast personelu technicznego o 200%”³⁹. Zadeklarowane subwencje miejskiej i wojewódzkiej rad narodowych okazały się niewystarczające. Na systematyczny wpływ dotacji państwowych nadal nie można było liczyć.

Przemianowanie teatru nie pociągnęło za sobą żadnych istotnych zmian. Postawiło jednak dyrektora w sytuacji wyraźnie podporządkowanej wobec Zarządu Miejskiego i czynników sprawujących kontrolę z ramienia Miejskiej Rady Narodowej. Komisja kontrolująca działalność teatru jesienią 1946 roku stwierdziła zaniedbania

³⁴ T. Ludmił, *Dwa sezony teatru w Olsztynie*, Odrodzenie, 1947, nr 42.

³⁵ Na okoliczności zerwania pertraktacji rzuca światło list Iwo Galla do MKiS z dnia 26 VI 1946 (Arch. MKiS, Depart. Teatru, 86).

³⁶ T. Ludmił, op. cit. oraz J. Greka, *Niemoc teatru czy też niemoc jego rządców*, Wiadomości Mazurskie, 1947, nr 74.

³⁷ Stefan Nafalski, urodzony w r. 1903 w Chełmie Lubelskim. Bezpośrednio przed objęciem funkcji w teatrze pracował w Delegaturze Ministerstwa Przemysłu w Olsztynie w charakterze inspektora finansowo-gospodarczego.

³⁸ T. Ludmił, op. cit.

³⁹ (J.J.), *O przyszłe losy Teatru Miejskiego*, Wiadomości Mazurskie, 1946, nr 195.

natury administracyjno-organizacyjnej i gospodarczej⁴⁰. Kierownik administracyjny na podstawie rachunków ujawnił wzmiankowane już zadłużenia wobec Ubezpieczalni Społecznej⁴¹. W rezultacie doszło do kontrowersji między czynnikami urzędowymi, utrzymującymi, że cała odpowiedzialność za ten stan rzeczy spoczywa na dyrektorze — a Wolickim, konstatującym niedopełnienie przez władze miasta obowiązku zawarcia umów z dyrekcją teatru w następstwie uchwały Miejskiej Rady Narodowej o przejęciu teatru na rzecz miasta⁴². Stanisław Wolicki złożył dymisję. Rezygnację jego z zajmowanego stanowiska przyjęto 20 listopada 1946 roku. Jeszcze wcześniej usunął się z pola walki Adwentowicz, nie znalazłszy w tutejszym środowisku warunków do działalności artystycznej. Z chwilą odejścia Wolickiego samodzielnie rządy w teatrze decyzją Miejskiej Rady Narodowej objął Stefan Nafalski, otrzymując tytuł dyrektora komisarycznego⁴³. Stanowisko kierownika artystycznego i reżysera powierzono Marianowi Bogusławskiemu⁴⁴.

Stefan Nafalski stanął przed koniecznością utrzymania równowagi budżetowej przy sukcesywnym zmniejszaniu odziedziczonych zadłużeń. Nie znalazł naturalnie możliwości zlikwidowania wszystkich długów. Ale w ciągu dziewięciu miesięcy urzędowania ogólnie zadłużenie wynoszące 1 347 207 zł zmniejszył o około 400 tysięcy zł (wg komunikatu skierowanego do Zarządu Miejskiego z 6 IX 1947 r.). Troszczył się o spłacenie przede wszystkim tych zobowiązań, które decydowały o dalszej egzystencji teatru⁴⁵.

Sezon 1946/1947 przyniósł 14 premier przy ogólnej liczbie 284 spektakli i 106 819 widzów. W porównaniu z frekwencją poprzedniego sezonu stwierdzić należy nieznaczny spadek widzów. Nie wolno jednak zapomnieć, że w okresie 1946—1947 liczba mieszkańców Olsztyna wzrosła o ponad 13% (1946 — 38,8 tys., 1947 — 44,0 tys.). Odnotować trzeba zatem względne obniżenie się frekwencji w porównaniu z sezonem 1945/1946.

Nie udało się skompletować zestawień dochodów i wydatków teatru w okresie dyrekcji Nafalskiego. Wiadomo, że Zarząd Miejski w budżecie zwyczajnym na rok kalendarzowy 1947 przewidział subwencje na rzecz teatru o łącznej wysokości 1 500 tysięcy zł i że suma ta do końca sezonu 1946/1947 została wyczerpana w 80%⁴⁶. Z tego, co dało się odtworzyć na podstawie fragmentarycznej dokumentacji wynika, że przy niskich subwencjach i dotacjach uzyskiwał teatr stosunkowo wysokie dochody z przedstawień (zwłaszcza w miesiącach maju i lipcu 1947 r.) i że proporcja ta w porównaniu z okresem Janusza Strachockiego (1947—1948) była dla okresu Nafalskiego bardzo korzystna.

Wysiłek Nafalskiego przyczynił się niewątpliwie do polepszenia systemu gospo-

⁴⁰ WAPO, II/163/8, nr 204, protokół kontroli Teatru.

⁴¹ WAPO, II/163/8, nr 208, komunikat o zadłużeniach.

⁴² WAPO, II/163/8, nr 204, protokół kontroli Teatru; zob. również J. Greka, op. cit.; pismo ZZASP Warszawa 28 XI 1946 do MKiS. Wytknięto tu S. Wolickiemu m.in. naruszanie warunków konwencji, zarzucono chaotyczną gospodarkę finansową (Arch. MKiS, Depart. Teatru, 86).

⁴³ WAPO, II/163/8, nr 1, protokół Zarządu Miejskiego nr 18 z 25 XI 1946, pkt 7.

⁴⁴ T. Ludmił, op. cit.

⁴⁵ WAPO, II/163/8, nr 208, Komunikat o zadłużeniach.

⁴⁶ WAPO, Akta Zarządu Miejskiego w Olsztynie, II/163/8, nr 208, wyjaśnienie Zarządu Miejskiego skierowane do MKiS z 17 VIII 1947 r. z uzasadnieniem uchwały o rezygnacji z subsydiowania teatru, podpisane przez prezydenta miasta Olsztyna T. Pałuckiego.

darowania środkami finansowymi, wykazał jednak, że przy najlepszej nawet gospodarności teatr bez zdecydowanej pomocy finansowej ze strony władz egzystować nie może. Uświadomiwszy sobie powyższe, postanowiono na prędce zerwać pertraktacje z Januszem Strachockim, nawiązane uprzednio w sprawie objęcia przez niego dyrekcji teatru z początkiem sezonu 1947/1948 i równocześnie zrezygnować z dalszego prowadzenia teatru, jeśli Ministerstwo Kultury i Sztuki nie zgodzi się sprawować nad nim bezpośredniej opieki, czyli jeśli nie zechce go upaństwowić⁴⁷. Odnośne pismo w tej sprawie przesłano do Ministerstwa 26 czerwca 1947 roku⁴⁸. Przyśpadek jednak zrzucił, że w przeddzień tej — jak się następnie okazało — nazbyt pośpiesznej decyzji, to jest 24 czerwca Ministerstwo udzieliło nominacji Januszowi Strachockiemu na stanowisko dyrektora. W następstwie doszło do wymiany pism między Zarządem Miejskim a dyrektorem Departamentu Teatrów. Uzasadniając decyzję o rezygnacji z subsydiowania teatru Zarząd Miejski wyjaśniał: „Biorąc pod uwagę zwiększone koszty utrzymania Teatru (podwyżka uposażeń, podwyżka kosztów energii elektrycznej oraz materiałów technicznych, świadczenia socjalne) przewidywany budżet Teatru na przyszły sezon teatralny w skali miesięcznej po stronie wydatków wynosi około 1 600 000 zł, zaś po stronie dochodów około 600 000 zł.

Ponadto zachodzi potrzeba gruntownego remontu instalacji elektrycznej w całym Teatrze, gdyż stan obecny zagraża bezpieczeństwu; wydatek z tego tytułu wyniesie około 1 600 000 zł.

Ponadto inne niezbędne wydatki: scena obrotowa, zapadnie, warsztaty mechaniczne — to wymaga 2 000 000 zł⁴⁹.

Zarząd Miejski składał losy teatru całkowicie w ręce Ministerstwa. Tylko energiczna pomoc finansowa mogła w tym stanie rzeczy zapobiec likwidacji placówki. Odpowiadając na ultimatywne postawienie sprawy przez władze olsztyńskie, Ministerstwo wzięło na swoje barki ciężar zorganizowania nowego sezonu teatralnego w Olsztynie. Wyznaczyło z własnego budżetu — jak stwierdza pismo dyrektora Departamentu Teatru — „znaczną miesięczną subwencję dla Teatru i wystarczyło się o subwencję z Ministerstwa Ziemi Odzyskanych”⁵⁰.

Wysoka partycypacja finansowa ze strony wymienionych ministerstw, jak i zapewnienie dyrektora Departamentu, że sytuację teatru należy rozumieć jako przejściową, gdyż teatr olsztyński zostanie w przyszłości upaństwowiony⁵¹ — skłoniły miejscowe władze do anulowania uchwały Zarządu Miejskiego o likwidacji teatru. Uchwałę o kontynuacji prowadzenia teatru podjęto na posiedzeniu Prezydium Miejskiej Rady Narodowej w Olsztynie 4 października 1947 roku.

Janusz Strachocki, przyjmując ofertę Ministerstwa na objęcie dyrekcji teatru olsztyńskiego, był pełen optymizmu „Nadarzała się — wyzna po latach — sposobność zrealizowania mojej idei stworzenia teatru od podstaw z ludźmi przede mną wyszkolonymi i wychowanymi — Zebrałem więc dwunastu moich uczniów i z nimi pojechałem tworzyć swój teatr”⁵².

⁴⁷ WAPO, II/163/8, nr 208, uchwała Zarządu Miejskiego w Olsztynie nr 191 z 25 VI 1947.

⁴⁸ Zob. pismo dyr. Departamentu Teatru Michała Rusinka z 20 XI 1947. (WAPO, II/163/8, nr 210).

⁴⁹ WAPO, Akta Zarządu Miejskiego w Olsztynie, II/163/8, nr 208, wyjaśnienie Zarządu Miejskiego.

⁵⁰ WAPO, II/163/8, nr 210, pismo dyr. Departamentu z 20 XI 1947.

⁵¹ WAPO, II/163/8, nr 210, protokół posiedzenia Komisji Oświatowej z 1 X 1947.

⁵² S. Mrozińska, *Teatr wśród ruin Warszawy*, Warszawa 1958, s. 129.

W samej rzeczy nowy sezon rozpoczęto w warunkach upoważniających do optyzmu. Pomyślnemu rozwiązaniu problemów finansowych towarzyszyły zmiany organizacyjne. Powiększył się zespół artystyczny. W sezonie 1947/1948 dyrektor Strachocki dysponował 26 aktorami. Stanowisko dyrektora (kierownika) administracyjnego teatru objął Stefan Nafalski.

Mogło się zdawać, że podstawowe źródła trudności i konfliktów zostały zlikwidowane. Janusz Strachocki, jako założyciel i dyrektor Szkoły Dramatycznej na Pradze w roku 1944, znakomity aktor, człowiek teatru cieszący się w Ministerstwie Kultury i Sztuki opinią dobrego organizatora, dawał rękojmię postawienia teatru olsztyńskiego na odpowiednim poziomie artystycznym i organizacyjnym⁵³. Współpraca Nafalskiego w świetle tego, czego dokonał jako samodzielny dyrektor, dawała gwarancję zabezpieczenia teatru od strony administracyjnej. Praktyka jednak wykazała, że harmonijne współdziałanie czynnika artystyczno-organizacyjnego i administracyjnego w ramach istniejącego tu układu nie było możliwe.

Konflikt między Januszem Strachockim a Stefanem Nafalskim, dotyczący sposobu wydatkowania środków finansowych, był wyrazem zjawiska szerszego, które w różnych odmianach występowało wówczas na ziemiach odzyskanych. Jak wskazuje sytuacja innych teatrów na tych terenach, czynniki administrujące, nie znajdując dostatecznej ilości środków finansowych na utrzymanie teatrów i nie dysponując należytym doświadczeniem w sprawowaniu pieczy nad instytucjami teatralnymi, skłonne były czasem traktować je jak zwykle przedsiębiorstwa użyteczności publicznej lub w sposób przesadny i nader ograniczający kompetencje dyrektorów artystycznych, w imię opacznie pojętej oszczędności, ingerować w szczegóły rozporządzania przez nich środkami finansowymi. Nafalski, jako mąż zaufania miejscowych czynników administracyjnych, czuł się bez reszty odpowiedzialny za gospodarkę finansową teatru i już w pierwszych miesiącach współpracy z dyr. Strachockim dał wyraz ambicjom decydowania w tych sprawach.

Do przerostu kompetencji czynnika administracyjnego w teatrze dyrektor Strachocki dopuścić nie chciał. Nafalski znajdował jednak mocne oparcie w Zarządzie Miejskim, który zdecydował się przy pomocy rygorystycznego zarządzenia z 6 listopada 1947 roku nadać podstawę prawną kompetencjom finansowym dyrektora administracyjnego⁵⁴. Ostatecznie konflikt rozstrzygnęło pismo dyrektora Departamentu Teatru, stwierdzające niezgodność Zarządzenia Zarządu Miejskiego z przepisami i wytycznymi Ministerstwa oraz pouczające miejscowe władze, iż czynnikiem organizacyjnym w teatrze najważniejszym jest dyrektor artystyczny⁵⁵. Starcie wygrał zatem Strachocki, a Nafalski złożył swoje stanowisko.

Władze miejskie przyjmując decyzję Ministerstwa nie ukrywały jednak urazy do władz centralnych, znajdując w stanowisku Ministerstwa naruszenie uprawnień lokalnych, samorządowych⁵⁶. Równocześnie, jako dyspozytor Teatru Miejskiego, nie

⁵³ Sporo materiału dotyczącego działalności J. Strachockiego w latach 1944—1947 zawiera cytowana książka S. Mrozińskiej.

⁵⁴ Wzmianka o zarządzeniu Zarządu Miejskiego nr 114 z 6 XI 1947 znajduje się w cytowanym piśmie dyr. Departamentu Teatru z 20 XI 1947.

⁵⁵ WAPO, II/163/8, nr 210, pismo dyr. Departamentu (m.in. czytamy: „Ministerstwo prosi uprzejmie o niewydawanie w przyszłości żadnych zarządzeń, dotyczących działalności Teatru, bez porozumienia się z Ministerstwem Kultury i Sztuki”).

⁵⁶ Na posiedzeniu Prezydium MRN w dniu 10 I 1948 r. podjęto w punkcie 5 następującą uchwałę: „Ministerstwo Kultury i Sztuki nie posiada ustawowych uprawnień do wydawania zarządzeń administracyjnych Zarządowi Miejskiemu w spra-

mogły i nie zamierzały rezygnować z uprawnień administracyjnych w stosunku do instytucji przez siebie dofinansowywanej. Zderzenie kompetencji czynnika państwowego i samorządowego zaostrzyło napięcie w stosunkach między Strachockim a środowiskowym zwierzchnictwem administracyjnym. Krytyczną rundą „pojedynku” stała się sprawa statutu teatru, uchwalonego na plenarnym posiedzeniu Miejskiej Rady Narodowej Olsztyńska 27 lutego 1948 roku⁵⁷.

Obie strony (zarówno Zarząd Miejski, jak i dyrekcja teatru) od początku zainteresowane były w prawnym ustaleniu charakteru teatru, w przyjęciu za podstawę wzajemnych stosunków statutu organizacyjnego, określającego wewnętrzny ustrój teatru i stosunki między nim (tzn. teatrem) a władzami. Od czasów dyrekcji Stanisława Wolickiego podnoszono potrzebę opracowania takiego aktu prawnego: korespondowano z teatrami krakowskimi w poszukiwaniu egzemplarza wzorcowego. Sprawa jednak stała w miejscu, a brak statutu przyczyniał się do powstawania sytuacji niejasnych w stosunkach między Zarządem Miejskim a kierownictwem teatru.

