WOJCIECH DUDZIK

WILAMA HORZYCY DRAMAT NIESPEŁNIENIA

(lata 1948 - 1959)

UNIWERSYTET WARSZAWSKI
Katedra Kultury Polskiej

Warszawa 1990

Z-d Małej Poligrafii UW zam. nr 836/90 n. 300 egz.

W S T Ę P

Działalność literacka i teatralna Wilama Horzycy[1] nie doczekała się jeszcze opracowania monograficznego. Różnorodny dorobek tego twórcy znany jest wyrywkowo, w wielu przypadkach funkcjonują jedynie obiegowe sądy, czasami efektowne formułki i anegdoty.

Swą pracę teatralną zaczynał Horzyca już jako dość popularny literat. Dziś jednak literacka strona jego działalności znana jest najsłabiej. Nie pamięta się, że to właśnie Horzyca napisał wstępny artykuł-manifest do „Skamandra", że uważano go niegdyś za czołowego krytyka i teoretyka grupy, że ogłosił wreszcie kilkanaście niezłych wierszy, z których nie wszystkie były jeno „grzechami młodości" - także w optyce autora, bo w 1955 roku zdecydował się on wydać niewielki tomik owych wierszy, co nie doszło do skutku z powodu rozwiązania wydawnictwa „Ars Christiana", mającego sygnować tę rzecz. Właściwie tylko Janusz Stradecki oddał sprawiedliwość Horzycy - skamandrycie w książce *W kręgu Skamandra* (Warszawa 1977).

Warto w związku z tym przypomnieć, że bibliografia wszystkich publikacji Horzycy liczy prawie czterysta pozycji, wśród których trzeba wymienić pięć książek (w tym jedna, zbiór szkiców *O dramacie*, została wydana przez Lidię Kuchtównę i Konstantego Puzynę w dziesięć lat po śmierci autora), ponad sto dwadzieścia artykułów poświęconych teatrowi i dramaturgii, blisko czterdzieści esejów literackich, kilkanaście wierszy, jedną sztukę (*Pożegnanie*), czterdzieści przekładów oraz wiele recenzji, wywiadów i listów.

Spośród tych publikacji na uwagę zasługuje przede wszystkim znakomita eseistyka, zwłaszcza z tomu *Dzieje Konrada* (Warszawa 1930), wywodząca się ze szkoły duchowej Stanisława Brzozowskiego. Obciążona może często młodopolską manierą i stylistyką, ale kryjąca wiele naprawdę oryginalnych sądów. Nie darmo już Stefan Żeromski nazwał Horzycę „jednym z najprzenikliwszych i najsubtelniejszych" współczesnych krytyków[2]. Godne uwagi są także edytorskie i redaktorskie zasługi

Horzycy oraz jego prace translatorskie; wszystkie te dziedziny czekają wciąż na swoje opracowanie[3].

W historii kultury polskiej Horzyca zapisał się jednak przede wszystkim jako inscenizator, reżyser i teoretyk teatru oraz dyrektor wielu scen. Fragmentowi tej bardziej znanej strony jego działalności poświęcona jest też niniejsza praca.

Swój program teatralny sprecyzował Horzyca wcześnie[4]: już w latach dwudziestych i trzydziestych. Późniejsze wypowiedzi, także powojenne, miały charakter uzupełniający i poszerzający. W ciągu kilkudziesięciu lat Horzyca nie zmieniał poglądów w tym zakresi , nie ulegał aktualnym modom i zmiennym estetykom. Od początku wiedział bowiem, czego chciał. Wymagał zaś od teatru niemało.

Dla określenia zasadniczego zadania sztuki scenicznej używał norwidowskiej formuły: organizowanie wyobraźni narodowej. Teatr miał formułować „marzenia i sny swej zbiorowości, nadając snom tym postać i piętno, ukazując w zwierciadle sceny, co się święci w wielkiej zbiorowej piersi widza, nieuświadomione nieraz uczucia i niesformułowane jeszcze myśli owej teatralnej (i nieteatralnej) społeczności zaklinając w dotykalne kształty i żywe istnienie, błądzące w tej ponadtrójwymiarowej przestrzeni, która zwie się sceną"[5]. Teatr powinien też torować widzom drogę do odkrywania uniwersalnych prawd, do zgłębiania tajemnicy bytu i tajemnicy człowieka, ukrytej w sprzecznościach codziennego życia. „Bo czy teatr chce, czy nie chce - pisał Horzyca już w 1921 roku - miejsce jego, jak w dawnych misteriach, jest niedaleko kazalnicy. Mutatis mutandis oczywiście. Można tu mówić rzeczy błahe i proste, ale nie wolno ukazywać pustych"[6].

Za najważniejszy środek do realizacji tych celów uważał autor *Rodowodu teatru polskiego*, dość tradycyjnie, słowo poetyckie - bo ono ma moc pobudzania wyobraźni i intelektu, moc ucieleśniania prawdy, wyzwalania marzeń. Jeśli zaś słowo - to najwyższego lotu, słowo ukryte w wielkim-wiecznym repertuarze dramatycznym. „Nikt właściwie nie ma do niego zaufania - pisał Horzyca w 1936 roku. - Wszyscy boją się go jako «piły drewnianej», nikogo on podobno nie obchodzi, a jednak... ów wielki repertuar ma siłę przemagania śmierci; trwa dalej niż ludzkie istnienia, zawsze w tym samym natężeniu wewnętrznym i pię-

knie"[7]. Kochanowski, Bogusławski, Mickiewicz, Słowacki, Krasiński, Norwid, Wyspiański, Miciński nadali dramatowi polskiemu wymiar monumentalny, podobnie jak dramaturgii światowej Ajschylos, Szekspir, Calderon, Goethe, Kleist... Zadaniem artysty teatru pozostaje, według Horzycy, znaleźć równie monumentalną (ale żywą !) formę dla tych dzieł. Formę realistyczną, aktualną, współczesną, ale zarazem poetycką, fantastyczną, misteryjną. Formę antyiluzjonistycznej „nowej widowiskowości", w której „tok dramatu wyznacza nie akcja, ale przejawiająca się i przemieniająca sprawa czy idea, której życie objawia się w fabularnie luźnych falach wizji"[8]. Słowo „wizja" jest tu jednym z najważniejszych. Ogólnej wizji przedstawienia podporządkowywał bowiem Horzyca wszystkie elementy dzieła teatralnego: aktorstwo, dialog (oparty na swojej wewnętrznej, muzycznej spójności, a nie tylko na logice konwersacji), dekorację, grę świateł etc.

Ten program, wywodzący się ze wskazań Mickiewiczowskiej *Lekcji XVI*, z koncepcji Wyspiańskieo z jednej i Craiga z drugiej strony, program „teatru ogromnego", był już kilkakrotnie omawiany i rekonstruowany[9]. Ponowna dokładniejsza charakterystyka nie jest tu więc konieczna. Przypomniałem tylko podstawowe założenia tego programu, przydatne jako punkt odniesienia do późniejszych rozważań. W niniejszej pracy większy nacisk zostanie ponadto położony na praktyczną stronę działalności teatralnej Horzycy (w pewnym specyficznym okresie historycznym, o czym poniżej).

W ciągu ponad trzydziestu lat Horzyca podpisał afisz siedemdziesiąt trzy razy[10], był dyrektorem szesnastu scen w siedmiu miastach. Większość inscenizacji - pięćdziesiąt dziewięć - przypada na lata powojenne. Do liczb tych należy jeszcze dodać dziesięć słuchowisk radiowych. Najczęściej wystawiał Horzyca dramaty Shawa (12 premier i 2 radiofonizacje), Szekspira (6 premier), Norwida (5), Rittnera (4), Wyspiańskiego (3). Tylko kilka spośród najważniejszych realizacji doczekało się szczegółowego opisu i historycznej rekonstrukcji: *Kleopatra* z 1933 roku, *Wyzwolenie* z 1935 i 1958, *Za kulisami* z 1946[11].

W ciągu swego życia Horzyca kierował (lub współkierował) następującymi przedsiębiorstwami teatralnymi: Teatr im. Bogu-

sławskiego w Warszawie (1924-1926), Teatry Miejskie we Lwowie: Wielki i Rozmaitości (1932-1937), Teatry Narodowy i Nowy w Warszawie (1937-1939), Teatr im. Wyspiańskiego w Katowicach (1945), Teatr Ziemi Pomorskiej w Toruniu (1945-1948), Teatr Miejski w Bydgoszczy (1947-1948), Teatr Polski w Poznaniu: łącznie pięć scen (1948-1951), Teatry Polski i Kameralny we Wrocławiu (1952-1953), Teatr Narodowy w Warszawie(1957-1959). Kolejne dyrekcje wyznaczały poszczególne etapy pracy scenicznej Horzycy, naturalne jest więc, że według tego porządku postępowały badania jego działalności teatralnej. Najwyraźniejszą cezurą tej działalności jest okres drugiej wojny światowej. Do jej wybuchu należał Horzyca do pierwszoplanowych postaci teatru polskiego. Kierował ważnymi ośrodkami, współpracował blisko z Leonem Schillerem, wiele pisał, posiadał rozległe koneksje w ówczesnym świecie kulturalnym i politycznym (w latach 1930-1935 był nawet posłem na Sejm z ramienia Bezpartyjnego Bloku Współpracy z Rządem). Po roku 1945 bywał już tylko dyrektorem teatrów prowincjonalnych (wydźwigającym je zresztą nieraz - jak to się stało w przypadku Torunia i Poznania - na pierwszorzędne miejsce w kraju), borykającym się z kłopotami finansowymi, a później ze skutkami socrealistycznej polityki kulturalnej. Stanowisko godne swej rangi - dyrekcję Teatru Narodowego - uzyskał dopiero tuż przed śmiercią.

Z wymienionych wyżej etapów na czoło wysuwa się okres dyrekcji lwowskiej. Już w 1933 roku Juliusz Kleiner twierdził, że „dzięki Leonowi Schillerowi i Wilamowi Horzycy scena lwowska stanęła w rzędzie pierwszych teatrów Europy"[12]. Opracowanie dziejów tej dyrekcji czeka jednak jeszcze na swego badacza. Na razie dysponujemy, oprócz wykazów repertuarowych[13], tylko syntetycznym, trzydziestostronicowym opisem Stanisława Marczaka-Oborskiego pomieszczonym w książce *Teatr w Polsce 1918-1939*[14].

Bardziej szczegółowo znana jest pozostała część przedwojennej działalności teatralnej Horzycy. Jego rolę w kształtowaniu profilu artystycznego Teatru im. Bogusławskiego przedstawił Józef Szczublewski[15], a dwa sezony współkierowania Teatrem Narodowym omówili Zbigniew Osiński i Wojciech Rzepka[16].

Powojenne losy Wilama Horzycy znane są dobrze jedynie do

roku 1948. Kilka miesięcy pracy w Katowicach (od marca do września 1945), przy uruchamianiu wraz z Karolem Adwentowiczem Teatru im. Wyspiańskiego, doczekało się opisu Andrzeja Linerta[17] oraz paru wspomnieniowych, acz cennych artykułów Wilhelma Szewczyka[18]. Okres dyrekcji toruńskiej został zaś zbadany najbardziej wszechstronnie. W książce *Wielkie dni małej sceny. Wilam Horzyca w Teatrze Ziemi Pomorskiej w Toruniu (1945-1948)* (Wrocław 1972) Lidia Kuchtówna wyczerpująco omówiła kolejne trzy sezony toruńskiej działalności Horzycy, zdobywając się dodatkowo w dwóch ostatnich rozdziałach na wnikliwy rys syntetyczny. Tytuł książki określa rangę tego okresu. Były to „złote lata" Horzycy. Teatr w Toruniu wyrósł wówczas do rzędu najlepszych w Polsce, a jego dyrektor przeżywał rozkwit swego talentu i możliwości realizacji swego programu.

Ostatnie dziesięciolecie teatralnej twórczości Horzycy znane jest dotąd najbardziej powierzchownie[19]. Była to faza bardzo dramatyczna. Objęcie dyrekcji poznańskiej w 1948 roku zbiegło się bowiem z zasadniczym przełomem w polityce kulturalnej, z początkiem wprowadzania w życia w Polsce doktryny realizmu socjalistycznego. Program teatralny Horzycy i jego styl inscenizacyjny okazał się wówczas zupełnie nie przystający do nowej rzeczywistości politycznej, a sam reżyser - artystą o „wstecznych" poglądach i „formalistycznej" estetyce. Od momentu ścisłego egzekwowania przez władze realizacji założeń nowej polityki, tj. od sezonu 1949/50, Horzyca miał coraz bardziej ograniczone możliwości działania, a w końcu w 1951 roku został usunięty z dyrekcji teatru poznańskiego. Był to moment przełomowy w powojennych losach tego twórcy, kończył bowiem etap największych osiągnięć, rozpoczynał zaś okres regresu, spowodowanego głównie przyczynami pozaartystycznymi. Odbieranie kolejnych warsztatów pracy, spychanie na prowincję, pozbawienie mieszkania, upokarzanie i szykanowanie (nie tylko przez reprezentantów władz, ale i przez niektórych współpracowników, wykorzystujących polityczną koniunkturę dla własnych interesów) sprawiło, że schyłek życia Horzycy okazał się bardzo dramatyczny. Łącznie z ostatnim okresem, po objęciu w 1957 roku dyrekcji Teatru Narodowego. Zadośćuczynienie przyszło wówczas za późno, a przedwczesna śmierć odebrała

szansę artystycznego spełnienia.

Omówieniu działalności Wilama Horzycy w trudnych dla niego latach 1948-1959 (w Poznaniu, Wrocławiu, Krakowie i Warszawie) poświęcona jest niniejsza praca. Jej celem jest - po pierwsze - kontynuacja badań rozpoczętych przez Lidię Kuchtównę i stworzenie kolejnego ogniwa umożliwiającego napisanie monografii Horzycy[20]. Po drugie zaś - chodzi o aspekt nieco szerszy: o przedstawienie sytuacji Horzycy w wymienionych latach jako przykładu charakterystycznego dla przeobrażeń tego okresu. Na jednostkowym przykładzie Horzycy można bowiem ukazać przemiany życia teatralnego na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych (związane ściśle z regułami obowiazującej wówczas polityki kulturalnej) oraz - co może nawet ważniejsze - sytuację generacji twórców ukształtowanych światopoglądowo i artystycznie na długo przed wybuchem wojny, a działających potem w warunkach stalinizacji kultury. O obu tych kwestiach napisał po październikowym przełomie 1956 roku sam Horzyca: „Wpływ (...) pozateatralnych czynników na teatr był po wojnie ogromny. I one właściwie pod różnymi postaciami decydowały o wyglądzie i kształcie teatru, wychodząc daleko poza granice zrozumiałej i słusznej kontroli (...). Ja sam musiałem w ciągu tych lat dziesięciu porzucić teatr w Poznaniu i Wrocławiu, gdyż nie dogadzałem czynnikom miejscowym jako formalista i nie umiejący dostosować się do obowiązującego reżimu teatralnego"[21].

Praca niniejsza nie jest więc poświęcona wyłącznie omówieniu działalności artystycznej Wilama Horzycy, ale także kontekstowi tej działalności. Skoro ów kontekst - polityczny przede wszystkim - miał wówczas większy niż kiedykolwiek wpływ na rezultaty każdej działalności artystycznej, szczególnie zaś teatralnej - jako najsilniej uwarunkowanej społecznie, nie można było go pominąć. Przyjęta perspektywa pozwoli, jak sądzę, sprawiedliwie ocenić schyłek życia tego jednego z najwybitniejszych twórców polskiego teatru.

TEATR W OKRESIE PRZEŁOMU

Wilam Horzyca objął dyrekcję Teatru Polskiego w Poznaniu 1 IX 1948. Data to istotna, gdyż zbiegła się z zasadniczym przełomem w polityce kulturalnej. Przełom ów miał zresztą charakter procesualny, symptomy zmian objawiały się stopniowo, nie można więc przyjąć jako znaczącej cenzury daty związanej z jednym wydarzeniem, choć często tak się czyni, wskazując na styczeń 1949 roku i szczeciński zjazd literatów jako na początek realizmu socjalistycznego w kulturze polskiej. Trudno byłoby się z tym zgodzić. Wbrew potocznej opinii - większość zdarzeń o skutkach znaczących dla polityki kulturalnej miała miejsce jeszcze w 1948 roku. Kalendarium faktograficzne owego procesu przemian wyglądałoby więc następująco:

styczeń 1948 - opublikowanie przez „Nowe Drogi" cyklu artykułów *O nowe drogi kultury polskiej*[1];

kwiecień 1948 -podjęcie decyzji o zjednoczeniu PPR i PPS;

6-7 lipca 1948 - plenum KC PPR: sprawa Jugosławii i sprawa przejścia do kolektywizacji wsi;

31 sierpnia - 3 września 1948 - plenum KC PPR: potępienie odchylenia prawicowo- nacjonalistycznego, odwołanie Gomułki i powołanie Bieruta na stanowisko sekretarza generalnego partii;

wrzesień 1948 - pierwsze artykuły o Zdanowie jako teoretyku realizmu socjalistycznego;

26 września 1948 - wznowienie na łamach „Kuźnicy" dyskusji o realizmie artykułem Ważyka *Kilka słów o metodzie* (nr 39);

7 października - 7 listopada 1948 - zorganizowanie z wyjątkowym rozmachem Miesiąca Pogłębiania Przyjaźni Polsko-Radzieckiej jako masowej akcji społecznej i kulturalnej;

12 listopada 1948 - powołanie Komisji Głównej do Spraw Kultury przy Radzie Ministrów pod przewodnictwem Cyrankiewicza;

15-21 grudnia - Kongres Zjednoczeniowy PPR i PPS, powstanie Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej;

28 grudnia 1948 - pogłębienie mecenatu państwowego nad twórczością artystyczną przez ustanowienie nagród państwo-

wych: literackich, muzycznych, plastycznych i teatralnych.

Wydarzenia 1949 roku, o których będzie tu jeszcze mowa, stanowiły przede wszystkim konsekwencję wcześniej przyjętych dyrektyw teoretycznych i ich stopniową realizację. Od końca tego roku głównym problemem nie było już to, jaka ma być kultura polska, ale jak owe ustalenia wprowadzać w życie.

Aby przedstawić sytuację teatru polskiego w momencie objęcia przez Horzycę nowej dyrekcji, trzeba w związku z tym,co wyżej powiedziano, nieco cofnąć się w czasie - przed wrzesień 1948, a także wybiec naprzód, do momentu względnego ustabilizowania, do zamknięcia dyskusji ideologicznych i przejścia do praktycznej realizacji wypracowanych reguł. Ramy czasowe wyznaczyć tu można dwiema umownymi datami: 7 XII 1947 (zebranie przedstawicieli sceny w siedzibie KC PPR pod hasłem „O nowe oblicze teatralne Polski") i 12 XI 1949 (prapremiera polska *Brygady szlifierza Karhana* Vaška Kani w Teatrze Nowym w Łodzi, uznana powszechnie za pierwsze w pełni konsekwentne przedstawienie socrealistyczne)[2]. W zamierzonej tak charakterystyce nie uda się, oczywiście, uciec od omawiania problemów pozateatralnych - sytuacja teatru przypominała wówczas przecież sytuację innych sztuk, a ogólne wytyczne polityki kulturalnej dotyczyły wszystkich dziedzin twórczości - ale czynić się to będzie w przypadkach koniecznych, bez najmniejszej pretensji do ukazania całości ówczesnych uwikłań kultury i polityki.

Wkrótce po wrocławskim przemówieniu Bolesława Bieruta, 7 XII 1947 odbyło się w siedzibie Komitetu Centralnego Polskiej Partii Robotniczej zebranie przedstawicieli ludzi teatru pod przewodnictwem wiceministra kultury i sztuki Leona Kruczkowskiego. W zagajeniu stwierdził on dobitnie, że „teatr jest nie tylko świątynią wzruszeń artystycznych czy też laboratorium pięknych form, ale niewątpliwie jest również szkołą, jest trybuną,jest potężnym instrumentem edukacji narodowej"[3]. Wokół tego zagadnienia koncentrował się też referat programowy wygłoszony przez sekretarza KC Związków Zawodowych Włodzimierza Sokorskiego (który za trzy miesiące miał objąć stanowisko zajmowane przez Kruczkowskiego) pod hasłem „przewartościowania dotychczasowych pojęć i problematyki teatralnej". Owo przewartościowanie dotyczyło przede wszystkim repertuaru

(klasycznego i współczesnego), zadań reżyserskich i aktorskich oraz nowej widowni. Do tak zwanego żelaznego repertuaru miała należeć głównie klasyka, ale odpowiednio dobrana i interpretowana: „zależy nam na tym repertuarze klasycznym - mówił Sokorski - który budziłby zrozumienie naszej obecnej drogi. I tutaj znowu wracam do wielkiej roli reżysera i aktora, którzy stary repertuar m u s z ą [podkr. W.D.] tak pokazać, żeby widz wyniósł z teatru takie właśnie, a nie inne skojarzenia myślowe".

Katalogu odpowiednich na owe lata sztuk klasycznych nikt jednak jeszcze nie układał. Wytyczne brzmiały dość ogólnie. Większy nacisk zresztą położył Sokorski na repertuar współczesny. Problem braku dobrych nowych dramatów stawał się bowiem coraz bardziej dokuczliwy. Wśród kilkudziesięciu tuż powojennych prapremier tych o trwalszych wartościach można by znaleźć zaledwie kilka: *Dwa teatry* Szaniawskiego, *Orfeusz* Swirszczyńskiej, *Wielkanoc* Otwinowskiego. I akurat te najlepsze, z punktu widzenia teatralnego i literackiego, sztuki budziły wątpliwości natury ideologicznej (pamiętny spór o Szaniawskiego).

Na zebraniu grudniowym po raz pierwszy wprost powiedziano, że wartość polityczna i ideologiczna dramatu jest pierwszoplanowa. W związku z tym - twierdził Sokorski - „będziemy musieli wystawiać sztuki tego rodzaju, do których z punktu widzenia czysto artystycznego będziemy mieli wszyscy razem z Wami b a r d z o p o w a ż n e p r e t e n s j e [podkr. W.D.]. Ze względu jednak na ich wydźwięk społeczny czy moralny i ze względu na problemowość zagadnień przez nie poruszanych, będziemy musieli je wystawiać. Więcej nawet, będziemy musieli je tak wystawiać, żeby mimo swoich braków merytorycznych stały się przebojem sezonu". Dzięki takim sztukom teatr bowiem spełni swoje podstawowe zadanie - wychowywania i uświadamiania nowej widowni. Zalecanej do wystawienia dramaturgii współczesnej nikt jeszcze w grudniu 1947 nie nazywał, oczywiście, socrealistyczną. Mówiono tylko o utworach, „które będą budzić sumienia ludzkie, które będą budzić świadomość człowieka, które będą uczyć go myśleć i odczuwać tak, jak on myśleć i odczuwać p o w i n i e n [podkr. W.D.]." W podsumowaniu Kruczkowski i Sokorski zapewniali twórców teatralnych o ich prawie do swobody artystycznej pod warunkiem

wzięcia udziału w budowaniu nowej rzeczywistości.

Zadaniem zebrania grudniowego było raczej przygotowanie ludzi teatru do mających wkrótce nastąpić nieodwołalnych zmian w polityce kulturalnej, niż formułowanie zdecydowanych nakazów. Chodziło bowiem o to - jak na zakończenie narady stwierdził Sokorski - „żeby istotnie zaczął się świadomy wysiłek montowania naszej polityki teatralnej".

Wydarzenia roku 1948 zaświadczą, iż wspomniany wysiłek będzie rzeczywiście poważny, a dotychczasowa ideowa inspiracja twórczości kulturalnej stopniowo zastąpiona zostanie dyrektywami, odnoszącymi się zarówno do treści, jak i do formy dzieł artystycznych.

W styczniu na łamach „Nowych Dróg" Władysław Bieńkowski (usunięty zresztą niebawem, na sierpniowym plenum, z Komitetu Centralnego za uprawianie „oportunistycznej i sklektycznej polityki kulturalnej"), pisząc o konieczności zmiany polityki kulturalnej, poddał gruntownej krytyce stan współczesnego teatru. Zarzucał mu, że ciągle obsługuje publiczność przede wszystkim drobnomieszczańską, że nie wychodzi naprzeciw potrzebom nowej, robotniczej widowni, że jest „twierdzą oporu przeciwko nowej rzeczywistości", co znajduje wyraz nie tylko w repertuarze, ale także w interpretacji, „w atmosferze, jaka płynęła ze sceny na widownię". „Teatr z czynnika twórczego fermentu stał się misterium przeszłości, szlabanem na drodze naszego marszu" - konkludował autor[4]. Zarzuty to, jak widać, poważne, musiały więc zaowocować konsekwencjami.

Należy pamiętać, że teatrom (i literaturze) wyznaczano wówczas przewodnią rolę w dziele upowszechniania kultury. Teatr miał stać się jednym z głównych przekaźników idei socjalizmu. Wybór ten nie był przypadkowy. Filmów produkowano niewiele, prasa była mało atrakcyjna, a telewizja jeszcze nie istniała. Natomiast publiczność powojenna tłumnie wypełniała sale teatralne. W 1947 i 1948 roku zmieściło się w tych salach prawie po pięć milionów widzów, a w 1949 - już ponad siedem milionów. Dążono jednak do zmiany składu społecznego widowni, do uczynienia z teatru „ważnego elementu kulturalnego i społecznego życia klasy robotniczej"[5]. Jak się przekonamy, walka o nową publiczność zostanie wkrótce wygrana. Tutaj sukces przyjdzie o wiele łatwiej (głównie za sprawą biur organizacji widowni i rozbudowania systemu biletów ulgowych dla

klasy pracującej) niż w drugiej najważniejszej batalii - o nowy repertuar.

Na początku 1948 roku naciski repertuarowe nie były jeszcze bardzo silne, a twórcy próbowali dyskutować z urzędnikami i politykami, czasami nawet dość stanowczo. Dopuszczalne granice tych dyskusji zobrazuje najbardziej kategoryczny wówczas głos Leona Schillera: „Ministerstwo nie może (...) pełnić funkcji lektora teatralnego (...), nie może być doradcą literackim ani sekretarzem artystycznym scen mniej lub więcej przez siebie faworyzowanych. Może natomiast stać na straży planowania, może z punktu widzenia Państwa żądać zmian, wskazywać inne drogi, otwierać oczy na niewidoczne nieraz a zupełnie nowe zjawiska gospodarcze i społeczne, powstałe w naszej rzeczywistości (...). Samo jednak planowanie musi być pozostawione ludziom teatru, fachowcom". Dalej Schiller ostro występował w obronie polskiej klasyki, pisząc m.in.: „Jeżeli jakiś dureń *Wesele* oderwał od epoki i tańcowi pod wtór muzyki chochoła starał się nadać niejaką aktualność - to tym gorzej dla durnia i to nie powód, by *Wesela* nie grać. Jeżeli inny jakiś cymbał (...) znalazł w *Wyzwoleniu* scenę z Maskami, w której niewątpliwie znajduje się teza rasistowska o marnowaniu krwi narodowej, potem przyczepił się do rozmowy z robotnikami, w czasie której Konrad-Wyspiański zachowuje się tak, jakby tego nie zrobił żaden szanujący się socjalista, to co? To *Wyzwolenia* nie należy wystawiać jako utworu prefaszystowskiego? Nie, po stokroć nie!"[6]

Warto zapamiętać tonację tego wystąpienia, bo za kilka miesięcy będzie ona nie do pomyślenia. Zresztą w lutym 1948 roku artystom pozwalano jeszcze krzyczeć, ale już ich nie słuchano. Zrozumiał to wkrótce sam Schiller, bo w następnym numerze „Teatru" pisał z goryczą: „Źle jest, że (...) nie zasięga się opinii znawców, wybitnych teoretyków i techników teatru, źle również, gdy się ich pro forma zaprasza na konferencję, a po jej skończeniu zgłoszone dezyderaty wrzuca do kosza"[7].

W maju 1948 w Warszawie pojawiła się „ostatnia jaskółka" pluralistycznej (albo: eklektycznej) i otwartej na świat polityki kulturalnej: na gościnne występy przyjechał z Francji słynny teatr Louisa Jouveta ze *Szkołą żon*. Charakterystyczne, że w komentarzach i recenzjach dotyczących francuskiej wizyty

krytycy wiele miejsca poświęcili ogólnym rozważaniom na temat przemian w sztuce scenicznej, realizmu, reguł warsztatu inscenizacyjnego, a także obecnej sytuacji teatru polskiego. Jeden z recenzentów pisał (naiwnie - jak się niebawem okaże): „Jest nie do wiary, by kultura socjalistyczna, dziedzicząca cały dorobek ludzkości wyrzekła się w teatrze całkiem i bez śladu tych wspaniałych umowności, jakie wymyślili Grecy i średniowiecze, i teatr ludowy, i wreszcie moderniści (...). Drogocenne elementy zbiorowego przeżycia teatralnego kryją się w najrozmaitszych kierunkach i szkołach (...), nie możemy stawać się ani ortodoksami formalizmu, ani ortodoksami «stanisławszczyzny»"[9]. Stanisławszczyzny! Za kilka miesięcy takie pogardliwe określenie będzie już niedopuszczalne, a w następnych sezonach na gościnne występy (instruktażowe) do Polski przyjeżdżać zaczną prawie wyłącznie teatry radzieckie, prezentujące efekty stosowania w pracy nad przedstawieniem metody Konstantina Stanisławskiego, zaleconej jako najlepsza (i w związku z tym jedyna) metoda twórcza teatru realizmu socjalistycznego.

W czerwcu nastąpiła reorganizacja w sferze zarządzania sztuką. Uchwalono nowy statut Ministerstwa Kultury i Sztuki, na mocy którego - w dążeniu do centralizacji - zlikwidowano departamenty literatury, muzyki, teatru, plastyki i utworzono jeden departament twórczości artystycznej oraz departament przedsiębiorstw artystycznych i rozrywkowych. W kilka dni po tych zmianach, 4 VI 1948, zwołano w ministerstwie konferencję dyrektorów teatrów z całego kraju w celu omówienia problemów nowego sezonu. Referat wygłosił wiceminister Sokorski, skupiając uwagę na najważniejszych ciągle dwóch zagadnieniach: organizacji widowni i repertuaru. Mówca ubolewał, że zbyt mało jeszcze robotników bywa w teatrze, głównie - jak sądził - z powodu nieodpowiedniego repertuaru. Podkreślił dalej znaczenie pracy wychowawczej nad widzem, którego trzeba przyzwyczaić do teatru i przygotować do odbioru poważniejszych sztuk. „Żeby widza przyprowadzić na sztukę problemową, trzeba go niejednokrotnie uprzednio przyciągnąć do teatru dobrym, klasycznym dramatem, dobrą komedią czy muzycznym wodewilem, a nawet dobrą rewią satyryczną"[10]. (Niektóre teatry zrozumiały to zalecenie trochę na opak, czego kuriozalnym przykładem było wystawienie przez teatr w Brzegu farsy *Jan* Bus-Feketego

dla... uczczenia Kongresu Zjednoczeniowego PPR i PPS[11]). Sokorski stwierdził też - co ważne - że w planach powinno się uwzględniać repertuar romantyczny, bo pytanie w tej kwestii nie brzmi: czy grać?, tylko: jak grać? (negatywna odpowiedź na pierwsze pytanie padnie dopiero w październiku). Następnie wicedyrektorka departamentu Wanda Padwa przedstawiła listę sztuk z a l e c o n y c h do wystawienia. Było to istotne novum w dotychczasowej polityce teatralnej.