Statut Organizacyjny Teatru Miejskiego, uchwalony z inicjatywy Zarządu Miejskiego w lutym 1948 roku, nie przyznawał teatrowi odrębnej osobowości prawnej, zaś dyrekcję teatru ustawiał w sytuacji podporządkowanej wobec organu o charakterze ustawodawczym czyli Rady Teatralnej składającej się z prezydenta miasta, przewodniczącego Komisji Oświaty, przedstawicieli Miejskiej Rady, Wydziału Kultury Wojewódzkiej Rady Narodowej i czynników związkowych. Rada Teatralna — jak wyjaśniał komentator prasowy — miała być „najwyższym organem polityki teatralnej miasta”⁵⁸. Zakres kompetencji Rady został pomyślany bardzo szeroko. Do jej uprawnień należało m.in.: „a) zatwierdzanie planu działalności teatru; b) ustalanie regulaminu biurowego dla Dyrekcji teatru; c) ustalanie preliminarza budżetowego — —; f) ustalanie etatu stanowisk pracowników teatru — —; k) opiniowanie repertuaru teatralnego — —; l) zatwierdzanie wysokości kosztów wystawianych sztuk; m) opiniowanie kandydatów na dyrektora artystycznego i kierownika administracyjnego — —” etc. Równocześnie Statut przyznawał wysoką pozycję stanowisku kierownika administracyjnego⁵⁹. Uwolnienie kierownika administracyjnego od podporządkowania dyrektorowi artystycznemu w sprawach finansowych stanowiło ripostę lokalnych czynników administracyjnych na wzmiarkowane pismo dyrektora Departamentu Teatru z listopada 1947 roku. Dwuosobowość kierownictwa teatru w intencji Prezydium Miejskiej Rady Narodowej miała zapewnić równowagę między możliwościami finansowymi miasta a ambicjami artystycznymi teatru i zapobiec rozrzutności gospodarczej w teatrze, którą przypisywano Januszowi Strachockiemu. „Niezależnie od wartości artystycznych dyrektora teatru — wyjaśniano na posiedzeniu Miejskiej Rady Narodowej w imieniu Prezydium — możliwości finansowe miasta muszą nakładać hamulce na ambicje artystyczne. Każdą sztukę można wystawić drogo, ale można i taniej. A o to właśnie chodzi”⁶⁰. Co więcej — statut, odbierając dyrektorowi artystycznemu szereg uprawnień, nakładał na niego — wbrew

wach teatru, mianować i zwalniać pracowników teatru, nie wyłączając dyrektorów, dlatego że nie wchodzi to w zakres spraw poruczonych, a jest sprawą czysto samorządową” (WAPO, II/163/8, nr 210).

⁵⁷ Pełny tekst Uchwały nr 273/48 z dnia 27 II 1948 wraz ze Statutem Organizacyjnym Teatru Miejskiego znajduje się w WAPO, II/163/8, nr 210.

⁵⁸ (an) [J. Jankowski], *Teatr im. Stefana Jaracza ma już swoją «konstytucję»*, Życie Olsztyńskie, 1948, nr 59.

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ Ibidem.

zwyczajom — dodatkowe obowiązki, m.in. obowiązki reżysera. Uzasadnienie wyłuszczone na łamach prasy brzmiało: „Jak bowiem praktyka wykazuje, wyreżyserowanie jednej sztuki w przeciwnym razie kosztowałoby około 70 tysięcy złotych, a ponieważ teatr nie jest samowystarczalny finansowo, przeto sumy na utrzymanie reżysera stanowiłyby poważną pozycję w budżecie teatralnym”⁶¹.

Reperkusje uchwalenia Statutu w tej postaci były oczywiste: dyr. Janusz Strachocki natychmiast złożył veto stwierdzając, że Statut jest sprzeczny ze wskazaniami Ministerstwa Kultury i Sztuki⁶². Wytrzymałszy do końca sezonu, złożył 12 lipca 1948 roku rezygnację z dalszego prowadzenia teatru, oświadczając równocześnie, że nie widzi możliwości prowadzenia teatru i kształtowania jego poziomu artystycznego na podstawie sporządzonego aktu prawnego⁶³ i w warunkach niezadawalającej troski miejscowych czynników o byt zespołu⁶⁴. Tak więc eksperyment dotyczący stworzenia w Olsztynie teatru z grupą wychowanków jednej szkoły nie powiodł się z przyczyn natury pozaartystycznej⁶⁵.

Bilans sezonu 1947/1948 przedstawiał się następująco: wystawiono ogółem 11 sztuk. W 292 spektaklach (o 8 więcej niż w poprzednim sezonie) uczestniczyło ogółem 95 212 widzów czyli o ponad 11 tysięcy mniej niż w sezonie 1946/1947. Trudno na podstawie zachowanych materiałów wnioskować o przyczynach spadku frekwencji o około 10%. Jest jednak rzeczą prawdopodobną, że nastąpił on w wyniku zmniejszenia się liczby premier, postawienia nie na ilość, lecz na jakość „produkcji” teatralnej. Wskazywałyby na to nie tylko wypowiedzi Strachockiego, odcinającego się stanowczo od tendencji koniunkturalnych⁶⁶, ale przede wszystkim wartość artystyczna zrealizowanych w Olsztynie inscenizacji.

Finałem sezonu był wyjazd z Olsztyna Janusza Strachockiego, a wraz z nim jego wychowanków. Sprawa dalszej egzystencji stanęła znów na porządku dziennym posiedzeń Miejskiej Rady, zajęła społeczeństwo i środowiskowych działaczy. Władze miejskie widziały ocalenie teatru jedynie w jego natychmiastowym upaństwowieniu. Argumentem poważnie przemawiającym za upaństwowieniem sceny była konieczność rozszerzenia działalności teatru na teren całej Warmii i Mazur (województwo olsztyńskie liczyło w tym czasie ponad pół miliona ludności). „Gdyby nawet możliwości finansowe Olsztyna — stwierdzał Jerzy Smoleński — sprzyjały rozwojowi teatru, to i wówczas jego miejski charakter wykreślały mu naturalne ramy działalności w zakresie jedynie miasta”. Przekonywał: „Praktyka dwóch blisko sezonów wykazała jednak, że prowadzenie teatru przez miasto stanowi ciężar, przekraczający znacznie jego możliwości finansowe, że Zarząd Miejski nie może wydawać miliono-

⁶¹ Ibidem.

⁶² WAPO, II/163/8, nr 208, pismo J. Strachockiego do Prezydium Zarządu Miejskiego miasta Olsztyna z 9 III 1948 r.

⁶³ WAPO, II/163/8, nr 210, pismo J. Strachockiego do WRN w Olsztynie z 30 VIII 1948 r.

⁶⁴ Najbardziej newralgiczną sprawą był w dalszym ciągu brak mieszkań. W piśmie do MKiS z 26 VI 1948 r. pisał J. Strachocki: „Podczas gdy wszystkie inne ośrodki (Wrocław, Jelenia Góra, Szczecin, Wałbrzych, Łódź, Warszawa, Bydgoszcz) posiadają „domy aktora” lub mieszkania do dyspozycji, w Olsztynie, pomimo moich wysiłków, nie otrzymałem dla zespołu ani jednego pokoju z przydziału. Część zespołu gnieździ się dotychczas w garderobach, co jest wysoce niepożądane” (Arch. MKiS, Depart. Teatru, 86).

⁶⁵ Zob. S. Mrozińska, op. cit., s. 224.

⁶⁶ J. Strachocki, *O nowy repertuar teatrów polskich* (głos w ankiecie), Teatr, 1946, nr 3, ss. 24—29.

wych sum na teatr wówczas, gdy potrzeby miasta w zakresie opieki społecznej, zdrowia, szkolnictwa nie są jeszcze zaspokojone. W świetle zdobytych doświadczeń i właściwie pojętej hierarchii potrzeb okazało się, że przed miastem stoją pilniejsze i ważniejsze zadania, narzucone mu bezwzględnie przez ustawę i że przed całkowitym wykonaniem tych zadań nie można angażować się w prowadzenie teatru — —. Tylko teatr państwowy będzie mógł w sposób trwały i systematyczny objąć swoją działalnością obszar całego województwa, tylko teatr oparty w całości na funduszach państwowych będzie mógł skutecznie i celowo realizować postulaty państwa na odcinku teatralnym — —. Teatr, obsługujący 10-krotnie większą liczbę widzów, będzie mógł bardziej celowo i racjonalnie planować repertuar i organizować swój wysiłek artystyczny”⁶⁷.

Argumenty te wychodziły naprzeciw centralnej polityce państwowej w stosunku do teatrów. Jak wiadomo, wszystkie teatry miejskie stały w roku 1948 u progu upaństwowienia.

Intensywne rozmowy na temat upaństwowienia Teatru im. Stefana Jaracza przeprowadzili wojewoda olsztyński Wiktor Jaśkiewicz i prezydent miasta Tadeusz Pałucki z wiceministrem Kultury i Sztuki Włodzimierzem Sokorskim podczas jego pobytu w Olsztynie 31 maja 1948 roku.

Brak organizatora nowego sezonu teatralnego po odejściu Janusza Strachockiego i rozsypaniu się zespołu artystycznego skłonił władze lokalne do podjęcia na nowo rozmów z Ministerstwem Kultury i Sztuki. W piśmie z 29 lipca 1948 roku prezydent miasta stwierdzał: „Wobec wytworzonej sytuacji i konieczności angażowania aktorów na zbliżający się sezon teatralny 1948/1949 — upaństwowienie teatru im. St. Jaracza już obecnie staje się koniecznością”⁶⁸. Ponieważ jednak Ministerstwo Kultury i Sztuki nie śpieszyło z decyzją, Zarząd Miejski, traktując likwidację teatru jako przesądzoną, rozpoczął za pośrednictwem Ministerstwa pertraktacje z Miejskimi Teatrami w Warszawie w sprawie stałej organizacji w Olsztynie w nadchodzącym sezonie gościnnych występów zespołów warszawskich⁶⁹. Miejscowi działacze jednak nie rezygnowali. Redakcja „Życia Olsztyńskiego” rozpisała w sierpniu alarmującą i prowokacyjną ankietę: „Czy naszemu miastu i województwu potrzebny jest stały teatr? Jaką formę stałego teatru wyobrażamy sobie za najwłaściwszą i konieczną?”. Zdaniem Andrzeja Wakara inicjatywa „Życia Olsztyńskiego” walnie przyczyniła się do cofnięcia przez władze decyzji w sprawie likwidacji teatru⁷⁰. Zapewne jednak na zmianę stanowiska Zarządu Miejskiego wpłynęły i inne powody, zwłaszcza odmowa współpracy z Olsztynem ze strony Dyrekcji Teatrów Dramatycznych w Warszawie⁷¹. Uchwałą z dnia 19 sierpnia 1948 roku Zarząd Miejski „postanowił na sezon teatralny 1948/1949 prowadzić teatr — — we własnym zakresie, przy pomocy subwencji z Ministerstwa Kultury i Sztuki i Ministerstwa Ziem Odzyskanych; jednocześnie czynić nadal starania o przejęcie teatru przez Państwo”⁷².

⁶⁷ J. S[moleński], *Teatr Miejski w Olsztynie zasługuje na opiekę Państwa*, Olsztyński Głos Ludu, 1948, nr 152.

⁶⁸ WAPO, II/163/8, nr 208, pismo T. Pałuckiego do MKiS z 29 VII 1948.

⁶⁹ WAPO, II/163/8, nr 208, pismo MKiS do Miejskich Teatrów Dramatycznych w Warszawie z 29 VII 1948.

⁷⁰ A. Wakar, *Z notatek*, s. 15.

⁷¹ WAPO, II/163/8 nr 208, pismo Dyrekcji Teatrów Dramatycznych w Warszawie do prezydenta miasta T. Pałuckiego z 16 VIII 1948 r.

⁷² WAPO, II/163/8, nr 210, uchwała Zarządu Miasta nr 256. Wyciąg z protokołu nr 32 posiedz. Kolegium Zarządu Miasta z 19 VIII 1948.

Pomyślną perspektywę stworzyło pozyskanie Władysława Surzyńskiego na stanowisko dyrektora i kierownika artystycznego sceny olsztyńskiej. Surzyński, uzyskawszy 1 września 1948 roku nominację dyrektorską, przystąpił do organizowania zespołu. Optymizmem napawał wzrost zainteresowania losem teatru olsztyńskiego ze strony ministra Kultury i Sztuki Stefana Dybowskiego i złożenie przez niego zapewnienia o upaństwowieniu teatru w sezonie 1948/1949. Okres rozgardiaszu organizacyjnego, niedostatków finansowych i gwałtownych kryzysów dobiegał końca. Zarządzenie o upaństwowieniu teatru ukazało się w „Monitorze Polskim” 19 kwietnia 1949 roku, zamykając okres Teatru Miejskiego w Olsztynie.

DZIAŁALNOŚĆ REPERTUAROWO-ARTYSTYCZNA

Trudności natury gospodarczo-administracyjnej i perypetie organizacyjne, którym podlegał teatr olsztyński, nie były przypadkiem szczególnym w tym okresie, zwłaszcza w ośrodkach prowincjonalnych na ziemiach, które wróciły do Macierzy w roku 1945. Podobne zjawiska w różnym nasileniu wystąpiły w wielu innych teatrach na ziemiach odzyskanych, np. w teatrach słupskim, koszalińskim, w Szczecinie, również w teatrach Nadodrza.

Konsekwencją trudnej sytuacji finansowej teatru w tych latach — objawiającą się nie tylko na prowincji — były kompromisy repertuarowe na rzecz gustów mniej wybrednej publiczności. Nasuwa się jednak pytanie: czy motywy i funkcje repertuarowych „nizin” były zawsze jednoznaczne? Czy powodów uprawiania w tym okresie lżejszego repertuaru, zwłaszcza w środowiskach pozbawionych tradycji percepcyjnej, jak np. w Olsztynie, należy upatrywać tylko w konieczności zapełniania pustej kasy teatru — w odrodzeniu się burżuazyjnego prawa walki o widza przy użyciu wszelkich środków?

Wilhelm Szewczyk, korygując stanowisko autora książki *Teatry dramatyczne Ziem Zachodnich*, podkreśla nie bez słuszności, że „nawet trafiający się w pierwszych latach repertuar bulwarowy spełniał w ograniczonym zakresie funkcję pożyteczną, przyciągającą publiczność do teatru, odrywając ją od niezwykle wówczas częstych imprez złych i prymitywnych. Socjologowie — konkluduje — mogliby w tym miejscu podkreślić, iż było to szczególnie cenne w tych miastach, których społeczeństwo tworzyli nowi mieszkańcy bez tradycji miejskich, bez odpowiednich zainteresowań kulturalnych”⁷³. Uwagę tę należałoby odnieść właśnie do teatru olsztyńskiego, usytuowanego — co już zostało powiedziane — w mieście, którego połowę mieszkańców na początku stanowiła ludność pochodząca z nader zacofanych pod względem kulturalnym regionów kraju.

Nad powyższym przyjdzie się zastanowić w toku dalszych rozważań. Na wstępie jednak wypada stwierdzić, że udział tak zwanego lekkiego i najlżejszego repertuaru⁷⁴ w teatrze olsztyńskim, aczkolwiek w tym okresie wysoki, nie był jednak dominujący⁷⁵. Michał Misiorny skłonny jest nawet w proporcjach, w Olsztynie

⁷³ W. Szewczyk, przedmowa do M. Misiornego *Teatry dramatyczne Ziem Zachodnich 1945—1960*, Poznań 1963, s. 13.

⁷⁴ Chodzi o sztuki (wymieniam przykładowo) O. Connersa, Berra i Verneulle'a, Cl. A. Pugeta, J. Devala, W. Bus-Fekety'ego, V. E. Eftimiu, D. Niccodemiego, M. Pagnola, K. Wroczyńskiego, R. Niewiarowicza itp.

⁷⁵ M. Misiorny, op. cit.

korzystniejszych dla sztuk poważnych i ambitnych, znajdując cechę wyróżniającą Teatr im. Stefana Jaracza spośród innych teatrów prowincjonalnych. „Scena olsztyńska — stwierdza — nigdy nie korzystała nadmiernie z otwierających się wówczas możliwości, większy — niż inne sceny — kładąc nacisk na realizację swoich funkcji społeczno-wychowawczych. Nie jej dotyczyły więc krytyczne uwagi, z jakimi w owym czasie wystąpił Leon Schiller wobec teatrów prowincjonalnych, zarzucając im szmirę artystyczną”⁷⁶.

Trafności tego spostrzeżenia dowodzi zestawienie obrazujące udział sztuk stricte rozrywkowych w repertuarze ośmiu teatrów na ziemiach odzyskanych w latach 1945—1948⁷⁷.

Wyszczególnienie	Sezon 1945/1946		Sezon 1946/1947		Sezon 1947/1948	
	liczba	%	liczba	%	liczba	%
Wrocławskie Teatry Dramatyczne	4	40	3	23	7	47
Szczecin (Teatr Kom. Muz. i Teatr Polski)	—	—	8	54	10	53
Szczecin (Teatr Mały)	1	33	5	62	4	50
Olsztyn	6	33	4	28	5	45
Opole	16	53	15	52	13	62
Jelenia Góra	4	31	—	—	14	64
Koszalin	—	—	2	100	5	71
Świdnica	7	77	6	54	4	40

Powyższa konstatacja wydaje się istotna z uwagi na to, że nagminne ogrywanie przedwojennych krotchowil i sztuczydeł bulwarowych było w deliberacjach repertuarowych lat 1945—1948 traktowane jako niebezpieczeństwo numer jeden⁷⁸.

Z kolei wypadnie się zastanowić nad motywami polityki repertuarowej pierwszych dyrektorów Teatru im. Stefana Jaracza, nad samym repertuarem i formami jego realizacji.

Polityka repertuarowa teatru czasów Stanisława Wolickiego i Stefana Nafalskiego jest wypadkową wielu czynników.

Obok przedstawionej już trudnej sytuacji finansowej, po części uzasadniającej ustępstwa repertuarowe, przyczyną był sam zespół artystyczny. Jak wynika z wykazu członków zespołu pierwszego sezonu, jego trzon stanowili artyści z byłego Teatru na Pohulance z lat 1939—1941 i 1944—1945 oraz z wileńskiego zespołu dramatyczno-muzycznego pn. „Lutnia”⁷⁹. W życie sceny olsztyńskiej grupa ta wniosła doświadczenia i umiejętności nabyte w zespole wileńskim pod kierownictwem Mie-

⁷⁶ M. Misiorny, *Olsztyńskie piętnastolecie teatralne*, w: *XV lat Teatru im. St. Jaracza na Mazurach i Warmii*, Olsztyn 1960.

⁷⁷ M. Misiorny, *Teatry dramatyczne*.

⁷⁸ Zgodnie z relacją J. Zakrzyńskiej (Archiwum własne — R.T.).

⁷⁹ Artyści opuścili Wilno 25 IV 1945 (zob. A. Maliszewski, *Teatr wileński w latach 1939—1945*, Pamiętnik Teatralny, 1963, nr 1—4, s. 233). Tu również materiały dotyczące zespołu i repertuaru „Teatru na Pohulance”. 15 V 1945 przybyli do Torunia, który miał być miejscem ich osiedlenia (zob. E. Synak, *Opowieści ciąg dalszy, w: 50 lat sceny toruńskiej*. Album, Toruń 1970).

czysława Szpakiewiczza. Kilku aktorów (Maria Kościalkowska, Hanna Skarżanka i Igor Przegrodzki) uczestniczyło w jego wileńskim Studium Teatralnym zorganizowanym w 1944 roku. W Teatrach Miejskich w Wilnie żywe były tradycje „Reduty”. Pod ciśnieniem tych tradycji pozostawali wszyscy choćby przez współpracę z redutowcem Mieczysławem Szpakiewiczem, zaś Julia Kossowska, Zygmunt Chmielewski i częściowo Zygmunt Stróżewski — wszyscy troje reprezentację dojrzałego pokolenie — wywodzili się wprost z „Reduty”. Niełatwe warunki działalności artystycznej w Wilnie w latach wojny ukształtowały w zespole przekonanie o posłannictwie społecznym i wychowawczym sztuki, zaś praktyka repertuarowa upodobanie do klasyki narodowej i obcej. Bezwarunkowy prym w repertuarze „Teatru na Pohulance” w latach wojny wiódł Fredro, grywano jednak chętnie Zapolską, Rittnera, Szaniawskiego, Żeromskiego, Shawa.

Przy stosunkowo dużym udziale wileńian w zespole pierwszego sezonu wiele realizacji scenicznych z tego okresu należy traktować po prostu jako powtórki czy modyfikacje opracowań i realizacji wileńskich. Z wysokim prawdopodobieństwem można przyjąć, że posiadanie w pełni opracowanej sztuki czy roli było nieostatnim argumentem przy podejmowaniu decyzji o wystawieniu rzeczy na scenie. Uwaga ta dotyczy również lwowskiej grupy zespołu, zwłaszcza zaś Artura Młodnickiego jako reżysera. Możliwość użytkowania w tutejszym środowisku przygotowanego już materiału tłumaczy obfitość realizacji scenicznych w pierwszym sezonie. W ciągu bowiem dziewięciu miesięcy (od listopada do lipca włącznie) wprowadzono na scenę łącznie 19 pozycji repertuarowych.

Inicjatywy repertuarowe zespołu wychodziły w zasadzie na przeciw poglądom Wolickiego na rolę i zadania sztuki teatralnej. Świadomość ideowo-artystyczną Wolickiego kształtowała przez długie lata działalność rewolucyjna w szeregach PPS, współpraca publicystyczna z pismami lewicy, praca w zakładanych przez siebie teatrach robotniczych oraz organizacyjna, reżyserska i aktorska działalność w teatrach oflagowych. Jego praca artystyczna — pisano po śmierci artysty w roku 1963 — „zawsze wynikała z postawy działacza społeczno-politycznego”⁸⁰. W jego życiu „spłotła się ściśle sztuka i polityka, sztuka i działanie społeczne. Inaczej tego nie pojmował. Sztuka była dla niego nie celem samym w sobie, lecz jedną z najdoskonalszych form społecznej służby ideowej”⁸¹. Wymownym wykładnikiem tej postawy jest inicjatywa Wolickiego nadania teatrowi imienia Stefana Jaracza pod świeżym wrażeniem śmierci wielkiego artysty w roku 1945 i wzniesienia pomnika patronowi sceny na przeciw gmachu teatru w Olsztynie⁸². Nie ulega wątpliwości, że Wolicki pod Jaraczowskim imperatywem: „Żądam od każdego teatru służby ideowej” — podpisywał się obiema rękami.

Koncepcję teatru realizującego wskazania Jaracza podpierał S. Wolicki następującym uzupełnieniem: „My artyści — chcemy być wykonawcami sztuki nie dla wybranej grupyki uprzywilejowanych, ale dla ludu pracującego, dla chłopca, robotnika i inteligenta. Sztuka ma służyć masom i masom tym służyć będzie”⁸³. Formuła

⁸⁰ Stanisław Wolicki, aktor — społecznik, Głos Wybrzeża, 1963, nr 266.

⁸¹ S. Zajkowska, Pan Stanisław, Głos Koszaliński, 1963, nr 275.

⁸² Zob. W. Zieliński, Historia pomnika, w: XV lat Teatru im. St. Jaracza Ze St. Jaraczem S. Wolicki bezpośrednio zetknął się i zaprzyjaźnił podczas pracy w Teatrze Polskim w Kijowie w latach 1918—1919 (zob. J. Słowińska, To nie jest rozstanie. Rozmowa ze S. Wolickim, Głos Koszaliński, 1962, nr 300).

⁸³ Z przemówienia S. Wolickiego na stadionie leśnym w Olsztynie w dniu 29 VI 1946 r.; (g), Sztuka dla mas pracujących, Wiadomości Mazurskie, 1946, nr 147.

„teatru dla mas”, w której rozpoznajemy zawołanie programowe lewicowych artystów i krytyków międzywojennego dwudziestolecia, nazajutrz po wojnie, gdy możliwości odrodzenia się „formalizmu” i estetyzmu były znikome, mogła pełnić funkcje pierwotnie niezamierzone. Była na tyle ogólnikowa i pojemna, że w praktyce ogarniała całokształt produkcji scenicznej. Sankcjonowała akcesy repertuarowe na rzecz gustów niewyrobojonej percepcyjnie publiczności. Implikowała eklektyzm repertuarowy, „sztukę dla konsumenta”, ustawianie w sąsiedztwie sztuk Shawa i Wrocławskiego, Wyspiańskiego i... Bus-Fekety'ego...

Do pozostałych czynników stymulujących politykę repertuarową pierwszych sezonów należały: orientacja na zróżnicowanie poziomu kulturalnego odbiorców, zatem i na tę część widzów, która wywodziła się z ośrodków miejskich i odznaczała się już dość wysoką kulturą percepcyjną; następnie — wycucie sygnalizowanych przez władze i czynniki prasowe potrzeb kulturalnych ludności ziem odzyskanych i wynikających stąd zadań instytucji teatralnej. Osobowość i inicjatywa Karola Adwentowicza, który z początkiem drugiego sezonu objął po Stanisławie Miłskim stanowisko kierownika artystycznego teatru, nie zdołały zaważyć na linii repertuarowej teatru ze względu na bardzo krótki okres jego pobytu w Olsztynie.

Repertuar pierwszego sezonu utrwalił się w opiniach ludzi miejscowej sceny oraz recenzentów jako bogaty i urozmaicony⁸⁴. W samej rzeczy przedstawiał się następująco. Na ogólną liczbę dziewiętnastu pozycji dwie najpoważniejsze grupy stanowiły klasyka polska (6 premier) oraz sztuki typu rozrywkowego (także 6). Osobną grupę tworzyły montaż słowno lub słowno-muzyczne w rodzaju Wieczoru Mickiewiczowskiego czy programu *Dla Ciebie, Warszawa*. Pozostałe sztuki to *Pigmalion* G. B. Shawa oraz *Droga do źródła* Tadeusza Perkitnego, stanowiąca sceniczną próbę polskiego dramatu współczesnego. W drugim sezonie zdecydowany priorytet uzyskała klasyka polska (7 pozycji). Na ogólną liczbę czternastu premier tylko cztery odpowiadały pojęciu repertuaru rozrywkowego. Klasykę obcą reprezentował *Ojciec* Augusta Strindberga, zaś polską dramaturgię współczesną *Stary dzwon* Jana Brzozy i *Sprawa Moniki* Marii Morozowicz-Szczepkowskiej.

Stosunkowo wysoki w porównaniu z innymi teatrami ziem odzyskanych udział klasyki (na ogólną liczbę 33 pozycji — 15) w repertuarze pierwszych dwóch sezonów zdaje się nadawać Teatrowi im. Stefana Jaracza specyficzne piętno w odróżnieniu od innych teatrów tych ziem i świadczyć o ambicjach zespołu w tym okresie. Na osobliwość tę składa się również wyższa w stosunku do innych teatrów liczba sztuk polskich w repertuarze. Jeśli przeciętna liczba sztuk polskich w stosunku do obcych w teatrach krajowych w 1945 roku miała się w proporcji 5:2, zaś w 1946 w proporcji 5:3,5 (zmiana stosunku na korzyść sztuk obcych), w Teatrze im. Stefana Jaracza w sezonie 1945/1946 stosunek ten wynosił 5:2,5, zaś w następnym sezonie wyraził się w proporcji 5:1,3 (już tylko 3 pozycje reprezentowały repertuar obcy)⁸⁵.

Ze wzmiankowanych proporcji, tytułów i kolejności przedstawień wynika, że teatr realizował funkcję tak zwanej sceny repertuarowej o profilu jeszcze dziewiętnastowiecznym, nastawionej na zaspokajanie potrzeb wszystkich widzów, przede wszystkim jednak szukającej oparcia w dobrze sprawdzonym, żelaznym, nade

⁸⁴ Zob. J. T. Dybowski, *Kronika Teatru im. Jaracza w Olsztynie*, w: *Program X-lecia Teatru*, s. 15.

⁸⁵ Proporcje wyliczono na podstawie *Materiałów do kroniki dwudziestolecia 1944—1964* w opracowaniu J. Matulewicz, w: *Almanach sceny polskiej 1963/1964*, Warszawa 1965, s. 288.

wszystko jednak polskim repertuarze. Typ teatru repertuarowego był przedmiotem burzliwych dyskusji w latach 1945—1946. Z jednej strony zarzucano mu oportunizm i nieprzydatność dla „nowych potrzeb sceny ideologicznej i widowni organizowanej”⁸⁶, z drugiej jednak starano się rozumieć, iż teatr sięgający do sprawdzonej klasyki repertuarowej korzysta po prostu z uprawnień rekonwalescenta, zanim nauczy się chodzić na nowo⁸⁷, że potrzeba przyciągnięcia do teatru nowego widza wymaga uwzględnienia w repertuarze sztuk cieszących się największym powodzeniem publiczności, a do tych należą zarówno dzieła klasyczne, jak i pozycje gatunkowo lżejsze i łatwe w odbiorze⁸⁸. Zasadność tego drugiego stanowiska w odniesieniu do teatrów na ziemiach odzyskanych, a zatem i do teatru olsztyńskiego, była oczywista.

W repertuarowym nurcie klasyki polskiej, realizowanym na scenie teatru olsztyńskiego w latach 1945—1947, należy wyróżnić trzy grupy. Pierwszą z nich stanowi komedia klasyczna w reprezentacji Fredry, Blizińskiego i Bałuckiego. Druga — to realistyczna, obyczajowo-społeczna komedia mieszczańska (sztuki Zapolskiej, Rittnera i Perzyńskiego). Trzecia grupa obejmuje dzieła typu romantycznego: *Marię Stuart* Słowackiego oraz *Wesele* i *Warszawiankę* Wyspiańskiego. Proporcje w traktowaniu przez Teatr im. Stefana Jaracza poszczególnych autorów polskich odpowiadają w pełni normie krajowej. Jak bowiem wiadomo, w tym okresie największą popularnością sceniczną cieszyły się właśnie sztuki Fredry i Zapolskiej, w kolejności zaś Bałuckiego, Słowackiego, Rittnera i Wyspiańskiego⁸⁹.

Działalność repertuarowa sceny olsztyńskiej w latach 1945—1947 była głównym przedmiotem uwagi środowiskowych publicystów. Sposoby realizacji repertuaru w komentarzach i dyskusjach zajmowały dalsze miejsce. Eklektyzmu w doborze sztuk nie kwestionowano. Dominowało przekonanie, że teatr repertuarowy najlepiej przystaje do środowiska. W mieście pozbawionym rozrywek kulturalnych — pisano — „teatr — musi zastąpić wszystko”⁹⁰. „Scena olsztyńska — argumentowano — jako jedyna placówka teatralna w województwie mazurskim, nie może — z natury rzeczy — zamykać się w ograniczonym kręgu pewnych specjalnych warunków, szkół czy stylów. Jej przyrodzonym zadaniem jest realizować teatr jako taki, nie klasyczny, romantyczny czy nowoczesny, nie dramatyczny czy komediowy, ale teatr

⁸⁶ Z. Kałużyński, *Problemy powojennego teatru w Polsce*, Twórczość, 1947, z. 10, s. 49; Por. W. Padwa, *Repertuar teatrów w Polsce*, Teatr, 1946, nr 6/7, s. 45.

⁸⁷ W. Bąk, głos w ankiecie. *O nowy repertuar teatrów polskich*, Teatr, 1946, nr 3, s. 9.

⁸⁸ Z wystąpienia wiceministra W. Sokorskiego na Zjeździe dyrektorów teatrów w MKiS 4 VI 1948 (*Krótkie wiadomości*, Teatr, 1948, nr 3—4—5, s. 90). Już na konferencji dyrektorów teatrów odbytej w MKiS 23 X 1945, podjęto uchwałę o potrzebie sięgania do repertuaru tych utworów, które są „źródłem demokratycznych tendencji narodu lub tych, które wyrażają dynamikę rozwoju społecznego, niezależnie od tego, na jakim materiale historycznym były osnute”. W szczególności polecono dzieła Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego, Wyspiańskiego, Żeromskiego, Fredry, Zapolskiej, Żegadłowicza i Szaniawskiego. Uznano potrzebę wprowadzenia na sceny utworów folklorystycznych typu *Krakowiacy i górale* czy *Królowa przedmieścia*, zastąpienia repertuaru komedii salonowej — komedią muzyczną wznoszącą ruch i radość, niezbędne w okresie powojennym, oraz uwzględnienia autorów obcych, zwłaszcza Moliera i Szekspira (Arch. MKiS, Depart. Teatru, 1945, nr 142).

⁸⁹ Zob. *Materiały do kroniki*, (J. Matulewicz), s. 289.

⁹⁰ (j. ant.) [J. Antoniewicz], *Kronika kulturalna warmijsko-mazurska*, Odra, 1947, nr 2, s. 6.

w ogóle, tworzony przez społeczeństwa wszystkich czasów i wszystkich kultur”⁹¹. Niemniej domagano się od instytucji, która z imieniem swego patrona przyjęła na siebie obowiązek służby społecznej na Mazurach i Warmii, większej konsekwencji w realizowaniu zadań społeczno-wychowawczych. Realizację idei Jaracza widziano w uprawie repertuaru narodowego, wywołującego po sześciu latach przerwy wojennej najżywsze reakcje emocjonalne wśród widzów⁹². „Niechże to — pisano w „Wiadomościach Mazurskich” — co pokaże nam scena polska — będzie dogłębnie polskie, oddychające naszą rzeczywistością i pracą”⁹³. Z tych powodów najgoręcej przyklaskiwano inscenizacjom dramatów Wyspiańskiego i Słowackiego. Nie słabszy entuzjazm budziły komedie Fredry, przy czym chłód i powściągliwość recenzentów, nie znajdujących poza wartościami formalnymi tych komedii (tego typu wartości nader ostro przeciwstawiano treści użytkowej, społeczno-wychowawczej) żądnych innych wartości trwalszych, kontrastowały np. z wysoką frekwencją na *Słubach panińskich*.