W miesiąc później, 6-7 VII 1948, podczas plenum KC PPR, poświęconego głównie sprawie Jugosławii i polityce rolnej, do sfery sztuki zostało wprowadzone hasło walki klasowej. W referacie *O dorobku ideologicznym PPR i zadaniach Partii w przededniu zjednoczenia* Jakub Berman stwierdził: „Walką klasową jest nie tylko walka z przenikaniem obcej ideologii do naszej Partii, lecz również walka o bojowy, realistyczny, konstruktywny kierunek poszukiwań twórczych w naszej literaturze i sztuce"[12]. Potwierdził tym samym lansowaną już wcześniej przez „Kuźnicę" tezę o ścisłym związku kultury z polityką.

Sformułowanie Bermana podchwycił... Leon Schiller, próbujący wówczas znaleźć jakiś modus vivendi w zmieniającej się rzeczywistości. Tyle że ten „znany mistyk i bolszewik"[13] uczynił to na swój sposób. Pisał: „Jeśli teatr pragnie godność sztuki utrzymać, jeśli chce być sztuką dzisiejszą, nie może stać na uboczu walki klasowej, zapewniającej zwycięstwo najpiękniejszego ideału, jaki ludzkość zdołała stworzyć. Tak pojęty teatr jest czymś więcej niż szekspirowskie «zwierciadło natury». Teatr taki to ucieleśniona wizja romantyków i Wyspiańskiego (...), którzy umieli czysto dydaktyczne zadania godzić z estetycznymi bez uszczerbku dla wyznawanej ideologii, bez uszczerbku dla sztuki"[14]. Schiller ciągle jeszcze wierzył w możliwość kontynuowania idei teatru monumentalnego - pod postacią socjalistycznego teatru monumentalnego.

Więcej uwagi problematyce kulturalnej poświęciło sierpniowe plenum KC PPR, na którym „poddano krytyce dotychczasowy rozwój kultury, uznając to, co dziś nazwalibyśmy pluralizmem, za reakcyjność: «Nie rozumieliśmy, iż reakcja (...) uporczywie usiłuje zachować dla siebie przynajmniej pozycje naukowe i artystyczne» - twierdził Żółkiewski"[15]. Wnikliwej

krytyki powojennej polityki kulturalnej dokonał Jerzy Borejsza, a Władysław Gomułka przyznał, że „zbyt mało zajmował się tym zagadnieniem", ale odrzucił zarzut „patronowania uprawianej przez tow. Bieńkowskiego oportunistycznej i eklektycznej polityce kulturalnej". Sformułowanie powyższe znalazło się jednak w uchwalonej *Rezolucji w sprawie odchylenia prawicowego i nacjonalistycznego w kierownictwie Partii, jego źródeł i sposobów jego przezwyciężenia* - obok podkreślenia „długotrwałego tolerowania [przez Gomułkę] zamętu ideologicznego wśród inteligencji partyjnej i niewypracowania właściwych metod pracy wśród inteligencji, zaniedbania marksistowskiego oświetlenia zagadnień literatury, sztuki, nauki"[16]. Na zakończenie plenum nowo wybrany sekretarz generalny PPR Bolesław Bierut dobitnie zaznaczył, że demokracja ludowa w Polsce wywyszła z fazy współdziałania z siłami „ludowo-liberalnymi" i liberalno -burżuazyjnymi, i weszła w fazę zaostrzającej się walki klasowej[17].

W ten sposób dobiegł końca etap przygotowawczy, rozpoczęła się ofensywa kulturalna, okres zdecydowanej przebudowy. Efekty tej ofensywy były najbardziej widoczne w prasie literackiej. Jeszcze we wrześniu zaczęto publikować pierwsze rozprawy Zdanowa oraz o Zdanowie jako teoretyku realizmu socjalistycznego, a Adam Ważyk na łamach „Kuźnicy" wznowił rodzimą dyskusję o realizmie szkicem *Kilka słów o metodzie*. Później pojawiły się pierwsze artykuły na temat formalizmu i kosmopolityzmu w sztuce (tu posiłkowano się początkowo tłumaczeniami tekstów krytyków radzieckich[18]), razem z nową estetyką tworzono nową frazeologię. Nie miejsce tu na opisywanie tych dyskusji[19], nie dotyczyły bezpośrednio teatru, choć wypracowane w ich rezultacie kanony teoretyczne przenoszono później - z braku własnego dorobku - na pole sztuki scenicznej. Zresztą na pytanie, czym jest realizm socjalistyczny, odpowiedziano precyzyjniej dopiero w 1949 roku[20].

Od 7 X do 7 XI 1948 zorganizowano, wzorem lat ubiegłych, ale z dużo większym rozmachem, Miesiąc Pogłębiania Przyjaźni Polsko-Radzieckiej. Tym razem nie ograniczono się do zagadnień zbliżenia kulturalnego, ale zaplanowano masową akcję społeczną, obejmującą wszystkie niemal instytucje i organizacje polityczne, społeczne, zawodowe, kulturalne, oświatowe i młodzieżowe. Protektorat nad obchodami objął Bierut.

W repertuarze większości kin i teatrów znalazły się utwory radzieckie, na gościnne występy do Polski sprowadzono teatr Obrazcowa. Głównym celem tej akcji była prezentacja radzieckich wzorcowych doświadczeń w dziele budowy kultury socjalistycznej.

W tym samym czasie rozstrzygnięto na najwyższym szczeblu kwestię obecności (a raczej: nieobecności) w repertuarze teatrów wielkich dramatów romantycznych. W związku ze zbliżającą się sto pięćdziesiątą rocznicą urodzin Mickiewicza Teatr Polski w Warszawie projektował wystawienie *Dziadów* w opracowaniu Leona Schillera, ze scenografią Andrzeja Pronaszki - twórców pamiętnej inscenizacji z lat 1932-1934. W tej sprawie zwołano 17 X 1948 w Belwederze naradę pod przewodnictwem prezydenta Bieruta. Wzięli w niej udział - oprócz potencjalnych realizatorów - działacze partyjni, przedstawiciele MKiS, uczeni, krytycy, pisarze, wśród nich m.in. Borejsza, Cyrankiewicz, Jastrun, Kruczkowski; nie było za to Arnolda Szyfmana - dyrektora Teatru Polskiego.

Na wstępie zaatakowano koncepcję inscenizacyjną Schillera i Pronaszki, sprowadzającą się - w uproszczeniu - do ukazania polskiej martyrologii; temu założeniu podporządkowany był główny element scenograficzny - słynne trzy krzyże. „Nie czas na mistycyzmy" - orzeczono. Realizatorzy bronili swej koncepcji, chociaż Schiller skłonny był dokonać pewnych zmian. Tymczasem wielu dyskutantów proponowało... „uzupełnienie" *Dziadów*. Na przykład Borejsza projektował dopisanie scen salonu w Moskwie, z dekabrystami, z panią Wołkońską; ktoś inny wysunął myśl, aby "komentatorem prowadzącym przedstawienie *Dziadów* był sam Puszkin, stary «druh» Mickiewicza"[21]. Dopisywać miał Jastrun, który jednak zdecydowanie się temu sprzeciwił i którego na szczęście poparł Bierut. Na zakończenie prezydent stwierdził, że „najlepszym wyjściem jest odłożenie nowej inscenizacji na parę miesięcy, lecz bez obciążania twórców jakimkolwiek terminem". Nie powiedziano więc definitywnie: nie, ale premiera arcydramatu Mickiewicza odbyła się dopiero w 1955 roku, w reżyserii Aleksandra Bardiniego (Schiller już wtedy nie żył). Rocznicę urodzin wieszcza teatry uczciły zaś różnorakimi montażami scenicznymi albo akademiami. Także w nich ministerialny okólnik nakazywał unikać scen z *Dziadów*.

12 XI 1948 uczyniono kolejny krok w kierunku scentralizo-

wania zarządzania kulturą. Przy Radzie Ministrów utworzono Komisję Główną do Spraw Kultury pod przewodnictwem premiera Józefa Cyrankiewicza, co świadczy o randze, jaką nadano nowemu przedsięwzięciu. Celem powołania komisji była koordynacja działalności kulturalno-oświatowej prowadzonej przez różne organizacje i instytucje oraz ustalenie zasad programowych i organizacyjnych obowiązujących w kulturze - w ramach ogólnej polityki państwa[22].

Następny fakt, który tu będzie odnotowany, jest z pozoru drobny, aczkolwiek znamienny, gdyż świadczy o przenoszeniu haseł i metod ze sfery produkcji do sfery kultury. 18 XI 1948 z inicjatywy dyrekcji warszawskiego Teatru Komedia zorganizowane zostało między stołecznymi teatrami współzawodnictwo pracy, polegające „na wystawieniu jak największej liczby przedstawień na terenie świetlic robotniczych i fabryk"[23]. Hasło nie spotkało się jednak z wielkim odzewem. Do współzawodnictwa przystąpiły tylko dwa teatry: Polski i Nowy. W następnym roku, kiedy podobną inicjatywę podejmie pracownia krawiecka Teatru Polskiego (wtedy współzawodnictwo miało dotyczyć przygotowania w zdwojonym tempie dwóch premier radzieckich), reakcja będzie dużo bardziej powszechna.

Wróćmy do wielkiej polityki. 14 XII 1948 obradował, jak wiadomo, II Zjazd PPR i XXVIII Zjazd PPS, a od 15 do 21 XII Kongres Zjednoczeniowy obu partii, w wyniku którego powstała PZPR. Na Kongresie nie dyskutowano szerzej wytycznych polityki kulturalnej, a - jak pisze Barbara Fijałkowska - „wypowiedzi w tej kwestii stanowiły prezentację lub egzemplifikację wcześniejszych ustaleń, zwłaszcza z sierpniowo-wrześniowego plenum PPR"[24]. Warto jednak przytoczyć istotny fragment z *Deklaracji ideowej PZPR:*

„Demokracja ludowa rozwijająca się w kierunku socjalizmu musi dokonać również zasadniczych przemian w dziedzinie kulturalnej. Musi przejąć wielki dorobek postępowych twórców wszystkich dziedzin kultury polskiej, musi nawiązywać do tradycji postępowych, humanistycznych i demokratycznych, istniejących w naszej kulturze, nawiązywać do okresów rozwoju kultury narodowej związanych nierozerwalnie z walką sił postępowych narodu polskiego przeciwko wstecznictwu. Dla spełnienia tych zadań demokracja ludowa musi zwalczać w kulturze narodowej wszelkie wpływy elementów wstecznych, musi rozwijać kul-

turę, sztukę związaną z dążeniami mas ludowych, odzwierciedlającą ich pragnienia, wychowującą naród w duchu humanizmu, demokracji, socjalizmu"[25].

Zakończenie Kongresu Zjednoczeniowego zbiegło się z inauguracją obchodów rocznicy urodzin Mickiewicza. Stefan Żółkiewski zobaczył w tym symbol: „Tylko ruch robotniczy - pisał - jest dziś prawnym spadkobiercą wielkich wolnościowych i postępowych tradycji kulturalnych. Tylko on jest prawdziwie wrażliwy na ich moralne i artystyczne piękno". I dodawał: „Droga, po której w kulturze kroczyć będzie klasa robotnicza, będzie drogą tworzenia po raz pierwszy w dziejach naprawdę narodowej kultury polskiej"[26].

Wkrótce po utworzeniu PZPR, 28 XII 1948, przyznano po raz pierwszy państwowe nagrody artystyczne. Tym samym pogłębiono mecenat państwa nad twórczością artystyczną. Nagrodę I stopnia w dziedzinie teatru otrzymał niedawny delegat na Kongres Zjednoczeniowy, Leon Schiller. Komentując ten fakt na łamach „Teatru", Jan Alfred Szczepański z satysfakcją donosił: „nie znaczy to, by i dzisiaj teatr Schillera nie był całkowicie wolny od pewnych wątpliwych wpływów modernizmu", ale „wreszcie nadszedł dzień, w którym Leon Schiller przy wręczaniu mu nagrody państwowej powiedział: «Za późno na jakieś artystowskie deklaracje z mej strony i nie jest rzeczą ważną, czy dane widowisko sprawia mi przyjemność artystyczną czy nie, byleby widownia ludowa miała z niego pożytek». Kapitulacja? - zapytywał Jaszcz. - Raczej ostateczne zwycięstwo"[27].

Następnym krokiem w kierunku umocnienia mecenatu było upaństwowienie kilku czołowych scen polskich. Rozporządzenie z dnia 11 I 1949 rozpoczęło proces, który trwać będzie przez cały rok. Fakt ten został zresztą z zadowoleniem przyjęty przez wielu twórców - „widmo kasy" przestało wreszcie spędzać sen z powiek dyrektorów teatrów. Równocześnie zaplanowano, że procent zorganizowanej widowni wzrośnie z sześćdziesięciu pięciu w 1948 (na Śląsku - osiemdziesięciu pięciu) do osiemdziesięciu pięciu w 1949 roku (na Śląsku do dziewięćdziesięciu pięciu!)[28], natomiast ogólna frekwencja zostanie zwiększona o trzydzieści procent i przekroczy liczbę sześciu milionów osób. Zapis w tej kwestii znalazł się w Ustawie o Narodowym Planie Gospodarczym na rok 1949.

W dniach od 20 do 23 I 1949 obradował w Szczecinie IV

Zjazd Delegatów Związku Zawodowego Literatów Polskich. W życiu teatralnym zjazd nie odegrał tak bezpośredniej i istotnej roli jak w literaturze, ale przecież tekst literacki traktowano wtedy jako zasadniczy i podstawowy element teatru, a przyjęte w Szczecinie określenie realizmu socjalistycznego i uznanie go za jedynie słuszną metodę twórczą miało znaczenie właściwie dla wszystkich dziedzin sztuki.

Sokorski wyjaśnił na zjeździe, że „realizm socjalistyczny nie jest dogmatem, lecz wytyczną pojmowania własnego dzieła jako świadomego wyrazu procesów rozwojowych życia, przełożonych na język wyobrażeń artystycznych (...). Realizm socjalistyczny stanowi jedyne kryterium oceny od chwili wstąpienia na widownię dziejów klasy robotniczej jako klasy samej dla siebie"[29]. Nie ma literatury apolitycznej, nie istnieje neutralna postawa pisarza - ogłoszono z trybuny. Przed twórcami postawiono trzy główne zadania: pełnego zaangażowania w sprawy socjalistycznego budownictwa, ukazywania w literaturze awansu nowego bohatera poprzez przemiany w psychice ludzi rosnących wraz z ogólną przebudową społeczną, przyswojenia sobie marksistowskiej wiedzy o rozwoju społeczeństwa.

Zgłoszone w Szczecinie postulaty przedstawiania rzeczywistości w jej istotnej tendencji i w jej typowości, socjalistycznej treści i narodowej formy odnosiły się, oczywiście, także do dramaturgii, a przez to i do teatru,do inscenizacji. Wkrótce po zjeździe Edward Csató stwierdził, że „jedna tylko forma inscenizacyjna *Zemsty*, *Świętoszka*, *Hamleta* może być w określonym czasie i środowisku najlepsza"[30], natomiast Jadwiga Siekierska, zastępczyni kierownika Wydziału Kultury KC PZPR, sp óbowała zdefiniować formalizm: „Formalizm - to przede wszystkim świadome wyparcie się treści ideowej, społecznej w sztuce, to jednocześnie oderwanie sztuki od jej macierzystych narodowych korzeni. Formalizm to droga do zniwelowania sztuki, jej zubożenia, utraty indywidualnego oblicza narodowego i społecznego"[31].

Zjazd szczeciński (i odbywające się w ciągu 1949 roku analogiczne narady ludzi teatru, architektów, plastyków, muzyków, filmowców) wskazywał, że głównym celem ofensywy ideologicznej w dziedzinie kultury stały się związki twórcze.

14 IV 1949 odbył się ostatni zjazd Związku Artystów Scen Polskich. Postawiono na nim sprawę zlikwidowania tej mającej

długoletnią tradycję organizacji aktorskiej, "której obecnie zarzucano cechowy i zaśniedziały charakter, nie dostosowany do nowych warunków ustrojowych"[32] oraz brak zaangażowania politycznego (w 1948 r. na 1700 artystów należało do PPR 90, na 75 dyrektorów i wicedyrektorów teatrów - tylko 11[33]). Po likwidacji ZASP-u, a także m. in. związków filmowców, radiowców, muzyków, utworzono jeden Związek Zawodowy Pracowników Sztuki i Kultury (uchwałę o zorganizowaniu ZZPSiK podjęto w KC ZZ już w czerwcu 1948). W swojej ostatniej rezolucji Walny Zjazd Delegatów ZASP-u stwierdził, że „30-letni dorobek Związku w zakresie organizacji i ochrony zawodu aktorskiego oraz wkład Związku w kształtowanie oblicza artystycznego teatru polskiego pozwalają uznać, że ZASP dobrze zasłużył się sztuce i społeczeństwu oraz spełnił zadania,które życie i sztuka na niego nakładały. Uznając, że formy organizacyjne aktorstwa muszą ulegać ewolucji i być odpowiednikiem postępu w życiu państwowym i społecznym - Walny Zjazd Delegatów stwierdza konieczność utworzenia jednolitego Związku Zawodowego Pracowników Sztuki i Kultury"[34]. Jednocześnie jednak Zjazd skierował znamienny wniosek do komisji likwidacyjnej: o podjęcie starań w celu powołania odrębnego stowarzyszenia, które mogłoby spełniać zadania statutowe dawnego ZASP-u[35].

Publicysta „Teatru" uznał utworzenie nowego związku za rewolucyjny fakt w powojennym życiu teatralnym i wyrażał przekonanie, że „związek (...) niewątpliwie stanie się skutecznym instrumentem przyspieszającym proces upowszechniania kultury i wzbogacającym doświadczenia polityczne jednostki"[36].

Następną konskwencją rozwijania przez władze ofensywy ideologicznej w środowisku ludzi teatru było zwołanie I Krajowej Narady Teatralnej w Oborach w dniach 18-19 VI 1949. Wypadnie poświęcić jej tu więcej miejsca jako wydarzeniu o charakterze przełomowym w ówczesnej polityce teatralnej.

Referat wstępny, opublikowany potem w „Odrodzeniu" (nr 26 - stąd cytaty) pt. *Z problemów współczesnej dramaturgii*, wygłosił wiceminister Sokorski. Do rejestru podstawowych problemów teatru artykułowanych w dotychczasowych dyskusjach: widza i repertuaru, dołączył trzeci: problem kadr artystycznych. Stwierdził w związku z tym, że „proces przemian ideologicznych wśród polskiego świata aktorskiego pozostawia jeszcze bardzo wiele do życzenia". Odczuwalny jest poza tym

brak reżyserów, aktorów i scenografów, zwłaszcza na prowincji (co nie dziwi, zważywszy, że w 1939 roku istniały w Polsce 32 teatry dramatyczne, a w 1948 - 43). Omawiając problematykę widowni, Sokorski zauważył, iż w ciągu ostatnich dwóch lat przekształciła się ona z „ mieszczańsko-inteligenckiej na inteligencko-robotniczą". „Ta zmiana składu socjalnego widowni umożliwiła nam - kontynuował referent - trwałe wprowadzenie do repertuaru sztuk radzieckich, których liczba w ciągu ostatniego sezonu wzrosła z 18 premier w 1947/48 roku do 41 premier w 1948/49 roku(...) oraz pozwoliła nam podnieść liczbę współczesnych premier wartościowych społecznie z 66 do 78, zmniejszając równocześnie liczbę premier bezwartościowych społecznie z 99 do 28". Jakie było kryterium tego rozróżnienia - możemy się tylko domyślać. Walka o nową widownię nie jest jeszcze zakończona, ale wynik jej jest niewątpliwy - mówił dalej wiceminister. Do potrzeb nowego widza trzeba dostosować repertuar. Klasyka dziś nie wystarcza, a dramaturgia współczesna nie nadąża za wymaganiami teatru i publiczności. Nowych dramatów jest przede wszystkim za mało, a większość wykazuje „ braki ideologiczne". Celem powinno być tu ujawnienie „nowych konfliktów naszej rzeczywistości, istoty konfliktów współczesnego człowieka, który sam jest produktem nieustannej walki starego z nowym i sam stoi w ogniu klasowej walki nowego świata ze starym. Nie można wyjść poza deklaratywność polityczną (...), jeżeli nie wydobędzie się człowieka naszej epoki w procesie jego stawania się, chociażby w jego nowym stosunku do pracy, własności, udziału w kierowaniu socjalistyczną produkcją, w jego nowym stosunku do rodziny, ojczyzny, patriotyzmu, narodu, międzynarodowego braterstwa, a jednocześnie, gdy nie pokaże się wroga (...) w prawdzie jego zwyrodnienia, u którego podłoża stoi obca agentura, wywiad, zdrada narodu, egoizm drobnomieszczańskiej własności i upodlenie moralne". Przytoczenie tego obszernego cytatu nie ma na celu bynajmniej delektowania się ówczesną frazeologią, ale uświadomienie, jak rygorystycznie wytyczano kierunki i granice pracy twórczej.

Po referacie wstępnym wywiązała się burzliwa dyskusja[37]. Irena Krzywicka zalecała wprowadzenie do repertuaru sztuk „nawet mniej wartościowych, byle aktualnych". Juliusz Wirski przekonywał, że bez znajomości doktryny marksistowskiej pi-

sarz nie potrafi „należycie zrozumieć procesów, które się u nas dokonują". Jan Kott wprowadził pojęcie „konfliktu socjalistycznego" w dramacie - konfliktu rozwiązywalnego, „bowiem bohater pozytywny popada z otaczającą go rzeczywistością jedynie w taką sprzeczność, która ma charakter nieantagonistyczny". Jerzy Pański wyraził opinię, że „nie należy narzekać na brak współczesnych dramatów", bo powstaje ich sporo, natomiast „zagraniczna produkcja jest dla nas w dużej mierze bezużyteczna". Dalej łagodził wstępne sformułowania Sokorskiego, sprowadzając „całą ową inspirację i żądanie realizmu socjalistycznego do postulatów, aby artysta widział człowieka w jego postępowym procesie stawania się". Stanisław Ryszard Dobrowolski opowiedział się z kolei za „zespołowością w pracy dramatycznej"; gdyby do spółki autorskiej - mówił - „doszedł jeszcze polityk, moglibyśmy nie martwić się o stan polskiej dramaturgii". Leon Kruczkowski przeciwstawił się stanowisku broniącemu autonomii teatru, które „jest nie do przyjęcia, dlatego że prowadzi do formalizmu i czystego estetyzmu".

Kilku pisarzy - Ważyk, Rusinek, Kruczkowski - złożyło samokrytykę, przyznając, iż w ostatnich swych utworach nie potrafili „w pełni odpowiedzieć na zamówienie społeczne".

Nie była to jedyna tonacja dyskusji, nie ograniczyła się ona tylko do wyrażenia aprobaty dla tez wstępnych i do poszukiwania dróg realizacji wytycznych. Kilkoro uczestników narady wyraziło wątpliwości co do proklamowanego kierunku rozwoju dramaturgii, broniło nadrzędności scenicznych i literackich wartości sztuk, a nawet autonomii teatru. M.in. Dobiesław Damięcki, były prezes ZASP-u, stwierdził wprost: „Inne jest widzenie rzeczywistości przez polityka, a inne przez człowieka sztuki". Czesław Miłosz natomiast przypomniał o tradycji polskiego teatru romantycznego, o konieczności kultywowania tej tradycji - „po odrzuceniu tyrady i frazeologii romantycznej". August Grodzicki bronił tych twórców, którzy „wzrastali w innych niż dzisiaj warunkach społecznych, wśród innych kategorii umysłowych i innych upodobań". Na zmianę światopoglądu trzeba dać tym artystom trochę czasu - apelował.

W podsumowaniu dyskusji Sokorski oświadczył, że partia nie uznaje za możliwe istnienia sztuki apolitycznej. „Rewolucja w teatrze, zagadnienie walki o współczesną dramaturgię

naszej rzeczywistości, to jest zagadnienie walki o jej nową treść (...). Nowa treść naszej twórczości doprowadzi do właściwego zreformowania i wprowadzenia nowych elementów również i w konwencji teatralnej". Ganiono jej poziom, rzekome skłonności do kosmopolityzmu, upodobania formalistyczne, zwracano uwagę na brak odpowiednich „kadr recenzenckich" oraz na brak precyzyjnych kryteriów oceny przedstawienia. Sokorski przekonywał zebranych, że „analityczna postawa [krytyki] musi być postawą wychowawcy, patrzącego na dzieło sztuki jako na zjawisko złożonego procesu powstawania i kształtowania się nowej kultury, jako na zjawisko, którego rolę dydaktyczną określa kierunek rozwojowy autora"[38]. Balicki z kolei szukał recepty na uzdrowienie krytyki w... likwidacji lokalnych czasopism teatralnych oraz recenzji w dziennikach i powołaniu w ich miejsce jednej centralnej „masówki teatralnej". Warto dodać, że postulat ten został, choć z opóźnieniem, spełniony. Zarządzenie MKiS z dnia 8 V 1950 zawiesiło osiem lokalnych pism, a ich funkcję przejął centralny „Teatr". Także wkrótce po oborskiej konferencji wygłoszono - w tymże „Teatrze" - chyba najbardziej krańcową opinię na temat krytyki: „Swiadomość ideologiczna krytyka jest warunkiem, bez którego najlepsza fachowość teatrologiczna posiada drugorzędne, a posiadać może nawet szkodliwe znaczenie"[39].

Po zakończeniu narady ukazało się wiele komentarzy i podsumowań. Najzwięźlejszej oceny spotkania dokonał jego główny organizator - wiceminister Włodzimierz Sokorski: „Zjazd dramaturgów i działaczy teatralnych (...) nie tylko przeciwstawił się chorobliwemu psychologizmowi, egzystencjalizmowi, kosmopolit zmowi w teatrze, lecz przeprowadził samokrytyczną analizę dotychczasowej działalności dramaturgów i poszczególnych dyrekcji teatrów"[40]. Trafniejsza wydaje się jednak opinia Jaszcza: „Teatr włączył się już w wielki ruch przebudowy życia polskiego (...), ale w pochodzie Polski do socjalizmu nie kroczy na przedzie"[41].

Z początkiem nowego sezonu zlikwidowano departament przedsiębiorstw artystycznych i rozrywkowych w MKiS i powołano - jako oddzielne przedsiębiorstwo państwowe - Generalną Dyrekcję Teatrów, Oper i Filharmonii, której wyznaczono jako zadanie ogólne kierowanie, koordynowanie, kontrolowanie działalności placówek artystycznych. Tym samym uprawnienia dyrek-

cji teatrów znacznie zmalały, wzrosły za to obowiązki „sprawozdawcze".

W grudniu utworzono z kolei Centralną Międzyorganizacyjną Komisję Repertuarową, co ostatecznie zapewniło władzom wpływ na kształtowanie programów polskich teatrów.

Cytowany tu już kilkakrotnie Leon Schiller zostanie przypomniany teraz po raz ostatni. Dwie jego wypowiedzi z października 1949 roku dobrze obrazują bowiem wszystkie przemiany, jakim uległ teatr - albo myślenie o teatrze - w omawianym okresie. Dają pojęcie też o atmosferze tamtych dni. Głos Schillera jest przy tym dużo bardziej ważny i miarodajny niż głos urzędnika, dyspozycyjnego krytyka czy gorliwego neofity. Pierwsza z tych wypowiedzi, artykuł wstępny do inauguracyjnego numeru „Rzeczy Teatralnych" (efemerydy związanej z krótkotrwałym kierownictwem artystycznym Schillera w Teatrze Polskim w Warszawie), to rozprawa z Wielką Reformą, która ukształtowała styl teatralny Leona Schillera: „Były to przeważnie wysublimowane koncepcje artystowskie, utopie marzycieli zapatrzonych w ideał ustroju ponadklasowego lub też świadome fałszerstwa rzeczywistości współczesnej, mające na celu odwrócenie od niej uwagi, podniesienie sztuki do godności religii, czyli opium dla mas (...). Wszystkie te wysiłki oceniamy dziś jako eksperymenty pożyteczne, które należało przepracować, a przezwyciężywszy - odrzucić. Dopiero (...) po wielkiej Rewolucji październikoej możemy mówić o prawdziwej reformie teatru naszych czasów (...), o teatrze przynoszącym pożytek moralny i wytchnienie masom pracującym, nie elicie bogaczy i pięknoduchów, o teatrze odzwierciedlającym wiernie wszystkie etapy walki o rewolucjną przebudowę świata, o Postęp, o wyzwolenie Człowieka, o Pokój - o Socjalizm"[42].

Druga wypowiedź dotyczyła stosunku do tradycji: „Nie przechodzimy obojętnie obok twórczości Mickiewicza i Słowackiego, redaktora «Trybuny Ludów», wodza antypapieskiego legionu republikańskiego i poety *Kordiana* albo wiersza do autora *Trzech psalmów*, aczkolwiek obydwaj romantycy nie byli wolni od dziedzictwa szlachetczyzny i fideizmu (...). Wybierając spośród celniejszych poetów Młodej Polski, odrzucimy bez wahania Przybyszewskiego, Micińskiego, a nawet uciekiniera z klasy biedoty wiejskiej Kasprowicza, lecz nie godząc się z ideologią niektórych dramatów Wyspiańskiego lub z jego malar-

stwem (...), te przynajmniej utwory sceniczne zachowamy w pamięci, w których poeta (...) wypowiedział walkę bezwzględną okupantom Polski (...), piętnował błogostan serwilistów galicyjskich wszelkich klas, domagał się wskrzeszenia Polski rękami uzbrojonych obywateli"[43].

Czy to przypadek, że żadna z tych wypowiedzi nie została podpisana nazwiskiem autora, lecz tylko funkcją? „Kapitulacja? Raczej ostateczne zwycięstwo" - mógłby się ucieszyć Jaszcz po raz drugi.

Kwestię wprowadzenia realizmu socjalistycznego do wszystkich dziedzin kultury polskiej przypieczętował urzędowo Sokokorski podczas zorganizowanych w październiku w Poznaniu Międzyszkolnych Popisów Wyższych Szkół Artystycznych: „...realizm socjalistyczny jest j e d y n ą [podkr. W.D.] naukową metodą poznawczą, bez której żaden wielki twórca nie może dziś ani dojrzeć, ani zrozumieć istoty procesów historycznych, bez czego nie ma dzisiaj żadnej wielkiej twórczości"[44].

Nie można nie wspomnieć na koniec o wydarzeniu, które w znacznej mierze spowodowało w 1949 roku przewrót repertuarowy w teatrach polskich. 1 IV 1949 Ministerstwo Kultury i Sztuki zarządziło (właśnie tak: zarządziło, nie ogłosiło) ogólnopolski konkurs na wystawienie sztuk rosyjskich i radzieckich. Konkurs zakończył się festiwalem w Warszawie w dniach od 27 XI do 22 XII (pod protektoratem premiera Józefa Cyrankiewicza). Był to największy festiwal, jaki kiedykolwiek w Polsce zorganizowano. Wzięły w nim udział faktycznie wszystkie teatry, a do finału dopuszczono 28 przedstawień. Dzięki temu w 1949 roku odbyło się 76 premier sztuk radzieckich (dwa i pół raza więcej niż w 1948 roku), co stanowiło blisko jedną czwartą całego repertuaru. Festiwal był, w myśl określenia Sokorskiego, „egzaminem na drodze walki o realistyczny teatr epoki socjalizmu".

12 XI 1949 Teatr Nowy w Łodzi wystawił *Brygadę szlifierza Karhana* Vaška Kani. Tego słynnego już dzisiaj spektaklu nie ma potrzeby tu bliżej opisywać. Wiadomo, że stanowił on pierwszą, wzorcową niemal realizację kanonów teatru realizmu socjalistycznego.

21 XI 1949 zakończyła się akcja upaństwowienia teatrów. Życie kulturalne zostało ostatecznie poddane zarządowi i kontroli instytucji i urzędów państwowych.

W latach 1950-1953 nie nastąpiły żadne istotne zmiany teoretyczne. Był to okres realizacji wypracowanych reguł, egzekwowania wcześniejszych ustaleń. Jaki ma być teatr - zostało już zdecydowane, położono więc nacisk na praktykę. Było to całkowicie zgodne z przyjętym w 1948 roku planem. Przewidywano wtedy, że całość akcji przebudowy kultury rozłoży się na dwa etapy: etap przygotowawczy - sezon 1948/49, „który powinien stanowić punkt wyjścia do opracowania sześcioletniego planu kulturalnego", i etap realizacji planu - następne sezony[45].

Podsumowując opisany wyżej „etap przygotowawczy", nazwany też przez Jana Alfreda Szczepańskiego „rokiem przełomu w teatrze polskim", należy raz jeszcze podkreślić, że najważniejszym faktem w tym okresie był przewrót ideologiczny w polityce teatralnej. Sztuce wyznaczono funkcje przede wszystkim polityczne, a twórcom narzucono bezalternatywną konwencję realizmu socjalistycznego. Odtąd artysta nie miał przedstawiać rzeczywistości tak, jak ją widzi, ale tak, jak ją rozumie. „Rozumiejąc, że rzeczywistość jest w ruchu i że w każdym zjawisku istnieje równocześnie to, co się rodzi, i to, co zamiera (to znaczy dialektyczna walka «nowego» ze «starym»),autor powinien pochwalać wszystko, co jest wstępujące, kiełkujące, i potępiać wszystko, co staje się przeszłością. Zasada ta stosowana w praktyce oznacza, że autor w każdym zjawisku powinien dostrzegać elementy walki klasowej"[46]. Celem sztuki miał być przede wszystkim cel wychowawczy, edukacyjny - tworzenie wzorów postępowania dla odbiorców (stąd postulat „bohatera pozytywnego").

Konsekwencją tego przewrotu były zmiany organizacyjne w zarządzaniu teatrami (centralizacja, upaństwowienie scen), dążenie do upowszechnienia sztuki teatralnej w społeczeństwie (organizacja widowni, bilety ulgowe, rozszerzenie sieci teatrów objazdowych, rozwój scen amatorskich, tzw. świetlicowych - w 1949 było ich już 2439 w miastach i 1360 na wsi), przemiany repertuarowe (lansowania polskich i radzieckich sztuk współczesnych, ograniczenie inscenizacji klasyki, zwłaszcza romantycznej, prawie całkowita rezygnacja z nowych dramatów zachodnich - ramowy plan ustalony przez MKiS przewidywał na 1951 rok po 30 procent polskich sztuk współczesnych i sztuk radzieckich, 20 procent klasyki polskiej, 20 procent klasyki

światowej), wyznaczenie krytyce teatralnej funkcji represyjnej (jednogłosowość i unifikacja przekazu, rola funkcjonariusza, postawa oficjalnej reprezentacji, język urzędowy, publicystyczność, aksjologia formułowana teleologicznie - wartością jest to, co realizuje założony cel[47]).

Trzeba jednak stwiedzić na koniec, że wspomniany przełom nastąpił na razie głównie w sferze teoretyczno-deklaratywnej. Teatry opieszale przystępowały do realizacji wypracowanych na naradach i konferencjach ustaleń. Reżyserzy bez entuzjazmu zwracali się ku realizmowi socjalistycznemu (należeli oni wszak przede wszystkim do przedwojennej generacji) i przymykano na to oczy. Partyjna polityka personalna w teatrach była jeszcze dość ostrożna (dopiero w 1951 roku obsadę stanowisk dyrektorów i kierowników artystycznych włączono do nomenklatury Komitetu Centralnego). Ale innej drogi nie było.

Zadaniem niniejszego rozdziału było przedstawienie kontekstu politycznego i ogólnej atmosfery życia kulturalnego w momencie objęcia przez Horzycę dyrekcji teatru poznańskiego, a nie sugerowanie, że od samego początku spotykał się on z dotkliwością wszystkich opisywanych ograniczeń. Sam Horzyca był zresztę we wrześniu 1948 optymistą (może nawet trochę niepoprawnym), czego dał dowód w następującym oświadczeniu: „Skoro Poznań mnie wezwał do siebie, dał tym samym dowód pełnego zaufania do mojej pracy i do mojej linii programowej. Będę zatem nią kroczył nadal..."[48].

DYREKTOR TEATRÓW POZNAŃSKICH

I

Kiedy Horzyca przyjechał do Poznania, polska tradycja teatralna tego miasta liczyła sobie niewiele ponad siedemdziesiąt lat. Pierwsza premiera (*Zemsta*) zawodowego zespołu aktorskiego w nowo zbudowanym wówczas gmachu teatralnym (bo wcześniej zdarzały się gościnne występy w przygodnych salach) odbyła się 25 IX 1875 roku. Budynek przy obecnej ulicy 27 Grudnia był w tym czasie jedynym w Polsce teatrem wzniesionym z pieniędzy akcjonariuszy i składek prywatnych. Zaznaczono to potem, umieszczając na frontonie teatru dumny napis „Naród sobie". Późniejsze dzieje sceny poznańskiej dzieli jej historyk Jarosław Maciejewski, na kilka etapów, biorąc za kryterium charakter zmieniającej się publiczności. W początkowym, mniej więcej siedmioletnim okresie, był to teatr dość wystawny, wszechstronny (dramat, opera, operetka), adresowany do widowni ziemiańsko-inteligenckiej i oscylujący w repertuarze między epigońską ideologią sarmacko-romantyczną a niewybredną farsą. Potem teatr zmienił charakter, grywał przede wszystkim dla kupców, urzędników i rzemieślników, a w repertuarze przeważały polskie komedie kontuszowe i domowe, tzw. dramaty ludowe i wodewile. Ambitniejsze sztuki odrzucała publiczność albo... cenzura pruska (np. *Kordiana*, *Wesele*). Trzeci, najdłuższy etap - bo trwający od 1908 roku aż po pierwsze lata Polski Ludowej, nazywa Maciejewski okresem dominacji sceny mieszczańskiej. „Teatr grał już dla innej publiczności. Do Poznania przybyli i osiedlili się w nim na stałe zarówno «nowi mieszczanie» ze wsi i miasteczek wielkopolskich, jak i duże grupy inteligencji z Małopolski"[1]. Repertuar układał się dwutorowo. Z jednej strony ambitne próby inscenizacji klasyki i sztuk współczesnych, także awangardowych, z wybitnymi kreacjami aktorskimi, z drugiej - niewybredne spektakle farsowo-rozrywkowe. Publiczność wybierała na ogół te drugie. Przykładowo: *Maman do wzięcia* Grzymały-Siedleckiego grana była z wielkim powodzenie ponad 120 razy, a *Makbet*, *Rosmersholm* czy nawet utwory Fredry rzadko przekraczały 10 powtó-

rzeń. W okresie dwudziestolecia międzywojennego pracowali w Poznaniu artyści tej miary, co Roman Zelazowski, Stanisława Wysocka, Edmund Wierciński, Teofil Trzciński, jednak żadnemu z nich nie udało się odmienić gustów publiczności. W rezultacie - jak stwierdził Stanisław Hebanowski - po odzyskaniu przez Polskę niepodległości teatr poznański, „typowo prowincjonalny: eklektyczny, kompromisowy, bez własnego oblicza", nie odgrywał poważniejszej roli w życiu teatralnym kraju[2].

Z biegiem lat - choć poznaniacy szczycili się swoim teatrem, a w 1945 roku ofiarnie ocalili go przed wojennym zniszczeniem - utarła się opinia „o obojętności Poznania wobec ambitniejszych pomysłów artystycznych tam realizowanych lub zamierzonych,a nawet wyrósł mit o nieteatralności tego miasta"[3]. Ten może niezbyt sprawiedliwy sąd[4] utrwalił się na tyle, że jeszcze w latach siedemdziesiątych Hanna Małkowska napisała w swych wspomnieniach z przekonaniem: „ Poznań. Wiadomo - miasto trudne dla teatru. Widownia przyzwyczajona przez wiele lat do mieszczańskiego repertuaru..."[5].

Po wyzwoleniu, w 1945 roku, powrócił do Teatru Polskiego na swe kierownicze stanowisko sprzed wojny Władysław Stoma. Jego to właśnie zmienił w fotelu dyrektorskim trzy lata później Wilam Horzyca. W ciągu trwającej trzy i pół sezonu kadencji Stoma wystawił 31 sztuk. Kontynuował właściwie przedwojenną, „mieszczańską" politykę repertuarową, której tradycją było przeplatanie utworów ambitniejszych - typowo rozrywkowymi. I tak na przykład po *Weselu* wystawiono *Powrót* (nomen omen) Flersa i Croisseta, po *Wieczorze Trzech Króli* - *Roxy* Co nersa, po *Dwóch teatrach* sztukę Companeza i Noé *Przyjaciel nadejdzie wieczorem*, a po *Domu pod Oświęcimiem* Hołuja farsę Hennequina i Vebera *Codziennie o piątej*. Wprawdzie od grudnia 1946 roku Teatr Polski został upaństwowiony i widmo kasy powinno było przestać niepokoić dyrektora, ale „Stoma przywykł do tego, że przedwojenne kierownictwo teatru raczej sceptycznie traktowało kosztowny i zawsze trochę podejrzany wielki repertuar,a z miłym pobłażaniem odnosiło się do sztuk rozrywkowych jako gwarancji, że teatr nie przekroczy ram wyznaczonych dotacji"[6]. Wśród przeciętnego na ogół repertuaru tych lat wyróżniły się dwie inscenizacje: *Wieczór Trzech Króli* w gościnnej, błyskotliwej reżyserii Bronisława

Dąbrowskiego (prem. 14 VI 1946) i *Rewizor*, opracowany przez Karola Borowskiego (prem. 20 XII 1946), uznany za szczytowe osiągnięcie dyrekcji Stomy.

Do zasług tej dyrekcji należy jeszcze zaliczyć skompletowanie dobrego zespołu aktorskiego. Występowali wówczas m.in. Zygmunt Noskowski, Władysław Neubelt, Aleksander Dzwonkowski, Zofia Barwińska, Antonina Podgórska, Bronisława Wojciechowska, a z najmłodszych Janina Marisówna i Czesław Wołłejko. Znacznie gorzej było z reżyserami. Pracowali wtedy w Teatrze Polskim - poza już wymienionymi - Emil Chaberski, Tadeusz Chmielewski i sam Stoma, ale ich inwencja twórcza rzadko wykraczała poza wyznaczanie zmian sytuacyjnych. Najsłabszą zaś stroną była scenografia, zmonopolizowana właściwie (dwie trzecie wszystkich sztuk) przez doświadczonego, ale bardzo tradycyjnego Stanisława Jarockiego. „Jego werystyczne przeważnie wnętrza i naturalistyczne pejzaże odcięły Poznań od wszystkich nowszych kierunków plastyki scenicznej" - oceniała w 1948 roku Wanda Karczewska[7].

Z biegiem czasu Stoma tracił poparcie publiczności, zwłaszcza że zmieniał się stopniowo jej skład społeczny - widownia stawała się robotniczo-inteligencka. W 1946 roku w Poznaniu istniało już 610 zakładów przemysłowych, w których pracowało 37 tysięcy ludzi (na 268 tysięcy mieszkańców miasta), tworzyło się silne środowisko literackie i plastyczne, działało pięć szkół wyższych (z ponad siedmioma tysiącami studentów). Coraz częściej też pojawiały się głosy domagające się zmian w teatrze. Po premierze francuskiej farsy *Codziennie o piątej* recenzent „Głosu Wielkopolskiego", Eugeniusz Aniszczenko, pisał np.: „Władze administracyjne, organizacje społeczne i polityczne, jak również masa innych osób, które znalazły się w charakterze widzów (...), uważają za grube nieporozumienie wystawienie tej sztuki na deskach tak zasłużonej sceny jak Państwowy Teatr Polski w Poznaniu"[8].

Ataki nasiliły się w ostatnim sezonie, 1947/48, kiedy współdyrektorem był wraz ze Stomą Emil Chaberski. Najbardziej stanowczo zabrzmiał wtedy głos Wandy Karczewskiej, która na początku 1948 roku stwierdziła: „Pięć miesięcy sezonu teatralnego 1947/48 pozwoliło się zorientować, że tutejszy kryzys teatralny, trwający od trzech lat, jeszcze się pogłębił, przechodząc w stan chroniczny"[9].

Nie lepiej prezentowała się zaraz po wojnie działalność pozostałych dwóch poznańskich teatrów (prywatnych) Zbigniewa Szczerbowskiego: Nowego i Komedii Muzycznej. Ta ostatnia scena powstała w prowizorycznym budynku dopiero z początkiem sezonu 1946/47, tradycja Nowego zaś wywodziła się sprzed wojny. Były to teatry już jawnie komercyjne z eklektycznym, przypadkowym repertuarem, służącym zaspokojeniu mało wybrednych gustów. Do największych sukcesów Szczerbowskiego - frekwencyjnych,bo nie artystycznych - należały: *Życie kręci się w kółko* Maughama (65 przedstawień), *Rozkoszna dziewczyna* Benatzky'ego (64), *Judasz z Kariothu* Rostworowskiego (63) w Teatrze Nowym oraz tyleż słynna, co szmirowata *Jadzia wdowa* (102!), *Księżniczka czardasza* (83) i *Ciotka Karola* (77) w Komedii Muzycznej. Ambicje repertuarowe Szczerbowskiego sięgały co najwyżej Fredry (4 inscenizacje) i Shawa (3). Jeden raz wystawiono Szekspira (*Ryszard III*) i Słowackiego (*Maria Stuart*) - z wątpliwym raczej rezultatem. W Komedii Muzycznej, wśród dwudziestu trzech premier trzech sezonów trudno znaleźć choć jedną wznoszącą się poziomem powyżej *Wesela Fonsia* czy *Słomkowego kapelusza*. „Większość przedstawień to była szkoła złego smaku, złego gustu, nieporadności reżyserskiej, jaskrawizn i wulgarności"[10].

Słaby zespół aktorski (i kasę) wzmacniał często Szczerbowski gościnnymi występami „gwiazd": Ludwika Solskiego, Mieczysławy Ćwiklińskiej, Antoniego Fertnera i Józefa Węgrzyna. Nazwiska te przyciągały publiczność, ale nie gwarantowały bynajmniej choćby przyzwoitego poziomu inscenizacji, zwłaszcza że niektórzy leciwi gwiazdorzy nie byli już w najlepszej formie. Bez ogródek pisała o tym cytowana już Karczewska: „To, co się robi z Solskim, używanie go jako reklamy i to wulgarnie robionej, jest nieprzyzwoitością w stosunku do tego artysty. Wykorzystywanie dla kasowych względów fenomenu wieku i żywotności tego człowieka (...) zasługuje na potępienie.(...) System gwiazd może wspaniale podtrzymać kasę, ale wywrócić artystycznie teatr"[11].

Nic więc dziwnego - wobec takiego stanu rzeczy - że kiedy pod koniec 1948 roku naczelny redaktor „Twórczości" podsumowywał ówczesną geografię kulturalną Polski - używając pięciu przymiotników (literacki, teatralny, muzyczny, plastyczny, uniwersytecki) dla oznaczenia stopnia udziału danej dyscypliny

w charakterystyce największych ośrodków - to Poznań określał tylko jako miasto muzyczno-plastyczno-uniwerstyckie (podczas gdy Warszawa była w tym opisie literacko-teatralno-malarska, Łódź teatralno-literacko-muzyczna, a Kraków uniwersytecko-plastyczno-muzyczno-teatralny)[12]. Teatr ówczesnego Poznania po prostu nie liczył się na tle ogólnopolskim.

Przedstawiona tu w skrócie sytuacja, wraz z upływem czasu, budziła coraz większe zaniepokojenie sfer kulturalnych i władz miasta. Najprostszym rozwiązaniem wydawała się zmiana dyrekcji. Na restauratora życia teatralnego Poznania upatrzono Wilama Horzycę, który wydźwignął właśnie toruński Teatr Ziemi Pomorskiej z prowincjonalnego ośrodka do rangi jednego z najciekawszych w kraju. Zauważono zwłaszcza, że w Toruniu Horzyca nie szedł na ustępstwa wobec mieszczańskich gustów części publiczności i z wytrwałością bronił repertuaru o wysokich aspiracjach artystycznych. Już wiosną 1947 roku przedstawiciele środowisk kulturalnych Poznania rozpoczęli starania o sprowadzenie Horzycy nad Wartę. Pertraktacje z nim prowadził ówczesny naczelnik Miejskiego Wydziału Oświaty, Kultury i Sztuki, Stanisław Hebanowski, działający z upoważnienia Rady Artystycznej przy Zarządzie Miejskim - organu doradczego, w skład którego wchodzili reprezentanci poznańskiego świata kultury, m.in. Wacław Kubacki i Zdzisław Kępiński. Z kolei Wojewódzka Rada Kultury interpelowała w tej sprawie Ministerstwo Kultury i Sztuki. 14 IV 1947 skierowała do ministra Stefana Dybowskiego pismo następującej treści: „Wojewódzka Rada Kultury w Poznaniu, wychodząc z założenia, że Poznań jako centrum artystyczno-kulturalne znacznej połaci Ziem Odzyskanych musi mieć teatr o wysokim poziomie i dużych ambicjach artystycznych - prosi Ob. Ministra Kultury i Sztuki o zamianowanie Wilama Horzycy dyrektorem Teatru Polskiego w Poznaniu"[13].

Poznańską inicjatywę przyjął Horzyca z zainteresowaniem. Mimo odnoszenia sukcesów artystycznych w Toruniu, czuł się już zmęczony ciągłymi walkami o utrzymanie finansowego bytu Teatru Ziemi Pomorskiej (który nie był jeszcze upaństwowiony); uciążliwość zabiegów o pożyczki i subwencje sprawiła, że rozglądał się właśnie za spokojniejszym miejscem pracy. 17 III 1947 pisał do swojego przyjaciela, dyrektora Departamentu Teatru w Ministerstwie Kultury i Sztuki, Michała Rusinka:

„Tego tylko jednego jestem pewien, że drugi rok absolutnie w Toruniu bym nie został, gdyż troski i kłopoty zjadły mnie całkowicie"[14]. Horzyca chętnie więc przeniósłby się do większego ośrodka i - przede wszystkim - do teatru państwowego, a więc nie narażonego na ciągłą walkę o byt. Jego korespondencja zaświadcza, że w obu miastach go „chcieli". Niestety, zmian nie chciało ministerstwo. W liście z 23 IV 1947 Horzyca referował sprawę Romanowi Niewiarowiczowi, zresztą w znamienny dla siebie sposób: „...dostałem propozycję od społeczeństwa poznańskiego objęcia tam teatru państwowego. Teraz z kolei w Poznaniu zawrzało, bo oczywiście dotychczasowi dyrektorzy nie zamierzają rezygnować z tak wygodnej placówki, a ja ze swej strony nie uważam za stosowne rozbijać się o nią. Jestem zdania,że Ministerstwo powinno rozważyć, czy należy w Poznaniu, zatrzymać dyrektora, którego tam nie chcą, czy też odddać teatr komu innemu. Podobno Michał [Rusinek] jest za utrzymaniem dotychczasowego stanu. Wczoraj byłem w Poznaniu, rozmawiałem z Wice Wojewodą i innymi ludźmi, a gdy przyjechałem, powiedziałem Stasi [żonie], że czuję się jak piękna Helena, bo walczą o mnie i Grecy, i Trojanie, a ja w środku stoję i tylko się uśmiecham"[15].

Ostatecznie Ministerstwo Kultury i Sztuki zadecydowało o pozostawieniu Władysława Stomy na dotychczasowym stanowisku i jednoczesnym ... urlopowaniu go na pół roku, o powołaniu Emila Chaberskiego na współdyrektora Teatru Polskiego i o mianowaniu nowego kierownika literackiego (Janusza Teodora Dybowskiego). Horzyca pozostał na swój trzeci sezon w Toruniu.

Czynniki kulturalne Poznania nie dały jednak za wygraną i już 26 X 1947 Wojewódzka Rada Kultury skierowała do prezydium miejscowej rady narodowej następujące pismo: „...Wychodząc z założenia, że Państwowy Teatr Polski 1)nie wystawia wielkiego repertuaru z zakresu literatury powszechnej, 2)nie wystawia wielkiego repertuaru polskiego, 3)nie inscenizuje współczesnych sztuk polskich, 4)nie usiłuje nadać sobie własnego oblicza artystycznego, 5)nie zaspokaja w należyty sposób potrzeb rzesz młodzieży szkolnej i świata pracy - Urząd Wojewódzki, Wydział Kultury i Sztuki, ob. Wicewojewoda resortowy i wojewódzka Rada Kultury będą dążyli do zmiany kierownictwa tego teatru"[16].

Rok później starania te zostały uwieńczone sukcesem.

25 IV 1948 odbyła się w Poznaniu konferencja teatralna z udziałem wiceministra kultury i sztuki Włodzimierza Sokorskiego, w wyniku której Wilam Horzyca został mianowany dyrektorem Teatru Polskiego - od początku sezonu 1948/49. W czerwcu nowy dyrektor przystąpił do angażowania aktorów i rozpoczął wstępne działania organizacyjne.

*

* *

Poznań przyjął Horzycę życzliwie i z nadzieją - co nie dziwi po opisanych wyżej zabiegach - a prasa komplementowała nowego dyrektora i udzieliła mu kredytu zaufania. I tak na przykład E. Grabkowski pisał w „Gazecie Zachodniej": „Możemy (...) mieć nadzieję, że dzięki nowej dyrekcji Poznań otrzyma teatr naprawdę odpowiadający wysokim wymogom naszego społeczeństwa"[18]. Z kolei „Twórczość" - piórem Wandy Karczewskiej - wyrażała przekonanie, że „teatr Wilama Horzycy w Poznaniu stanie się naprawdę reprezentacyjną placówką tego miasta, z wyraźną linią repertuarową, dopływem nowych sił aktorskich, ciekawych dekoratorów i reżyserów"[19]. Także i Leon Schiller, będący jeszcze wówczas persona grata teatru polskiego, stwierdził dobitnie: „Teatr poznański zyskał w końcu godnego kierownika, upartego propagatora sztuki wielkiej, przez duże S"[20]. Sam Horzyca nie składał publicznie wielkich deklaracji i obietnic. Oświadczył tylko krótko (co świadczy o dużym poczuciu odpowiedzialności): „Będziemy się starali solidnie i porządnie pracować"[21].

Na inaugurację swego pierwszego sezonu w Poznaniu wybrał Horzyca *Bolesława Śmiałego* Wyspiańskiego, później planował wystawić *Krakowiaków i Górali* lub *Wesele na Kurpiach* w inscenizacji Schillera, *Sen nocy letniej*, *Krwawe gody* Lorki, *Majora Barbarę* Shawa, po jednym, nie określonym na razie z tytułu, dramacie Słowackiego, Szaniawskiego i Tołstoja, wreszcie chińską sztukę Hsiunga *Pani Wdzięczny Strumyk*. Wkrótce miało się jednak okazać, że niewiele z zapowiedzianych tytułów uda mu się - z różnych przyczyn - wprowadzić na scenę.

Na początek, we wrześniu - korzystając z tego, że w zespole znalazło się wielu aktorów z Teatru Ziemi Pomorskiej[22] - wznowił Horzyca dwie sztuki ze swego repertuaru toruńskiego: *Wilki w nocy* Rittnera (we własnej inscenizacji) i modny wówczas *Seans* Cowarda (w reżyserii Hanny Małkowskiej). Chciał

w ten sposób zyskać więcej czasu na przygotowanie *Bolesława Śmiałego*, którego premierę przewidywał na 15 X 1948. Miała to być oficjalna inauguracja sezonu.

Wilki w nocy cenił Horzyca nadspodziewanie wysoko. Wystawiał je wcześniej zarówno we Lwowie (1932, reż. Janusz Strachocki), jak i w Warszawie (1937, reż. Stanisława Wysocka), a po wojnie w Toruniu (prem. 29 X 1947) i w Bydgoszczy (prem. 19 XI 1947) - już we własnym opracowaniu[23]. Sztuka Rittnera była dla reżysera jedną z najlepszych polskich komedii, mogącą się równać, jak trochę przesadnie pisał, „z najświetniejszymi komediami świata, z shawowskimi włącznie"[24]. Swój zamieszczony w programie komentarz do dramatu opatrzył Horzyca tytułem *W kręgu sentymentalizmu*. Był to sentymentalizm rozumiany dość szczególnie - jako „bytowanie w kłamanym realizmie", jako przekonanie o jedyności i realności wytworzonego przez ludzi świata doskonale funkcjonujących pozorów. „Życie stało się - pisał Horzyca - czymś nieodwołalnie jednoznacznym, czymś co dało się w sposób doskonały poszufladkować, gdzie nie ma,nie może i nie powinno być miejsca na żadne niespodzianki, bo wszystko jest już przewidziane, ujęte w kratki, skończone (...). Ale przy całej swej jakoby realności ten świat (...) jest światem sentymentalnym, skłamanym i dlatego nierzeczywistym, gdyż byt jego i ład uwarunkowany jest niedopatrzeniem, niedowidzeniem, tego co istnieje poza jego schematycznym obrazem, a co określa poeta jako «wilki w nocy». Owe «wilki w nocy» to druga, rzec by można freudowska, zepchnięta w piwnicę podświadomego, ale bynajmniej nie nierealna rzeczywistość naszego istnienia". A ponieważ każda epoka ma swe „wil i w nocy", uważał Horzyca komedię Rittnera za wiecznie aktualną, wykraczającą daleko poza opis obłudy mieszczańskiego światka z początków XX wieku. Tę aktualność podkreślił zwłaszcza w inscenizacji toruńskiej, w której aktorzy ubrani byli we współczesne kostiumy.

Z recenzji poznańskiego spektaklu można wnosić,że krytyka na ogół nie zrozumiała interpretacji reżysera (chociaż go chwaliła). Aleksander Rogalski ze swoistą satysfakcją pisał na przykład, że „przedstawienie ujawnia wielki dystans dzisiejszego widza do świata, jaki odzwierciedla sztuka"[25]. Jerzy Moldauer próbował z kolei analizy klasowej i ideowej. Dostrzegł w *Wilkach* opis „gruzów minionego ustroju", „obrazy

sielankowej wegetacji, wczorajszej obłudy". Uważał też sięgnięcie po tę sztukę za celowe, bo „jeszcze dzisiaj wielu ludziom własny brzuch przesłania horyzont, interes prywatny, zamiłowanie do «spokoju», zagłusza instynkt społeczny"[26]. Recenzent "Lubuskiego Słowa Polskiego" nie zrozumiał w ogóle nic, do czego się zresztą przyznawał zwierzeniem, iż „umieszczony w programie artykuł (...) nie tylko niczego nie wyjaśnia, lecz przeciwnie, wywołuje w umyśle czytelnika chaos i zamęt"[27]. Nie przeszkadzało mu to zresztą stwierdzić, że przedstawienie „oczarowało publiczność". Poza schematyczne, realistyczne odczytywanie Rittnera na modłę *Moralności pani Dulskiej* wyszedł jedynie Wojciech Bąk. Rozumiał, że - zgodnie z intencjami reżysera - mieszczański świat z początku XX wieku jest tylko przykładem, że we wszystkich epokach ludzie nie chcą „widzieć groźnego oblicza świata i słabości norm wobec ustawicznego zagrożenia ich przez «wilki»"[28], że wreszcie „wilki" są w nas. Ale wszystkim recenzentom przedstawienie podobało się, zarówno od strony aktorskiej (tu najwięcej pochwał zebrali Zdzisław Salaburski grający Morwicza i Janina Jabłonowska - Zaneta), jak i reżyserskiej. Podzielone zdania wzbudziły dekoracje Kazimierza Pręczkowskiego. Bąk określił je jako „w złym guście fantastyczne", ale Jerzemu Młodziejowskiemu podobał się „malarski efekt, jaki dały otwarte środkowe drzwi na sylwetę drzewa w trzecim akcie"[29].

Premiera *Wilków w nocy* odbyła się 5 IX 1948 roku - po zaledwie dziesięciu dniach prób. Przy czym w ośmioosobowej obsadzie tylko czworo aktorów powtarzało swe role z Torunia.

Równie szybko Hanna Małkowska przygotowała drugą premierę - *Seans* Cowarda. Próby zaczęła nazajutrz po wznowieniu Rittnera, a pierwsze przedstawienie odbyło się już 14 września. Także i ta realizacja zebrała ogólnikowe komplementy recenzentów, ale widać było, że zarówno krytyka, jak i publiczność czeka wciąż na zapowiedzianą oficjalną inaugurację sezonu, na „wielką inscenizację" od dawna nie oglądaną w Poznaniu.

Tymczasem Horzyca korespondował jeszcze z Karolem Fryczem na temat oprawy scenograficznej *Bolesława Śmiałego*, prowadził próby, a równocześnie musiał uruchomić Teatr Ziemi Lubuskiej w Gorzowie, będący filią Teatru Polskiego. Nie czynił tego już jednak osobiście, kierownikiem artystycznym filii mianował doświadczonego Franciszka Rychłowskiego, a pierwszą sztukę -

Koniec i początek Mariusza Maszyńskiego - wyreżyserował tam 19 września młody, zaproszony z Bydgoszczy, Tadeusz Muskat. I tę sztukę potraktowano tylko jako prolog do nowego sezonu (padła zresztą sromotnie po trzech przedstawieniach, nie pozostawiając po sobie nawet żadnej recenzji), na właściwą inaugurację wybrał zaś Horzyca własną, toruńską inscenizację *Szkoły żon* Moliera. Reżyserię powierzył Hannie Małkowskiej, która wiele wysiłku musiała włożyć w pracę z pół-amatorskimi właściwie aktorami gorzowskimi. W liście donosiła dyrektorowi: „...jeśli teatr w Gorzowie ma utrzymać jakieś minimum artystycznego oblicza, to trzeba główne role obsadzać aktorami z Poznania, a miejscowy zespół odsunąć w ogony (...). Mówiąc po cichu, tutaj naprawdę jest zsyłka na ciężkie roboty"[30]. Niewiele dzisiaj można powiedzieć o efektach tych „ciężkich robót". Jedyny recenzent gorzowskiej premiery, która odbyła się 9 X 1948 - Ryszard Białas - konstatował jednak, że „sztuka (...) stała na wysokim poziomie artystycznym", a „ładne kostiumy, bardzo przyjemne dekoracje A. Jasielskiego i piękne efekty świetlne złożyły się na jeden z najprzyjemniejszych wieczorów teatralnych w Gorzowie"[31].