Jeszcze mniejszym uznaniem recenzentów cieszył się dramat naturalistyczny obrazujący obyczajowość mieszczańską. Sztuki Zapolskiej, Rittnera, Perzyńskiego, ba — nawet *Ojciec Strindberga* (zaliczany przez jednego ze środowiskowych publicystów do „nieznośnych sztuczności mieszczańskich”) w inscenizacji i z udziałem samego Karola Adwentowicza — choć cieszyły się dość wysokim powodzeniem wśród publiczności, budziły liczne zastrzeżenia miejscowych ludzi pióra. Co gorliwsi, znajdując zachętę w opozycyjnym stanowisku czołowych przedstawicieli polskiej krytyki teatralnej wobec „renesansu Zapolskiej”⁹⁴, wystąpili z tendencjami likwidatorskimi w stosunku do „mieszczańskiego repertuaru” w miejscowym teatrze. Protesty przeciw odrzuceniu się mieszczańskiego naturalizmu na scenie i przeciw teatralnemu oportunizmowi nie zawsze jednak znajdowały należytą podstawę w erudycji i argumentacji likwidatorów, przeciwstawiających „sztucznościom” Ibsena i Strindberga postulat pokazywania w teatrze życia z patetycznej strony i wskazywania „porwyającego piękna bohaterstwa”⁹⁵.

Powodów do krytyki dostarczał i sam teatr. Jest faktem, że w ciągu roku zaprezentowano publiczności Olsztyna aż cztery sztuki Zapolskiej (poza trzema premierami przygotowanymi przez scenę olsztyńską wystąpił gościnnie w Olsztynie zespół warszawski dając w październiku 1946 roku pięć spektakli *Skiza* z udziałem Mieczysławy Cwiklińskiej). Nie zawsze też, interpretując Zapolską, pamiętano o satyrycznym, antymieszczańskim ostrzu jej komedii. Zjawisko — o którym pisał Kazimierz Wyka — przykrawania Zapolskiej do gustów mieszczańskiej widowni (sympotatyczne dla teatrów polskich w pierwszym okresie ich powojennej działalności)⁹⁶ musiało również w pewnym stopniu ujawnić się na scenie olsztyńskiej, skoro wywołało zastrzeżenia miejscowych recenzentów, egzemplifikujące diagnozę Kazimierza Wyki.

⁹¹ J. S[moleński], «*Słuby panińskie*» Aleksandra Fredry, *Wiadomości Mazurskie*, 1946, nr 28.

⁹² K. Pietrzak-Pawłowski, *Promieniowanie kulturalne Olsztyna*, *Przegląd Zachodni*, 1946, nr 10, s. 865.

⁹³ Z. A[bramowicz], *Z życia teatru. Zagadnienie repertuaru*, *Wiadomości Mazurskie*, 1946, nr 266.

⁹⁴ Zob. K. Wyka, *Renesans Zapolskiej czyli omdlenie teatru*, *Twórczość*, 1945, z. 3 oraz Z. Kałużyński, *op. cit.*

⁹⁵ Antoni G., *Niemoc naszego teatru*, *Wiadomości Mazurskie*, 1947, nr 68.

⁹⁶ K. Wyka, *op. cit.*

Najostrzej jednak rozliczano się z jawnymi akcesami teatru na rzecz mało wybrednych gustów. Już w połowie pierwszego sezonu — nie kwestionując prawa teatru do wystawiania sztuk gatunkowo lepszych, dających ludziom folę po znojej pracy i służących zasileniu pustej kasy teatru — powątpiewano w sens wystawiania sztuk bałamutnych i błahych, jeżeli nawet odznaczają się one niewątpliwymi wartościami artystycznymi. Zastrzeżenia z tego powodu budziła komedia *Moja siostra i ja* Berra i Verneuille'a z muzyką Benetzky'ego. Jan Laszlo Bus-Fekety'ego, zrealizowany w bezpośredniej kolejności, stał się powodem oskarżenia teatru o oportunizm. „Takiej dyspensy — pisał Jerzy Smoleński w „Wiadomościach Mazurskich” — od linii programowej i poziomu repertuarowego nie można udzielać bez końca — teatr, jeśli nie potrafi, czy nie chce współdziałać w wychowywaniu społeczeństwa, nie powinien w każdym razie w tym przeszkadzać”⁹⁷. „O wyborze repertuaru — napomynał przy innej sposobności — musi decydować nie ślepy przypadek, moda, czy względy kasowe, ale świadoma, długofalowa polityka repertuarowa, uwzględniająca wszystkie, wielostronne zadania teatru”⁹⁸. Sposobności do energicznej rozprawy z tą słabością teatru dostarczyły propozycje sceniczne jesieni 1946 roku, zwłaszcza zaś zaczerpnięta z byłego repertuaru lwowskiego *Podwójna buchalteria* Aleksandra Bissona w reżyserii Filipa Kuligowskiego. Publiczność — co wynika z frekwencji — bawiła się w najlepsze. Sporo racji jednak było po stronie recenzenta stwierdzającego regres repertuarowy, brak ambicji artystycznych oraz „deprawowanie i dezorientowanie estetyczne początkującej i wrażliwej publiczności”⁹⁹.

Niebezpieczeństwo dla sztuki teatru widziano nie tylko w „kasowych” sztukach Niewiarowicza i Fekety'ego, lecz także w skłonności do realizowania (mimo braku odpowiednich sił) widowisk quasi operetkowych, często mechanicznie scalających efekty rewiewe, operetkowe, wodewilowe czy nawet cyrkowe.

Dysponując zaledwie fragmentaryczną dokumentacją w postaci niewielu zdjęć, recenzji (nie wszystkie sztuki były recenzowane) i luźnych wspominków ludzi sceny, nie sposób kusić się o zadowalającą charakterystykę metod realizacji repertuaru w proporcjach logicznie odpowiadających szerokości wywodu już przeprowadzonego. Co więcej — schemat recenzji skupionej na problematyce inscenizowanych dramatów, nie zaś samych inscenizacjach, nadto w zdawkowy sposób traktującej pracę aktorów, a nie dostrzegającej roli reżysera jako twórcy spektaklu — uniemożliwia rekonstrukcję widowisk. Ten stan rzeczy implikuje metodę interpretacji: nie pozwala na przedstawienie działalności artystycznej teatru w kategoriach indywidualności twórczej inscenizatorów, narzuca podział tradycyjny — oparty na kategorii nurtów repertuarowych. Często też uniemożliwia jakąkolwiek interpretację.

Tymczasem indywidualności twórczych w teatrze olsztyńskim w tym okresie nie brakło. Poziom artystyczny sceny w pierwszym sezonie był zasługą pracy reżyserkiej Stanisława Miłskiego, Artura Młodnickiego i Zygmunta Chmielewskiego, wysiłku Wiesława Makojnika jako scenografa oraz interesującego składu zespołu aktorskiego, w którym nie brakuje doświadczonych i utalentowanych wykonawców. Udział Artura Młodnickiego, Stanisława Wolickiego, Stanisława Miłskiego, Jana Kurnakowicza, Hanny Skarżanki, Julii Kossowskiej, Wandy Stanisławskiej-Lothe, Eugenii Snieżko-Szafnaglowej, Władysława Surzyńskiego, Stanisława Igara i in-

⁹⁷ JS, „Jan» komedia w 4 aktach, Wiadomości Mazurskie, 1946, nr 86.

⁹⁸ J. Smoleński, *Ich dwóch — komedia R. Niewiarowicza*, Wiadomości Mazurskie, 1946, nr 244.

⁹⁹ J. Smoleński, *Podwójna buchalteria*, Wiadomości Mazurskie, 1946, nr 265.

nych — rozstrzygał często o poziomie artystycznym przedstawień. W drugim sezonie zabrakło wielu spośród nich. Na początku jednak błysnął kreacją Karol Adwentowicz w sztuce Strindberga. Po odejściu Adwentowicza i Wolickiego ciężar obowiązków reżyserskich do końca roku dźwigał pracowity Marian Bogusławski, przygotowując 10 kolejnych przedstawień. Poza nim reżyserowali w tym roku: Filip Kuligowski, Eugenia Snieżko-Szafnaglowa i Tadeusz Olderowicz.

Grupę repertuarową chronologicznie najwcześniej wybujałą na scenie olsztyńskiej stanowią montaże słowne lub słowno-muzyczne. Już w pierwszym miesiącu zaprezentowano trzy programy tego rodzaju: *Wieczór Mickiewiczowski* w reżyserii Stanisława Milskiego, będący powtórzeniem programu wileńskiego a przygotowany z udziałem Kurnakowicza, Stanisławskiej-Lothe i Skarżanki (prem. Wilno 3 grudnia 1944¹⁰⁰), montaż słowno-muzyczny *Od Cyda do żołnierza polskiego* w reżyserii M. Milskiego i scenografii Makojnika (duet aktorski Skarżanki i Surzyńskiego), przygotowany i prezentowany jeszcze w Wilnie¹⁰¹, a następnie powtarzany w Toruniu (prem. 27 maja 1945¹⁰²), wreszcie opracowany już na miejscu montaż poetycki *Dla Ciebie Warszawa* w reżyserii Stanisława Igara a scenografii Wiesława Makojnika (22 listopada 1945).

Montaże słowno-muzyczne były jedną z najpopularniejszych form parateatralnych tych lat. Ich poważnymi atutami były: możliwość prezentacji w warunkach zaimprovizowanych, korzystna zwłaszcza w terenie, niewielka liczba osób uczestniczących, zbyteczność pracochłonnych rozwiązań scenograficznych i w ogóle małe koszty przygotowania. Sytuacja Teatru im. Stefana Jaracza w pierwszych miesiącach działalności (brak kostiumów, rekwizytów, materiałów niezbędnych do dekoracji itp.) tłumaczy, dlaczego w bezpośrednim następstwie zademonstrowano trzy takie programy. Ze względu na kameralność założenia sytuacyjnego można by do tej grupy włączyć dwuobsadową sztukę Tadeusza Henryka Kańskiego *SOS* w wykonaniu Surzyńskiego i Skarżanki. Obok funkcji ideowo-artystycznych prezentacje te pełniły zatem jeszcze jedną, nader istotną: pozwalały wziąć głębszy oddech zespołowi w momencie startu, ułatwiały rozruch maszyny teatralnej.

Program *Od Cyda do żołnierza polskiego* — co wynika z relacji świadków — był zrealizowany z dobrym wyczuciem nastrojów bezpośrednio pookupacyjnych. Dając wyraz narodowej egzaltacji trzymał się tonów pogodnych, optymistycznych, przemawiał do uczuć tematyką rycersko-patriotyczną utworów Corneilla (w 1941 roku grano *Cyda* na Podhulance), Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego, Norwida, Wyspiańskiego i innych — po Pasternaka i Dobrzyńskiego. Lżejszą część programu stanowiły tańce ludowe w recytatorsko-aktorskiej interpretacji Surzyńskiego. Program był prezentacją kunsztu recytatorskiego Surzyńskiego, demonstracją jego aktorskiej osobowości, sylwetki jakby stworzonej do odgrywania ról bohater-skich, pierwszoplanowych, bujnego temperamentu, umiejętności zespolenia gestyki i mimiki z giętkością techniki recytatorskiej.

Magnetyczne właściwości aktorstwa i recytatorstwa Surzyńskiego oraz Skarżanki, która wystąpiła w roli osoby zapowiadającej, publiczność olsztyńska oceniła w pełni¹⁰³. Powodzenie programu zachęciło Surzyńskiego do powtórzenia spektaklu

¹⁰⁰ E. Krasiński, *Repertuar, Pamiętnik Teatralny*, 1963, nr 1—4, ss. 257—263.

¹⁰¹ S. Marczak-Oborski, *Teatr czasu wojny*, Warszawa 1967, s. 40.

¹⁰² J. Kozłowski, *Chcicie mieć teatr?*, w: *50 lat sceny toruńskiej. Album*, Toruń, 1970, ss. 58—60.

¹⁰³ (z.p.), *Od Cyda do żołnierza polskiego*, *Wiadomości Mazurskie*, 1945, nr 5.

w roku 1949 (po objęciu dyrekcji teatru w Olsztynie). W nowej, nieco zmodyfikowanej wersji, wystąpiła w roli konferansjera Hanna Zielińska¹⁰⁴.

Z mniejszym entuzjazmem przyjęto montaż *Dla Ciebie Warszawa*. Jak podnoszono w prasie, zawiodła koncepcja martyrologiczna. „Przez półtorej godziny — utyskiwano — leżał na scenie grób, patrzyliśmy na kolumnę Zygmunta i fragment ruin stolicy i słuchaliśmy męczącego monologu konferansjera o umęczonej Warszawie, przerywanego słabo wykonanymi recytacjami wierszy —”¹⁰⁵.

Realizacja sceniczna polskiej komedii typu klasycznego w teatrze olsztyńskim, podobnie zresztą jak i gdzie indziej, nie przyniosła w tym okresie rewelacji. Autorom trzech scenicznych prezentacji Fredry szło głównie o ekspozycję komizmu i niezawodnie trafiającej do publiczności werwy staropolskiej. O forsowaniu nowych metod inscenizacyjnych nie myślano. Stąd między innymi chłodniejsze przyjęcie sztuk przez recenzentów. Zarzut pod adresem teatru dotyczący „nieaktualności” Fredry (przy słabym wyczuleniu recenzentów na problemy inscenizatorskie) był zdaje się aktem nieświadomego przeniesienia spostrzeżeń czy doznań odnoszących się do formy teatralnej inscenizacji — na sferę znaczeń. Stwierdzenie recenzenta „Wiadomości Mazurskich” „zobojętnieliśmy dla spraw ornamentyki miłosnej i cała ta dekoracja podstępów, intryg i deklamacji nie przekonywa nas, a czasem wręcz nudzi” — sformułowane z okazji premiery *Słubów panińskich* w reżyserii Stanisława Igara (25 stycznia 1946)¹⁰⁶ można i chyba należy odczytać nie tylko jako wyraz określonej, pookupacyjnej świadomości i wrażliwości recenzenta, lecz także jako konstatację konwencjonalizmu inscenizacyjnego, nienadążania teatru za zmieniającą się świadomością widzów. Kolejna prezentacja Fredry w postaci *Dam i huzarów* (reżyseria Mariana Bogusławskiego, scenografia Stanisława Jarockiego, prem. 21 grudnia 1946) wyzwoliła u tego samego recenzenta refleksję, że Fredrę jednak warto grać choćby dla formalnych, czysto teatralnych wartości jego komedii¹⁰⁷. Atoli w praktyce najwyższą ocenę zyskało dążenie aktorów do uośmianienia się z kreowanymi postaciami, efekty naturalności oraz bujne i pełne temperamentu rozgrywanie ról charakterystycznych. Abstrahując jednak od nieporozumień, jakie towarzyszyły konfrontacjom Fredry ze środowiskowymi wyrazicielami opinii publicznej, trzeba podkreślić, że jego komedie cieszyły się wysokim powodzeniem u tutejszej publiczności. *Słuby panińskie* osiągnęły roczny rekord frekwencji — ponad 11 tysięcy widzów. Przy całej powściągliwości ocen chwalono sztuki Fredry za staranną wystawę, „trafność kostiumów” i niezłe wykonanie ról¹⁰⁸. Spośród propozycji scenograficznych z uznaniem spotkała się jedynie koncepcja Jarockiego, choć — jak wynika z materiałów fotograficznych — nie odbiegała od rozwiązań konwencjonalnych.

Inne prezentacje tego nurtu repertuarowego (*Pan Damazy* oraz *Grube ryby*) nie przynoszą donioślejszych wartości inscenizacyjnych. Komedja Blizińskiego (reżyseria Bogusławskiego), wystawiona na jubileusz czterdziestolecia pracy scenicznej Miry Wiland, była okazją do prezentacji kunsztu aktorskiego nie tylko jubilatki, lecz także Marii Koranówny (Zielińskiej), Mariana Bogusławskiego i Tadeusza Olde-

¹⁰⁴ (u), *Od Cyda do żołnierza polskiego*, Życie Olsztyńskie, 1949, nr 87.

¹⁰⁵ (z.p.), *Dla Ciebie Warszawa*, Głos Ziemi, 1945, nr 11.

¹⁰⁶ J. S[moleński] „*Słuby panińskie*”, *Wiadomości Mazurskie*, 1946, nr 28.

¹⁰⁷ J. S[moleński] „*Damy i huzary*”, *Wiadomości Mazurskie*, 1946, nr 298.

¹⁰⁸ J. S[moleński], „*Słuby panińskie*”.

rowicza¹⁰⁹. *Grube ryby* w reżyserii Tadeusza Olderowicza pozwoliły błysnąć talentowi Witolda Rychtera, odtwarzającego postać Wistowskiego — jak pisano — w stylu *fin de siècle'owych* parad Ludwika Sempolińskiego¹¹⁰.

Nie ulega wątpliwości, że inscenizacje te oddawały inicjatywę i przewagę aktorom dysponującym bujniejszym temperamentem, przyzwyczajonym do ostrzejszego, soczystego rozwijania ról. Tu znajdowały ujęcie upodobania i nawyki nie dające się zużytkować w repertuarze sztuk realistycznych.