Być może złe doświadczenia Małkowskiej sprawiły, że Horzyca już do końca sezonu niewiele interesował się teatrem w Gorzowie. W sumie odbyło się tam tylko pięć premier (oprócz wymienionych były to: *Panna mężatka* Józefa Korzeniowskiego w reżyserii Franciszka Rychłowskiego, *Marcowy kawaler* Józefa Blizińskiego grany łącznie z dramatem Antoniego Lachowicza *Gospodarz - to ja* w tej samej reżeserii oraz *Szczęście Franią* Włodzimierza Perzyńskiego wyreżyserowane przez Małkowską); częściej natomiast dawał gościnne przedstawienia z własnego repertuaru teatr poznański. Polityka taka była zresztą słuszna wobec słabości miejscowego zespołu, który został ostatecznie rozwiązany w lipcu 1949 roku.

Jeszcze przed oficjalną inauguracją skomplikowała się sytuacja w Teatrze Polskim. Otóż Ministerstwo Kultury i Sztuki cofnęło zgodę na wystawienie *Bolesława Śmiałego* (mimo zaawansowanych prób i zaangażowania przez teatr znacznych środków finansowych). Wyspiański okazał się już wówczas autorem niepożądanym. Zakaz nie dotyczył, oczywiście, tylko teatru poznańskiego. W listopadzie zezwolono jeszcze Gallowi na inscenizację *Wesela* w Teatrze Wybrzeże, po czym Wyspiański na sześć

lat zniknął z repertuaru. W tej sytuacji Horzyca postanowił ratować się wznowieniem toruńskiego *Snu nocy letniej*. Wprawdzie kierownik literacki, Roman Brandstaetter, podsuwał ukończonego przez siebie *Przemysława II*, ale Horzyca miał na to - według Wacława Kubackiego - zareagować słowami: „Ja mogę otworzyć sezon Szekspirem albo Wyspiańskim. Ale przecież nie Brandstaetterem!"[32]. Skoro więc nie pozwolono mu wystawić *Bolesława* - wybrał Szekspira. Wkrótce jednak zorientował się, że nie zdąży na czas z tą nagłą premierą. Równocześnie więc zaczął próby do poematu dramatycznego Sergiusza Jesienina *Pugaczow* i jednoaktowej komedii Antoniego Czechowa *Niedźwiedź*, które miały „ujrzeć światła kinkietów teatralnych" - jak lubił mawiać Horzyca - jeszcze przed *Snem nocy letniej*, tzn. 12 X 1948 (w jednym wieczorze teatralnym). Wystawienie jakiejś sztuki rosyjskiej stało się zresztą konieczne w związku z obchodzonym w całym kraju Miesiącem Pogłębiania Przyjaźni Polsko-Radzieckiej. Obchody te zobowiązywały wszystkie teatry do umieszczenia w repertuarze dramatów rosyjskich lub radzieckich, a w takich przymusowych sytuacjach Horzyca wolał „już jakiś utwór pełnowartościowy, choćby nie miał powodzenia, niż jakieś słabizny"[33].

Pugaczow również był powtórzeniem niedawnej inscenizacji toruńskiej (prem. 10 IV 1948). Wśród piętnastoosobowej obsady siedmiu aktorów grało w Poznaniu swoje stare role. Leonard Torwirt skomponował nieomal identyczne dekoracje, Henryk Czyż opracował ponownie stronę muzyczną spektaklu. Ten „rapsod o watażce i buntowniku z czasów Katarzyny II" nazwał Horzyca „ludową byliną, udramatyzowaną i ujętą w dialog"[34]. Poetyckość dramatu Jesienina zafrapowała inscenizatora i wyznaczyła rytm obrazów scenicznych. Na pierwszym planie postawiono słowo, wypowiadane na sposób rapsodyczny. „Ten piękny poemat (...) - pisał po premierze Jerzy Macierakowski - Horzyca ujął w obrazy skomponowane w piękne, niemal statyczne grupy, z gestem i ruchem ograniczonym do koniecznych dla akcji. Przede wszystkim położył nacisk na pełną wyrazu i logiczną recytację samego poematu, na wydobycie melodyjności jego wiersza"[35]. Zgodne to było całkowicie z upodobaniami Horzycy, który w sile poetyckiego słowa upatrywał jedną z głównych wartości teatru.

Inny recenzent, Aleksander Rogalski, dodawał: „Realizm

psycholgiczny został zastąpiony przez szlachetny metal poezji i patos gestu. Kompozycja całości uderzała dyskrecją, umiarem i zwięzłością"[36]. Także dekoracje podporządkowano głównemu założeniu reżysera - miały stanowić tło dla poezji Jesienina. Scena była niemal pusta, aktorzy poruszali się po dwóch lekko nachylonych do siebie podestach,po prawej stronie umieszczono wierzbę z suchymi gałęziami, a z tyłu widać było księżyc, unoszący się stopniowo w trakcie akcji. „Dekoracje Leonarda Torwirta urzekały «bezkresem» stepowej dali" - zanotował recenzent. Na takim tle rozbrzmiewała więc poezja,a jej siłę aktorzy podkreślali statycznym gestem, zastygając nawet nieraz na chwilę w bezruchu. Wojciech Bąk - sam przecież poeta - wyznał w swoim sprawozdaniu ze spektaklu: „*Pugaczow* był najsilniejszym wrażeniem teatralnym, jakiego doznałem w ostatnich czasach"[38], a cytowany już Rogalski pisał: „...*Pugaczow* daje nam próbę mistrzostwa reżyserskiego Wilama Horzycy".

Dramat Jesienina nie wypełniał całego wieczoru tearalnego; w Toruniu Horzyca dołączył do *Pugaczowa* Puszkinowskiego *Mozarta i Salieriego*, w Poznaniu natomiast jednoaktówkę Czechowa *Ni źźwiedź* (na marginesie warto zauważyć, że właśnie w Poznaniu odbyła się polska prapremiera tej sztuki w roku 1903). Pośród wielkich realistów rosyjskich Horzyca najwyżej cenił Gogola, na drugim zaś miejscu stawiał Czechowa. Ich realizm był - według reżysera - „sposobem heroicznego widzenia życia", bo „widzieć każdą ułomność ludzką, każdą przywarę, każdą małość, jak to czynił Czechow, a mimo to kochać, oto postawa heroiczna"[39]. *Niedźwiedź* jest jednak dosyć błahym utworem i połączenie go z *Pugaczowem* nie było chyba najtrafniejsze. Można przypuścić, że zadecydowały tu względy techniczne (jedna dekoracja, trzy role) i limit czasowy. Recenzenci skwitowali ten „dodatek" do Jesienina jeno krótkimi wzmiankami, podkreślającymi, że „jednolitość i natężenie nastroju, stworzone przez *Pugaczowa*, zostały [w *Niedźwiedziu*] przekreślone"[40].

23 października odbyła się wreszcie uroczysta premiera *Snu nocy letniej* - oficjalna inauguracja nowej dyrekcji i nowego sezonu w Teatrze Polskim. Inscenizację Wilama Horzycy reżyserowała - podobnie jak w Toruniu w 1946 roku - Leonia Jabłonkówna, ona też opracowała tekst przekładu Stanisława

Koźmiana. Scenografię projektował Leonard Torwirt. Obsada była już jednak zupełnie inna niż w Teatrze Ziemi Pomorskiej (mimo pozostawania w dyspozycji wielu tych samych aktorów). Jedynie Irena Maślińska powtórzyła z sukcesem rolę Puka. Tezeusza grał Stanisław Mroczkowski, Hipolitę - Julia Kossowska (na zmianę ze Stanisławą Harkawą), Hermię - Danuta Bleicherówna, Spodka - Tadeusz Chmielewski, Oberona - Zbigniew Łobodziński, Tytanię - Maria Życzkowska.

Inscenizacja Horzycy została szczegółowo opisana przez Lidię Kuchtównę[41], interpretował ją także Zbigniew Osiński[42], a przywoływana jest również często we wspomnieniach[43] i opracowaniach historycznych[44]. Nie wydaje się więc konieczne powtarzania tego opisu. Należy jednak przypomnieć główne założenia inscenizatora oraz recepcję poznańskiego spektaklu.

W programie teatralnym można znaleźć aż dwa komentarze Horzycy (te same zresztą co w Toruniu). Jeden z nich, pt. *Teatr elżbietański i my*, opublikował także w dniu premiery „Głos Wielkopolski" (w dodatku „Świat", nr 43). Horzyca zabiegał więc o upowszechnienie swojej wizji dramatu; zdawał sobie sprawę, iż sprzeciwia się ona dotychczasowej tradycji wystawiania Szekspira (znajdującej w Polsce odbicie np. w znanym przedstawieniu Leona Schillera z 1934 roku)[45].

Sen nocy letniej nie był dla Horzycy tylko piękną, wesołą baśnią, ale czymś o wiele więcej: misterium (uwzględniając łacińskie znaczenie terminu), świadectwem głębokiej wiary w istnienie człowieka jako zdarzenia kosmicznego, filozoficznym utworem głoszącym pochwałę życia - nie w jego realności, lecz w nadprzyrodzoności. „Bo dla poety jedna jest tylko droga: myśleć o swym istnieniu jako o czymś nadprzyrodzonym, jak o śnie Boga o nas i jak o śnie nas o Bogu. Innymi słowy: jak o «śnie nocy letniej»"[46]. Najważniejszym bohaterem Szekspirowskiego dramatu stawał się w myśl tego ujęcia Puk - jedyna postać łącząca, niczym swoisty emisariusz, świat realny ze światem fantastycznym komedii, będąca zarazem sprawcą wzniesienia i upadku Spodka. Wokół tej osi skomponowano całe przedstawienie.

Zewnętrzny kształt swej inscenizacji wywiódł Horzyca z trzech źródeł: średniowiecznego misterium, sceny elżbietańskiej i tradycji polskiego teatru monumentalnego. Akcja toczyła się na ogromnych, srebrnych schodach, zamkniętych od

tyłu błękitnym ekranem, który przedłużał horyzont sceny jakby w nieskończoność. Schody oznaczały i pałac Tezeusza, i izbę rzemieślników, i las. W tym ostatnim przypadku na schodach wyrastały drzewa i krzewy, co Horzyca uzasadniał następująco: „Las jast czymś tak integralnym dla naszego widzenia tego szekspirowskiego dzieła, że niepodobna oprzeć się pokusie ukazania go na scenie, raczej jako r e k w i z y t u [podkr. W. D.] teatralnego niż dekoracji"[47]. Na schodach znalazł swe miejsce każdy z trzech światów widowiska: świat duchów (najwyżej), świat szlachty ateńskiej (część środkowa) i świat rzemieślników (na dole). Granice sfer wyznaczane były światłem, a przekraczać je mógł tylko Puk. Tak skomponowana przestrzeń gry nawiązywała z jednej strony - do średniowiecznej sceny campusowej, z drugiej - do uproszczonej, antynaturalistycznej sceny elżbietańskiej. Nadawała przedstawieniu jednolitość, pozwalała na zrezygnowanie z przecinania akcji kurtyną, pobudzała wyobraźnię widzów - bo s u g e r o w a ł a, a nie pokazywała. Eksponowała wreszcie to, co w teatrze było dla Horzycy najważniejsze - słowo. „Chodzi o to - pisał inscenizator w cytowanym wyżej komentarzu - by wielkiemu słowu dać oprawę sceniczną, która by go nie przesłaniała dodatkowymi akcesoriami, i by w ten sposób stworzyć nowe, surowe może, ale wzniosłe piękno widowiska teatralnego, nową jego formę".

Z tradycją polskiego teatru monumentalnego łączyły tę realizację *Snu* nie tylko wspomniane odniesienia do sceny misteryjnej i prostota, o jakiej marzył głosiciel *Lekcji XVI* w Collège de France. Były to jeszcze kostiumy. Opisał je Konstanty Puzyna, autor najbardziej wnikliwej recenzji poznańskiego przedstawienia: "...bodaj że z polskości i silnie akcentowanej narodowości naszego stylu monumentalnego, z wyspiańsko-mickiewiczowskiego rodowodu, wyrosła myśl przerzucenia kostiumem świata elfów z Oberonem, Tytanią i Pukiem na czele w krąg mitologii słowiańskiej - najciekawszy i niezwykle celny chwyt przedstawienia Horzycy. (...) Tytania i Oberon w prostych słowiańskich strojach z jednobarwnej srebrnej lamy, Puk w łapciach, kożuszku i z konopiastą czupryną wiejskiego chłopaka - stają się nagle dla nas bliscy, zrozumiali i żywi"[48]. Postacie realne ubrane zostały zaś w antyczne zbroje, tuniki i chlamidy[49].

Realizatorką inscenizacji Horzycy była, jak już wspomnia-

łem, Leonia Jabłonkówna. Współpraca ta nie obeszła się bez konfliktów. Zasadnicza kontrowersja dotyczyła dwóch spraw: tonacji świetlnej przedstawienia i sposobu interpretacji aktorskiej. Horzyca chciał zalać scenę misteryjną poświatą błękitu. Przy ówczesnych możliwościach technicznych (na reflektory należało nałożyć niebieskie szybki) efekt ów - przekonywała reżyserka - dałby w rezultacie na scenie jedynie mrok. Miała zresztą rację i po próbach Horzyca ustąpił. Bronił natomiast zdecydowanie założonego przez siebie sposobu gry aktorów. Kładł nacisk na słowo (a nie na sytuacje), chciał, aby deklamowano tekst z pewnym patosem, z akcentowaniem melodyki wiersza, z wydobywaniem charakteru inkantacyjnego słowa. Jabłonkówna zaś dążyła do większego realizmu i potoczności, zwłaszcza w momentach czysto komediowych. Na próbie generalnej okazało się, że aktorzy podają tekst zgodnie z życzeniem inscenizatora i ...dyrektora (bo ten ich indywidualnie instruował). Jabłonkówna oprotestowała incydent swoją nieobecnością na premierze[50], a rozumiejący lepiej intencje Horzycy recenzent przekonywał post factum, że "słowo u Horzycy nie dąży do wyparcia innych środków teatru, ale do ich uporządkowania i skonstruowania w jeden kształt (...) - strzelisty kształt gotyckiej katedry"[51].

Publiczność przyjęła tę niełatwą przecież inscenizację entuzjastycznie, co świadczyło o rzeczywistej tęsknocie poznaniaków za wielką sztuką. Popremierowa owacja trwała kwadrans, a przedstawienie grano w sumie 82 razy (w tym 8 w objeździe). Obejrzało je 41 732 widzów, co stanowiło największą frekwencję w całym sezonie 1948/49.

Reakcje krytyki nie były już tak jednoznaczne. Najsurowszymi recenzentami okazali się ojciec i syn Nowowiejscy. Feliks Nowowiejski pisał: „*Sen nocy letniej* zawiódł. (...) dekoracje pozbawione są polotu, a przy tym źle skomponowane i arcynudne (...) Artystyczną tę nicość uzupełniają kostiumy. Są one archeologiczne, bez wyraźniejszej stylizacji. Czujemy się jak w muzeum"[52]. Sekundował mu w złośliwościach syn: „Typowy to spektakl tzw. dla młodzieży szkolnej - to znaczy blady i nudny"[53]. Do tych „rodzinnych" sądów przyłączał się jeszcze Jerzy Moldauer z „Gazety Zachodniej". Podkreślał słaby poziom aktorstwa i uogólniał: „ Inscenizacja sztuki może uzasadniona w szczegółach - jako całość wywołuje sprzeciw.

Sprzeciw widza, nie pytającego o historyczny i teatralny rodowód tego czy innego pociągnięcia, ale żądnego wzruszeń (...). Ze sceny wieje chłód i nuda"[54]. Patrząc na to samo, można było jednak widzieć co innego - jako że na przykład Wojciech Bąk, w którego kulturę teatralną trudno wątpić, stwierdził coś wręcz przeciwnego: „To była prawdziwa gra. W każdej, najdrobniejszej nawet roli czuło się entuzjazm dla sztuki i prawdziwy talent. W sumie przedstawienie znakomite (...), kto wie, czy nie najznakomitsze, jakie widzieliśmy w Poznaniu od roku 1945 (...). Nastrój na widowni dobry. Publiczność bawiła się doskonale (...). Człowiek wychodzi z teatru odświeżony, wyprostowany, uśmiechnięty"[55]. Podobnie konkludował Aleksander Rogalski: „Otrzymaliśmy spektakl pełen elegancji (...) i surowego piękna, który domagał się od widzów najaktywniejszego udziału"[56].

Spośród aktorów wyróżniano dość zgodnie Irenę Maślińską. W jej ujęciu roli Puka podkreślano zwłaszcza humor i złośliwość, zmysłowość i poetyczność, „lotną zjawiskowość" i konkretność zarazem. Takie ujęcie zgadzało się w pełni z intencjami inscenizatora.

Warto jeszcze odnotować dwa sądy o tym przedstawieniu wydane z perspektywy lat. Zbigniew Raszewski we wspomnieniu o Zygmuncie Szweykowskim napisał: „Była to niewątpliwie jedna z interpretacji *Snu*, może nawet jednostronna, ale na pewno zasługiwała na wyróżnienie,zwłaszcza w teatrze o szanownej, lecz monotonnej tradycji. Profesor [Szweykowski] tak właśnie postawił sprawę, zwracając uwagę na śmiałość ujęcia, które nazwał p o e z j ą l o g i k i"[57]. Hanna Małkowska, reżyserka i współpracownica Horzycy, wyznała zaś: „*Sen nocy letniej* w inscenizacji Horzycy był najmądrzejszą i najgłębszą realizacją tego cudownego utworu, jaką widziałam"[58].

Odnotujmy na koniec - za cytowaną autorką - jeszcze znamienny atak, tym razem natury pozaartystycznej, jaki musiał odeprzeć Horzyca po premierze. W owych latach urządzano często publiczne dyskusje na temat bieżących wydarzeń teatralnych, dyskusje, które z czasem - zgodnie z postępującymi przemianami w życiu społeczno-politycznym - zaczęły się niejednokrotnie przeradzać w sąd nad artystami. Podczas takiej dyskusji w poznańskim ognisku YMCA - a nie w klubie literatów, jak mylnie podaje Małkowska - postawiono Horzycy zarzut

antyrealizmu (nie użyto jeszcze terminu „formalizm", który stał się „modny" dopiero od następnego roku), na co głównym argumentem był las wyrastający na schodach, oraz zarzut przedstawienia w złym świetle postaci rzemieślników, o czym miała świadczyć m. in. przemiana tkacza Spodka w osła. Horzyca odparł ataki dłuższym przemówieniem. „Jego bogata wiedza, ogromne studia własne nad Szekspirem (...), erudycja w dziedzinie zagadnień filozoficznych przytłoczyły adwersarzy. Nikt już nie zabrał głosu"[59]. Incydent ów był pierwszym sygnałem kłopotów, z jakimi przyjdzie borykać się Horzycy w następnych latach - i w Poznaniu, i później we Wrocławiu, gdzie tenże „*Sen nocy letniej* na schodach" stanie się jedną z przyczyn dymisji jego inscenizatora.

Sukces *Snu nocy letniej* (grano go prawie przez dwa miesiące bez przerwy!) sprawił, że kolejnej premiery nie musiano już przygotowywać w takim pośpiechu jak pierwsze trzy. 10 listopada rozpoczęły się próby *Przemysława II* Brandstaettera. Horzyca, poróżniony ze swoim kierownikiem literackim (który nie wybaczył dyrektorowi, że ten nie zaakceptował wystawienia jego sztuki na inaugurację sezonu), powierzył gościnną reżyserię Teofilowi Trzcińskiemu. Sam zresztą nie miał przekonania do dramatu, nazwanego słusznie w jednej z późniejszych recenzji „scenicznym artykułem publicystycznym, piętnującym prywatę wielmożów, podkreślającym rację stanu, która przyszłość i pomyślność państwa widzi w szerokim dostępie do morza"[60]. Zajął się jednak w tym czasie nie tylko poszukiwaniem mieszkania (wynajmował na razie pokój w hotelu, od 1 III 1949 zamieszkał z żoną jako sublokator u pp. Buczkowskich przy ul. Poplińskich 1, a własnego mieszkania nigdy w Poznaniu nie uzyskał), lecz także opracowaniem inscenizacji *Opowieści Hoffmanna*, zaproszony do pracy w Operze Poznańskiej przez jej kierownika literacko-inscenizacyjnego Stanisława Hebanowskiego. Onże wspominał po latach, że „Horzyca nie był początkowo zachwycony librettem (...), ale po wsłuchaniu się w muzykę Offenbacha zgodził się na reżyserię; myślał, że uda mu się uchwycić nostalgiczny nastrój w scenach z Antonią i osaczenia Hoffmanna w groteskowym i groźnym świecie"[61]. Nie bez znaczenia była tu też możliwość współpracy inscenizatora z Władysławem Daszewskim, zaangażowanym do zaprojektowania scenografii. Byłaby to ich pierwsza realizacja po wojnie (a zna-

li się i rozumieli jeszcze ze Lwowa). Do operowego debiutu Horzycy jednak nie doszło, chociaż plan inscenizacji został szczegółowo opracowany. Dyrekcja opery przesuwała kilkakrotnie termin wystawienia *Opowieści*, a w końcu ... powierzyła reżyserię komu innemu[62].

Równocześnie Horzyca organizował regularną działalność trzeciej sceny Teatru Polskiego - sceny objazdowej. Do tej formy upowszechniania sztuki teatralnej przywiązywano wówczas wielką wagę. W poprzednim sezonie objazd nie był prowadzony, teraz Horzyca stworzył - na polecenie ministerstwa - odrębny zespół „wędrowny", który przygotowywał premiery specjalnie dla prowincji (pierwsza taka premiera, *Strzały na ulicy Długiej* Swirszczyńskiej w reżyserii Stefana Drewicza, odbyła się w Lesznie 16 XI 1948). W miasteczkach i wsiach województwa poznańskiego pokazywano też sztuki filii gorzowskiej i Teatru Polskiego (po „wygraniu" ich na miejscu).

Nowego dyrektora zaangażowano też do pracy społecznej, mianując go członkiem Wojewódzkiej Rady Kultury - terenowego odpowiednika Komisji Głównej do Spraw Kultury, działającego przy Radzie Ministrów. Na pierwszym posiedzeniu plenarnym wybrano Horzycę do prezydium Rady. Współpracował tu nie tylko z funkcjonariuszami organizacji politycznych i społecznych, ale również z przedstawicielami środowisk artystycznych Poznania: Wacławem Kubackim, Stanisławem Strugarkiem, Stanisławem Teisseyre. Rada miała być organem opiniodawczym i doradczym Wojewódzkiej Rady Narodowej. Na początku swej działalności zadeklarowała, iż „popierać będzie dorobek artystyczny w jego różnorodnych postaciach, ale w zainteresowaniach swoich i ocenach stać będzie na stanowisku idei Leninizmu"[63]. Z czasem jej funkcja ograniczyła się do przyjmowania i powielania dyspozycji płynących z Komitetu Wojewódzkiego PZPR. Horzyca początkowo dość aktywnie uczestniczył w pracach Rady, zgłaszał własne inicjatywy (np. projekt zorganizowania wystawy teatralnej), po kilku miesiącach ograniczył się do podpisywania listy obecności na posiedzeniach. Jako dyrektor teatru nie mógł zrezygnować z tych obowiązków, ale o upolitycznianiu sztuki i twórczości artystycznej zawsze był jak najgorszego zdania.

W ostatniej dekadzie grudnia 1948 roku odbyły się w Teatrze Polskim aż dwie premiery: wspomnianego *Przemysława II* -

21 XII (reż. T. Trzciński, scen. J.Kosiński) i *Pastorałki* Leona Schillera - 30 XII (reż. H. Małkowska, scen. T. Kalinowski). Balladę dramatyczną Brandstaettera przyjęła publiczność i krytyka życzliwie, może także pod wpływem lokalnego patriotyzmu. Była to prapremiera sztuki mieszkańca Poznania, głównym bohaterem uczynił autor księcia wielkopolskiego, akcja rozgrywała się w Poznaniu i na zamku w Rogoźnie. Kazimierz Wichniarz stworzył ciekawą kreację tytułowego bohatera, „prawdziwą" - jak pisano - do tego stopnia, że pewien gorliwy recenzent radził widzom, by wycięli sobie z gazety fotografię aktora w roli Przemysława, bo tak właśnie musiał wyglądać „naprawdę" wielkopolski książę. Sprawozdawca „Kroniki Miasta Poznania" podkreślał, że Wichniarz „ożywił długi monolog, którym właściwie jest ta rola, bogactwem i barwą głosu, dając tej nieco papierowej postaci życie"[64]. Duże uznanie zyskały dekoracje nowo zaangażowanego przez Horzycę, a znanego już w Poznaniu sprzed wojny Jana Kosińskiego. Scenografia ta doczekała się specjalnego opisu Stanisława Hebanowskiego: „Mała scena Teatru Polskiego (...) urosła nagle i pogłębiła się. W pierwszym akcie mur tylnej ściany, obwiedziony czernią padającego cienia, kominek, sięgający stropu z lewej i wielkie okno z prawej strony - to niezwykle proste składniki, znakomicie określające charakter komnaty w średniowiecznym zamku. Ukośnie biegnące ściany drugiego aktu z centralnym punktem tronu książęcego, również dają wrażenie wielkości wnętrza"[65].

W sumie z publicystycznego dramatu o niejasnej tendencji[66] stworzył Teofil Trzciński interesujące przedstawienie, grane w Poznaniu z powodzeniem 47 razy.

Następnej premiery dyrektor osobiście nie dopilnowywał - bawił w tym czasie w Krynicy, gdzie spędzał ferie świąteczno-noworoczne. *Pastorałka*, ułożona przez Leona Schillera dla Reduty, była od dawna chętnie wystawiana przez teatry w okresie Bożego Narodzenia. Przed drugą wojną światową dano łącznie ponad tysiąc spektakli *Pastorałki*, w pierwszych latach po wyzwoleniu grano ją również w wielu miastach Polski. Ale na przełomie roku 1948 i 1949 już tylko Teatr Polski w Poznaniu sięgnął po to dzieło. Zaraz potem utwór Schillera zniknął na kilka sezonów z repertuaru jako sprzeczny z głoszoną zasadą realizmu i jako propagujący treści religijne.

Wilam Horzyca cenił *Pastorałkę* bardzo wysoko. Wystawiał

ją dwukrotnie we Lwowie, a przed rokiem w Teatrze Ziemi Pomorskiej. Zarówno w Toruniu, jak i w Poznaniu, opatrzył przedstawienie własnym komentarzem. Pisał w nim m.in.: „Patrząc na *Pastoralkę*, ułożoną przez Leona Schillera (...), obcujemy nie tylko z treścią literacką dawnych widowisk religijnych, ale i z dawną ich formą sceniczną (...). I na odrębności i prostocie tej formy scenicznej polega cały a niewysłowiony czar tego widowiska"[67]. Horzyca uważał *Pastoralkę* za dzieło o przełomowym znaczeniu dla rozwoju nowoczesnego teatru w Polsce, za ważny etap w kształtowaniu polskiego teatru monumentalnego.

Po premierze, którą reżyserowała, podobnie jak w Toruniu, Hanna Małkowska - uczestniczka pierwszej, redutowej inscenizacji tego utworu, ukazały się aż trzy recenzje. Wszystkie niemal entuzjastyczne, wszystkie podkreślały wyrównany poziom przedstawienia i gry aktorskiej, wszystkie zwracały uwagę na poetycki, misteryjny nastrój spektaklu. „Reżyserka nadała widowisku oprawę bardzo staranną - pisał Aleksander Rogalski - nacechowaną pietyzmem dla szacownych form ludowej sztuki polskiej. Widowisko było barwne i urozmaicone (śpiewami,muzyką i tańcami), a co najważniejsze tchnęło bardzo poetycznym nastrojem"[68]. Stanisław Krokowski dodawał, że „przedstawienie o wyrównanym poziomie oddawało szczery urok misterium"[69], a recenzent „Głosu Wielkopolskiego" zwracał uwagę na fakt z zakresu oddziaływania teatru na widzów (przykładano do tego wówczas, jak wiadomo, szczególną wagę): „...forma teatralna zastosowana w *Pastoralce* jest drogą najkrótszą do celu, to jest do upowszechnienia teatru, zbliżenia teatru do szerokich mas społecznych. Prostota tego wysokiej klasy artyzmu najłatwiej przekona swym wdziękiem nowego teatralnego widza (...), uczyni dlań teatr niezbędną potrzebą życiową"[70].

Mimo jednoznacznie przychylnego przyjęcia, *Pastoralka* grana była jedynie 17 razy(w tym 4 w objeździe) - nie tylko z uwagi na jej „okolicznościowy", świąteczny charakter. Czas tuż po Kongresie Zjednoczeniowym PPS i PPR nie sprzyjał tego rodzaju widowiskom religijnym, choćby autorem miał być niedawny delegat na ów kongres.

Warto zwrócić uwagę na jeszcze jeden drobny fakt, świadczący o coraz wyraźniejszym - po pierwszych miesiącach działalności - akceptowaniu nowego dyrektora w Poznaniu. Jeden z

recenzentów uznał mianowicie artykuł Horzycy zamieszczony w programie teatralnym za „wzór sztuki wprowadzania publiczności w świat fikcji artystycznej"[71]. Podkreślam teraz tę opinię, bo za dwa lata - kiedy sytuacja Horzycy w Poznaniu diametralnie się zmieni - jednym z argumentów wysuwanych przeciw dyrektorowi będzie niezrozumiałość jego artykułu w programie. Na razie jednak Horzyca był dobrze oceniany, nawet przez partyjną „Gazetę Poznańską" (która dopiero za kilka miesięcy rozpocznie ataki). W zamieszczonej na jej łamach *Szopce świątecznej* dyrektor Teatru Polskiego przemówił następującym czterowierszem:

„Jam przecież dał wam Williama Szekspira,
Ja nawet imię jego mam.
Na mojej scenie nie pójdzie szmira,
Mój teatr to wielkiej sztuki jest klan"[72].

W grudniu w całym kraju zaczęły się obchody sto pięćdziesiątej rocznicy urodzin Adama Mickiewicza. Zorganizowano je bardzo uroczyście, zgodnie z wytycznymi specjalnej uchwały Rady Ministrów z dnia 31 VII 1948. W Poznaniu, podobnie jak w innych miastach, utworzono Wojewódzki Komitet Obchodu 150-lecia Urodzin Adama Mickiewicza. Horzycę zaproszono do udziału w pracach sekcji imprezowej Komitetu (razem z m.in. Romanem Pollakiem, Zygmuntem Szweykowskim, Stanisławem Hebanowskim, Wacławem Kubackim). Na posiedzeniu w dniu 21 I 1949 „dyr. Horzyca poinformował, że projektuje wystawienie części *Dziadów*, co jeszcze nie uzyskało aprobaty Departamentu Przedsiębiorstw [Artystycznych i Rozrywkowych] Ministerstwa Kultury i Sztuki"[73]. I nie uzyska jej nigdy. Zgłaszający tę propozycję Horzyca nie mógł nie zdawać sobie z tego sprawy, nie mógł nie wiedzieć, że „sprawą *Dziadów*" zainteresował się osobiście Bierut i że w Belwederze odbyła się narada tej sprawie poświęcona (omówiłem ją dokładniej w poprzednim rozdziale niniejszej pracy). Ale równocześnie nie mógł nie zgłosić chęci wystawienia *Dziadów* - bo czymże innym teatr miałby uczcić Mickiewiczowską rocznicę jak nie inscenizacją tego arcydramatu narodowego? Przecież nie *Konfederatami barskimi*, na których próbował nagle zwrócić uwagę miesięcznik „Teatr". Horzyca, chcąc być w zgodzie z własnym sumieniem, z własnym programem teatralnym, z własną linią artystyczną, m u s i a ł zgłosić *Dziady*. I choć nie mógł liczyć na zgodę

ministerstwa na tę inscenizację, to prawdopodobnie był jednak zaskoczony, kiedy w piśmie dyrektora biura Komitetu Wykonawczego Obchodu 150-lecia Urodzin Adama Mickiewicza przeczytał, że „teatrom na terenie całego kraju n i e w o l n o [podkr. W.D.] wystawiać *Dziadów* Mickiewicza do czasu wystawienia tej sztuki przez Teatr Polski w Warszawie w nowej inscenizacji Leona Schillera. (...) Poza tym należy unikać wyjątków z *Dziadów* we wszystkich innych inscenizacjach mickiewiczowskich"[74] (pismo z dnia 5 II 1949). Teatr Polski w Warszawie już nigdy nie wystawił *Dziadów* w nowej inscenizacji Leona Schillera, żaden polski teatr nie wystawił *Dziadów* w ciągu najbliższych sześciu lat. Poznań uczcił rocznicę urodzin Mickiewicza... akademią, czyli montażem poetycko-liteackim Romana Brandstaettera *Od „Ody do młodości" do „Trybuny Ludów"* w reżyserii Hanny Małkowskiej (prem. 15 V 1949). Ale Horzyca nie pogodzi się nigdy z decyzją nie dopuszczenia na scenę największych polskich dzieł dramatycznych. Kiedy w 1952 roku zostanie na krótko dyrektorem teatru wrocławskiego, znowu w projekcie repertuaru umieści *Dziady*...

W styczniu 1949 roku, kiedy w Szczecinie obradował niesławnej pamięci zjazd literatów, Wilam Horzyca, nie rezygnujący ciągle z własnych upodobań, prowadził próby *Majora Barbary* Shawa. Sztukę tę wystawiał już wcześniej we Lwowie w 1936 (reż. Bronisław Dąbrowski) i w Toruniu w 1946. Ukochanego Shawa nie mogło też zabraknąć w Poznaniu.

Horzyca reżyserował utwory Shawa w sumie aż 14 razy. Samą *Profesję pani Warren* powtarzał 6 razy (w tym jedno słuchowisko radiowe), *Czarną Damę z sonetów* wystawiał trzykrotnie (w tym raz w radiu), *Majora Barbarę* - dwukrotnie, *Cezara i Kleopatrę*, *Szczęśli zaułek*, *Pierwszą sztukę Fanny* - jednokrotnie. Teatr lwowski za dyrekcji Horzycy nazywano „domem Shawa", bo w każdym sezonie odbywały się w nim premiery shawowskie (łącznie dziesięć). W Toruniu nazwisko Shawa pojawiło się na afiszu trzy razy, w Poznaniu - po *Majorze Barbarze* - jeszcze dwa. Swojemu ulubionemu autorowi poświęcił też Horzyca dziesięć artykułów (pisanych w latach 1929-1956), przetłumaczył ponadto fragment komedii Shawa *Władca losu* (1921) i żart sceniczny *Mąż przeznaczenia* (1929) oraz esej Chestertona *Bernard Shaw* (1921). Zainteresowanie tym pisarzem było więc u Horzycy wyjątkowe, co nawet dziwiło niektórych na tle „wielkoteatral-

nych", płynących z tradycji romantycznej, poglądów Horzycy. Nawet tak przenikliwy krytyk jak Tymon Terlecki uważał w światopoglądzie teatralnym Horzycy to połączenie teatru poetyckiego, teatru wizji i metafory z antyromantycznym i antyszekspirowskim teatrem intelektualnym Shawa za zaskakujące[75]. Ale Horzyca nie czytał dramatów Shawa jako komedii społeczno-obyczajowych czy „komedii intelektualnej igraszki" (określenie A. Nicolla). Czytał je na swój sposób - jako dramaty idei, jako wyraz walki o prawdę, o przemianę świata, jako wyraz wiary w twórczą moc człowieka dążącego do zwycięstwa nad Księciem Ciemności i do stworzenia Królestwa Bożego na ziemi. „Realizacja tego królestwa, oto zadanie, obejmujące wszystkie zadania i zagadnienia ludzkości. Realizacja tego królestwa to również główne zdanie życiowe Bernarda Shaw" - apostoła, który „modlił się... dowcipami" - jak pisał Horzyca[76]. Bernard Shaw nie był więc w jego ujęciu tylko „wielkim kpiarzem", lecz „wielkim społecznikiem, wielkim socjalistą, wielkim kolmediopisarzem, wielkim dowcipnisiem, ale nade wszystko (...) wielkim p o e t ą [podkr. W.D.], którego natchnione widzenie świata nie przeminie, dopóki słowo «poeta» będzie jeszcze na tej ziemi coś znaczyło"[77].

Czytał wreszcie Horzyca Shawa przez romantyzm, a zwłaszcza przez romantyczny prometeizm. Najpełniejszym dowodem takiej lektury jest niepublikowany odczyt, wygłoszony przez Horzycę w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie przed premierą *Pierwszej sztuki Fanny* (30 XI 1956). Warto przytoczyć dłuższy passus z tej wypowiedzi, której rękopis zachował się w archiwum autora w Instytucie Sztuki PAN:

Każdy jego [Shawa] uśmiech, każdy żart, każdy paradoks zmierza do tego samego, do czego zmierzał tamten mityczny heros [tzn. Prometeusz]: do ostatecznego uczłowieczenia człowieka, do stworzenie dlań takiego świata, który by był materią ludzkiej odpowiedzialności. Z tego głębokiego humanizmu rodzi się socjalizm Shawa i z tego samego urodziła się jego komedia.(...)Jest to komedia, co nie pokój niesie, ale miecz, komedia, co nie jest trudów odpuszczeniem, ale wezwaniem do trudu, do walki, do prometejskiego mierzenia sił na zamiary, aby dokonało się nowe zniesienie ognia niebieskiego na ziemię, a zarazem «dźwignięcie piekła na wyżyny nieba», jak to w *Majorze Barbarze* powiada sam Shaw.

I cóż z tego, że o tym wszystkim, o rzeczach niemal ostatecznych, mówi Shaw perlistym językiem śmiechu? Świętości sprawy to nie uwłacza".

Dalej już wprost autor odczytu deklarował: „My rozumiemy Shawa przez romantyzm, przez Mickiewicza, przez *Dziady*, przez *Samuela Zborowskiego*, przez *Wesele*, przez - Wyspiańskiego". Zgodnie z tą intepratacją Shaw nie tylko nie kłócił się z programem teatralnym Horzycy, ale nawet stanowił jego logiczne dopełnienie.

Z programem tym nie kłócił się także realizm dramaturgii Shawa. Horzyca był, owszem, antynaturalistą, ale nie był nigdy antyrealistą. Tyle, że jego rozumienie realizmu wypływało z filozofii idealistycznej. Trafnie zauważyła Elżbieta Kurowska, przy okazji omawiania działalności translatorskiej Horzycy, że „realizm, zdaniem reżysera, polega na docieraniu do istoty rzeczy, którą Horzyca widzi już to jako rzeczywistość Platona, już to jako Kantowską «rzecz samą w sobie» lub jako Norwidowską «prawdę»"[78]. Sam inscenizator, tłumacząc się z użytego wobec Shawa terminu „apostoł", ujmował kwestię realizmu nastepująco: „Żaden z apostołów (...) nie był «romantykiem», a wszyscy oni byli wielkimi realistami, biorącymi ten świat, jaki wokół nich istniał, za rogi i zmagającymi się z nim aż do męczeństwa (...). Apostołowie są realistami, bo walczyć można tylko z realnym światem, przemieniać można tylko rzeczywistość,a aby ją przemieniać, trzeba ją - znać"[79]. Takim realistą był dla Horzycy Shaw, realistą prawdziwie wielkim, bo za każdym kształtem rzeczywistości dostrzegającym „cień wieczności".

Spośród dramatów Shawa Wilam Horzyca cenił najwyżej cztery: *Profesję pani Warren*, *Majora Barbarę*, *Pierwszą sztukę Fanny* i *Świętą Joannę*. Łączył je w swoistą tetralogię, powiązaną nie tyle tematem, bo ten był za każdym razem inny, ile postaciami głównych bohaterek, mającymi wspólny rodowód i wznoszącymi się coraz wyżej po wspólnej linii ewolucyjnej,jaką wyznacza stosunek do zła, pośród którego przyszło nam żyć. Vivia Warren tylko rozpoznaje zło, ale zamyka się przed nim, ucieka przed światem; Barbara Undershaft rozumie już, że należy wybrać walkę ze złem, bo „trzeba być sprawcą świata, jeżeli się nie chce być jego niewolnikiem"[80]; Małgorzata Knox idzie jeszcze dalej - potrafi zdobyć się na „święty gniew",na

gest przystąpienia do „krucjaty przeciwko złości świata". Ostatnim wcieleniem Shawowskiej bohaterki jest Joanna - „nieugięta w wierze, niezmożona w walce święta Joanna, bojownica o Nowe Jeruzalem, która w postaciach Vivii, Barbary, Małgorzaty (...) dojrzała, aby stać się «posągiem człowieka» i chorążym idących dni"[81]. Interpretacja taka niewątpliwie monumentalizowała osoby protagonistek wymienionych dramatów. Ale było to zgodne z programem Horzycy, który miał kiedyś powiedzieć - jak relacjonował Antoni Cwojdziński - pobrzmiewające craigowskim echem zdanie: „celem sztuki jest podnoszenie życia do płaszczyzn monumentalnych, nie zatracając jego realizmu, prawdy"[82].

Komentarz Horzycy do *Majora Barbary*, zamieszczony w 1946 roku w programie teatru toruńskiego, nosił tytuł *Komedia o Królestwie Bożym* - tytuł sugerujący od razu kierunek interpretacji dramatu. W Poznaniu litera tego komentarza nie zmieniła się ani na jotę, natomiast tytuł stał się przedmiotem pewnych perypetii. Jeszcze w październiku 1948 roku nowo założone w Poznaniu „Echo Teatralne i Muzyczne" przedrukowało esej Horzycy pod oryginalnym tytułem; w kilka miesięcy później, w lutym, ten sam artykuł musiał przyjąć w programie już mniej jednoznaczny tytuł: *Upadek i wzniesienie majora Barbary*. Zaczynał się przecież „rok przełomu w teatrze polskim"...

W swym komentarzu Horzyca eksponował „apostolstwo" Shawa (na trzech stroniczkach słowo „apostoł" lub „apostolski" pojawia się 15 razy!), dążącego do zmiany świata i każącego swej bohaterce stanąć do walki o „Królewstwo Boże" na ziemi. Przypomnijmy na jakim planie fabularnym toczy się ta walka. Barbara Undershaft, córka fabrykanta broni, major Armii Zbawienia, oddana pracy filantropijnej i ideałom społecznym, dowiaduje się od ojca, że to on jest większym filantropem niż jej organizacja, bo fabryka broni łoży duże sumy na rzecz Armii Zbawienia. Równocześnie Barbara zaczyna zauważać niewielki wpływ dobroczynności na postawy moralne i życiowe swoich podopiecznych. Postanawia więc skończyć dotychczasową działalność: „rozstaje się z utrzymywaną przez kapitalistów Armią Zbawienia i przyjmuje w swe władanie ojcowską fabrykę śmierci, aby nią być przestała, aby spełniło się na ziemi Królestwo Boże"[83] - dzięki zapanowaniu nad złymi mocami ży-

cia. Shaw nie stawia jednak kropki nad „i". Zakończenie nie przynosi odpowiedzi na pytanie, „czy Barbara naprawdę zawładnie idealnie urządzonym Grodem Śmierci i Cierpienia? Czy zawładnąć naprawdę zechce? I czy potrafi?"[84] Te końcowe, otwarte pytania nadawały komedii, według Horzycy, znamię wiecznej aktualności; wiecznie aktualne są bowiem pytania o granice władzy i mocy człowieka, o siłę jego woli. A także - patrząc szerzej - o siłę oddziaływania apostolstwa. Bernard Shaw nie był wszak pierwszym apostołem na ziemi...

12 lutego 1949 odbyła się premiera - czwarta po wojnie Shawowska premiera w Poznaniu. Scenografię projektował Tadeusz Kalinowski - zapewne według instrukcji Horzycy, bo była ona bardzo zbliżona do toruńskich dekoracji Torwirta (akt I - realistyczne wnętrze biblioteki Lady Britomart, akt II - zaniedbane podwórko przytułku dla bezrobotnych, prosty stół pod odrapaną ścianą, w tle suche drzewo, akt III i IV - fabryka broni ukazana w sposób symboliczny: na środku sceny ustawiono armatę z lufą wycelowaną w kierunku miasteczka). Tytułową rolę powtórzyła z Torunia Irena Maślińska. Ojca Barbary, Andrzeja Undershafta, grał Kazimierz Wichniarz, Adolfa Cusinsa, narzeczonego - Zdzisław Salaburski.

Przedstawienie miało duże powodzenie (drugie miejsce w sezonie pod względem liczby przedstawień - 50, frekwencji i wpływów kasowych), natomiast opinie krytyki nie były jednoznaczne, zwłaszcza w ocenie linii interpretacyjnej reżysera. Kształt sceniczny spektaklu nie budził raczej zastrzeżeń. Podkreślano jednolitość, sprawność, błyskotliwość przedstawienia. „Scena grała pełnią blasków i błysków intelektu Shawa i jego scenicznej werwy (...), napięcie nie opuszcza widza aż do samego końca" - pisał na przykład Aleksander Rogalski[85]. Z aktorów najwięcej komplementów zebrała Maślińska i Wichniarz, „który swemu bohaterowi nadał zarówno piętno bezwzględności rekina trustowego, jak i równocześnie głębię mędrca"[86].

Spory zaczynały się wraz z interpretacją utworu, zwłaszcza że niektórzy recenzenci próbowali już stosować klucz „klasowy" oraz stawiać zarzuty temu, czego w sztuce nie było. Tak na przykład Eugeniusz Morski, poznański poeta pośledniej miary, który objął chwilowo stanowisko krytyka teatralnego „Głosu Wielkopolskiego" po zwolnionym właśnie Wojciechu Bąku, dowodził, że „Bernard Shaw nie zna psychiki klasowo uświado-

mionego proletariatu", a w *Majorze Barbarze* żaden z przedstawicieli klasy uciskanej nie reprezentuje w pełni socjalistycznego światopoglądu". I dalej wykładał: „Obecnie nadeszły czasy, gdy musimy sprecyzować dokładnie zasady etyczne i normy społeczne, które umożliwiłyby zrealizowanie najwyższego ideału ludzkości, jakim jest zniesienie wyzysku człowieka przez człowieka. Drogę, po której musimy kroczyć do celu, wskazuje nam jasno jedynie nauka Marksa, Lenina i Stalina o społeczeństwie. Nie pomogą tu błyskotliwe, paradoksalne dialogi Shawa (...). Humor tego rodzaju może jeno zaszkodzić sprawie, zaciemniając jej istotę"[87] - itd.,itp.(Na marginesie można zauważyć, że Bąka zwolniono, bo nigdy by czegoś takiego nie napisał).

Podczas gdy Morski zaatakował autora dramatu, recenzent partyjnej „Gazety Poznańskiej", Florian Miedziński, posunął się dalej - napisał dwa artykuły. W jednym poddał krytyce Shawa - za to, że nie został komunistą (Bernard Shaw, mimo całego swojego radykalizmu i ironicznego spojrzenia na otaczający go świat kapitalistyczny, nie zdobywa się na ostateczny przeskok przez barykadę, trzymany silnie kleszczami ustroju, w którym żyje"[88]), w drugim zaś - Wilama Horzycę, za fałszywą interpretację komedii. „Kiedy ma się do czynienia z Shawem - przekonywał - należy wystrzegać się wszelkiego apostolstwa czy mistycyzmu. Inaczej stępia się ostrze właściwej mu ironii i powoduje, że «komedia» jego wychodzi mglisto". I konkludował: „Reżyseria W.Horzycy w wyniku doszukiwania się w komedii Shawa cech apostolstwa, patetyczności i fałszywych nadziei, zaciążyła na grze zespołu oraz przyczyniła się do niepotrzebnych zwolnień i przedłużeń"[89].

Dyskusję sprawiedliwie podsumował Stanisław Krokowski: „Można się sprzeczać z reżyserem Wilamem Horzycą, prawdziwym człowiekiem teatru, o interpretację sceniczną, nie można mu jednak odmówić poważnego sukcesu. Przedstawienie zmusza do dyskusji, zostaje w pamięci"[90]. Kontrowersje wokół *Majora Barbary* były jednak pierwszym przejawem zastrzeżeń natury ideologicznej wobec teatru Horzycy.

Kilka dni po premierze, 18 lutego, odbyło się posiedzenie Prezydium Wojewódzkiej Rady Kultury (bez udziału Horzycy), na którym raz jeszcze podniesiono kwestię zreformowania całego miejskiego organizmu teatralnego. Przewodniczący Rady, Michał

Szałagan, poddał ostrej krytyce politykę artystyczną dyrektora dwóch pozostałych scen poznańskich - Teatru Nowego i Komedii Muzycznej - Zbigniewa Szczerbowskiego. Ostatnią premierę w Nowym, *Ryszarda III* Szekspira, nazwał Szałagan „niepowtarzalnym na przestrzeni historii «położeniem» sztuki". Następnie stwierdził, że „również odstrychnięciem od wytyczonej linii na odcinku teatralnym w Poznaniu jest wystawienie sztuki Savoire'a pt. *Osma żona Sinobrodego* [w Komedii Muzycznej]. Zbyt jaskrawo podkreślane na scenie momenty seksualne są gorszące i budzące niesmak"[91]. W konkluzji mówca zaproponował upaństwowienie teatrów Szczerbowskiego i połączenie ich jedną dyrekcją z Teatrem Polskim, posiadającym od 11 I 1949 status przedsiębiorstwa państwowego[92]. Powrócono więc do ubiegłorocznego projektu, który tym razem - od początku następnego sezonu - stanie się faktem.

Horzyca tymczasem próbował rozwikłać kłopoty repertuarowe. Z planów ogłoszonych we wrześniu udało mu się zrealizować tylko dwie pozycje: *Sen nocy letniej* i *Majora Barbarę*. Wystawieniu *Bolesława Śmiałego* sprzeciwiło się ministerstwo, podobny zakaz spotkał - mimo obchodów setnej rocznicy śmierci Słowackiego - *Samuela Zborowskiego* (w którym miał występować gościnnie Tadeusz Białoszczyński, grający już wcześniej w lwowskiej inscenizacji tej sztuki). Z autorów współczesnych zakwestionowano Szaniawskiego. Równocześnie ministerstwo domagało się, aby trzy piąte repertuaru każdego teatru stanowiły sztuki polskie oraz by w pozostałej części dominowały sztuki rosyjskie i radzieckie. Ze swoich pierwotnych planów Horzyca próbował ocalić jeszcze *Panią Wdzięczny Strumyk* Hsiunga (w styczniu wysłał nawet list do Ambasady Chińskiej w Warszawie z prośbą o nadesłanie materiałów dotyczących teatru chińskiego, potrzebnych w związku z przygotowaniem tego utworu), ale i to się nie udało. Gwoli zadowolenia mecenasa wystawił natomiast współczesny dramat radziecki - jedyny zresztą w sezonie 1948/49 - komedię Andrieja Uspienskiego *Przyjaciele*, ale... w teatrze objazdowym (w Poznaniu zagrano tę sztukę wyreżyserowaną przez Hannę Małkowską, tylko 10 razy). W Teatrze Polskim zaś na afiszu pojawił się *Mąż i żona* Aleksandra Fredry (prem. 30 III 1949) - chyba zgodnie ze starą zasadą sięgania po niezawodnego Fredrę w momencie kłopotów repertuarowych.

Męża i żonę zrealizował wicedyrektor Stefan Drewicz ze scenografem Andrzejem Stopką. Z czysto teatralnego punktu widzenia przedstawienie było bardzo dobre. Drewicz poprowadził sztukę w płynnym, jednolitym stylu, wydobywając z tekstu jego lekkość, finezję, ironię, i eksponując dzięki temu błyskotliwe aktorstwo czwórki bohaterów. Rozumiejący intencje reżysera sprawozdawca, oceniał: „Misterna gra pod groteskę, pod ledwo uchwytną ironię, przepoiła komedię nową atmosferą. Doskonała para: Hrabia Wacław Lecha Stępowskiego i Elwira Zofii Barwińskiej dała dawno nie widziany popis gry aktorskiej, stojący na najwyższym poziomie"[95].

Okazało się jednak, że i Fredro przestał już być „bezpiecznym" autorem. Nie był wszak postępowy. Florian Miedziński, najczujniejszy ideologicznie krytyk poznański, stwierdził, że „wystawiona komedia fredrowska niewiele wnosi do dorobku naszego teatru", bo „pod względem etycznym i społecznym jest niemoralna". I miałby nawet w tym sądzie wielkich poprzedników, jak Wincenty Pol czy Stanisław Tarnawski, gdyby nie zupełnie inne pojmowanie owej niemoralności. „Najbardziej niemoralnym jest fakt - pisał Miedziński - że Fredro w tej komedii rozkład moralny przedstawia jako rzecz wcale miłą i jej nie chłoszcze"[94]. Bawił więc, ale nie uczył. Brak tendencji dydaktycznej dyskwalifikował w oczach krytyka sztukę. Nie dyskwalifikował jej jednak w oczach publiczności. *Męża i żonę* grano z powodzeniem 44 razy.

W marcu Horzyca sięgnął po debiut dramaturgiczny prezesa poznańskiego oddziału Związku Literatów Polskich, niedawnego laureata nagrody literackiej Poznania, historyka literatury miejscowego uniwersytetu, Wacława Kubackiego. Sztuka *Krzyk jarzębiny*, napisana w sierpniu 1948 roku, opublikowana po raz pierwszy jesienią w „Echu Teatralnym i Muzycznym", miała swą prapremierę w Teatrze Kameralnym w Warszawie w reżyserii Janusza Warneckiego (31 III 1949). Horzyca był jej drugim inscenizatorem. W następnym sezonie odbyły się jeszcze premiery w Bydgoszczy, Toruniu i Krakowie. Dramat Kubackiego stał się więc jednym z popularniejszych wówczas utworów współczesnych. Dzisiaj jest już zupełnie zapomniany, chyba słusznie.

Krzyk jarzębiny opowiada o ostatnich trzech dniach życia Ludwika Spitznagla, spędzonych w 1827 roku w majątku marszał-

ka Rdułtowskiego na Nowogródczyźnie i zakończonych niespodziewanym samobójstwem. Wątek romantycznego osamotnienia (przejawiającego się tu w marzycielskim patriotyzmie i fantazmatach politycznych z dodatkiem, oczywiście, elementu romansowego) próbował Kubacki powiązać z tendencją społeczną, czego najlepszy wyraz znajdujemy w słowach głównego bohatera: „Trzeba rozbić społeczne dyby narodu. Musimy z niewolników każdej kondycji uczynić wolnych ludzi. Zwiastować erę swobodnego, pięknego życia. Mamy prawo być obywatelami tak urządzonej społeczności, w której by praca stanowiła źródło dobrego bytu i zadowolenia, a marzenie poety było dźwignią postępu ludzkości"[95]. Autorowi nie udało się jednak zbudować jakiejkolwiek akcji dramatycznej. Zamysł wyświetlenia psychologicznych motywacji samobójstwa Spitznagla pozostał jedynie deklaracją. Przez trzy akty toczą się papierowe dialogi, za pomocą których opowiada się publiczności o ideałach i dążeniach młodego romantyka (internacjonalizm, rewolucja, demokracja) skontrastowanych ze stereotypowo przedstawionym szlacheckim tłem dworu Rdułtowskiego - ale ostatnia kwestia („Pan Spitznagel... odebrał sobie życie") jest, jak trafnie zauważył Lesław Eustachiewicz[96], co najwyżej aluzją literacką do *Kordiana* („Oh, nieszczęście! panicz się zastrzelił") niż konsekwencją wątłej akcji.

W 1949 roku sztuka spotkała się jednak z bardzo dobrymi ocenami. Niektóre z nich (np. entuzjastyczny wykrzyknik Jerzego Młodziejowskiego: „*Krzyk jarzębiny* to nowy etap w dziejach naszej sceny" czy zdanie Juliana Wołoszynowskiego: „Dużo poetyczności jest w utworze") brzmią dzisiaj zaskakująco[97]. Można przypuszczać, że zadecydowała o tym tematyka utworu, nader rzadko przecież podejmowana w ówczesnej dramaturgii. Romantyzm też zapewne sprawił, że sztuką zainteresował się Horzyca, choć do prób przystąpił, jak zaświadcza w *Dzienniku* sam Kubacki, „bez zbytniego entuzjazmu"[98] - nie mógł przecież nie widzieć licznych wad utworu, z nikłą dramatycznością na czele.

Centralnym problemem *Krzyku jarzębiny* stało się dla Horzycy poczucie osamotnienia głównego bohatera. Dostrzegł (może trochę na wyrost), że u podłoża dramatu Kubackiego leży rewizja najpopularniejszego stanowiska romantycznego, które inscenizator określił tytułem powieści Stanisława Brzozows-

kiego: „Sam wśród ludzi". Taki tytuł też nosi esej reżysera zamieszczony w programie Teatru Polskiego. W eseju tym przypomniał, iż „widocznie istnieje jakaś «siła fatalna», co upiorowi romantyzmu sczeznąć nie pozwala", a równocześnie „każde pokolenie przynosi nową falę oburzenia na romantyzm" - tyle że, jak dalej błyskotliwie zauważał, „negacja romantyzmu to wciąż jeszcze romantyzm"[99]. Nowatorstwo Kubackiego ujrzał Horzyca w tym, że „nie deklamuje [on] o «aspołeczności» swego bohatera", ale przekonuje, iż „nie pomoże romantyczna «czułość serca», nie uratuje «krzyk jarzębiny», gdy ktoś jest sam wśród ludzi. Trzeba wykonać «metafizyczny skok w rzeczywistość», jeśli chce się być człowiekiem, a nie kimś zawieszonym pomiędzy niebem a ziemią".

Sam Ludwik Spitznagel był dla Horzycy rodzonym bratem Kordiana, który „bagnetem swoim przebijał tylko - mary". I to stanowiło zapewne jeszcze jeden powód zainteresowania *Krzykiem jarzębiny*. W wyobraźni swojej widział bowiem Horzyca przede wszystkim dramat głównego bohatera, dramat romantyka, a nie - Wacława Kubackiego.

Premiera odbyła się 30 IV 1949. Spitznagla grał jeden z ulubionych aktorów Horzycy, Zdzisław Salaburski, Laurę - Maria Ursynówna (w Teatrze Kameralnym w Warszawie w tych samych rolach wystąpili Czesław Wołłejko i Renata Kossobudzka), Marszałka Rdułtowskiego - dobry aktor charakterystyczny, Tadeusz Chmielewski. Dekoracje projektował Jan Kosiński (na przodzie sceny fragment parku pokrytego dębowymi liśćmi, z tyłu na podeście przekrój przez salon dworski z widocznymi zewnętrznymi, lekko zmurszałymi kolumnami); tło muzyczne, zgodnie z wolą autora, stanowiły frgmenty utworów Mozarta, Fielda i Schuberta oraz anonimowy polonez z XVIII wieku.

Sztuka spotkała się, podobnie jak w Warszawie, z przychylnym przyjęciem krytyki, ale recenzje dają dzisiaj niewielkie wyobrażenie o scenicznej realizacji dramatu. Pochwały zamykały się w ogólnikach, np.: „Wybitnym sukcesem artystycznym sezonu była niedawna premiera *Krzyku jarzębiny* (...). Nadzwyczaj dodatnie wyniki dała reżyseria W. Horzycy"[100]. „Reżyseria Wilama Horzycy umiała wydobyć z tekstu wizualność teatralną. Znać było kontury wielkiego teatru"[101]. Nieco bardziej konkretny próbował być sprawozdawca „Kroniki Miasta Poznania": „Świetnie oddana atmosfera sztuki, ze wszystkimi

smakami epoki, dobre, ostro zarysowane postaci, zmysł humoru - to walory teatralne nie do pogardzenia"[102]. Jedynym malkontentem był Florian Miedziński: „Spitznagel (...) nie wzrusza nas i chłodno przyjmujemy jego mętne poetyckie tyrady o walce, jaką zamierza podjąć (...). Nie wiemy, czego ten niezdecydowany kochanek i rewolucjonista właściwie chce (...). A ponieważ autor nie zdecydował się na nadanie swemu bohaterowi jasno sprecyzowanych konturów, młody romantyk, chory na bezwład czynu, snuje się po scenie jak upiór lub mdła figura z niemego filmu". Krytyk „Gazety Poznańskiej" okrasił te, kto wie czy nie słuszne, uwagi złośliwością w stosunku do inscenizatora: „Sztuka (...) znalazła w W. Horzycy idealnego reżysera, którego nastawieniu odpowiada jej romantyczno-mistyczny ton i brak konkretnych konturów"[103].

W sumie można się domyślać, że z kiepskiej sztuki zrobił Horzyca jednak dobre przedstawienie, ale powodzenie u publiczności było tym razem umiarkowane. Spektakl grano 34 razy, ale na 11 542 rozprowadzone bilety ponad jedną trzecia (4 053) wydano bezpłatnie (w tym 2 193 „na czyn kongresowy związków zawodowych") dla zakładów pracy, co stanowiło największą liczbę tego typu biletów w całym sezonie.

Trzeba na koniec podkreślić, że *Krzyk jarzębiny* był jedynym współczesnym dramatem polskim wyreżyserowanym przez Horzycę w okresie dyrekcji poznańskiej. Nie udało mu się później zrealizować ani *Spotkania w Tatrach* Krystyny Grzybowskiej, ani *Maskarady* i *Odbudowy Błędomierza* Jarosława Iwaszkiewicza, ani *Ludzi z martwej winnicy* Romana Brandstaettera - mimo że wszystkie te utwory umieszczone już były w planie repertuarowym, żaden z nich nie uzyskał akceptacji władz. W następnych sezonach inscenizował więc Horzyca wyłącznie sztuki obce - w większości klasyczne (Racine, Puszkin, Lorca, Cervantes, Ostrowski, Szekspir). Takiego dokonał wyboru wobec coraz dotkliwszych ograniczeń repertuarowych. Reżyserował osobiście zresztą coraz mniej. W pierwszym poznańskim sezonie sam wystawił połowę wszystkich premier, w następnym - pięć (a przecież zarządzał wtedy trzema teatrami), w ostatnim, niepełnym - dwie. Nigdy jednak Horzyca nie należał do reżyserów dyspozycyjnych, wykonujących tylko zamówienia mecenasa. Realizował jedynie takie sztuki, do których był osobiście przekonany, które po prostu cenił. W sytuacji, kiedy jego

program artystyczny rozmijał się z preferencjami zwierzchników wolał pracować mniej, ale zgodnie z własnymi przekonaniami. W kontekście kłopotów repertuarowych Horzycy przypomina się jego sformułowanie użyte w liście do Jarosława Iwaszkiewicza w grudniu 1947 roku (i może wtedy nieco przesadne): „W ogóle jeśli chodzi o repertuar, to naprawdę nie wiem, co będzie dalej (...). To, co mi zatwierdzono definitywnie, to samo śmiecie, które podałem ot tak, na wszelki wypadek. Ale to właśnie znalazło łaskę w oczach Departamentu Teatru"[104].