Znacznie większe wymagania stawiał zespołowi repertuar romantyczny. Już w grudniu 1945 roku odbyła się premiera *Marii Stuart* Słowackiego w reżyserii Stanisława Miłskiego. Inscenizacja stanowiła nawiązanie do wileńskiego spektaklu z 1940 roku (prem. 13 marca 1940). Wiesław Makojnik powtarzał scenografię, Miłski rolę Nicka. Z entuzjastycznego tonu lokalnej recenzji oraz dzisiejszych wspominków ludzi sceny wynika, że przedstawienie należało do świetniejszych spośród zrealizowanych w pierwszym sezonie. Wizja Słowackiego — utrzymywano — znalazła oparcie w skutecznej organizacji napięcia emocjonalnego. Do odbiorców mających jeszcze w oczach inscenizację *Moralności pani Dulskiej* żywo i na zasadzie kontrastu przemówiły — jak pisano — „świat bohaterów, nadludzi, którzy porywają nas swym nadnaturalnym wymiarem” oraz służąca ekspozycji skromność założenia scenograficznego¹¹¹. Kontrastowa odmienność ujęcia (w stosunku do sztuki Zapolskiej) doszła do głosu przede wszystkim dlatego, że Miłski, nie rezygnując z realizmu psychologicznego, wzmocnił w spektaklu ekspresję słowa i gestu i zestroił całość w tonacji patetycznej. Ekspozycja tragicznej postaci białna (rolę tę uznano za kreację spektaklu), reprezentującego — jak wiadomo — racje ludowego i czysto ludzkiego sumienia i serca w konfrontacji z ohydą środowiska dworsko-królewskiego, spełniła rolę komentarza rzeczywistości historycznej w duchu demokratycznym. Zamiar wyeksponowania treści społeczno-moralnych i zbudowania widowiska w sposób intensywny przemawiającego do emocji widzów podyktował zabiegi wzmacniające ostrość wyrazu oraz użycie jaskrawo przeciwstawnych środków ekspresji (od efektów groteskowych do wzniosłej powagi). Temperatura podniecenia, jaka towarzyszyła przyjęciu spektaklu przez olsztyńską publiczność, świadczy dobitnie, że właśnie taki, apelujący do uczuć, bujny, żywiołowy i sensualny sposób interpretacji teatralnej cieszył się tu największym powodzeniem. Podobny rodzaj teatru w środowiskach o wyższej kulturze percepcyjnej nie dawał się utrzymać. Stąd zapewne nie najgorętsze przyjęcie kolejnej inscenizacji *Marii Stuart*, jakiej dokonał Miłski w roku 1948 w Warszawie, przenosząc doświadczenia olsztyńskie na grunt stołeczny¹¹².

Wydarzeniem pierwszego sezonu było wystawienie *Wesela* Wyspiańskiego

¹⁰⁹ TL, „*Grube ryby*”, *Życie Olsztyńskie*, 1947, nr 60.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ J. Szmoleński, „*Maria Stuart*”, *Wiadomości Mazurskie*, 1946, nr 4.

¹¹² Recenzent „*Nowin Literackich*”, charakteryzujący warszawską premierę *Marii Stuart* z r. 1948 w reżyserii i z udziałem S. Miłskiego i W. Surzyńskiego, stwierdza tendencję do zbyt operowego i melodramatycznego interpretowania poszczególnych scen i postaci. Botwel — zauważa — „w interpretacji Władysława Surzyńskiego, nawet w charakterystyce i kostiumie miał zbyt wiele z operowej koncepcji Mefistofelesa. Wzruszająca i tragiczna postać królewskiego białna Nicka została obdarzona niepotrzebnie groteskowym gestem i satyrycznym tonem daleko odbiegającym od romantyzmu i poezji dramatu Słowackiego” (T.W., *Otwarcie Teatru Kłasyckiego*, *Nowiny Literackie*, 1948, nr 10).

(3 maja 1946). Brak dokumentacji nie pozwala odpowiedzieć na pytanie, czy i w jaki sposób reżyserujący widowisko Artur Młodnicki nawiązał do lwowskiej własnej realizacji tego dramatu (prem. 14 kwietnia 1945). Grał tę samą rolę — Wernyhory. Jaka była myśl inscenizacyjna spektaklu, nie sposób dziś dociec. Recenzent „Wiadomości Mazurskich” stwierdza, że intencją Artura Młodnickiego było zharmonizowanie dwu warstw dramatu — regionalnego reportażu i narodowego misterium, że w realizacji reżyser „nie dopuścił ani na chwilę do przewagi jednego nad drugim”¹¹⁸. Jak podawano w prasie, Makojnik odtworzył w spektaklu swoje dekoracje, za które otrzymał srebrny medal na Międzynarodowej Wystawie w Paryżu w 1937 roku¹¹⁴.

Realizacja repertuaru komedii naturalistycznej była w olsztyńskim teatrze wyrazem tych samych tendencji, co i gdzie indziej. Pozwalała obywać się bez specjalnych kosztów (meble, rekwizyty, a nawet i kostiumy niezbędne w spektaklach sztuk Zapolskiej wypożyczano często u osób prywatnych) — co w warunkach ówczesnej mizerii teatralnej miało duże znaczenie przy podejmowaniu decyzji o wystawieniu sztuk. Przy możliwościach — a czasem tylko pozorach — wypełniania zadań społeczno-wychowawczych repertuar ten jednak stwarzał niebezpieczeństwo zbytowego naginania się do gustów publiczności. Gromiąc Dulskich, Daumów itp. teatr przecież wdzięczył się do krytykowanych, respektował ich plotkarskie widzenie świata, wabił melodramatyzmem, cieszył oko zapierającą dech „prawdą konkretną” i iluzjonizmem scenicznym¹¹⁵. Równocześnie jednak komedie Zapolskiej, Rittnera i Perzyńskiego miały ogromną siłę przyciągającą. Sprzyjały kształtowaniu nawyków uczęszczania do teatru wśród szerokich rzesz publiczności.

Przyjęciu spektaklu *Moralności pani Dulskiej* z listopada 1945 roku towarzyszyła atmosfera podniecenia i entuzjazmu. Fakt narodzin sceny przesłaniał problematykę wartości artystycznej spektaklu. Recenzenci nie byli zdecydowani co do aktualności dramatu. Z jednej strony stwierdzali, że sztuka „straciła już całkiem swój ostry akcent społeczny”¹¹⁶, że dziś już „nie wywołuje namiętnych dyskusji i sporów”¹¹⁷, z drugiej zaś waloru aktualności dopatrywali się w motywie nieudanego buntu młodego człowieka przeciw kołtunerii mieszczańskiej¹¹⁸. Realizację uznano za znakomitą. Z aplauzem przyjęto grę Artura Młodnickiego, Eugenii Snieżko-Szafnaglowej, Edmunda Karasińskiego. Pochwalono także Marię Kościalkowską i Marię Zieślińską w rolach panien Dulskich. Sztuka cieszyła się ogromnym, nieklamany powodzeniem u publiczności. Podobne wzięcie miała *Panna Maliczewska* (9 czerwca 1946). Tym razem nie kwestionowano już wartości aktualnych sztuki. Stwierdzono nieśmiertelność kołtunerii i stąd ciągłą żywotność problematyki sztuk Zapolskiej. Uznanie znalazła reżyseria Zygmunta Chmielewskiego, scenografia Wiesława Makojnika, odtwarzająca wnętrza izdebki — jak pisało — zgodnie z duchem epoki i środowiska oraz interpretacja postaci Dauma (Chmielewski grał Dauma także w teatrze wileńskim w 1940 roku), Michasiowej (Snieżko-Szafnagłowa) i Stefki (Zieślińska)¹¹⁹.

¹¹³ J. Smoleński, „Wesele”, *dramat w 3 aktach Wyspiańskiego*, *Wiadomości Mazurskie*, 1946, nr 104.

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ K. Wyka, *op. cit.*, ss. 148—149.

¹¹⁶ z.p., *Inauguracja sezonu teatralnego w Olsztynie*, *Głos Ziemi*, 1945, nr 11.

¹¹⁷ J. S[moleński], *Pierwszy jubileusz Teatru im. St. Jaracza*, *Wiadomości Mazurskie*, 1946, nr 63.

¹¹⁸ z.p., *op. cit.*

¹¹⁹ Z. A[bramowicz], „*Panna Maliczewska*”, *Wiadomości Mazurskie*, 1946, nr 156.

Kolejna premiera czyli *W małym domku* Rittnera (26 lipca 1946) — również w reżyserii Chmielewskiego — stanowiła zapewne nawiązanie do spektaklu wileńskiego z 1940 roku, zrealizowanego w tej samej reżyserii i scenografii (Makojnik), z udziałem Chmielewskiego i Stanisławskiej-Lothe. W spektaklu — jak pisano — przygotowanym nader starannie doszły do głosu subtelności Rittnerowskiej psychologii. Duże wrażenie zrobiła gra Chmielewskiego. Uznanie zdobyli inni wykonawcy, zwłaszcza Przemysław Zieliński, Julia Kossowska i Maria Zielińska¹²⁰.

Inscenizacja komedii *Ich czworo* (3 grudnia 1946) wywołała odruchy zniecierpliwienia. Dając upust nasyceniu i zmęczeniu repertuarem sztuk Zapolskiej, Jerzy Smoleński pisze w „Wiadomościach Mazurskich”: „Specjalnie na gruncie olsztyńskim sceniczne konflikty małżeńskie, wynikłe ze zdrady lekkomyślnych żon, stały się chlebem powszednim teatralnej widowni. Mówiąc językiem panny Mani — mamy ich już «dopóty»”¹²¹. Nie kwestionował jednak rzeczywistej rzetelności pracy teatru. Stwierdzał trafność obsady i nienaganne zróżnicowanie poszczególnych typów kobiet¹²².

Prezentację *Lekkomyślnej siostry* w reżyserii Mariana Bogusławskiego i scenografii Leona Grajewskiego (18 lutego 1947) przyjęto jako doniosłą społecznie satyrę na rozkładający się system kapitalistyczny i moralność mieszczańską. Uznano potrzebę utrzymania w repertuarze utworów tego rodzaju w imię realizacji zadań wychowawczych¹²³.

Zastrzeżenia, jakie formułowano z okazji realizacji komedii naturalistycznej, zwracały się na ogół w stronę dramaturgii. Teatr naturalnie odpowiadał za podjęcie dramatów. Ale przekład utworów na język widowisk scenicznych nie wywoływał zasadniczych sprzeciwów. Chmielewski i Bogusławski — obaj z respektem traktujący tekst dramatyczny i dysponujący dobrym rzemiosłem reżyserским¹²⁴ — nie dostarczali zbyt wielu powodów do krytyki. Z biegiem czasu ton rozrachunku z komedią naturalistyczną (wyraźnie ostry z okazji pierwszych premier) złagodniał. Argumentacja o nieaktualności ustąpiła miejsca uznaniu wartości społecznych i wychowawczych. Ponadto sąsiedztwo repertuarowe płycizny scenicznej działało na korzyść komedii naturalistycznej, w której jednak mogli znaleźć źródło prawdziwych satysfakcji artystycznych i wykonawcy, i widzowie.

Poważniejszymi wydarzeniami dwu pierwszych sezonów były dwie — jedyne w tym okresie — inscenizacje obcych autorów klasycznych. O realizacji *Pigmaliона* (16 stycznia 1946) w reżyserii Miłskiego i scenografii Makojnika można jednak powiedzieć bardzo niewiele. Najprawdopodobniej stanowiła ona powtórzenie na scenie olsztyńskiej spektaklu wileńskiego (prem. 24 marca 1945). Reżyseria, scenografia a nawet zasadniczy trzon obsady były te same¹²⁵. Przedstawienie — co wynika

¹²⁰ J. Smoleński, «*W małym domku*», *Wiadomości Mazurskie*, 1946, nr 171.

¹²¹ J. S[moleński], «*Ich czworo*», *Wiadomości Mazurskie*, 1946, nr 282. Podobny ton znamionuje wypowiedź J. Antoniewicza: „Konflikty małżeńskie wynikłe na skutek lekkomyślności różnego charakteru kobiet i kobiecieątek będących żonami, budzić muszą u widza i miłośnika teatru niewątpliwie przesyty i... znudzenie. Pełne finezji a jednocześnie śmiało zarysowane zagadnienia i konflikty życiowe przez Zapolską — dziś już mogą budzić zastrzeżenia różnego rodzaju” (*Życie teatralne w Olsztynie*, Odra, 1947, nr 9, s. 6).

¹²² J. Smoleński, «*W małym domku*».

¹²³ J. S[moleński], «*Lekkomyślna siostra*», *Wiadomości Mazurskie*, 1947, nr 41 oraz (j. ant.) [J. Antoniewicz], *Kronika teatralna Olsztyna*, Odra, 1947, nr 14—15, s. 8.

¹²⁴ Wg Janiny Zakrzyńskiej, dokum. własna — R.T.

¹²⁵ Por. E. Krasieński, *Repertuar* (jak w przyp. 100).

z wrażeń recenzenta — kładło nacisk na socjalne uwarunkowania obłudy i fałszywej, burżuazyjnej moralności i akcentowało społeczne wartości komedii Shawa¹²⁶. Rozbiór inscenizacji jednak nie przeprowadzono. Pozostały jedynie zdawkowe pochwały Kurnakowicza w roli ojca Doolittle, Surzyńskiego jako Higginsa i Skarżanki¹²⁷.

Wydarzeniem sporej doniosłości był *Ojciec* Strindberga w reżyserii i z udziałem Karola Adwentowicza. Adwentowicz przybył do Olsztyna z Krakowa, gdzie pełnił w sezonie 1945/1946 stanowisko dyrektora Teatru Powszechnego. Objąwszy dyrekturę artystyczną teatru olsztyńskiego, nakreślił ambitne plany repertuarowe. Poza *Ojcem* miał zamiar wystawić *Dwa teatry* Szaniawskiego, *Burmistrza Stylmondu* Maeterlincka, sztukę Adama Grzymały — Siedleckiego¹²⁸. Do urzeczywistnienia zamierzeń nie doszło. Po wystawieniu *Ojca* Adwentowicz, rozeznawszy się w trudnościach i konfliktach środowiskowych, stracił serce dla Olsztyna i — zyczajem artysty-wagabundy, który nigdzie długo miejsca nie zagrzewa — odszedł stąd w niepełna dwa miesiące od premiery *Ojca*.

Adwentowiczowska interpretacja roli Rotmistrza, należąca do najciekawszych, a zarazem najbardziej symptomatycznych zjawisk naturalizmu psychologicznego w polskiej sztuce aktorskiej, została utrwalona w sprawozdaniach, wspomnieniach, studiach itp. Snując interesujące refleksje na temat środków wyrazu autorskiego charakterystycznych dla Adwentowicza, H. Szletyński stwierdza: „Rotmistrz był istotnie kreacją wstrząsającą, syntezą śmiertelnie zranionej bezradności nawykłego do rządzenia ludźmi mężczyzny wobec zła jednostkowego”¹²⁹. Takie też wrażenie musiało uczynić psychasteniczną, nerwową interpretacją Rotmistrza na odbiorcach olsztyńskich. „Jego [Adwentowicza] «ojciec» — dzielił się wrażeniami Jerzy Smoleński — był nieporównanie prawdziwy w miłości ojcowskiej, w urojonej dumie męskiej, w wybuchach gniewu i w falach bóleści, a wreszcie w zmęczeniu i rezygnacji starego, załamanego człowieka — — Nie często widuje się kreacje o tak potężnym ładunku emocjonalnym, w którym najsprzeczniejsze uczucia przewalają się niczym lawina, pomieszane ze sobą, a zarazem jak najbardziej wyraziście wycelowane”¹³⁰.

Trafności spostrzeżeń recenzenta olsztyńskiego dowodzi porównanie z uwagami Tadeusza Kwiatkowskiego, sprecyzowanymi na kilka miesięcy wcześniej z okazji krakowskich występów Adwentowicza w repertuarze skandynawskim¹³¹.

Supremacja Adwentowicza w spektaklu olsztyńskim nie przytłumiła wartości pozostałych interpretacji aktorskich¹³².

Teatr czasów Stanisława Wolickiego, Artura Młodnickiego, Karola Adwentowicza, Stefana Nafalskiego i Mariana Bogusławskiego nie zdradzał tendencji do

¹²⁶ J. S[moleński], «Pigmalion», Wiadomości Mazurskie, 1946, nr 15.

¹²⁷ Ibidem.

¹²⁸ Z. A[bramowicz], Z Karolem Adwentowiczem rozmowa pierwsza, Wiadomości Mazurskie 1946, nr 220.

¹²⁹ H. Szletyński, *Adwentowicz*, Życie Literackie, 1953, nr 40.

¹³⁰ J. Smoleński, «Ojciec» Strindberga w Teatrze im. St. Jaracza, Wiadomości Mazurskie, 1946, nr 231.

¹³¹ Por. T. Kwiatkowski, *Aktorzy Krakowa*, Twórczość, 1946, nr 3, s. 163. Krytycznej analizy interpretacji Rotmistrza przez K. Adwentowicza dokonał Marian Promiński w *Odrodzeniu*, 1946, nr 14, s. 11.

¹³² J. Smoleński, «Ojciec» Strindberga; Z. Abramowicz, *Teatr w Olsztynie*, Odra, 1946, nr 40.

ryzika repertuarowego i wypracowywania nowych środków wyrazu. Nade wszystko liczył się z publicznością i nie miał odwagi narażać się gustom odbiorców, o których gorliwie zabiegał. Twierdzenie to znajduje egzemplifikację w stanowisku teatru wobec polskiego repertuaru współczesnego. Wśród ogólnej liczby trzech sztuk współczesnych wystawionych w latach 1945—1947 nie znajdujemy ani jednej wybitniejszej pozycji współczesnej. Konfrontacja z utworami *Droga do źródła* Perkitnego czy *Stary dzwon* Brzozy nie obiecywała i w rezultacie nie przyniosła sukcesu teatralnego. Nie było zatem rzeczywistej próby szukania kontaktu ze współczesnością. Być może, iż tym sposobem dochodziły do głosu urazy i niechęci spowodowane nieudanymi próbami inscenizowania utworów współczesnych w teatrze wileńskim i bezkompromisowymi atakami krytyków radzieckich, zbrojnych w kryteria realizmu socjalistycznego, przeciw niedostatkom tych pierwszych inscenizacji¹³³. Jeśli pozytywnymi skutkami owej „wileńskiej szkoły myślenia” było wyczulenie wrażliwości reżyserów i aktorów na społeczne, klasowe przesłanki losu bohaterów dramatycznych (stąd m.in. ekspozycja antyburżuazyjnych tendencji w dramatach Zapolskiej, Rittnera, Shawa itp.), to skutkiem negatywnym wydaje się owa niechęć do sztuk współczesnych, znajdująca wyraz w serwitutowej przypadkowości doboru.

Realizacja repertuaru strictly rozrywkowego dostarczała najwięcej powodów do rozdźwięku między teatrem a recenzentami. Przedmiotem krytyki był nie tylko repertuar bałamutnych tekstów o „pajacowatych hrabiach i operetkowych księżniczkach”, lecz także praktyka inscenizacyjna, formalne akcesy na rzecz gustów mniej wybrednej publiczności, wypróbowywanie na widzach chwytów melodramatycznych, gierek farsowych itp.¹³⁴. Nie zawsze jednak bywało najgorzej. Rzeczom słabym i białym często przychodziły z pomocą umiejętności aktorów, wysiłek reżysera i koncept scenografa. Uczestnictwo doświadczonych wykonawców rozstrzygało o sukcesach pojedynczych ról, epizodów a nawet całych inscenizacji.

Z repertuarem niefrasobliwej komedii związało się w Olsztynie w sposób trwały nazwisko Jana Kurnakowicza (współpracował z Teatrem im. Stefana Jaracza tylko w pierwszym sezonie)¹³⁵. Jego role: doktor Łęcki w sztuce *Gwiazdor i Kinomanki* Kazimierza Wroczyńskiego (31 grudnia 1945), doktor Ralston w komedii *Cały dzień bez kłamstwa* Georga Montgomery'ego (16 lutego 1946) i Hipolita Obouvien w komedii *Moja siostra i ja* — uznano za triumf prawdziwego nerwu komicznego, obywającego się bez szarży, uzewnętrznionego po mistrzowsku we wszystkich szczegółach¹³⁶.

Oscylowanie między repertuarem poważniejszym i niefrasobliwym stwarzało aktorom sporo sposobności do prezentowania szerokiego garnituru własnych możliwości. Na przykład Hanna Skarżanka po dynamicznie zinterpretowanej roli kwiatciarki w *Pigmalionie* zatriumfowała jako wykonawczyni roli tytułowej w *Damie*

¹³³ A. Maliszewski, *Teatr wileński w latach 1939—1945. Wspomnienie*, Pamiętnik Teatralny, 1963, nr 1—4, ss. 226—228.

¹³⁴ Manierę zgrywania się pod gusta mniej wybrednego widza stwierdzono np. w *Wiadomościach Mazurskich*, 1947, nr 44 (Z.A., *Kamieni w Olsztynie jest dużo*).

¹³⁵ O Janie Kurnakowiczu — zob. *Z żalobnej karty*, Teatr, 1968, nr 21; I. Smiałowski, *Wspomnienie o Janie Kurnakowiczu*, J. Kreczmar, *Aktorstwo czyste*, J. Adamski, *Gdzie jest pan Kurnakowicz*, Teatr, 1968, nr 23, ss. 12—15.

¹³⁶ (bies), *«Gwiazdor i kinomanki»*, *Wiadomości Mazurskie*, 1946, nr 2; J.W., *«Cały dzień bez kłamstwa»*, *Wiadomości Mazurskie*, 1946, nr 41; Zastępca [Z. Abramowicz], *«Cały dzień bez kłamstwa»*, *Głos Ziemi*, 1946, nr 14; J.S[moleński], *«Moja siostra i ja»*, *Wiadomości Mazurskie*, 1946, nr 72.

Kameliowej Aleksandra Dumasa (1 czerwca 1946). „Jej Małgorzata — pisał Jerzy Smoleński — to skończone arcydzieło aktorskiej treści i formy: wyczelowana do najdrobniejszych szczegółów technika i kapitalna, docierająca do najgłębszej treści słowa i gestu ekspresja. — Skarżanka panowała niepodzielnie na scenie, nawet wtedy, gdy milczała w rozgwarze innych ról, kiedy zatem nie miała za sobą oparcia w tekście sztuki”¹³⁷. Opinią aktorki wszechstronnie utalentowanej cieszyła się Eugenia Śnieżko-Szafnagłowa umiejąca godzić z naturalną i zawsze z lekka akcentowaną dystynkcją różnorodność środków wyrazu, pewnie czująca się w repertuarze poważnym jak i komediowym. Po premierze sztuki *Cały dzień bez kłamstwa*, w której partnerowała Kurnakowiczowi, pisało: „Od tytułowej roli w *Moralności pani Dulskiej* do roli pani Ralston droga jest daleka — i nietatwa. Należy stwierdzić, że na tej drodze niepowszechnie utalentowanie E. Szafnagłowej-Śnieżko nie napotyka i nie uznaje przeszkód”¹³⁸. Jej rolę Prudencji w *Damie Kameliowej* uznano za wyborną¹³⁹. Z równym powodzeniem zagrała aktorka tytułową rolę w *Pani prezesowej* Hennequine’a i Vebera.

Z tytułu wszechstronnego utalentowania pochwały zbierali i inni wykonawcy ról komediowych: Stanisław Igar, Artur Młodnicki, Edmund Karasiński, Wanda Stanisławska-Lothe — żeby poprzestać na tych przykładach. Stanisławska-Lothe częściej niż inni pojawiała się na afiszach, ponieważ w tym okresie sprawowała także funkcję kierownika muzycznego i akompaniatora w jednej osobie. Niezmiennym uznaniem darzono dekoracje i kostiumy projektu Wiesława Makojnika (komplet kostiumów do sztuki *Cały dzień bez kłamstwa* stanowił pierwszą serię produkcyjną święcie zorganizowanej pracowni krawieckiej teatru). Zasług reżyserskich dopatrywano się m.in. w przygotowaniu wzmiankowej komedii Montgomery’ego (reżyserował Młodnicki) oraz *Damy Kameliowej* (reżyserował Miłski). Z tonu pochwał i argumentacji wynika, że były to bodaj najlepsze inscenizacje w tym repertuarze. Komedia *Moja siostra i ja*, choć cieszyła się wysokim powodzeniem publiczności, nie pomogła nawet rzetelność wysiłku inscenizatorskiego. Przy realizacji sztuczedeł w rodzaju *Jana Bus-Fekety’ego*, *Ich dwóch* Niewiarowicza, zwłaszcza zaś *Podwójnej buchalterii* Bissona — i tego zabrakło. Dążenie do rozśmieszenia publiczności za wszelką cenę zostało przez recenzentów surowo napiętnowane jako akt sprzeniewierzenia się dobremu smakowi i zdrady poprzednich niewątpliwych ambicji artystycznych¹⁴⁰.

Książka Michała Misiornego — jak słusznie podkreślił Witold Filler — zbyt poieżnie traktuje olsztyński sezon teatralny Janusza Strachockiego¹⁴¹. Tymczasem istnieje aż nadto powodów, by okresowi temu przyrzeć się dokładniej. Po pierwsze — podjęta przez Janusza Strachockiego próba zorganizowania teatru od podstaw, w

¹³⁷ J. Smoleński, *«Dama Kameliowa»*, Wiadomości Mazurskie, 1946, nr 126.

¹³⁸ Zastępca, op. cit. (jak w przyp. 136).

¹³⁹ J. Smoleński, *«Dama Kameliowa»*.

¹⁴⁰ J. Smoleński, *«Podwójna buchalteria»*; poza wzmiankowanymi materiałami recenzenckimi dotyczącymi realizacji repertuaru rozrywkowego wymienić należy jeszcze następujące: (—), *«Matura»*, Głos Ziemi, 1945, nr 12; J. S[moleński], *«Jan»*, *komedia w 4 aktach*, Wiadomości Mazurskie, 1946, nr 86; J. Smoleński, *«Ich dwóch»*, Wiadomości Mazurskie, 1946, nr 244; Zastępca, *Dlaczego zaraz tragedia*, Wiadomości Mazurskie, 1947, nr 17; J. S[moleński], *«Pani prezesowa»*, Wiadomości Mazurskie, 1947, nr 92.

¹⁴¹ W. Filler, *O teatrze na Ziemiach Zachodnich* (rec. książki M. Misiornego), Teatr, 1963, nr 8.

oparciu o grupę wychowanków jednej szkoły stanowi dla badacza teatru przedmiot niewątpliwie interesujący. Po drugie — do wnikliwszej uwagi zobowiązuje osobowość Strachockiego nie tylko jako kierownika artystycznego sceny, realizującego eksperyment artystyczno-organizacyjny, ale też jako wybitnego aktora i reżysera. Po trzecie — na ten czas przypadają prymicie aktorskie wychowanków Janusza Strachockiego: Marii Homerskiej, Stefanii Błońskiej, Alicji Ursyn-Szantyrówny, Ryszarda Pietruskiego, Zbigniewa Niewczas, Tadeusza Samogi, Józefa Nalberczaka, Tadeusza Janczara, Wojciecha Zagórskiego, Zbigniewa Prusa-Niewiadomskiego, Andrzeja Balcerzaka i Wiktora Nanowskiego. Po czwarte — nie brakowało w tym sezonie zasługujących na uwagę osiągnięć artystycznych sceny olsztyńskiej.

Janusz Strachocki (1892—1968) przybył do Olsztyna bezpośrednio po okresie intensywnej pracy w zorganizowanej przez siebie na Pradze pierwszej po wojnie uczelni aktorskiej, zwanej Miejską Szkołą Dramatyczną. Od chwili wyzwolenia prawobrzeżnej Warszawy współpracował z Józefem Mrozińskim przy organizowaniu teatru praskiego, działając równocześnie jako reżyser i aktor.

Poglądy Strachockiego na możliwości i zadania odradzającego się po wojnie teatru ilustruje wypowiedź w ankiecie ogłoszonej przez „Teatr” w 1946 roku: „Po cóż laskotać najniższe instynkty publiczności, po co ją demoralizować, skoro dziś właśnie tak łatwo można ją porwać za sobą na wyżyny prawdziwej sztuki, prawdziwej poezji i związać trwale z teatrem mocnymi uczuciowymi i intelektualnymi więzami!”¹⁴². Urzeczywistnieniu tych postulatów miała służyć scena olsztyńska z zapleczem studium czy seminarium aktorskiego, obejmującego nie tylko młodych, ale i starszych aktorów.

Orientacji studyjnej zdaje się odpowiadać koncepcja repertuarowa Strachockiego. Linie repertuaru miały wyznaczać sztuki Słowackiego, Fredry, Shawa, Mollera i autorów współczesnych. Z wywiadu udzielonego prasie wynika, że Strachocki rozumiał, iż w oparciu o zespół, którego trzon mieli stanowić ludzie młodzi i niedoświadczeni, oraz wobec widowni jeszcze nie przygotowanej do odbioru dzieł trudniejszych, nie należy podejmować ryzykownego eksperymentu repertuarowego, lecz stawiać zespołowi zadania wykonalne. Nie zamierzał dokonywać gwałtownej rewolucji w przekształcaniu gustów. Mocno jednak stawiał na klasykę, nie znajdował na tutejszej scenie miejsca dla komedii mieszczańskiej, stanowczo wykluczał z repertuaru farsy bulwarowe¹⁴³.

Jak wykazała praktyka, Janusz Strachocki nie podzielał orientacji poprzednich dyrektorów sceny olsztyńskiej na produkcję dużej liczby premier. Jeśli w poprzednim sezonie przy zaledwie osiemnastoosobowym zespole zrealizowano czternaście premier, Strachocki, dysponując już zespołem dwudziestosiedmiuosobowym, pozostał na jedenastu. Rezygnacja z forsowania ilości sprzyjała koncentracji nad poszczególnymi inscenizacjami i pogłębianiu szlifów artystycznego. Z podanej liczby siedem sztuk opracował Janusz Strachocki, trzy — zaproszona do współpracy Hanna Małkowska, jedną Maria Szczęsna.

Niewątpliwym wydarzeniem artystycznym sezonu był *Fantazy*, przygotowany na jego inaugurację.

W tym miejscu nie obejdzie się bez dygresji. Otóż uprawa tradycji klasycznej przez scenę olsztyńską w latach 1945—1947 pełniła przede wszystkim funkcję reedu-

¹⁴² J. Strachocki, *O nowy repertuar*, Teatr, 1946, nr 3.

¹⁴³ T.L., *Teatr olsztyński na właściwym poziomie*, Życie Olsztyńskie, 1947, nr 113.

kacyjne. Powołanie swoje widział teatr w udostępnianiu publiczności, która nie miała dotąd sposobności obcowania ze sztuką teatru — narodowego dziedzictwa teatralnego. Służyć temu celowi miała prezentacja dzieł łatwiejszych, prostszych w realizacji i dostępniejszych w odbiorze, o wyraźnie zarysowanej myśli przewodniej i jednoznacznej wymowie. Funkcjom poznawczym towarzyszyły naturalnie ideowo-wychowawcze. Te ostatnie jednak wyznaczał raczej tekst utworów niż komentarz inscenizacyjny. Tendencja do wyostrzania akcentów satyryczno-demaskatorskich w komediach naturalistycznych oraz energiczniejsze określenie socjalnej, klasowej kondycji postaci były jedynymi formami interpretacji. Na ogół sztuki realizowano tradycyjnie, to jest w oparciu o wzorce inscenizacyjne, do których przyznawano się chętnie i szczerze. Toż recenzenci hołdowali przekonaniom, że zadaniem sztuki teatru jest wystawianie sztuki w takiej postaci, w jakiej życzyliby sobie oglądać je na scenie autorzy, że sceniczna rekonstrukcja wizji autorskiej jest konieczna i możliwa¹⁴⁴.

Tymczasem w latach 1946—1948 pod wpływem manifestów „Kuźnicy” oraz coraz energiczniejszych enuncjacji czynników oficjalnych krystalizował się program przewartościowania dziedzictwa kulturalnego. „Na tym etapie — oświadczał Włodzimierz Sokorski na zgromadzeniu przedstawicieli sceny w Komitecie Centralnym Polskiej Partii Robotniczej 7 grudnia 1947 — który obecnie przeżywamy, zależy nam na tym repertuarze klasycznym, który budziłby w człowieku wiarę w postęp ludzkości, który budziłby zrozumienie naszej obecnej drogi. I tutaj znowu wracam — wyjaśniał — do wielkiej roli reżysera i aktora, którzy stary repertuar muszą tak pokazać, żeby widz wyniósł z teatru takie właśnie, a nie inne skojarzenia myślowe”¹⁴⁵. Typ eklektycznego teatru „repertuarowego”, jak i teatru o klasycznym profilu, realizującego głównie funkcje poznawcze — zostały uznane za anachroniczne z punktu widzenia potrzeby wychowania moralnego, ideowego i politycznego szerokiej mas. Chodziło nie tylko o staranniejszą niż dotąd selekcję repertuaru pod kątem tej potrzeby, lecz także o przewartościowanie tradycji, o jej aktualizację¹⁴⁶.