W końcu kwietnia, równocześnie z premierą *Krzyku jarzębiny*, Horzyca zorganizował w Teatrze Polskim przegląd bieżącego repertuaru z okazji Międzynarodowych Targów Poznańskich, dla gości tej imprezy. Również w następnych sezonach w czasie targów odbywał się ten swojego rodzaju festiwal, a inicjatywa dyrektora spotkała się z uznaniem władz i przyjezdnej publiczności.

Sezon 1948/49 zakończył się w Teatrze Polskim dwiema premierami: *Klubu kawalerów* Bałuckiego (16 V 1949) i *Rozkoszy uczciwości* Pirandella (już w okresie wakacyjnym, 3 VIII 1949). Horzyca bynajmniej nie cenił Bałuckiego (pojęcia „bałuczyzna" używał kilkakrotnie w swych artykułach jako synonimu przeciętności, błahości i obniżania lotu polskiego teatru), ale... go wystawiał. We Lwowie w 1936 roku - *Grube ryby*, w Teatrze Narodowym w Warszwie - *Gęsi i gąski* (1938) oraz *Grube ryby* (1939), w Toruniu - znowu *Grube ryby* (1946) i *Dom otwarty* (1948); dwie ostatnie sztuki we własnej reżyserii. W teatrach przez siebie prowadzonych, zwyczajem przedwojennych dyrektorów, umieszczał na afiszu po sztuce z wielkiego repertuaru jakąś lekką komedię (np. *Grube ryby* grano w Teatrze Narodowym po *Mazepie*, a w Toruniu po *Śnie nocy letniej*). Te błahe komedyjki zarabiały zwykle na kolejne realizacje „snów pana Wilama". Jako doświadczony antreprener wiedział też Horzyca, że teatr gra... dla publiczności, a ta zawsze żądna była rozrywki. Uważał, że ludzie chodzą do teatru albo żeby się bawić (na komediach), albo żeby się wzruszać (na wielkich dziełach). Poza tym ustępstwo na rzecz gustów szerokiej widowni w żadnym teatrze nie jest przestępstwem, przeciwnie - zmusza potem publiczność do ustępstw na rzecz ambitnego programu artystycznego.

Przy okazji *Klubu kawalerów*, reżyserowanego w Poznaniu

przez Tadeusza Chmielewskiego, nie omieszkał Horzyca postawić paru ważkich pytań. W programie do przedstawienia opublikował artykuł *Wielki świat Capowic, czyli bałucczyzna denudata*. „Jak to było możliwe - pytał w nim - by synowie bohaterów powstania styczniowego, a nawet bohaterowie sami, potrzeć mogli na ten świat drobnoustrojów, jaki prezentowała bałucczyzna i jej szkoła?"[105]. Jak to było możliwe - pytał dalej - że poetyckim epilogiem powstania listopadowego stała się III część *Dziadów*, a powstania styczniowego - *Klub kawalerów*? „Ta sielanka - bo bałucczyzna to sielanka - jest, i może pozostanie zagadką" - odpowiadał. Zagadką psychologiczną, oczywiście, bo socjologicznie dałoby się to łatwo wyjaśnić. Ale też - jak zauważał - poza paroma wyjątkami „całe plejady (...) pisarzy europejskich świeciły wówczas mdłym światłem bałucczyzny. A nasz Bałucki był tylko jedną z nich i to bynajmniej nie najświetniejszą". Dodajmy od siebie, że deprecjonowanie „dobrze skrojonych" komedii jest charakterystyczne dla naszej literatury i krytyki. Francuzi by się pewnie Bałuckiego nie wstydzili, tak jak nie wstydzą się Labiche'a czy Feydeau.

Klub kawalerów został w Poznaniu dodatkowo „zwodewilizowany" i opatrzony piosenkami Witolda Zechentera z muzyką Anatola Wrońskiego i Mariana Radzika. Wytykano potem w recenzjach te szlagierowo-operetkowe tony, ale teatr został po prostu zmuszony do tych uzupełnień, gdyż autorzy muzyki zawarli umowę ze spadkobiercami Bałuckiego, w myśl której nie wolno było wystawiać *Klubu* bez owych piosenek. Poza tą „innowacją" Tadeusz Chmielewski wyreżyserował sztukę w sposób tradycyjny, rutynowy, w dobrym tempie, dając pole aktorom do pogrania „od kulisy do kulisy".

Spektakl wprawił krytykę w prawdziwe zakłopotanie. *Klub kawalerów* odniósł bowiem ogromny sukces frekwencyjny u mieszczańsko-inteligenckiej publiczności poznańskiej (50 przedstawień do końca lipca i jeszcze 23 na początku następnego sezonu, brawa przy otwartej kurtynie). Recenzenci uznali za konieczne wytłumaczyć widzów z tego niestosownego zachowania. Wszystko wszakże „powinno raczej odpychać postępowego widza od utworu Bałuckiego"[106]. W tym tłumaczeniu najdalej posunęła się Janina Morawska, która za najsympatyczniejsze postacie na scenie uznała... kelnerów, statystujących w sztuce - „właśnie

dlatego, że oni jedni c o ś r o b i ą, że widzimy ich w czasie pełnienia ich czynności zawodowych, podczas kiedy inni tylko się wałkonią", i przekonywała, iż widz bawi się dzisiaj „i n n o ś c i ą karykaturalnych figur"[107]. A widz bawił się po prostu Bałuckim, nie mając przy tym skupułów, że podoba mu się coś, co mu się podobać nie powinno.

Rozkosz uczciwości (napisana w 1917) nie należała do najpopularniejszych w Polsce dramatów Pirandella, ale była grana kilkakrotnie w okresie dwudziestolecia międzywojennego (m.in. w Krakowie w 1924, w Warszawie w 1931, we Lwowie w 1932 - za dyrekcji Horzycy, w reżyserii Bronisława Dąbrowskiego) oraz raz jeden po wojnie - w Toruniu w 1947. W Poznaniu Horzyca powtórzył swoją inscenizację toruńską, z tymi samymi dekoracjami Leonarda Torwirta (zwykły, dość bogaty mieszczański salon), z tym samym Przemysławem Zielińskim w głównej roli Angela Baldovina. Do Pirandella wrócił Horzyca w późniejszych latach jeszcze raz, kiedy w 1958 roku w Teatrze Narodowym umieścił w repertuarze *Żywą maskę* (*Henryka IV*) w reżyserii Jana Perza.

Autora *Sześciu postaci scenicznych*... cenił Horzyca za wprowadzenie do dramaturgii nowego gatunku psychologizmu, psychologizmu jako maski, „«żywej maski», za którą kryje się nieświadoma prawda duszy nowoczesnego człowieka"[108]. W *Rozkoszy uczciwości* Pirandello podjął - w melodramatycznym kształcie - żywo dyskutowaną także dziś w socjologii problematykę „twarzy i maski", „bycia sobą" i „grania roli", czyli - mówiąc słowami inscenizatora - „relatywizmu psychologicznego". Ów relatywizm ukazany jest w sztuce, dowodził Horzyca, „bez swych niemal mistycznych osłonek; więcej nawet, odbywa się tu nad nim niezbyt surowy, ale w każdymrazie sąd, a bohater komedii, Baldovino, sam demaskuje swoje «konstruowanie się» psychologiczne, które u niego nie jest przecież niczym innym, jak «artystyczną» czy «filozoficzną» maską. Natomiast p r a w d ą Baldovina jest zwyczajny ludzki czy zwierzęcy instynkt, który przedziera się przez gąszcz rozważań i deliberacji, by ukazać bohatera tej komedii nie w kształtach Hamleta, ale raczej w postaci dość przeciętnego homo sapiens rodzaju męskiego". Tylko taką formę psychologizmu Horzyca akceptował na scenie; psychologizm opisowy, popadający często w naturalizm, drażnił go i nie przekonywał, bo nie dawał klucza do

odkrywania „wielkiej tajemnicy człowieka".

W realizacji teatralnej inscenizator stonował melodramatyczne jaskrawości intrygi i - jak pisała Zofia Karczewska-Markiewicz -„w pełnej artystycznego umiaru reżyserii zaakcentował te momenty, w których Pirandello wypowiada swój pogląd na obłudę środowiska". „Zasługa reżysera jest tym większa - dodawała recenzentka - że pracował z zespołem przeciętnej miary"[109]. Ale też aktorom trudno jest zazwyczaj odnaleźć się w świecie Pirandella. Może dlatego, że wymaga się w nim grania jakby spotęgowanego: trzeba grać granie. Nawet tak wybitni aktorzy jak Wojciech Brydziński i Zofia Lindorfówna nie podołali w 1931 roku *Rozkoszy uczciwości*. W Poznaniu wyróżniał się tylko Przemysław Zieliński (Baldovino), który - jak oceniali krytycy - „był skupiony, dojrzały, przemyślał sumiennie rolę"[110].

Żadnych zarzutów natury ideologicznej ani autorowi, ani reżyserowi prasa tym razem nie stawiała. Nawet onegdajsza miłośniczka kelnerów u Bałuckiego, Janina Morawska, stwierdziła, że „należy się Horzycy podziękowanie za staranne i ciekawe wystawieniwe tej właśnie sztuki, która stanowiła piękne zamknięcie sezonu"[111]. Piękne, choć może mało efektowne. W teatrach jednak zawsze większą wagę przywiązuje się do inauguracji niż do zwieńczenia. Warto jeszcze dodać, że toruńska i poznańska *Rozkosz uczciwości* była jedyną sztuką Pirandella graną w Polsce do 1956 roku.

Wraz z końcem sezonu 1948/49 kończył się w Polsce etap budowania fundamentów pod nową politykę kulturalną - zostało to opisane szczegółowo w rozdziale poprzednim. Był to przede wszystkim etap wprowadzania nowych założeń teoretycznych, ideologicznych, których strażnikami mianowano w obrębie sztuki krytykę (Horzyca odczuł to po raz pierwszy po premierze *Majora Barbary*, odbytej w dwa tygodnie po szczecińskim zjeździe literatów). W działalności teatrów, poza zaczynającymi się restrykcjami repertuarowymi, nie nastąpiły jeszcze wyraźniejsze przemiany. Miały one o tyle utajony charakter, że na scenach widoczne były faktyczne dokonania, a nie braki. W przypadku Horzycy okazało się, że - zgodnie z zapowiedzią z września 1948 roku - na nowym terenie realizował konsekwentnie, nie poddając się pierwszym przeszkodom, swoją linię programową. Repertuar sezonu 1948/49, porównany z zestawem

dramatów wystawianych wcześniej w Toruniu, nie wykazuje większych zmian. Nacisk położono na sztuki retrospektywne, z kulminantami wielkiej klasyki, ale przy wykorzystaniu wartościowych pozycji z dramaturgii współczesnej.

W roku 1948/49 Państwowy Teatr Polski w Poznaniu (wraz z filią w Gorzowie i Teatrem Objazdowym) wystawił 21 sztuk w 19 premierach (w samym Poznaniu 12 sztuk). Z tego 12 stanowiły dramaty polskie, 9 - obce (w Poznaniu odpowiednio 6 i 6, a więc proporcje równoważne). Widać było znaczną przewagę utworów dawniejszych. Zrealizowano tylko trzy polskie sztuki współczesne, powojenne (*Strzały na ulicy Długiej*, *Przemysław II* - prapremiera, *Krzyk jarzębiny*) i dwie nowe obce (angielski *Seans* z 1941 roku i radzieccy *Przyjaciele*). Wielką klasykę reprezentował w Poznaniu *Sen nocy letniej*, a w Gorzowie *Szkoła żon*. Nie z winy dyrekcji zabrakło na scenie polskiego dramatu narodowego, a romantyzm reprezentowali tylko Aleksander Fredro i Józef Korzeniowski. Nie spodziewał się pewnie Horzyca, że jego największym sukcesem frekwencyjnym i kasowym w tym pierwszym poznańskim sezonie stanie się *Sen nocy letniej*. W Toruniu największą kasę robił jednak Bałucki, we Lwowie żadna z realizacji wielkiego repertuaru nie przekroczyła dwudziestu kilku przedstawień. Tymczasem w Poznaniu Szekspira obejrzała prawie jedna piąta wszystkich widzów Teatrów Polskiego, gorzowskiego i objazdowego łącznie (41 732 na 221 905). Niejeden współczesny dyrektor mógłby pozazdrościć takiego rezultatu. Sukces *Snu* był jednocześnie najlepszym argumentem na potwierdzenie słuszności teatralnego programu Horzycy. I dyrektor nie omieszkał wykorzystać tego faktu w sprawozdaniu pisanym dla ministerstwa: „nieprawdą jest, jakoby najwyższy chociażby poziom literacki nie był odpowiedni dla najszerszych mas. Jest to zarazem doskonała wskazówka, po jakiej linii winna iść polityka repertuarowa, jeżeli teatr ma spełnić swe najważniejsze zadania, wciągnięcia wszystkich sfer społeczeństwa na widownię, szerzenia wśród nich kultury artystycznej i literackiej"[112].

Osiągnięciami w pozyskiwaniu publiczności poszczycić się mógł także zorganizowany przy Teatrze Polskim Teatr Objazdowy. Jak wiadomo, tego rodzaju propagowanie działalności artystycznej w tzw. terenie stało w centrum uwagi władz politycznych. Począwszy od 1948 roku organizowano coraz gęstszą sieć bib-

liotek, wystaw, teatrów i kin objazdowych. Aktorzy poznańscy (pod kierunkiem Włodzimierza Dobrzańskiego) odwiedzili w omawianym sezonie 44 miejscowości z jedenastoma sztukami (w tym trzy „objazdowe" premiery) i akademią mickiewiczowską, dając łącznie 153 przedstawienia (dla porównania: w Poznaniu - 391). „Nie ułatwiano sobie zadania - pisał „Głos Wielkopolski". - Jeżdżono ze sztukami wieloobsadowymi, skomplikowanymi scenograficznie, wymagającymi tła muzycznego i zmiany światła. (...) *Sen nocy letniej*, jego wielki zespół, dekoracje, kostiumy i orkiestra (...) wyruszyły w teren na ciężarówkach"[113]. Poznański Teatr Objazdowy był jedną z większych imprez tego rodzaju w Polsce, zarówno pod względem liczby danych spektakli, jak i zasięgu terytorialnego.

Z artystycznego punktu widzenia sezon 1948/49 był niewątpliwie udany. Największe osiągnięcia trzeba tu przypisać samemu Horzycy. Spośród sześciu przygotowanych przez niego premier dwie, *Sen nocy letniej* i *Pugaczowa*, można uznać za wybitne. Ta pierwsza inscenizacja na trwałe weszła do historii i do kanonu wielkich realizacji Szekspira w Polsca, była bodaj najwybitniejszą - obok zupełnie odmiennej, późniejszej o przeszło dwadzieścia lat inscenizacji Konrada Swinarskiego - pośród czterdziestu trzech powojennych premier tej sztuki. Z *Pugaczowem*, po pięknym przedstawieniu Horzycy, już właściwie nikt nie odważył się zmierzyć. Jedyna próba z 1967 roku w Teatrze Polskim w Warszawie była całkowicie nieudana. Z pozostałych prac najwyżej niewątpliwie stała *Major Barbara*, ale też nie było w naszym teatrze, ani wcześniej, ani potem, lepszego od Horzycy znawcy i inscenizatora Bernarda Shawa. Ze sztuk innych reżyserów wyróżniał się najbardziej *Przemysław II* Teofila Trzcińskiego.

Patrząc dziś z historycznej perspektywy na repertuar poznańskiego sezonu 1948/49, można postawić Horzycy jeden zarzut. Dotyczy on powtórzeń. Aż siedem sztuk wystawionych w tym sezonie było powtórzeniami inscenizacji toruńskich. Tylko *Krzyk jarzębiny* stanowił zupełnie nową pozycję w rejestrze prac Horzycy. Można to wyjaśnić i chęcią pokazania udanych realizacji szerszej publiczności, i posiadaniem w zespole przygotowanych do poszczególnych ról aktorów, i preferencjami literackimi dyrektora, i koniecznością doraźnych interwencji repertuarowych (i związanym z tym brakiem czasu), ale wszy-

stko to nie usprawiedliwia liczby tych powtórek (ponad połowa z wystawionych w Teatrze Polskim sztuk!). Usprawiedliwia je natomiast częściowo organizacyjno-przygotowawczy charakter pierwszego sezonu, a także - i to najważniejsze - ich sukces artystyczny. Były to jeszcze najlepsze powtórki Horzycy. Następne, we Wrocławiu czy w Warszawie, stały już na niższym poziomie.

Do zasług dyrektora należało znaczne podniesienie rangi scenografii w poznańskim teatrze oraz skonsolidowanie zespołu aktorskiego. Dekoracje Leonarda Torwirta do *Snu nocy letniej*, Jana Kosińskiego do *Przemysława II*, Andrzeja Stopki do *Męża i żony* mogły przekonać widownię Poznania, że sztuka scenograficzna stoi w Polsce o wiele wyżej, niż można by to wnioskować z oglądanych wcześniej w Teatrze Polskim wnętrz, komponowanych szablonowo przez Stanisława Jarockiego. Zespołowi aktorskiemu natomiast udało się już w pierwszym sezonie wypracować pewien styl. Charakteryzował go w sierpniu 1949 roku Konstanty Puzyna: „Styl to sensu stricto poetycki, lekko patetyczny w słowie i geście, statyczny raczej niż ruchliwy; tekst podawany przez aktorów nosi cechy szlachetnej retoryki, gra jest deklamacyjna, choć nie deklamatorska; gest oszczędny, schematyczny nieco i konwencjonalny"[114]. Tylko trzy prawdziwe zintegrowane zespoły widział krytyk wówczas w Polsce: Horzycy, Galla w Gdyni i Dąbrowskiego w Krakowie.

Działalność nowego dyrektora spotykała się też na ogół z przychylnością miejscowych recenzentów. O nielicznych wyjątkach od tego życzliwego tonu już pisałem. Eksponowałem nawet owe wypowiedzi, jednak daleko im jeszcze było do późniejszej napastliwości. Ale też dopiero po konferencji w Oborach krytyka została zobowiązana przede wszystkim do czujności ideologicznej. Wcześniej takie skłonności przejawiali wyjątkowi gorliwcy. Z artystycznego punktu widzenia zaś teatrowi Horzycy niewiele można było zarzucić. Z zadowoleniem więc przyjęto reorganizację miejscowych scen. Po zakończeniu sezonu sprawozdawca „Kroniki Miasta Poznania" pisał z satysfakcją, że wieloletnie utyskiwania na słaby teatr odniosły częściowy przynajmniej skutek. Po trzyletniej kampanii poznańskiego świata kulturalnego o podniesienie poziomu życia teatralnego, Ministerstwo Kultury i Sztuki mianowało naczelnym dyrektorem wszystkich teatrów dramatycznych w Poznaniu Wilama Ho-

rzycę"[115]. Kompleks ów składał się z Teatru Polskiego, Nowego, Komedii Muzycznej i Teatru Objazdowego. Nolens volens stał się więc Horzyca monopolistą teatralnym w Poznaniu. Ale zanim zaczął organizować nowy sezon, pojechał na urlop do ulubionej Krynicy.

II

Zjednoczenie czterech teatrów pod jedną dyrekcją było nie tylko lokalnym wynalazkiem Poznania, ale także jednym z przejawów odgórnego dążenia do centralizacji życia teatralnego w Polsce. Horzycę niewątpliwie ucieszyło powierzenie mu Teatru Nowego, gdyż już wcześniej wyrażał chęć zorganizowania sceny kameralnej przy Teatrze Polskim. Wiosną 1949 roku mówił w wywiadzie dla „Expressu Poznańskiego": „Gdyby można było wreszcie stworzyć teatr kameralny, to praca w Poznaniu mogłaby dać naprawdę zadowalające wyniki"[1]. Dysponowanie dwiema scenami jest zawsze dla teatru wygodniejsze - i przy układaniu repertuaru, i przy wykorzystywaniu zespołu aktorskiego. Teraz Horzyca miał trzy sceny i ... trzy widownie. Liczyły one łącznie 1290 miejsc (480 w Polskim, 425 w Nowym i 385 w Komedii Muzycznej). Był to więc, jeśli spojrzeć z tego punktu widzenia, jeden z największych teatrów w Polsce. W całym kompleksie najbardziej kłopotliwym elementem okazała się Komedia Muzyczna. Nie dość, że trudno było znaleźć wówczas popularny repertuar, który satysfakcjonowałby nie tylko publiczność, ale i mecenasa, to jeszcze drewniany budynek teatru, wzniesiony w 1945 roku jako tymczasowy, znajdował się w opłakanym stanie technicznym. Po pięciu latach eksploatacji wymagał już znacznych przeróbek i zabezpieczenia przeciwpożarowego. Wojewoda poznański zalecał nowej dyrekcji m.in. zmniejszenie liczby miejsc na widowni (do 245) i przebudowę garderób, co wymagało znacznych nakładów finansowych przewyższających możliwości przedsiębiorstwa. Na początku 1950 roku Horzyca zastanawiał się nawet - w piśmie do Generalnej Dyrekcji Teatrów, Oper i Filharmonii - „czy w takich warunkach opłaca się w ogóle prowadzić Komedię Muzyczną jako teatr wybitnie rozrywkowy, do którego należy dopłacać, bo w naszej kalkulacji, wniesionej do planu finansowego na 1950 rok, Komedia Muzyczna miała dawać zyski i pokrywać częściowo niedobór innych teatrów, a szczególnie Teatru Objazdowego"[2]. Skończyło się na przeprowadzeniu drobnych remontów w marcu 1950 roku, a prowi-

zoryczny budynek funkcjonował jeszcze przez pięć następnych lat.

Nowa dyrekcja poznańskich scen zadecydowała, że każdy z teatrów wchodzących w skład przedsiębiorstwa będzie miał odrębny charakter. Założenia organizacyjne wyjaśnił Horzyca w wywiadzie dla „Głosu Wielkopolskiego": „Teatr Polski(...) będzie przede wszystkim kultywował repertuar klasyczny i sztuki o większym formacie",czyli te, „które dają szersze możliwości inscenizacyjne. Nie znaczy to, że Teatr Polski będzie grywał samych klasyków. Za sztuki o większym formacie uważam na przykład również komedie Bernarda Shaw". Teatr Nowy miał się stać typową sceną kameralną, a w odniesieniu do Komedii Muzycznej dyrektor stwierdził, iż „chcielibyśmy, aby wachlarz możliwości tego teatru był jak największy: od *Wesela na Kurpiach* aż po operetkę"[3]. Kierownikiem Teatru Nowego mianował Horzyca swego dotychczasowego zastępcę, Stefana Drewicza, a Komedii Muzycznej - Tadeusza Chmielewskiego. Sam odpowiadał oczywiście za wszystkie sceny, podobnie jak - od innej strony - nowo mianowany kierownik literacki, Stanisław Hebanowski. Z początkiem nowego sezonu odeszła z Poznania część aktorów, głównie tych związanych ze Szczerbowskim, zaangażowano zaś m.in. Irenę Detkowską, Jadwigę Sachnowską, Jerzego Blocka, Apolinarego Possarta, Bolesława Rosłana, Zygmunta Zintla oraz Zdzisława Karczewskiego, Tadeusza Muskata i Stefana Orzechowskiego jako reżyserów[4]. Pierwszym scenografem został Jan Kosiński.

Sezon 1949/50 rozpoczynano w innych warunkach niż poprzedni. Skończył się kredyt zaufania, jakim obdarzono Horzycę u progu działalności w Poznaniu, na barkach jednej osoby spoczęła teraz odpowiedzialność za życie teatralne całego miasta (z wyjątkiem Opery i Teatru Młodego Widza), a przede wszystkim zaczynało się właśnie rygorystyczne egzekwowanie założeń nowej polityki kulturalnej. Ta ostatnia zmiana przysporzy Horzycy najwięcej kłopotów. Częściowo zdawał sobie z tego sprawę już u progu sezonu. W cytowanym powyżej wywiadzie znalazł się wiele mówiący passus: „Repertuar! - Tu dyrektor Horzyca, który na każdą kwestię odpowiada bez zająknięcia, milknie i zaczyna chodzić po gabinecie jak lew po klatce. - Hm...Na ten temat nie mogę powiedzieć jeszcze nic pewnego. Przedstawiłem moim władzom preliminarz na cztery miesiące i nie wiem jesz-

cze, czy zostanie zatwierdzony". Niepokój dyrektora był uzasadniony. Spośród tylko tych zapowiedzi, o których wzmiankowała prasa, nie doczekały się realizacji ani prapremiery *Spotkania w Tatrach* Grzybowskiej, *Odbudowy Błędomierza* Iwaszkiewicza i *Biednych ludzi* Karczewskiej, ani *Ludzie z martwej winnicy* Brandstaettera (mimo że Stanisław Hebanowski próbował uzasadniać, iż jest to sztuka „obrazująca ideę braterstwa międzynarodowego"[5]), ani *Złota Czaszka* Słowackiego, *Androkles i lew* Shawa, *Pan Puntilla i jego sługa Matti* Brechta, *Człowiek i cień* Szwarca, ani chińska *Pani Wdzięczny Strumyk* (niezmiennie umieszczana przez Horzycę w repertuarze i nigdy nie wystawiona). Prasa nie informowała naturalnie o ...marzeniach dyrekcji, a wśród tych marzeń był i *Troilus i Kressyda* Szekspira, i *Pokój* Arystofanesa, i *Woyzeck* Büchnera, i *Zieleni się zboże* Williamsa, i *Cesarz Jones* O'Neilla, i Miciński, i Kleist.... „Horzyca snuł takie plany tylko w zaciszu swego gabinetu, zdawał sobie bowiem sprawę, że są to sztuki, jak mawiał, «nie na dzisiaj»"[6]. Znamienny fakt odnotował w swoim *Dzienniku* Wacław Kubacki: „Hebanowski mi mówił, że Horzyca miał ochotę wystawić mój dramat bibijny [*Historia biblijna* - przyp. W.D.]. Pewien urzędnik Departamentu Teatralnego usłyszawszy to, wybuchnął głośnym śmiechem"[7].

Jeśli chodzi o dobór repertuaru, dyrektor, począwszy od sezonu 1949/50, był niemal ubezwłasnowolniony. Opracowane przez niego plany podlegały zatwierdzeniu kolejno przez: egzekutywę teatralnej organizacji partyjnej, władze miejskie, Komitet Wojewódzki PZPR i wreszcie Generalną Dyrekcję Teatrów, Oper i Filharmonii w Ministerstwie Kultury i Sztuki. Zdarzało się, że w Poznaniu utrącano sztuki grane w innych miastach i akceptowane przez MKiS (tak było np. z *Odbudową Błędomierza*, a nawet z *Połowczańskimi sadami* Leonowa). Warto o tym wszystkim pamiętać przy ocenie zestawu zrealizowanych sztuk. Historyk musi sobie zadać nie tylko pytanie: jaki był teatr Horzycy w Poznaniu, ale też: jaki mógłby być?

Sezon 1949/50 teatry polskie rozpoczynały ostrożnie. Zaczynały bowiem, jak już wspomniałem, obowiązywać nowe, sformułowane na zjeździe w Oborach, reguły polityki teatralnej, wymagające kształtowania w praktyce teatru realizmu socjalistycznego. W doborze repertuaru dyrekcje miały się kierować, jak to artykułował, dość enigmatycznie zresztą, publicysta

„Kuźnicy" „istotną formą powiązania sztuki i rysunku inscenizacyjnego z realnym życiem, z człowiekiem, z aktualną potrzebą utworu, zasadniczym jego celem i misją, którą dany utwór spełnia"[8]. Co to miało właściwie oznaczać? - jeszcze dokładnie nie wiedziano. Na inauguracyjnych afiszach pojawiły się więc tytuły, które nie powinny budzić wątpliwości interpretacyjnych, takie jak np. *Lekkomyślna siostra* (w Katowicach), *Zemsta* (we Wrocławiu), *Damy i huzary* (w Krakowie, w Teatrze im. Słowackiego), *Poskromienie złośnicy* (na gdyńskiej scenie Teatru Wybrzeże) czy bezdyskusyjne z „nowego" punktu widzenia dramaty Gorkiego (*Jegor Bułyczow*, *Na dnie*). Stary Teatr w Krakowie wystąpił z głośną wkrótce prapremierą *Niemców*, ale poza tym współczesnych sztuk polskich grano niewiele. Nikomu jednak nie przyszło do głowy - poza Horzycą - wybrać na otwarcie tego sezonu tak mało powiązany z „realnym życiem" utwór jak klasycystyczna, francuska *Fedra*. Dramat Racine'a, w ogóle rzadko grywany poza Francją, nie miał dotąd w Polsce wielu wystawień. Pierwsza premiera odbyła się w 1808 w Wilnie, a jedyna dwudziestowieczna realizacja miała miejsce w Krakowie w 1938 roku w reżyserii i scenografii Karola Frycza. Raz tylko, z okazji gościnnych występów Marii Deryng, zagrano *Fedrę* w Poznaniu - w 1822.

Horzyca nie był wielkim miłośnikiem dramaturgii francuskiej, szczególnie klasycystycznej. Można przypuszczać, że Racine'a wystawił z dwóch powodów. Po pierwsze - aby dać rolę, jedną z najwspanialszych ról kobiecych w literaturze dramatycznej, Irenie Eichlerównie, którą koniecznie chciał gościć w swoim teatrze, po drugie - dostrzegał w *Fedrze* siłę dramatyczną osiągniętą prostymi środkami, właściwie tylko słownymi, ale ubranymi w kształt wielkiej poezji. I chciał, by ta wielka poezja przemówiła ze sceny.

Chodziło jednak także o coś więcej. Szczegółowa Horzycowska interpretacja *Fedry* okazywała się bowiem bardzo nowoczesna. Podkreślała przede wszystkim tragiczne osamotnienie głównej bohaterki, będące odzwierciedleniem samotności człowieka - hominis versalensis - zamkniętego w sztywnych kanonach epoki Ludwika XIV, kanonach tworzących „maskę historyczną, która przysłoniła twarz całego narodu i całej epoki". „Francja klasyczna - pisał Horzyca w programie - to był salon czy system salonów (...), a zwierciadlane ściany otaczały

tu ludzi (...), błądzących jak cienie bezkrwiste po elizejskich salonach i strzyżonych ogrodach. Władza monarchy zamknęła ich tu jak owe dusze potępione w sartrowskich *Przy drzwiach zamkniętych*, i uczyniła ich potępieńcami, potrącającymi się w ścisku złotej klatki Wersalu. To była rzeczywistość nakazana przez Ludwika XIV; odcięty od świata, osamotniony człowiek. Człowiek in abstracto. Samotna dusza ludzka".[9]

Formą, w której dało się wyrazić wówczas owego „człowieka in abstracto", była równie abstrakcyjna antyczna tragedia. Ale problem w niej przedstawiony był jak najbardziej współczesny i dla autora, i dla jego potomków - bo, jak przekonywał reżyser, „teatr Racine'a potrafi być wartością wciąż aktualną, ukazując w swym zwierciadle mękę serc, która mimo chłodu klasycystycznego abstrakcjonizmu była rzetelną męką ludzi, zabłąkanych w mrocznych labiryntach istnienia".[10]. Mękę tę mógł przełamać co najwyżej akt spowiedzi - i całą sztukę czytał Horzyca właśnie jako spowiedź głównej bohaterki.