Słaby kontakt Olsztyńskiego z centralnymi ośrodkami życia kulturalnego kraju, dominacja problemów finansowo-organizacyjnych nad ideologicznymi i artystycznymi, wreszcie brak odpowiedniej inspiracji ze strony miejscowej publiczności, recenzentów i władz — wszystko to tłumaczy, dlaczego nie doszło w tym okresie do konfrontacji teatru z rzeczonymi postulatami. Podczas gdy np. w Łodzi rozdźwięk między żądaniami krytyki a praktyką teatru powodował stan napięcia¹⁴⁷, w Olsztynie nikomu do głowy nie przychodziło spierać się o pryncypia ideowe, o nowe pojmowanie humanizmu, o treść i formę widowiska teatralnego. Recenzenci, których poziom przygotowania w przedmiocie sztuki teatru był mniej niż dostateczny, nie rościli sobie pretensji do programowania działalności teatru, do precyzowania jego

¹⁴⁴ Tytułem do wysokiej oceny *Skiza* dla recenzenta olsztyńskiego było np., iż „wpadł tak, jakby go sobie życzyła widzieć na pewno sama Zapolska” (J. Smoleński, *Wiadomości Mazurskie*, 1946, nr 250). To samo kryterium zgodności kształtu scenicznego z zamierzeniem autorskim rządzi niepodzielnie wszystkimi wypowiedziami na temat prezentacji artystycznych sceny olsztyńskiej w tym okresie.

¹⁴⁵ *O nowe oblicze teatralne Polski*, Teatr, 1947, nr 12, s. 10.

¹⁴⁶ Zob. Z. Kałużyński, *Problemy powojennego teatru w Polsce* (Twórczość, 1947, nr 10, s. 59) „Reforma na tym odcinku zacząć się musi od starannego przesiania istniejących pozycji repertuarowych, przeprowadzenia niejako ideologicznej adaptacji, przez dobudowanie komentarza teatralnego —”.

¹⁴⁷ Zob. S. Kaszyński, *Teatr łódzki w latach 1945—1962*, Łódź 1970, s. 50.

zadań. Gromili szmirę, upominali się o sztuki podające jakiś materiał do myślenia, z ukontentowaniem odnotowywali każdą ambitniejszą pozycję repertuarową i w ogóle koncentrowali uwagę na sprawach repertuaru.

Również i sezon Strachockiego nie przyniósł teatrowi olsztyńskiemu jakiegoś wyraźniejszego objawienia się „ducha nadchodzących czasów”. Inscenizacja *Fantazego* (4 października 1947) nie zapowiadała teatru energiczniejszych przewartościowań, aczkolwiek nie brakło publicystycznych komentarzy, które sugerowały (na wyrost) obecność tej metody w warsztacie Strachockiego. Ze sprawozdania zamieszczonego w „Polsce Zachodniej” mogłoby wynikać, że spektakl ma wyraźne znamiona interpretatorskie, że jest w wyższym stopniu, niż wskazywała tradycja inscenizacyjna, demaskatorski i „antyromantyczny”. „Reżyser — pisał Zbigniew Przygórski — który sam był wykonawcą tytułowej roli, stonował celowo kreację Hrabiego Fantazego, ograniczając się nieledwie do roli współpartnera komicznego Rzecznickiego, co uwydatniło w pełni walory humorystyczne utworu. Dzisiejszego bowiem widza — suponował — nieledwie obchodzą perypetie duchowe mętnawego Hrabiego, którego pseudoromantyczną egzystencję usprawiedliwa tylko na owe czasy dobrze wypchany trzos. Trzos jest wątkiem dramatu i jego epilogiem”¹⁴⁸. Aliści diametralnie przeciwnego odczucia doznał recenzent „Nowin Literackich”, stwierdzając że „w Olsztynie *Fantazy* był wystawiony — — raczej w myśl założeń autora”, że „przeważał element dramatyczny”¹⁴⁹. Nieporozumienie wynikało jednak nie tylko z niefrasobliwości, z jaką pierwszy ze sprawozdawców imputował Strachockiemu intencje demaskatorskie, ale i ze znamiennego niedowładu inscenizacji. Strachocki był zwolennikiem teatru respektującego myśl autora tekstu dramatycznego¹⁵⁰, równocześnie przeciwnikiem teatru reżyserskiego, natrętnie interpretatorskiego, opartego na bezwzględnej dyktaturze woli inscenizatora w stosunku do wykonawców¹⁵¹. Dzięki sile jego aktorskiej kreacji nie doszło i dojść nie mogło w olsztyńskim spektaklu do nagięcia sylwetki psychicznej Fantazego ku estetyce realizmu krytycznego, do jednoznacznej kompromitacji jego skomplikowanej, komedianckiej i pełnej także tragicznych dysonansów natury. Założenie jednak tradycyjnej interpretacji postaci Rzecznickiego jako śmiesznego i pospolitego rajfura i powierzenie tej roli Aleksandrowi Sewrukowi, który ujawniał w ruchu i geście sporą energię komiczną¹⁵², mogło wywoływać złudzenie świadomej kompromitacji postaci tytułowej. Nie ulega jednak wątpliwości, że najsilniej w spektaklu zadźwięczał kontrast między światem zbankrutowanych arystokratów (Respektów) a czystością moralną Dyany, Jana i Majora. Stwierdzono, że „mocnego wyrazu — — nabrała czysta, buchająca raz po raz gorącym płomieniem miłość Dyany i Jana”¹⁵³. Do głosu doszły wartości prostych, pięk-

¹⁴⁸ Z. Przygórski, *Teatr Strachockiego w Olsztynie*, Polska Zachodnia, 1947, nr 48, s. 4.

¹⁴⁹ S. L., *W teatrach śląskich i mazurskich*, Nowiny Literackie, 1947, nr 37, s. 5.

¹⁵⁰ Aleksander Sewruk stwierdza, że J. Strachocki „realizował swoje sztuki przeważnie zgodnie z intencją autora stosując sprawdzone — — środki artystyczne. Realizacja Fantazego była tego wzorcowym przykładem. — — element dramatyczny przeważał nad komediowym. Zwłaszcza w drugiej części utworu” (list do autora z 8 I 1974 r., archiwum własne — R. T.).

¹⁵¹ Zob. K. Nastulanka, *Pół wieku w teatrze* (rozmowa z J. Strachockim), Polityka, 1966, nr 34.

¹⁵² Recenzent *Życia Olsztyńskiego* zauważył, że wykonawca postaci Rzecznickiego miał za mało umiaru w ruchach (ag. *Fantazy*, *Życie Olsztyńskie*, 1947, nr 158).

¹⁵³ Z. Przygórski, op. cit.

nych, uczciwych ludzi stanowiące przeciwieństwo zarówno zimnych kalkulacji finansowych i obłudy arystokratycznego dworu, jak i przerafinowania estetycznego w duchu romantyzmu. To dowód — zresztą nie jedyny — że Strachocki przy całej niechęci do interpretatorstwa był jako inscenizator dramatów klasycznych wrażliwy na treści korespondujące z duchem naszych czasów i starał się je akcentować bez naruszania substancji literackiej utworów. W sumie przedstawienie było sukcesem teatralnym Strachockiego i zespołu. Podobnie jak następne realizacje apelowało do uczuć, brzmiało prosto i przystępnie. Mimo to nie spotkało się z szerszym zainteresowaniem publiczności. Recenzenci też nie byli do końca przekonani, czy wybór sztuki, przypominający „uderzenie w wielki dzwon”, na inauguracyjne przedstawienie „dla publiczności zmanierowanej płaskim repertuarem i niskim poziomem artystycznym” był szczęśliwy¹⁵⁴. Wyrazy uznania zdobyły staranne „przygotowanie spektaklu, widoczna w szczegółach troska o całość, „modernistyczna” — jak pisano dekoracje Kazimierza Pręczkowskiego i świetna, wyrównana gra zespołu.

Żołnierz i bohater (14 listopada 1947) był drugą olsztyńską inscenizacją Strachockiego (trzecia premiera sezonu). Sztuka Shawa stanowiła kolejną okazję do kpiny z romantycznej pozy, afektacji i sztuczności teatralnej. Nie przypadkowo błędziła w tym czasie po scenach kraju, tworząc grunt sprzyjający kształtowaniu się „myślenia realistycznego”. Zapewne jednak nie antyromantyka komedii była głównym powodem wystawienia jej w olsztyńskim teatrze. Inszenizatorowi szło raczej o zorganizowanie wyśmienitej zabawy scenicznej, której rękomię dawał materiał literacki, niż o dydaktykę. Narzucała się także potrzeba roz pogodzenia widowni po nieco ponurej sztuce *Przyjaciel przyjdzie wieczorem* Companéeze i Noego (15 października 1947). Spektakl przyjęto ciepło. Stwierdzono współczesne, świeże tchnienie utworu, respektowanie prawdy psychologicznej, mistrzowskie związanie całości, konsekwencję w utrzymaniu dyskretnego tonu Shawowskiego humoru i nienaganną obsadę. Pochwalono aktorstwo, które zademonstrował Janusz Strachocki w roli pełnego wdzięku ironisty i sceptyka czyli kapitana Blunslchi. Nie poskapano pochwał i innym. Jako przepiękne uznano egzotyczne dekoracje („palmy, minarety i oświetlone domki spowite w zieleń”) oraz kostiumy Leona Grajewskiego¹⁵⁵.

Klasycznego bloku repertuarowego w reżyserii Strachockiego dopełniają *Zemsta* (22 stycznia 1948) i *Królowa przedmieścia* (15 maja 1948). Ubóstwo i miałość materiału dostarczonego przez sprawozdania recenzenckie, przy braku innej dokumentacji, uniemożliwia zorientowanie się co do charakteru inscenizacji komedii Fredry. Recenzent „*Życia Olsztyńskiego*” poprzestał na emfaticznym stwierdzeniu, iż reżyser „montował całość widowiska ponad miarę lokalnych możliwości teatru, dając publiczności olsztyńskiej piękny „moment artystyczny” — oraz na pobieżnej charakterystyce poszczególnych wykonawców¹⁵⁶. Strachocki grał postać Rejenta, mając za współpartnera Olderowicza, obchodzącego w roli Cześnika jubileusz trzydziestolecia pracy scenicznej. Niestety, żaden zapis nie utrwalił sposobu wykonania tych ról. Papkina grał Aleksander Sewruk, objawiający — jak zauważył Bohdan Kurowski — swój „wielki talent komiczny, wyraziście, lecz dyskretnie operujący prze-

¹⁵⁴ Chodzi o różnicę między poglądami Z. Przygórskiego a autora recenzji zamieszczonej w *Życiu Olsztyńskim*.

¹⁵⁵ (z.a.) [Z. Abramowicz], *Egzotyka, uśmiech i kpiarstwo*, *Życie Olsztyńskie*, 1947, nr 195; tenże, *Żołnierz i bohater...*, *Życia Olsztyńskie*, 1947, nr 198; tenże, *Trzy premiery — trzy osiągnięcia*, *Życie Olsztyńskie*, 1947, nr 202; Z. Przygórski, op. cit.

¹⁵⁶ z.a. [Z. Abramowicz], *«Zemsta»*, *Życie Olsztyńskie*, 1948, nr 25.

śmieszna mimiką i gestem”¹⁵⁷. Przedstawienie — jak wszystkie prezentacje Fredry w Olsztynie — cieszyło się niebywałym powodzeniem, uzyskało też rekord frekwencji, osiągając w czterdziestu spektaklach liczbę ponad 16 tysięcy widzów. Wysokie powodzenie miała również *Królowa przedmieścia* Krumińskiego w opracowaniu schillerowskim. Korzystając z inspiracji Leona Schillera¹⁵⁸, Janusz Strachocki zrealizował rzecz z rozmachem i fantazją. Zmysł kompozycyjny inscenizatora wyraził się w operowaniu przestrzenią całej sceny, w posłużeniu się zmiennymi układami sytuacyjnymi, w zręcznym zharmonizowaniu działań solistów z ruchem i rytmem roztańczonego zespołu¹⁵⁹. Spektakl wymagający od aktorów wielorakich dyspozycji i umiejętności był w pewnym sensie sprawdzianem przygotowania młodego zespołu po roku olsztyńskiej praktyki artystycznej. Dobra wokalistyka, podparta młodzieńczym temperamentem zarówno młodszych, jak i dojrzałych wykonawców, zmysł komiczny, werwa taneczna, utrzymanie tempa, świetne wycucie *fin de siècle’owego* stylu, wreszcie umiejętność nawiązania kontaktu z widownią — wszystko to złożyło się na pełny sukces wykonawczy¹⁶⁰. Pozostała część repertuaru sezonu świadczy o uzgadnianiu przez Strachockiego taktyki pedagogicznej (zespółowi młodych wykonawców nie można było jednak stawiać zbyt wygórowanych wymagań) z przygotowaniem percepcyjnym i życzeniami publiczności. Szansę pogodzenia tychże dawały sztuki po prostu lżejsze gatunkowo, o dramatycznej, a nawet sensacyjnej akcji, apelujące bezpośrednio do uczucia i nastroju, dające wykonawcom możliwość budowania sylwetek emocjonalnie pełnych i wyrazistych — a w ogóle utwory o mniej skomplikowanej strukturze.

Warunkom tym w wysokim stopniu odpowiadała sztuka *Przyjaciel przyjdzie wieczorem*, opowiadająca w duchu bliskim pisarstwu Aragona o walce partyzantów francuskich z Niemcami. Reżyserię powierzono Hannie Małkowskiej. Opracowanie sceniczne — jak wynika z recenzji — przyczyniło się do uwydatnienia wartości ideowych dramatu. Sztuka — pisano — „tchnie bohaterstwem, miłością ojczyzny, dumą i tętni walką z rozpaczą i defetyzmem”¹⁶¹. Dzięki umiejętnemu zdynamizowaniu efektów w przeprowadzeniu akcji i postawieniu na nastrój treści emocjonalne widowiska zabrzmiały z niezwykłą siłą. Przedstawienie dało sposobność pełnego wygranania się całemu zespołowi. Za sugestywność gry, prawdę psychologiczną i realizm chwalono nie tylko najbardziej doświadczonych — lecz także i wykonawców młodych¹⁶².

Współdziałanie sceniczne z aktorami doświadczonymi było skuteczną metodą doskonalenia umiejętności elewów warszawskiej Szkoły Dramatycznej. Atoli względy pedagogiki reżyserskiej zniewalały Strachockiego do różnicowania zadań i urządzania swoim pupilom różnorodnych sprawdzianów. Takim sprawdzianem młodych sił, wymagającym pełniejszej samodzielności, była realizacja beztróskiej komedii *Szczeniące lata* André Claud Pugeta (16 grudnia 1947). Prezentację przyjęto z apro-

¹⁵⁷ B. Kurowski, *Repertuarowe kierunki i tendencje*, w: 25 lat Teatru im. St. Jaracza, *Olsztyn-Elbląg, 1945—1970*, Olsztyn 1970.

¹⁵⁸ J. Strachocki we lwowskim okresie współpracy z L. Schillerem (1930—1932) grał w *Królowej przedmieścia* jako andrus krakowski i „peleryniarz”. Zob. L. Jabłonkówna *Janusz Strachocki*, *Teatr*, 1968, nr 7, s. 9—11.

¹⁵⁹ (z.a.) [Z. Abramowicz], *«Królowa przedmieścia»*, *Życie Olsztyńskie*, 1948, nr 135.

¹⁶⁰ *Ibidem*.

¹⁶¹ (z.a.) [Z. Abramowicz], *«Przyjaciel przyjdzie wieczorem»*, *Życie Olsztyńskie*, 1947, nr 169.

¹⁶² *Ibidem* oraz Z. Przygórski, *op. cit.*

batą. Z satysfakcją odebrano nie tylko ambitny wysiłek wykonawców, ale i skuteczność trudu Małkowskiej, która jako reżyser przedstawienia zdołała pobudzić młodych aktorów do znalezienia środków umożliwiających dynamiczne przedstawienie postaci, przechodzących w sztuce szybką metamorfozę psychiczną¹⁶³.

Z gatunku sztuk rozrywkowych, zaprezentowanych w tymże sezonie, należy jeszcze wymienić komedię sensacyjno-rewolwerową Ridley'a — *Pociąg widmo* w reżyserii Marii Szczęsnej (31 grudnia 1947) oraz *Roxy* Connersa w reżyserii Strachockiego (18 marca 1948)¹⁶⁴. Ciekawszą jednak propozycją drugiej połowy sezonu była społeczno-sensacyjna sztuka *Pan inspektor przyszedł* Priestleya (5 lutego 1948), należąca do najchętniej grywanych w tym czasie na scenach polskich. „Sumienie społeczne» oskarżyciela mieszczańskich pasożytów, reprezentowane przez inspektora policji, znalazło w spektaklu wyraz mocny i sugestywny dzięki interpretacji Strachockiego, grającego tę rolę. Mocnym w wyrazie kontrapartnerem Strachockiego był Birling Sewruka, oddającego poprzez zręczne różnicowanie tonów zakłamanie moralne byznesmena przerażonego groźbą skandalu”¹⁶⁵.

Rejestru prezentacji roku dopełniają *Włóczęga* Laszlo Eftimiu w reżyserii Janusza Strachockiego i scenografii Andrzeja Strachockiego¹⁶⁶ oraz *Szklanka wody* Scribe'a w reżyserii Hanny Małkowskiej, a opracowaniu scenicznym Leona Grajewskiego.