Zgodnie z taką interpretacją cały ciężar spektaklu złożył inscenizator na barki Fedry - Ireny Eichlerówny. To jej samotność, jej namiętność, jej grę zmysłów i ambicji, jej krzyk niespełnienia, jej dramat sumienia chciał pokazać na scenie. Dzięki talentowi aktorki udało mu się to, choć może nawet talent ów wymknął się nieco spod kontroli reżysera i przedstawienie utraciło przez to jednolitość, gdyż reszta zespołu nie potrafiła nawet nie tyle dorównać protagonistce, ile stworzyć wyraźnego tła dla tego w gruncie rzeczy solowego popisu Eichlerówny. Na opisie jej występu koncentrowały się też recenzje. Oceny te były diametralnie różne: od zachwytu po potępienie, po zarzuty fałszu i sztuczności. „Inscenizator kierował się zasadą - pisała Janina Morawska - że sama kadencja i rytm wiersza narzuca pewien styl, umowny, którego nie należy przełamywać, a który z natury rzeczy daleki jest od ujęcia realistycznego. Bohaterowie dramatu mówili i poruszali się koturnowo (...).I nagle - wśród tych posągów - zjawia się żywa, udręczona kobieta - Fedra".[11]. Trzeba tu zauważyć na marginesie, że efekt ten nie musiał być wcale sprzeczny z koncepcją Horzycy (choć trudno już dziś ustalić, na ile inwencja Eichlerówny wykraczała poza zamysł inscenizatora; wiadomo, że Horzyca miał z aktorką pewne kłopoty - ale czy wynikały one z jej cech charakterologicznych, czy z odmiennego stosunku do

roli?), który chciał przecież ukazać „samotną duszę człowieka" pośród otaczających go wersalskich masek. Pisała dalej Morawska, dając jeden z ciekawszych, na tle ówczesnej - także swojej własnej! - praktyki recenzenckiej, opisów gry aktorskiej: „Skargi, które płyną z jej [Fedry] ust, nie mają nic z patosu. Wygłaszane są słabym, matowym głosem, który przechodzi czasem w bezradne kwilenie, rzadko potęguje się do krzyku rozpaczy. Potoczysty wątek aleksandrynów rwie się, łamie, przybiera całkiem nieoczekiwane intonacje półprzytomnie wymamrotanej spowiedzi. Twarz prawie nieruchoma, naga, odarta z wszelkiego efektu. Spojrzenie skupione na jednym punkcie, jakie mają ludzie opętani manią prześladowczą. Reakcje opóźnione - jak u istot ogłuszonych zbyt silnym ciosem - i nieoczekiwane, bo któryż z posągowych bohaterów wita wieść o śmierci ukochanej istoty uśmiechem? Zdarza się to tylko nam śmiertelnym, w naszej psychice tylko rozpacz wywołuje takie niespodzianki. A to nieustanne samobiczowanie czymże innym jest, jeśli nie kompleksem niższości w największym nasileniu, skomplikowanym niewyżytą miłością? Fedra - którą ujrzeliśmy na scenie Teatru Polskiego - to nie posąg, to nie bohaterka tragedii klasycznej - to jedna z nas".

W podobnym tonie wypowiedział się Wojciech Natanson: Eichlerówna „ma środki aktorskie zdumiewająco różne i bogate, ale nie operuje nimi dla popisu czy efektu, tylko dla wydobycia całego, najgłębiej pojętego sensu rasynowskiej postaci. W tym ujęciu Fedra jest pełnym człowiekiem, królową zdemaskowaną i zdjętą z koturnów, ale raz po raz przypominającą sobie swą sytuację, szarpaną sprzecznymi porywami i pragnieniami. Barwa głosu była wprost zdumiewająca, od twardości nieubłaganej do dziecięcej skargi, od wyznań do hipokryzji, od akcentów krótkotrwałej nadziei aż do ostatecznej depresji"[12].

Inaczej odebrał rolę Eichlerówny recenzent „Dziś i Jutro". Zauważając, że artystka „prócz gestu, prócz tego, co zwykliśmy nazywać grą, wprowadza specjalną modulację głosu", zastanawiał się, „czy strategiczny plan Eichlerówny był celowy i słuszny? Tutaj wątpliwości są duże (...). Eichlerówna uważa swoją pracę za nowatorską - większość widowni za nowinkarską, za jakieś silenie się na oryginalność". W konkluzji krytyk opowiadał się za „vox populi" - jak pisał, bo „każde dzieło sztuki zmieścić się winno w granicach prawdy (...). Chcemy,

by człowiek w wizji artystycznej był prawdziwym człowiekiem, to znaczy (...), by mówił ludzkim głosem. Konsekwencją tego podejścia musi być pretensja do Wilama Horzycy. Podstawowym zadaniem i obowiązkiem reżysera jest troska o jednolitość spektaklu", a tej zabrakło[13].

Po raz pierwszy też przy okazji przedstawienia Horzycy pojawił się zarzut formalizmu. Dotyczył on właśnie gry Ireny Eichlerówny, a użył go Jan Alfred Szczepański - jeden z przedstawicieli „straży przedniej" socjalistycznego realizmu w krytyce. Ale w jakże karkołomnym kontekście padł ten zarzut! Jaszcz pisał: „Rola naszej znakomitej tragiczki jest (...)przykładem schodzenia na manowce niebezpiecznego formalizmu aktorskiego. Maniera, w jakiej Eichlerówna utrzymuje swą grę, mistrzowskie, lecz niezmiernie sztuczne władanie głosem i intonacją sprawiają, że Fedra Eichlerówny ustawicznie zdumiewa, chwilami zaskakuje i często pobudza do sprzeciwu. Żywiołowy talent Eichlerówny sprawia, że mimo mylnej koncepcji i wprost niedopuszczalnych trików (...) gra jej pozostawia silne wrażenie i jest - być może - nawet przeżyciem teatralnym. Lecz są to przeżycia s p r z e c z n e z i s t o t ą n a s z y c h d ą ż e ń d o r e a l i z m u gry aktorskiej i realizmu przeżycia"[14] (podkr. W.D.). Innymi słowy: dobre, ale niesłuszne. Na tym polegał największy kłopot.

„Problem" Eichlerówny nie był jednak - mimo że poświęcano mu tyle uwagi - najistotniejszym problemem dla większości recenzentów. Ważniejsze okazało się pytanie, czy w momencie socrealistycznego zwrotu, w momencie „walki o nowy teatr" w Polsce, w ogóle należało wystawiać *Fedrę*? Tu spotkało Horzycę najwięcej zarzutów, przed którymi nie mógł obronić się artykułem w programie i przypominaniem o konieczności uczczenia trzysta pięćdziesiątej rocznicy śmierci Racine'a. „ Terminologia mitologiczna, która nam dziś już nic nie mówi! A ta kwiecistość języka! Ten ekshibicjonizm tyradowy, który dziś jest nie do zniesienia! To eskapizm!" - wyliczała oburzone głosy recenzentka[15]. „Dla większości każdej widowni sztuka ta będzie zawsze mało czytelna i niezrozumiała (...). Teatr nie jest zbiorowiskiem osób wybranych, rozumiejących się na scenie (...), ale uczyć ma dyletantów i ten zastęp ludzi prostych, którzy awansują dopiero do grona prawdziwych czcicieli

Melpomeny. A proszę powiedzieć, czego ich nauczy sztuka tak trudno czytelna jak właśnie *Fedra*?" - występował w imieniu „zwykłych widzów" Przemysław Bystrzycki[16], notabene ówczesny student Uniwersytetu Poznańskiego. Wybór sztuki nie był uzasadniony potrzebami współczesnego polskiego teatru - kategorycznie stwierdzał z kolei Jaszcz: „*Fedra* raczej dziś drażni niż porywa, raczej męczy niż interesuje". Pryncypialnym tonem odezwała się też „Gazeta Poznańska". Lech Jeszka pisał na jej łamach, iż ze szczególną jaskrawością wyczuwa się dzisiaj w *Fedrze* „oderwanie się od własnej epoki". „Zważywszy jej (*Fedry*) już tylko zabytkową wartość dla teatru i widza, słabość jej wątku dramatycznego z punktu widzenia dzisiejszej publiczności, wydaje się nam, że wystąpienie z tą sztuką na otwarcie sezonu nie było pociągnięciem najszczęśliwszym". Dalszy wywód Jeszki brzmiał następująco (warto się weń wczytać): „Można tu wysunąć kontrargument, że *Fedra* miała przecież wielkie powodzenie. Nie zawsze ten miernik - ocena powodzenia według stanu kasy - jest decydujący. W każdym razie nie w dzisiejszym spojrzeniu na sprawy kultury i sztuki. Potwierdzi to zresztą opinia widzów, którzy zgodnie podkreślali dobry poziom przedstawienia (...), ale równocześnie zajęli krytyczne stanowisko, jeśli chodzi o samą sztukę, osądzając ją jako pokrytą patyną wieków, a przez to nieciekawą i męczącą, zaś postacie jej bohaterów jako nieżyciowe". Na koniec krytyk podpierał się chętnie przywoływanym wówczas Stanisławskim (autorytet publiczności widocznie nie wystarczał): „Wielki Stanisławski twierdził słusznie, że «tylko ten dyrektor, ten aktor potrafi zrozumieć ciążące na nim obowiązki wobec szerokich mas widowni, który żyje wspólnym z tymi masami życiem, uczestniczy realnie we wszystkich ich zamierzeniach i rośnie duchowo razem z nimi»"[18]. Horzyca nie był takim dyrektorem - możemy się domyślać niedopowiedzenia. Pierwszy donos?

Mimo tych wszystkich zarzutów i wątpliwości jedna - najważniejsza przecież kwestia była bezdyskusyjna: poziom artystyczny całego przedstawienia. Podkreślano wprawdzie pewną niejednolitość aktorską (Eichlerówna i reszta zespołu), ale nikt nie usiłował kwestionować poważnego osiągnięcia inscenizatorskiego. Nawet Jaszcz musiał przyznać, iż „można, jak widzimy, o *Fedrze* Horzycy i Eichlerówny napisać wiele złego - ale to jest jednak teatr poważny, teatr, z którym trzeba się

czasem kłócić, ale nie można mu odmówić artystycznego wysiłku i artystycznego poziomu"[19]. Natansonowi spektakl poznański podobał się nawet bardziej niż niedawna inscenizacja Barraulta w Comédie Française. Pisał: „Wilam Horzyca jako inscenizator i reżyser umiał zharmonizować poetyckość tekstu z przejrzystością, precyzją, wymową jego psychologicznej treści"[20] (co nie udało się Francuzom). W kilka miesięcy po premierze, kiedy ucichły miejscowe spory, Stanisław Marczak-Oborski, oceniając bieżący repertuar poznański, stwierdzał: „Klasą roboty teatralnej i rezultatem artystycznym na pierwsze miejsce wysuwa się *Fedra* (...). W inscenizacji Horzycy była to tragedia Racine'a widziana oczami nowoczesnego intelektualisty, co zaznaczało się w koncepcji dekoratorskiej (Kosiński), wiernej elementom architektury antyku, ale komponującej je z całą świadomością dystansu plastycznego. Podobnie rola Fedry: Eichlerówna nie poszła na historyczną stylowość postaci klasycystycznej, jej postać Fedry zbudowana została na dwudziestowiecznej wiedzy o podświadomości i patologii człowieka"[21].

Marczak-Oborski zwrócił uwagę na senografię Jana Kosińskiego. Zauważali ją także inni recenzenci. Była to dekoracja typu architektonicznego, nawiązująca skrótowo do klasycystycznych budowli francuskich. Na kilkustopniowych, półokrągłych podestach wznosiły się trzy boniowane kolumny, z nałożonymi gładkimi elementami sześciennymi. Dwie z tych kolumn zamykały się łukiem w kształt bramy, a całość przykryta była poziomym, wklęsłym od strony widowni niby-dachem. Po prawej stronie sceny Kosiński ustawił na niewielkim postumencie posąg Wenery, „uczestniczący" w swoisty sposób w akcji. Fedra zwracała się doń kilkakrotnie, spowiadała się jakby przed boginią. Z tyłu, za kolumnami, zamykał scenę niewielki, prostokątny, błękitny, błyszczący ekran z dwiema chmurkami. „Z punktu widzenia dramatycznego - pisał historyk scenografii polskiej - ten skrawek nieba powiększa tragizm miejsca akcji: tu zamczysko ciężkie, ponure, zimne - tam powietrze i słońce, tu więzienie - tam swoboda"[22]. Dekoracje współgrały więc z interpretacją Horzycy, potęgowały nastrój, monumentalizowały wymiar tragedii[23].

W sumie *Fedra* (prem. 5 X 1949), powtórzona w 1957 roku z wielkim sukcesem w Warszawie, stała się jednym z najciekawszych przedstawień Wilama Horzycy, łączonym zawsze z jego

nazwiskiem. Sukces artystyczny tego deklamacyjnego przecież, zewnętrznie mało dramatycznego dzieła, potwierdzał klasę inscenizatora.

Inauguracja sezonu na pozostałych scenach kierowanych przez dyrektora Horzycę wyglądała już mniej okazale. Teatr Nowy wystawił 13 X 1949 *Cement* Juliusza Wirskiego w reżyserii Stefana Drewicza, a Komedia Muzyczna 22 X 1949 - wodewil Wincentego Rapackiego-syna *Ja tu rządzę* (reż. Stefan Orzechowski). Teatr Objazdowy pokazywał w październiku i w listopadzie wznowiony 9 X *Koniec i początek* Mariusza Maszyńskiego w reżyserii Tadeusza Muskata.

Napisany jeszcze przed wojną dramat Wirskiego miał swą prapremierę 3 VI 1948 roku w Starym Teatrze w Krakowie w reżyserii Romana Zawistowskiego, ze scenografią Jana Kosińskiego (powtórzoną w Poznaniu). Grany był później na kilku scenach polskich, ale nigdzie nie zdobył większego powodzenia. Wybierając tę sztukę Horzyca nie kierował się tym razem własnymi upodobaniami, ale chciał wprowadzić do repertuaru współczesną pozycję „ideową". Liczył zapewne,że „przedstawienie bezwzględnych metod, jakimi posługuje się kapitalizm"[24] spotka się z aprobatą krytyki, władz i robotniczej widowni. W 1949 roku *Cement* - w ogóle nie najlepiej napisany - był już jednak nieco „skruszały". Akcja, wedle streszczenia Henryka Smigielskiego, przedstawiała się następująco: „Kapitalista Segoure zdobywa wpływy i <ubija> swych przeciwników giełdowych nie dbając o to, ilu ludzi przy tym ginie. Sylwia nie może się z tym pogodzić. Do dramatu ostatecznie doprowadzi młody Jaquisse, który poznawszy Sylwię, wzbudza w niej wielkie uczucie miłości, które najsilniej zapłonie po śmierci działacza robotniczego w szpitalu„[25]. Recenzenci zauważali słusznie, że „teza sztuki jest dziś dla nas wywalaniem otwartych drzwi"[26], że sztuka „nie pociąga dzisiejszego widza w takim stopniu, jakby należało oczekiwać"[27], ale też, że „sam wybór (...) świadczy dobrze o ambicjach teatru"[28]. Realizacja sceniczna nie pomogła, niestety, słabemu tekstowi. Powszechne zastrzeżenia wzbudziła obsada, narzekano również, że „akcja toczy się leniwie, wytwarzają się chwilami dziury, pustki, sytuacje są banalne"[29]. Pomysłowy recenzent „Gazety Poznańskiej" dochodził do wniosku, że ze względu na słabość tekstu „sztukę należało przerobić (także niejedne w niej role) i

zagrać w późniejszym terminie, sezon zaś otworzyć inną sztuką polską".[30] Napisał nawet jaką - *Moralnością pani Dulskiej*...

W przypadku Teatru Nowego nie negowano przynajmniej zamysłu wprowadzenia *Cementu* do repertuaru, natomiast pojawienie się na afiszu Komedii Muzycznej wodewilu *Ja tu rządzę* oburzyło solidarnie wszystkich - z wyjątkiem publiczności. Ta faktyczna ramotka Rapackiego-syna miała szczęście pojawiać się na scenie w niespodziewanych momentach. Grał ją na przykład Teatr Letni w Warszawie w dniu odzyskania niepodległości przez Polskę, 11 XI 1918 roku, teraz wystawiła ją poznańska Komedia Muzyczna w „roku przełomu w teatrze polskim"... Pryncypialnie też zaatakowała sztukę „Gazeta Poznańska": „Otwarcie sezonu komedią *Ja tu rządzę* było wybraniem drogi najłatwiejszej i artystycznie najtańszej. Bo - odrzuciwszy blichtr sceny - wyczuwamy wyraźnie jak od rampy powiewa na widzów drobnomieszczański wiaterek. Ten powiew niesie ze sobą zapach naftaliny. Nie ratuje tego nawet przeróbka komedii, wypaczając ją chwilami do roli jakiejś zwariowanej rewii z piosenkami i wstawkami baletowymi (...). Słowem: widowisko w istocie rzeczy nie dające nic nowego widzowi".[31]

Dostało się też dyrekcji od zwierzchników w Ministerstwie Kultury i Sztuki. W analizie repertuaru teatrów polskich w sezonie 1949/50, opracowanej przez Departament Twórczości Artystycznej, „wyróżniono" Komedię Muzyczną następującym fragmentem: „Odosobnionym wypadkiem grania bezwartościowej pozycji jest wystawienie międzywojennej komedii Rapackiego pt. *Ja tu rządzę* przez teatr muzyczny w Poznaniu. Wystawienie tej sztuki w 1950 roku uważam za nieporozumienie i dowód nieporadności kierownictwa literackiego tego teatru".[32]

Inauguracja nowego sezonu na scenach poznańskich spotkała się więc z krytyką. Dwa przedstawienia zganiono za samo wprowadzenie ich do repertuaru (*Fedra* i *Ja tu rządzę*), trzecie (*Cement*) za realizację. Z punktu widzenia artystycznego obroniła się - w sposób bezdyskusyjny - tylko *Fedra*.

Ostatnie miesiące roku 1949 poświęcono w Poznaniu, podobnie jak w całej Polsce, dramaturgii rosyjskiej i radzieckiej. Okazję ku temu stwarzały trzy wydarzenia: Miesiąc Pogłębiania Przyjaźni Polsko-Radzieckiej, Festiwal Sztuk Rosyjskich i Radzieckich zorganizowany przez Ministerstwo Kultury i Sztuki oraz wyjątkowo uroczyście obchodzona w grudniu

siedemdziesiąta rocznica urodzin Józefa Stalina. Na pierwsze miejsce wysunął się festiwal - największy jaki kiedykolwiek w Polsce urządzono. Do konkursu zgłosiło się 57 teatrów zawodowych (38 dramatycznych) z inscenizacjami 61 sztuk: 15 klasycznych, 7 Gorkiego i 39 współczesnych (w takich trzech kategoriach odbywało się współzawodnictwo). Protektorat nad imprezą objął premier Józef Cyrankiewicz, a w skład komitetu honorowego wchodzili m. in. Stefan Dybowski, Hilary Minc, Konstanty Rokossowski, Aleksander Zawadzki, Jakub Berman, a także Wanda Gościmińska i Michał Krajewski, z artystów zaś: Xawery Dunikowski, Jarosław Iwaszkiewicz, Zofia Nałkowska, Leon Schiller, Ludwik Solski, Leopold Staff i Julian Tuwim.

Organizatorzy nie ukrywali, że „festiwal stawia sobie za cel nie tylko zagadnienia natury dydaktycznej, nie tylko problem zbliżenia kulturalnego ze Związkiem Radzieckim i zapoznanie naszego społeczeństwa ze sztuką radziecką, lecz winien stać się [on] potężnym ładunkiem artystycznego i ideologicznego kształtowania się własnego, narodowego teatru epoki socjalistycznej"[33]. W poszukiwaniu polskiego teatru realizmu socjalistycznego postanowiono odwołać się - jak i we wszystkich innych dziedzinach życia - do najlepszych wzorów. Dlatego nacisk położono na radziecką dramaturgię współczesną. To ona przede wszystkim miała uświadomić twórcom, że - jak pisał Edward Csató - „możliwa jest nowa sztuka, blisko związana z rozwojem naszego życia, z problemami produkcji, z naszą walką o pokój i sprawiedliwość społeczną"[34]. Miała też dostarczyć bezpośrednich wzorów rodzimym dramatopisarzom, startującym właśnie do zapowiedzianego w Oborach konkursu sztuk współczesnych.

Ogólnopolski finał festiwalu odbył się w Warszawie w dniach od 27 XI do 22 XII 1949 roku z udziałem 25 teatrów. Do wydarzenia tego jeszcze wrócimy, na razie trzeba spojrzeć na poznańską ofertę konkursową. Zgłoszono następujące przedstawienia: *Dzieci słońca* Gorkiego, *Pugaczow* Jesienina oraz *Mozart i Salieri* Puszkina (Teatr Polski), *W pewnym mieście* Sofronowa (Teatr Nowy), *Tu mówi Tajmyr* Isajewa i Galicza (Komedia Muzyczna). Teatr Objazdowy przygotował - już poza konkursem - popularne wówczas, sensacyjne *Okno w lesie* Rachmanowa i Ryssa. Taką porcję dramaturgii rosyjskiej poznaniacy otrzymali po raz pierwszy. Od 1945 roku grano tu w ogóle siedem sztuk z

tego repertuaru, w większości klasycznych. A teraz - sześć tytułów w ciągu dwóch miesięcy. Choć tak naprawdę tylko cztery, bo ubiegłoroczny *Pugaczow*, połączony tym razem z *Mozartem i Salierim*, został wznowiony przez Horzycę na wyraźne polecenie ministerstwa i wyłącznie z myślą o festiwalu - w Poznaniu zagrano te dramaty aż... dwa razy.

Dzieci słońca, znane z krakowskiego afisza z 1906 roku, po wojnie w Polsce nigdzie nie wystawiane, znajdujące się za to w bieżącym repertuarze Teatru im. Jermołowej w Moskwie, wyreżyserował Teofil Trzciński. Premiera tej sztuki, przedstawiającej krytycznie inteligencję z początku XX wieku, zaplątaną w gąszcz problemów psychologicznych i „bezradną wobec wezwań rzeczywistości", odbyła się 8 XI 1949 i odniosła umiarkowany sukces. Większego entuzjazmu w lokalnych recenzjach nie da się zauważyć, podobnie jak i zarzutów. „Dobre przedstawienie", „wcale poważne osiągnięcie artystyczne", „reżyser nadał akcji odpowiednie tempo i dynamikę" - pisali ogólnikowo krytycy. Zgodnie wyróżniano Apolinarego Possarta, debiutującego w Poznaniu w roli Protasowa. Potrafił on, według „Głosu Wielkopolskiego", „w sposób przekonywający wydobyć z tej postaci naiwną szczerość marzyciela i jego dziecinną bezradność wobec rzeczywistości"[35].

Opinie prasy poznańskiej rozminęły się jednak z oceną sądu konkursowego festiwalu. Cytowana wyżej Janina Morawska z pewną egzaltacją twierdziła, że „prawda ideologiczna, prawda charakterów i dramatycznych spięć (...) oddana została z całym zrozumieniem i pietyzmem, przynoszącym zaszczyt teatrowi", natomiast przedstawiciel jury, Stanisław Marczak-Oborski, był zupełnie innego zdania: „Duże zastrzeżenia budził (...) wyraz ideowy spektaklu. Był to Gorki zrobiony trochę «pod Dostojewskiego», pozostawiający mocno pesymistyczny osad, postacie ludzi prostych pokazano w wymiarach ponurego biologizmu. Fabuła sztuki nie została umiejscowiona historycznie, tendencja myślowa zamazana przez zbytnie podkreślenie mieszczańskiego konfliktu"[36]. W rezultacie przedstawienie nie zostało dopuszczone do finału festiwalu i warszawskiej prezentacji, ale - mimo to - Possarta i Irenę Maślińską nagrodzono wyróżnieniami za kreacje aktorskie.

Nieco inny los spotkał współczesną sztukę niedawnego laureata nagrody stalinowskiej, Anatolija Sofronowa, *W pewnym*

mieście, przygotowaną (prem. 19 XI 1949) w Teatrze Nowym przez Stefana Drewicza (reżyseria) i Zygmunta Szpingiera (scenografia). Znalazła się ona w finale, gdzie rywalizowała z inscenizacją Erwina Axera z warszawskiego Teatru Współczesnego. *W pewnym mieście* było pierwszym współczesnym dramatem radzieckim, jaki pojawił się po wojnie na poznańskiej scenie (nie licząc granych w objeździe *Przyjaciół* Uspienskiego). Temu zapewne należy przypisać ogólny aplauz recenzentów, którzy wreszcie mogli stwierdzić „z dużym zadowoleniem", że „krystalizuje się - w porównaniu z ubiegłym sezonem - ich [tzn. teatrów w Poznaniu] profil ideologiczny"[37].

Komedia Sofronowa była typowym produktem swoich czasów. Jej konflikt dotyczył kierunku rozbudowy „pewnego miasta", a główni bohaterowie wyrażali różne koncepcje tej rozbudowy. „Ratnikow - streszczał w programie kierownik literacki - niedoceniający zdobyczy własnego kraju i posługujący się frazesami o jakiejś abstrakcyjnej, kosmopolitycznej kulturze, zapomina o potrzebach szarego człowieka i nieświadomie działa na szkodę miasta, powierzonego jego opiece (...). Szkodliwa działalność Ratnikowa nie uszła jednak uwagi partii. Sekretarz organizacji partyjnej (...) umie wyłuskać przyczynę zła. Bolesna nauczka otworzyła oczy Ratnikowowi, stała się ostrzeżeniem na przyszłość. Możemy przypuszczać, że znajdzie się on na właściwej drodze"[38].

Krytycy poznańscy prześcigali się w komplementach. Cytowany już Lech Jeszka ogłaszał: „Pisarz radziecki przekonał nas, iż zagadnienie rozbudowy miasta i wzniesienia osiedli robotniczych może być frapującym tematem sztuki, dającym bogactwo konfliktów psychologicznych"; Morawska z kolei donosiła, że „reżyser potrafił zogniskować uwagę widza i aktora na punkcie centralnym sztuki: na planie urbanistycznym i nadać mu odpowiednią atrakcyjność"[39]. Wszyscy zgodnie wyróżniali Kazimierza Wichniarza, występującego w roli sekretarza partii. Prasa i władze wojewódzkie były więc usatysfakcjonowane faktem umieszczenia w repertuarze tak postępowej sztuki. Do czasu jednak - jak się wkrótce okazało. Warszawskie występy festiwalowe nie przyniosły potwierdzenia miejscowych opinii. Okazało się przede wszystkim, że według „centrali" Sofronow jest za mało ideowy i bojowy, a wpływ jego sztuk na teatr i widownię - powierzchowny. W dodatku - jak stwierdził wicemi-

nister Sokorski - „pewna schematyczność konfliktów u Sofronowa ułatwiała naszym teatrom pozostanie w dawnych nawykach konwencyjnych"[40]. Stołeczni recenzenci - dysponujący przecież już dużo szerszą skalą porównawczą od swych poznańskich kolegów - zauważali, owszem, dobry dowcip, tempo, sprawną reżyserię sztuki, ale stawiali też poważne zarzuty. Najłagodniejsze - August Grodzicki: „Nie udało się (...) wydobyć atmosfery środowiska radzieckiego i charakteru ludzi radzieckich"[41]. Najostrzejsze - Roman Szydłowski, notabene delegat TPPR w jury Festiwalu: „...śmiesznie wyglądało poznańskie przedstawienie *W pewnym mieście*, ze splajtowanym bussinessmanem w roli radzieckiego człowieka, w kosmopolitycznych dekoracjach i z bardzo przystojną «smart girl» w roli radzieckiej dziennikarki"[42].

Pryncypialnie skarcony zespół Teatru Nowego nie wyjechał jednak z Warszawy z pustymi rękami. Zdzisław Karczewski otrzymał I nagrodę za kreację aktorską w drugoplanowej roli Burmina, a komplementowany Kazimierz Wichniarz - nagrodę II stopnia. Wyróżnienia przyznano Hannie Bedryńskiej (za rolę Klaudii Burminy), Stefanowi Drewiczowi (za reżyserię) i Zygmuntowi Szpingierowi (za... „kosmopolityczne" dekoracje) . Dla porządku trzeba jednak przypomnieć, że wszystkich nagród i wyróżnień było na tym festiwalu aż 113 (wśród nich 60 aktorskich). Konkurencyjna inscenizacja *W pewnym mieście* w wykonaniu Teatru Współczesnego uhonorowana została III nagrodą zespołową (główną).

Trzecie przedstawienie przygotowane w Poznaniu z myślą o festiwalu reprezentowało zupełnie inny gatunek twórczości dramatycznej. W jednym wieczorze teatralnym połączył reżyser, Wilam Horżyca, *Mozarta i Salieriego* Puszkina z *Pugaczowem* Jesienina. Obie jednoaktówki były powtórzeniami. Ich premiera odbyła się w Toruniu 10 IV 1948, a *Pugaczowa* wystawiał Horzyca poza tym już w poprzednim sezonie w Teatrze Polskim. Obecny kształt utworu Jesienina pozostał nienaruszony, nastąpiły tylko pewne zmiany w obsadzie. Do obu wznowień nakłoniło Horzycę ministerstwo - z sobie tylko znanych powodów, bo do finału festiwalu dopuszczono jedynie... połowę przedstawienia, tzn. *Mozarta i Salieriego*, zaś *Pugaczowa* odrzucono ze względu na „nieodpowiedni klimat"[43].

Poznańska premiera odbyła się 21 XI 1949, w poniedziałek,

o godzinie 16. Podaję ten dokładny termin, bo jak na zwyczaje teatralne wydaje się on cokolwiek osobliwy. Jest jeszcze jednym świadectwem użytkowo-festiwalowych motywów wznowienia obu sztuk. Ponieważ *Pugaczow* został już omówiony wcześniej, pozostaje więcej miejsca poświęcić dramatowi Puszkina.

Konflikt między Mozartem i Salierim, spopularyzowany ostatnio przez sztukę Petera Shaffera i film Miloša Formana, był w ujęciu Puszkinowskim pretekstem do zadania pytania: czym właściwie jest sztuka? Tak rozumiał go przynajmniej Horzyca, dodając jeszcze w komentarzu, że „ten niewielki dramacik (...) był fragmentem walki Puszkina o profil duchowy nowoczesnego Rosjanina, ala także nowoczesnego człowieka w ogóle"[44]. Wszystkie racje w tej walce reprezentowane są przez Mozarta, który odchodzi ze sceny (wypiwszy przedtem truciznę podaną mu przez Salieriego) ze słowami: „Geniusz i łotrostwo nie chodzą w parze".