Różnice między teatrem Janusza Strachockiego a teatrem jego poprzedników tkwią po części w repertuarze (wyrugowanie przez Strachockiego prymitywnych sztuczki bulwarowych) przede wszystkim jednak w poziomie szlify artystycznego, w określonej jednością osoby dyrektora i kierownika artystycznego konsekwencji stylu, w atmosferze pracy sprzyjającej inicjatywie ludzi młodych.

Warto dodać, że w miarę olsztyńskich doświadczeń rozwinęły się nadzieje Strachockiego na utrzymanie w tutejszym środowisku ambitnego repertuaru. Artysta i pedagog znalazłszy się w roli antrepenera — stwierdza Aleksander Sewruk — został zmuszony „chodzić po ziemi i grać to, co ściągało publiczność i dawało pieniądze”¹⁶⁷. O tę samą konieczność rozbiła się idea teatru studyjnego. Problemy pedagogiczne ustąpiły miejsca ekonomicznym¹⁶⁸. Tym niemniej rok Strachockiego utrwalił się w pamięci ludzi teatru i opiniach ludzi pióra jako okres starannych realizacji artystycznych, opracowań scenicznych przemyślanych w każdym szczególe, prezentacji świeżych w wyrazie, a nawet współczesnych.

*

Pozycję Teatru im. Stefana Jaracza jako ośrodka promieniującego na Warmię i Mazury określa szczególnie sytuacja Olsztyna jako centrum życia kulturalnego na ob-

¹⁶³ z.a. [Z. Abramowicz], „*Szczeniące lata*», *Życie Olsztyńskie*, 1947, nr 229.

¹⁶⁴ z.p., „*Roxy*» w *teatrze olsztyńskim*, *Ilustrowany Kurier Polski*, 9. IV 1948.

¹⁶⁵ O sztuce *Pociąg widmo*: z.a. [Z. Abramowicz], „*Pociąg widmo*», *Życie Olsztyńskie*, 1948, nr 3; cytat z rec. Z. Abramowicza, *Życie Olsztyńskie*, 1947, nr 229.

¹⁶⁶ Recenzja sztuki: (z.a.) [Z. Abramowicz], *Włóczęga (Człowiek, który szukał śmierci)*», *Życie Olsztyńskie*, 1948, nr 110. W roli Filimona wystąpił J. Strachocki, pokazując i tym razem — jak stwierdzono — swoją klasę aktorską. „Fragmenty zasadniczej «walki» wewnętrznej tego «winera» [!] zawierały konieczną, nie nadużytą ność gestu, wyrazistość twarzy i postaci — po prostu prawdę”.

¹⁶⁷ A. Sewruk, list do autora, arch. własne — R. T.

¹⁶⁸ A. Sewruk, tamże. Por. Z. Przygórski, op. cit. Przygórski, charakteryzując inicjatywę J. Strachockiego dotyczącą utworzenia w Olsztynie teatru typu studyj-

szarze ziem północnych. Pisał na ten temat Kazimierz Pietrzak-Pawłowski w „Prze-głądzie Zachodnim”: „Zakreślając obszar wokół Olsztyna promieniem około 200 km. nie spotkamy żadnego miasta, które stanowiłoby centralny ośrodek kulturalny. Ani Toruń odcięty linią Wisły, ani Białystok, który znalazł się dziś na uboczu, nie są w stanie opanować znacznego obszaru między Bugiem, Wisłą i Pregołą. Ku Olszty-nowi ciągną nie tylko powiaty własnego województwa, ale i powiaty nadgraniczne województw białostockiego i warszawskiego”¹⁶⁹.

Spośród instytucji, które przyczyniły się do uzyskania przez miasto rangi centrum promieniującego na obszar tych ziem, teatr był od początku wymieniany na pierwszym miejscu¹⁷⁰. Nie znaczy to, by już w latach 1945—1948 teatr miał możliwość dźwignąć ciężar zobowiązań kulturalnych w stosunku do terenu. Na szersze i bardziej systematyczne nawiedzanie miast i miasteczek powiatowych nie pozwalały względy ekonomiczne i w pewnym sensie programowe. Pierwsze tkwiły nie tylko w niedostatku taboru i trudnościach komunikacji, lecz także w tym, że każdy występ poza Olsztynem, organizowany przy niskiej odpłatności za bilety, pogłębiał tylko deficyt teatru. Drugie były spowodowane jego „miejskością”. Subsydia Zarząd Miejskiego i miejski status placówki wykreślały teatrowi automatycznie — jak stwierdził Jerzy Smoleński — naturalne ramy działalności jedynie w granicach miasta Olsztyna¹⁷¹. Wynika stąd, że wszelkie akcje terenowe teatru z lat 1945—1948, aczkolwiek odpowiadały tendencjom ogólnej polityki kulturalnej, stanowiły jedynie samodzielną, na własną odpowiedzialność podejmowaną i ryzykowną ekonomicznie inicjatywę dyrektorów i zespołu artystycznego teatru. Ze sprzeczności między koniecznym ograniczeniem działalności teatru do obszaru miasta (45 tys. mieszkańców w r. 1948), a zadaniami, jakie narzucał liczący ponad pół miliona mieszkańców teren województwa — zdawały sobie sprawę miejskie czynniki polityczne i administracyjne. „Dostarczenie — masie repatriantów, przysiedleńców i autochtonów w jak najbliższym czasie dobrego teatru — pisano — jest zadaniem pierwszorzędnej wagi, jeżeli rzeczywiście mamy myśleć poważnie o upowszechnieniu kultury, o repolonizacji i zagospodarowywaniu kulturalnym Warmii i Mazur. Musi zatem w tej części Ziemi Odzyskanych powstać teatr, by objął całe województwo i dotarł do najdalszych jego zakątków, spełniając w ten sposób podstawowy postulat państwowej polityki kulturalnej, a z drugiej strony zaspokajając głód teatru w naj-szerszych masach wsi i miast”¹⁷².

Rozwiązanie tej sprzeczności mogło — i w rzeczywistości miało nastąpić dopiero w wyniku upaństwowienia teatru. Realizację szerokiego programu pracy w terenie i ekspansji artystyczno-kulturalnej na całe województwo (nawet na ośrodki spoza województwa) podejmie dopiero teatr Władysława Surzyńskiego w 1949 roku.

Możliwość objęcia zasięgiem działalności ogromnego obszaru ziem północnych

nego, pisze m.in.: [Strachocki] podjął się misji trudniejszej niż misja Iwo Galla na Wybrzeżu. Tam tętni już Polska pełnym życiem, a rozwój portów bałtyckich daje instytucjom kulturalnym mocne zaplecze. Tu trzeba jeszcze drogą żmudną i ciężką zdobywać te sukcesy, jakie gdzie indziej, w korzystniejszych warunkach, osiąga się szybko i łatwo”.

¹⁶⁹ K. Pietrzak-Pawłowski, *Promieniowanie kulturalne*, *Przegląd Zachodni*, 1946, nr 10, s. 864.

¹⁷⁰ *Ibidem* oraz tegoż *Olsztyn i prowincja*, *Przegląd Zachodni*, 1946, nr 5, s. 470.

¹⁷¹ J. S[moleński], *Teatr Miejski w Olsztynie zasługuje na opiekę Państwa*, *Olsztyński Głos Ludu*, 1948, nr 152.

¹⁷² *Ibidem*.

była dla artystów angażujących się do pracy w olsztyńskim teatrze i myślących przyszłościowo niebiałą zachętą. Już jesienią 1945 roku wyruszają w teren Hanna Skarżanka i Władysław Surzyński ze sztuką SOS. W odpowiedzi na alarmujące listy mieszkańców prowincji, domagających się oświaty i rozrywki, dokonuje zespół wiosną 1946 roku, mimo ogromnie trudnych warunków transportu, kilku próbnych wyjazdów w teren, prezentując rozentuzjasmowaną publiczności *Moralność pani Dulskiej* i *Śluby panieńskie*¹⁷³. Do końca pierwszego sezonu zespół odwiedził w sumie siedem miast powiatowych, dając 20 przedstawień, z których część grano zupełnie bezpłatnie dla wiejskiej ludności miejscowego pochodzenia¹⁷⁴.

Dwie ambitne akcje podjął teatr w okresie dyrekcji Stefana Nafalskiego. Pierwsza z nich, zorganizowana w maju i czerwcu 1947 roku, dotyczyła wymiany artystycznej zespołów teatrów białostockiego, toruńskiego i olsztyńskiego. Tytułem eksperymentu „dla kontynuowania w wypadku pozytywnym częstszych wymian zespołów sąsiadujących ze sobą teatrów”¹⁷⁵ zespół olsztyński udał się na gościnne występy do Torunia. Serwis reprezentacyjny stanowiły sztuki: *Pani prezesowa*, *Pan Damazy* i *Stary dzuon*, które wystawiono w łącznej liczbie 15 przedstawień. Drugą akcją był pierwszy na większą skalę wjazd zespołu po województwie olsztyńskim. „Celem objazdu — pisał w sprawozdaniu Nafalski — [było] wypełnienie zaszczytne go obowiązków, wynikającego z założeń tutejszego teatru, jako jedynej placówki kulturalno-oświatowej na Ziemi Warmińsko-Mazurskiej, krzewienie słowa polskiego wśród autochtonicznej [ludności] oraz szeroka popularyzacja sztuki teatralnej”¹⁷⁶. W akcji tej wykorzystano sztuki pokazane w Toruniu. Między 8 a 26 lipca odwiedzono 15 miejscowości (Szczytyno, Mrągowo, Ostródę, Lidzbark, Bartoszyce, Reszel, Kętrzyn Węgorzewo, Giżycko, Pisz, Nidzicę, Orneta, Braniewo, Pasłęk i Morąg), dając w sumie 19 spektakli. Szczególnym powodzeniem cieszyła się w objeździe *Pani prezesowa* (11 spektakli). Sztuki te obejrzało w terenie łącznie 4803 widzów.

W następnym sezonie, to jest za czasów dyrekcji Janusza Strachockiego, nie podjęto żadnej próby objazdu terenu.

Promieniująca siła Teatru im. Stefana Jaracza — a w tym zakresie również powstałego w 1945 roku Towarzystwa Muzycznego w Olsztynie — tkwiła — co już stwierdzono w roku 1946 — w pobudzaniu ruchu amatorsko-artystycznego na Mazurach i Warmii¹⁷⁷. Przykładem takiej animacji było m.in. powstanie jesienią 1946 roku, z inicjatywy Stanisława Igara, Teatru Młodych im. Michała Kajki w Olsztynie. Ambicje organizatora i kierownika Teatru Młodych były niezwykłe: „rywalizacja z Teatrem im. Stefana Jaracza pod względem jakości wykonania, pobudzenie publiczności olsztyńskiej do dyskusji nad zagadnieniem profesjonalizmu i amatorsztwa teatralnego”¹⁷⁸. Brak środków na działalność i trudności organizacyjne skłoniły jednak do daleko idących kompromisów i powściągnięcia ambicji. Już po roku przyszło zaprzestać działalności. Jednak rozmach, z jakim Teatr Młodych, zasilany

¹⁷³ A. Sewruk, *W przymierzu z widzem*, Chłopska Droga, 1966, nr 81.

¹⁷⁴ Z. Milewski, 1945 — listopad — 1955. *Nasz teatr*, *Życie Olsztyńskie*, 13/14 XI, 1955.

¹⁷⁵ WAPO, II/163/8, nr 205, sprawozdanie Teatru Miejskiego do MKiS z 11 VII 1947.

¹⁷⁶ Ibidem.

¹⁷⁷ J. Grabowski, *Życie kulturalne na Mazurach*, Polska Zachodnia, 1946, nr 18/19, s. 12.

¹⁷⁸ (bat), *Teatr Młodych powstaje w Olsztynie — Rozmawiamy z organizatorem nowej placówki kulturalnej*, *Wiadomości Mazurskie*, 1946, nr 211.

pomocą ludzi zawodowej sceny, szturmował najpierw publiczność miasta, a później — w akcjach wyjazdowych — województwa, wywołał spore wrażenie. Ze *Stefkiem* Duwała w przekładzie Boya-Zeleńskiego zespół Stanisława Igara objędział niemal wszystkie kąty województwa olsztyńskiego¹⁷⁹. Bakcyła teatru połknęła przy tym jednak nie tylko członkowie zespołu, choć — co warto zapisać — właśnie tu objawiły się również prawdziwie talenty¹⁸⁰. Doniosłą konsekwencją penetracji terenu było spontaniczne powstawanie teatrzyków amatorskich w Lidzbarku, Giżycku (Łucznanach), Hawie, Pasłęku i innych miejscowościach. W oparciu o Towarzystwo Teatru i Muzyki Ludowej oraz Mazurski Uniwersytet Ludowy w Pasymiu powstały grupy widowiskowo-folklorystyczne. Ruch ten w 1947 i 1948 roku począł zataczać coraz szersze kręgi. Pod wpływem pierwszych bezpośrednich spotkań ze sztuką teatru „w prowincjonalnych, dotąd wyludnionych miasteczkach, poczęły się budzić potrzeby artystyczne — Zrodził się głód kulturalny”¹⁸¹. Kulturotwórcze aspiracje mieszkańców prowincji tworzyły grunt sprzyjający szerszej działalności kulturalno-artystycznej i oświatowej.

DAS THEATER IN OLSZTYN IN DEN JAHREN 1945—1948

Zusammenfassung

Das erste polnische Berufstheater in Olsztyn sollte die Rolle einer Umerziehungs-, Wiederpolonisierungs- und Integrationsstelle spielen. Das Theater wurde teilweise finanziell durch die städtischen Behörden unterstützt. In dem Artikel werden die drei ersten Spielsaisons in der Tätigkeit des Stefan-Jaracz-Theaters in Olsztyn vor seiner Verstaatlichung (die Jahre 1945—1948) behandelt. Er wurde aufgrund der bisher unbenutzten Archiv- und Pressematerialien bearbeitet. Das Theater, das von Anfang an neu organisiert werden mußte, hatte keine organisatorischen und rechtlichen Vorbilder und mußte sich alles in der laufenden Tätigkeit erarbeiten. Diese Suche hat erwiesen, daß nur der Staat als Mäzen dauerhafte Existenzgrundlagen zu sichern imstande war. Das Fehlen exakter Rechtsnormen hatte einen übermäßigen Wechsel der Mitglieder des Schauspieleresembles und vor allem der leitenden Kader zur Folge, deren Persönlichkeiten über die Auslese des künstlerischen Personals entschieden. Es hatte einen Einfluß auf das Niveau der Inszenierungen sowie auf eine sinnvolle Kontinuität der Repertoirepolitik.

In der ersten Spielsaison hat die Regisseurpersönlichkeit des künstlerischen Leiters Stanisław Milski und der Schauspieler, wie Jan Kurnakowicz, Hanna Skarżanka, Maria Kościalkowska, Wanda Stanisławska-Lothe, Artur Młodnicki und Władysław Surzyński darüber entschieden. In der zweiten Spielsaison, die zwar mit der Aufführung von Strindbergs „Vater“ mit dem berühmten Schauspieler Karol Adwentowicz begann, fehlte der künstlerische Leiter, so daß das Repertoire durch die eintönige Wiederholung der Klassiker des polnischen naturalistischen Dramas und der sog. Erholungsstücke gekennzeichnet war. Die Versuche von Janusz Strachocki (Direktor in der Spielsaison 1947/1948), der mit einem ausgewählten Ensemble den Zufallsfaktor in dem Erstaufführungsprogramm ausschalten wollte, konnten in den damaligen Verhältnissen nicht vollständig verwirklicht werden, sie ließen jedoch ein interessantes Modellschema für ein provinzielles Theater ahnen.

¹⁷⁹ j. ant [J. Antoniewicz], *Życie teatralne w Olsztynie*, Odra, 1947, nr 9, s. 6.

¹⁸⁰ W Teatrze Młodych startował np. znany dziś aktor Kazimierz Błaszczewski oraz Jerzy Krassowski.

¹⁸¹ J. Grabowski, op. cit., Polska Zachodnia, 1946, nr 18/19, s. 12.

Die Formung des künstlerischen Antlitzes der Bühne von Olsztyn wurde auch durch die Bedürfnisse der neuen Zuschauer beeinflusst. Das Theater begegnete diesen Bedürfnissen, indem es vor allem die polnischen Klassiker spielte und Preisermäßigungssysteme bei dem Eintrittskartenverkauf einführte. Trotz schwieriger Verhältnisse versuchte es auch, im Gebiet der Wojewodschaft Gastspielvorstellungen zu veranstalten. Diese Veranstaltungen haben neue Bedürfnisse und kulturelle Bestrebungen der Einwohner von Ermland und Masuren erweckt und haben einen neuen Kreis der Intelligenz mitgestaltet.