Reżyser rozegrał więc tę sztukę jako zderzenie dwóch postaw artystycznych i moralnych, w szerszym ujęciu - jako walkę dobra ze złem, a inscenizacja - w dekoracjach, kostiumach, charakteryzacji nawet - nawiązywała świadomie do konwencji średniowiecznego teatru misteryjnego. Scenografię opisała dokładnie, przy okazji toruńskiej premiery, Lidia Kuchtówna: „Leonard Torwirt połączył w jednej dekoracji dwa miejsca akcji: pokój Salieriego i pokój w zajeździe. Z papier-mâché wykonał na tle ciemnych kotar kontury dwóch rokokowych wejść, ustawionych po obu stronach sceny i połączonych ornamentem przedstawiającym lirę. Po lewej stronie był salon kompozytora, z meblami rokokowymi. Wydarzenia w zajeździe rozegrano po prawej stronie sceny, gdzie na tle rokokowego wejścia znajdował się prosty stolik i trzy zwyczajne krzesła. Pośrodku stał fortepian, który łączył obie sceny i skupiał dramatyczne konflikty"[45]. Na tle takich współczesnych mansjonów toczyła się kolejno akcja: najpierw po lewej, później - po krótkiej przerwie świetlnej - po prawej stronie. Podobny dualizm można było zaobserwować w kostiumach (czerwony, „koloru zakrzepłej krwi", jak pisał Puzyna[46], Salieriego i jasny, pastelowy Mozarta) oraz charakteryzacji (ostre rysy, pionowa zmarszczka na czole, zacięte usta Stanisława Mroczkowskiego-Salieriego przeciwstawione gładkiej i uśmiechniętej twarzy Zdzisława Salaburskiego-Mozarta). Każdy szczegół inscenizacji podporządko-

wany był, jak widać, przyjętej koncepcji - wyjątkowo czytelnej zresztą i nie wymagającej tym razem od widzów szczególnego wysiłku intelektualnego. Wymagającej za to ponadprzeciętnej sprawności i dyscypliny od aktorów, bo na nich spoczywał główny ciężar przedstawienia. Salaburski i - zwłaszcza - Mroczkowski nie sprostali, niestety, tym wymaganiom. Wprawdzie poznański recenzent chwalił ogólnie spektakl i ostrożnie komplementował wykonawców głównych ról[47], ale krytyka warszawska - festiwalowa - okazała się bezlitosna. Karolina Beylin, należąca zwykle do najłagodniejszych sędziów, pisała: „spektakl nie wypadł dobrze, a to z winy niefortunnych wykonawców. Zwłaszcza Salieri (...) był w wykonaniu Stanisława Mroczkowskiego nie do przyjęcia: szatańskie gesty w połączeniu z «aksamitnym» głosem i nieledwie zgrzytaniem zębów - to wszystko na tle koronkowych dekoracji L. Torwirta nie było przyjemne[48]. Jaszcz z kolei sarkał, że aktorzy „poezję Puszkina zmienili w demoniczne zgrywanie się (Mroczkowski) względnie w powierzchowne prześlizgnięcie się po tekście (Salaburski). Niewiele w tych warunkach dopomogła reżyseria Wilama Horzycy"[49]. Recenzent „Życia Warszawy" dodawał, że *Mozart i Salieri* jest w ogóle utworem niescenicznym, przedstawienie poznańskie było więc tylko „recytacją utworu Puszkina na tle dekoracji. Recytowano w sposób drewniany, patetyczny, a dekoracje wytwarzały żałobny nastrój składu fortepianów"[50].

W obronie inscenizacji Horzycy wystąpił - ale dopiero po kilku miesiącach, na łamach „Twórczości" - Konstanty Puzyna. Dokonał on szczegółowej analizy przedstawienia, w której dowodził, że aktorzy nie „położyli" ról, ale koncepcję reżyserską, „przerysowując to, co chciała im ona zasugerować"[51]. „Przedstawienie było niewątpliwie ciekawe" - twierdził młody krytyk; słusznie jednak dodawał, że „nie o takie przedstawienie i nie o misteryjną tradycję sceniczną chodziło organizatorom festiwalu". Na pewno! Świadczyło o tym dowodnie również osobliwe posunięcie natury technicznej tychże organizatorów. Otóż *Mozarta i Salieriego* grano w Warszawie w jednym wieczorze teatralnym ze sztuką Sofronowa *W pewnym mieście* ! To zestawienie nie mogło nie mieć wpływu na odbiór spektaklu.

Pula nagród na festiwalu była na tyle duża, iż znalazło się w niej - mimo jednogłośnej krytyki - skromne trofeum i dla Teatru Polskiego z Poznania. Przyznano je (jako III na-

grodę) ... zespołowi technicznemu.

Nie zdążono już na konkurs z realizacją komedii muzycznej Konstantina Isajewa i Aleksandra Galicza *Tu mówi Tajmyr* (reż. Tadeusz Muskat, scen. Antoni Muszyński). Zapowiedzianą na 16 XII premierę trzeba było odłożyć z powodu choroby Zygmunta Noskowskiego, grającego jedną z głównych ról. Termin przesunięto na dzień ogłoszenia wyników Festiwalu Sztuk Rosyjskich i Radzieckich, „uroczysty dzień urodzin Generalissimusa Stalina", 21 XII. Z tej okazji pierwsze przedstawienie było bezpłatne dla „świata pracy" - jak wówczas pisano.

„Swiat pracy" zaakceptował nowy gatunek rozrywki i aż przez 67 wieczorów zapełniał salę teatru (oczywiście nie bez pomocy tzw. organizacji widowni, związków zawodowych, wojska itp.). Recenzenci odetchnęli z ulgą: „Komedia Muzyczna wreszcie się zrehabilitowała. Atakowana za obniżanie poziomu, okupiła swe błędy wystawieniem komedii autorskiej spółki radzieckiej"[52]. „Wystawiając *Tajmyra* teatr Komedia Muzyczna bezsprzecznie uczynił pewien krok naprzód od czasu sławetnej szmiry pod tytułem *Ja tu rządzę*"[53].

Pierwsza „postępowa" komedia na poznańskiej scenie m u s i a ł a zostać dobrze przyjęta. Zdaje się zresztą, że Muskat istotnie sprawnie przeprowadził widowisko, w konwencji bliższej jednak klasycznej farsy niż socjalistycznego realizmu: „sytuacje zmieniają się jak w kalejdoskopie - pisał „Express Poznański" - dialogi płyną żywo i wesoło, postacie dobrze zarysowane. Reżeseria wydobyła ze splotu sytuacji i nieporozunień wszystkie elementy komizmu i humoru, posuwając się do rozwiązań farsowych i groteskowych"[54]. Może więc dobrze się stało, że teatr nie zdążył z premierą *Tajmyru* na festiwal, bo najpewniej jury konkursowe nie pochwaliłoby przyjętej konwencji i Poznań otrzymałby jeszcze gorszą ocenę końcową. Opinia wystawiona przez „Trybunę Ludu" i tak była niepokojąco ostra: „Festiwal postawił przed ludźmi odpowiedzialnymi za politykę teatralną w Polsce (...) dwa palące problemy: problem Łodzi [teatr I. Galla] i problem Poznania". I dalej: „A Poznań? Sytuacja nie jest aż tu tak krytyczna jak w Łodzi. Ale nie jest też dobra. Jedna z pierwszych nagród aktorskich Festiwalu zdobyta przez Karczewskiego i nie najgorsze przedstawienie *W pewnym mieście* Sofronowa, nie zmienia postaci rzeczy. Do Poznania przykładamy inną miarę niż do

Olsztyna, Radomia czy Białegostoku. Wymagamy od niego więcej. To przecież jeden z najpoważniejszych ośrodków kulturalnych Polski. A tymczasem dyr. Horzyca (tak świetny znawca teatru) w y r a ź n i e n i e n a d a ż a z a w y m o g a m i n o w y c h c z a s ó w [podkr. W.D.]. Dysponując dobrymi aktorami, reżyserami, scenografami, teatry poznańskie nie zdobyły się na głębsze przemyślenie sztuk radzieckich, na analizę ich treści, na trafną koncepcję inscenizacyjną przedstawień". Konkluzja brzmiała następująco: „W przedstawieniach teatru Galla, jak i teatrów Horzycy, ujawniła się słabość ideologiczna, którą usunąć można jedynie wiążąc zespoły teatralne mocniej z potrzebami robotniczego widza, jego ideologią i problemami życia i walki Polski Ludowej, nie zasklepiając się w ciasnych ramach artystowskiego patrzenia na teatr, w ramach «sztuki dla sztuki»"[55].

Horzyca otrzymał więc pierwsze poważne ostrzeżenie - już na początku wdrażania nowej doktryny politycznej i teatralnej. „Nie nadążał" zaś rzeczywiście - nie tylko od strony artystycznej, o czym przekonuje niewiele znaczący z pozoru, ale brzemienny później w skutki, następujący fakt: z okazji rocznicy Rewolucji Październikowej cały zespół teatrów poznańskich - 168 osób - postanowił gremialnie wstąpić do Towarzystwa Przyjaźni Polsko-Radzieckiej;swego akcesu odmówił tylko... dyrektor. I w odpowiednim czasie zostanie mu to wypomniane.

Ta jesienna duża dawka repertuaru radzieckiego (wzmocniona jeszcze *Oknem w lesie* Rachmanowa i Ryssa, granym od 8 XII w objeździe) wystarczyła Horzycy już do końca sezonu. Mimo krytyki, nie próbował nawet udawać, że ten nowy, zalecany powszechnie typ dramaturgii interesuje go. Nigdy zresztą, pomijając nawet uwarunkowania polityczne, nie był entuzjastą kultury rosyjskiej i chyba nie znał jej zbyt dobrze. Związany silnie z orbitą myśli zachodnioeuropejskiej, uważał wręcz, że prawdziwa kultura kończy się tam, gdzie kończy się gotyk[56]. Gdyby nie odgórne zalecenia, nie wystawiłby zapewne żadnej sztuki rosyjskiej czy radzieckiej. Przyznać jednak trzeba, że jeśli już brał na warsztat coś z tego repertuaru, czytał rzecz z dużą wnikliwością. Jego inscenizacje *Pugaczowa* czy *Lasu* Ostrowskiego dowodnie o tym przekonują.

W oficjalnej frazeologii schyłku 1949 roku największą karierę robiło bodaj hasło „walki nowego ze starym". „Walka

nowego ze starym jest najistotniejszym momentem epoki budowania socjalizmu i komunizmu" - pisała na przykład Melania Kierczyńska[57]. Tym hasłem także tytułował swój artykuł w „Rzeczach Teatralnych" (1949, nr 2-3) Edward Csató. Ono było wielokrotnie powtarzane z mównic i na pierwszych stronach gazet. Festiwal Sztuk Rosyjskich i Radzieckich miał się przyczynić do zwycięstwa „nowego" w teatrze polskim. Sokorski nazwał konkurs „egzaminem na drodze walki o realistyczny teatr epoki socjalizmu"[58]. Grudniowy przegląd był niewątpliwie wydarzeniem znaczącym, które - podobnie jak łódzka premiera *Brygady szlifierza Karhana* czy zakończenie akcji upaństwowienia teatrów - może być dzisiaj uważane za istotną cezurę w powojennej historii naszego życia teatralnego. Ale tryumfalne stwierdzenie J.A. Szczepańskiego, iż „Festiwal Sztuk Radzieckich przeorał d o d n a [podkr. W.D.] glebę teatru w Polsce"[59], wydaje się przesadne. Kilka miesięcy po zakończeniu festiwalu Sokorski musiał przyznać, że „nie wszyscy jeszcze ludzie teatru dostatecznie rozumieją podstawową prawdę, że kształtowanie sztuki socjalistycznej to u s t a w i c z n a [podkr. W.D.] walka nowego ze starym. I w treści, i w środkach wyrazu"[60]. Walka o nowy teatr - o teatr klasowy, polityczny, propagandowy, tendencyjny - nie była bynajmniej zakończona, a festiwal stał się jedynie, jeśli posłużyć się używaną wówczas chętnie terminologią militarną, mobilizacją sił do kolejnych ataków.

„Stary", sześćdziesięcioletni Horzyca usiłował tymczasem wrócić na obszary artystyczne bliższe jego zainteresowaniom. Nie obyło się to, oczywiście, bez przeszkód. „Chciałem robić *Lekarza na rozdrożu* [Shawa] - pisał 15 XII 1949 do Teofila Trzcińskiego - ale pokręciła Eichlerówna, potem przygotowałem się do *Obrony Ksantypy* [Morstina], ale tutejsze czynniki uznały, że sztuka jest nie na czasie. Więcej nawet, przy ogólnym rozpatrywaniu przedstawionego repertuaru przez czynnki miejscowe, stwierdzono nawet, że poczciwa, ale też klasyczna już *Szklanka wody* [Scribe'a] także się do wystawiania nie nadaje (...). Teatralnie coraz mi ciężej, a Festiwal tylko uwypuklił te trudności"[61].

Następna premiera Teatru Polskiego jakby nie uzewnętrzniała tych trudności. *Czarująca szewcowa* Garcii Lorki była jednym z odkryć repertuarowych Horzycy, a tłumaczenia dokonał poznański aktor, Juliusz Chodacki. „Pan Chodacki za-

brał się do tego tłumaczenia z mojego poduszczenia - pisał inscenizator do Jarosława Iwaszkiewicza - gdyż ze wszystkich sztuk Lorki, jakie poznałem lub o jakich miałem wieści, ta wydała mi się n a j p o g o d n i e j s z a [podkr. W.D.]"[62].

Dramaturgia Lorki nie była jeszcze w Polsce zbyt dobrze znana. Dopiero po wojnie zaczęła wkraczać na sceny, poczynając od *Krwawych godów* i *Domu Bernardy Alba*. Ale największą popularność zyskała z czasem właśnie *Czarująca szewcowa*. Oprócz pogodnego nastroju Horzycę zafrapował w niej szczególny, poetycki realizm, który pozwala w teatrze - mówiąc słowami Lorki cytowanymi przez reżysera - „ukazać życie w skrótach". Przy okazji wystawienia *Czarującej szewcowej* Horzyca nie po raz pierwszy powtórzył, że „poezja i realizm nigdy się ze sobą kłócić nie mogą. Kłócić się mogą tylko kiepski realizm z kiepską poezją". Federico Garcia Lorca posiadł zaś sztukę udanego łączenia tych dwóch elementów, bo jest autorem, który „nie pragnie fotografizmu, pragnie życie objawić we własnej transkrypcji poetyckiej i dlatego właśnie jest pełnokrwistym realistą"[63]. *Szewcowa* była także kontynuacją wcześniejszych poszukiwań Horzycy dotyczących problemu prawdziwych twarzy i masek człowieka, a także konfliktu między realnością bytowania i fantazją wyobraźni. Motywy te eksponował Horzyca w swoich przedstawieniach *Wilków w nocy* i *Rozkoszy uczciwości*, a miał je podjąć niebawem jeszcze w *Lesie* Ostrowskiego. Justyna Csató trafnie zauważyła, że „Szewcowa Lorki i Nieszczastliwcew z *Lasu* byli dla Horzycy postaciami znajdującymi się na granicy kabotyństwa i prawdziwej poezji. Szewcowa, żyjąca równocześnie w świecie realnym i świecie tworzonych przez siebie iluzji, i Nieszczastliwcew, ukazujący specyfikę aktorstwa, pojętego niejako metaforycznie, pozwalali postawić pytanie: jak wiele w naturze ludzkiej jest łgarstwa, a ile prawdy niemal poetyckiej"[64]. Oboje bohaterów potraktował zresztą inscenizator z wielką sympatią, co też może przyczyniło się do scenicznego sukcesu wykonawców obu ról. Kreacji Ireny Maślińskiej recenzentka „Głosu Wielkopolskiego" poświęciła cały akapit: „Trudną rolę tytułową pięknie zagrała p. Maślińska. *Czarująca szewcowa* nie jest tytułem ironicznym(...) Ta kobieta wybuchająca jak wulkan i nie przebierająca w dosadnych słowach, jest naprawdę w tej swojej złości, w marzeniu, w tęsknotach i oburzeniach - czarująca. Nie było

łatwo oddać wewnętrzną prawdę tak nieobliczalnej istoty. P. Maślińskiej udało się to w zupełności. Jej aparycja, wdzięk, ekspresja i interpretacja tekstu - zgodna była z poetyckim zamierzeniem autora. A to jest bardzo wiele"[65].
Nastrój poetyckiego realizmu wytworzony na scenie nie oburzył nawet krytyków. Prasowa recepcja spektaklu była zresztą wyjątkowo skromna: trzy recenzje oraz kilka wzmianek to cała „dokumentacja". Zgodnie podkreślano zalety reżyserii Horzycy, która „oddała w sposób sugestywny koloryt ziemi hiszpańskiej"[66], „inteligentnie i z pietyzmem uwydatniła poetyckie i plastyczne walory widowiska"[67]. Problemów najważniejszych w tej sztuce dla Horzycy, o których wyżej wspominałem, po prostu nie zauważono. Cieszono się za to sprawami drugorzędnymi: postępową postawą polityczną autora sztuki oraz ludowym rodowodem bohaterów dramatu. Stanisław Strugarek pisał na przykład: „*Czarująca szewcowa* stanowi przykład miłości kobiety z ludu, jej niewzruszonej moralności, małżeńskiej wierności".

Poznańska premiera *Szewcowej* odbyła się 10 I 1950 roku (dekoracje Jana Kosińskiego). Horzyca uznał, że dwa akty Lorki nie wypełniają całego wieczoru teatralnego, dopełnił więc przedstawienie jednym z entremeses Cervantesa o zbliżonej tematyce pt. *Pieczary Salamanki*. Nie było to najszczęśliwsze posunięcie. Autora *Don Kichota* nie da się uznać za dobrego dramatopisarza. I choć inscenizator zdawał sobie z tego sprawę (w programie nazwał utwór Cervantesa „pracą warsztatową", „ćwiczeniem poety w widzeniu świata"), to nie udało mu się środkami teatralnymi zamaskować kiepskiej literatury. Zwłaszcza, że aktorzy nie pomogli reżyserowi. „Postacie sceniczne były drewniane na początku sztuki - pisała cytowana Morawska - i pozostały drewniane do końca. Efekty komiczne wydobywane były wyłącznie nienaturalnymi intonacjami i gestami, i jak zwykle w tym wypadku - «nie wyszły» ". Nie udało się nawet rozegrać na korzyść widowiska najlepszej, ostatniej sceny tej prymitywnej farsy o zdradzanym mężu, sceny perwersyjnej zabawy, podczas której ów mąż przygrywa do tańca żonie i jej kochankowi. W rezultacie widzowie ujrzeli na scenie „komedię komedii" - jak stwierdził, chyba słusznie, jeden z recenzentów.

Hiszpańska premiera Horzycy nie wzbudziła tym razem

żadnych obiekcji natury ideowej, nie kwestionowano też wprost, co zdarzało się dotąd często, wprowadzenia sztuk do repertuaru. „Gazeta Poznańska" nie powstrzymała się jednak przed dokuczeniem dyrektorowi Teatru Polskiego pytaniem zadanym przez tzw. korespondenta zakładowego, czyli przedstawiciela "świata pracy": „Sztuki *Czarująca szewcowa* i *Pieczary Salamanki* nasuwają pytanie: po co je właściwie wystawiono? Sztuki te mają niewątpliwie duże zalety artystyczne, my jednak pragniemy oglądać sztuki bliższe naszemu życiu, naszej walce, naszemu socjalistycznemu budownictwu"[68].

Przypomina się w tym momencie anegdota zanotowana przez Lidię Kuchtównę: „Torwirt opowiadał, że Horzyca bardzo rozbawiony pokazał mu kiedyś napis «Naród sobie», znajdujący się nad wejściem Teatru Polskiego w Poznaniu, i uzupełnił go słowami «...a Horzyca sobie»"[69].

Najbliższa premiera w Teatrze Nowym odpowiadała jednak na postulaty „korespondentów zakładowych" i urzędowych besserwisserów - była to współczesna sztuka, grana już wcześniej w Warszawie, *Faryzeusze i grzesznik, czyli Dama z winogronem* Jerzego Pomianowskiego i Małgorzaty Wolin. Nie od rzeczy będzie przytoczyć, za Lesławem Eustachiewiczem, krótkie streszczenie dramatu: „Pewien malarz w czasie wojny ukrył obrazy starego mistrza z XVII w., a na ich miejsce podstawił namalowane przez siebie kopie. Po wojnie kopie jako cenne oryginały sprzedano do Ameryki. Nagle wypływa na jaw kłopotliwy dokument, świadczący o tym, że malarz sprzedawał stare obrazy okupantom. Zaczyna się taniec spekulantów i szantażystów z sytuacjami w typie qui pro quo, z motywem starofarsowym oszusta oszukanego i wielu perypetiami. W finale pozostawiamy malarza oczyszczonego z zarzutów, choć urzędowo uznanego za wariata; nieufny wobec świata zmierzającego do katastrofy handlował kopiami, a ocalił oryginały i przed okupantem, i przed wszechmocnym dolarem"[70].

Ta nieskomplikowana fabuła, oparta na typowo farsowych wzorach, ale o „postępowym" i „antyimperialistycznym" wydźwięku, stała się pretekstem do przedstawienia wystawionego 11 I 1950 przez Zdzisława Karczewskiego (reżyseria), Andrzeja Cybulskiego (scenografia) i jedenastu aktorów. Przedstawienia uznanego - jak łatwo się domyślić - za „szczęśliwą próbę nowego teatru, o nowej tematyce"[71]. Ta „nowa tematyka" pojawia-

ła się odtąd coraz częściej w Poznaniu, aczkolwiek wciąż w mniejszym wymiarze niż w innych miastach. Do końca sezonu z repertuaru współczesnego wystawiono jeszcze *Niemców*, głośną *Brygadę szlifierza Karhana* i *Zaporę* Dybowskiego - utwory znane już z innych polskich scen. Nie doszły natomiast do skutku - wobec braku zgody władz - planowane i ogłaszane nawet w prasie prapremiery *Biednych ludzi* Wandy Karczewskiej i *Spotkania w Tatrach* Krystyny Grzybowskiej. Tej ostatniej sztuki, nie dopuszczonej do realizacji zapewne ze względu na występującą w tekście postać Adama Chmielowskiego, było Horzycy najbardziej żal. Służył bowiem autorce radą i konsultacją w trakcie pisania utworu, a główną rolę Heleny Modrzejewskiej miała grać Irena Eichlerówna.

Odmówiono również pozwolenia - dopiero w trakcie prób - na prapremierowe wystawienie *Pocałunku we troje* Janusza Teodora Dybowskiego w Teatrze Objazdowym. Mimo akceptacji ministerstwa[72] miejscowe czynniki uznały tę propozycję za „bezwartościową społecznie" (słusznie zresztą) i wstrzymały realizację. Sprawy repertuarowe skomplikowały się więc w końcu zimy dość mocno. W tej sytuacji dyrekcja postanowiła ratować się dwiema retrospektywnymi sztukami „o zdecydowanych akcentach antymieszczańskich" - jak to wykazywał później w sprawozdaniu kierownik literacki[73] - tj. *Profesją pani Warren* i *Moralnością pani Dulskiej*.

Profesję zrealizował w Teatrze Nowym Horzyca. Premiera odbyła się 28 II 1950 roku (w dniu sześćdziesiątych pierwszych urodzin dyrektora). Od Shawa, jak pamiętamy, zaczynała się w 1937 roku kariera Horzycy jako samodzielnego reżysera, a *Profesję* upodobał sobie on szczególnie. Przedstawienie poznańskie było drugim „podejściem" do tego dramatu, dramatu czytanego przez inscenizatora - jak cała twórczość Shawa, o czym już pisałem - poprzez romantyzm. Vivia Warren to, według Horzycy, ktoś, „kto wykonuje gest obiit Gustavus. Ale Konrad się u niej z tego gestu nie rodzi. Tylko odosobnienie i zaprzeczenie świata, to wszystko, na co stać przedstawicielkę tego nowego pokolenia, będącego generacją sui generis romantyzmu. Bo choć Shaw przyjacielem romantyzmu nie jest, a nawet sama *Pani Warren* jest filipiką przeciw romantyzmowi, co widzi tylko różowe chmurki przesłaniające rzeczywistość,ale rzeczywistości dojrzeć nie jest zdolny - gest sumujący zdarzenia

tej komedii jest mimo wszystko romantyczny i negujący świat. Używając określenia poety powiedzieć można, że *Pani Warren* to komedia Wielkiego Wstrętu. Ten wstręt zamknął Vivię w mrocznej izbie jej biura, gdzie przeklinając istnienie i czyniąc pokutę za nie popełnione, ale obciążające jej duszę grzechy, ma ona gasnąć powoli w swym bezsilnym buncie"[74].

Ten obszerny cytat, przekonujący o oryginalności Horzycowej interpretacji *Profesji*, nie stanowi jednak jedynego analitycznego klucza inscenizatora. Traktował on bowiem równocześnie *Panią Warren* jako nowoczesny moralitet, w którym najważniejszą sceną, spełniającą funkcje dawnego dialogu szatana z aniołem, jest końcowa kłótnia Vivii z matką. Wtedy właśnie w dramacie „zawrzała walka o rzeczy ostateczne i najwyższe czy najniższe: o to, czy człowiek może być godnym istnienia, czy też nie"[75]. Komediowa tonacja sztuki miała zaś świadczyć o umiejętności skutecznego przemawiania autora do publiczności. Autora-apostoła, bo takiego, jak pamiętamy, widział w Shawie Horzyca.

Ciekawą scenografię do spektaklu zaprojektował uczeń Daszewskiego - Tadeusz Kalinowski. Podobały się zwłaszcza dekoracje oznaczające ogród przed domem Vivii. W pustej, przedniej części sceny ustawiono tylko leżak pod parasolem, a z boku skrzynkę z kwiatami. Natomiast z tyłu widać było ścianę willi z wyjściem do ogrodu poprzez jakby werandę, zasugerowaną ażurowym daszkiem nad schodkami. Po lewej stronie ścianę domu przedłużał półtorametrowy murek z furtką, obok której widać było umieszczoną na ogrodzeniu rzeźbę (podobną do posążku Buddy) oraz - za nią - stylizowane drzewko. „Najlepsze jednak dekoracje - stwierdziła po premierze Janina Morawska - nie mają tyle siły przekonującej, aby wmówić w nas, że ten łzawy melodramat, oscylujący chwilami ku sztampie farsowej, który oglądaliśmy na scenie Teatru Nowego, jest sztuką Bernarda Shawa"[76].

Czy Horzyca rzeczywiście zrobił z *Profesji* „łzawy melodramat"? Można w to wątpić, jeśli znamy jego interpretację sztuki. Natomiast po zapoznaniu się z recenzjami poznańskich krytyków wolno przypuszczać, iż po premierze *Pani Warren* nastąpił zbiorowy atak na dyrektora teatru, raczej luźno związany z efektami artystycznymi ostatniej pracy. Każdy bowiem z miejscowych augurów strzelał innymi pociskami.

Zarzuty Morawskiej sprowadzały się do stwierdzenia, że przedstawienie jest antyshawowskie, bo role ustawione zostały (charakterystyczne, że w całym artykule nie pada w ogóle nazwisko Horzycy, mówi się tylko o „reżyserze") wbrew koncepcji autorskiej. Tytułowa bohaterka na przykład - według recenzentki - miast być zimną, cyniczną i wulgarną despotką, jest na scenie „nieszczęśliwą kobietą, którą nędza doprowadziła do upadku", jest „dramatyczną heroiną". Z kolei Vivia przedstawia „obrażoną niewinność", sztywną i impertynencką, a powinna być „chłodna, trzeźwa, opanowana, samodzielna". I tym podobnie - co daje świadectwo jakże powierzchownej lektury sztuki. Konkluzję można tu, w uproszczeniu, odczytać następującą: Shaw jest dobry, ale zepsuł go zły reżyser.

Dla głównego oponenta Horzycy, Floriana Miedzińskiego z „Gazety Poznańskiej", Shaw jednak okazał się zły, bo „o ile zawsze stara się w końcowych scenach zarysować możliwość zwycięstwa moralności - nieprawdopodobną w warunkach ustroju kapitalistycznego - o tyle unika chociażby podkreślenia, że ustrój ten zginie"[77]. Do aktorów krytyk nie miał zastrzeżeń, dekoracje uznał za „miłe i nieskomplikowane", tylko... „wolelibyśmy, by dyrektor trzech scen poznańskich wyższe miał ambicje". Swoją recenzję kończył zaś Miedziński niezwykle pryncypialnie: „Co zaś daje wystawienie *Profesji pani Warren* naszemu życiu kulturalnemu, pojętemu w myśl wymagań r. 1950 w Polsce Ludowej? Otóż prawie nic - gdyż mimo wszystko jest to sztuka niewiele odbiegająca od repertuaru obliczonego na gusty mieszczańskie". A więc: Shaw zły i Horzyca zły, bo go wystawił.

Jeszcze inaczej zaatakował reżysera Przemysław Bystrzycki z „Kuriera Wielkopolskiego". Na wstępie ogłosił - przecząc po części koledze z „Gazety Poznańskiej" - że „Shaw jest bardziej rarytasem dla śmietanki intelektualnej, aniżeli chlebem codziennym dla adepta scenicznych wrażeń". Potem zaś zagłębił się w szczegółach, tropiąc niekonsekwencje realizacyjne: „dlaczego np. Praed czyta oryginalną angielską gazetę, a w czwartym akcie napisy na wykresach produkcji są polskie?(...) Od kiedy Anglicy-mężczyźni tak chętnie podają sobie rękę, jak próbował nas o tym przekonać reżyser, a tym bardziej od jak dawna całują kobiety w dłoń?"[78]. I dalej w podobnym tonie. Tym razem zła okazała się inscenizacja, bo nie ściśle

realistyczna.

Nie trzeba dodawać, że w rozmaitych szczegółach recenzenci wzajemnie sobie przeczyli, widać bowiem wyraźnie, że nie o sam spektakl tutaj szło, ale o pretekst do ataku na reżysera. Kiedy bowiem obejrzał *Profesję* Stanisław Marczak-Oborski, krytyk warszawski nie powiązany z poznańskimi „czynnikami", okazało się, iż - jak napisał - realizacja tej sztuki jest wielkim osiągnięciem, jest „jednym z najlepszych wystawień Shawa po wojnie"[79]. Sąd ten został potwierdzony przez ponad dwadzieścia tysięcy widzów (sztuka osiągnęła 63 powtórzenia, najwięcej ze wszystkich utworów granych w tym sezonie w Teatrze Nowym) i przez innych krytyków przy okazji późniejszych wznowień tej inscenizacji - w Warszawie, Wrocławiu, Olsztynie.

Druga ze sztuk „o akcentach antymieszczańskich", *Moralność pani Dulskiej*, przygotowana została w trybie nagłym i przypadkowym. Po wstrzymaniu prób *Pocałunku we troje* ten sam zespół Teatru Objazdowego, z reżyserem Tadeuszem Chmielewskim i scenografem Antonim Muszyńskim, przystąpił do pracy nad „samograjem" Zapolskiej. Premiera odbyła się 8 marca[80] (tylko o trzy tygodnie później niż planowano *Pocałunek*), po czym ruszono w objazd Wielkopolski, przekonując po drodze widzów, że *Dulska* „demaskuje dobitnie ustrój oparty na wyzysku człowieka przez człowieka i przedstawia bez osłonek rozkład moralny społeczeństwa burżuazyjnego"[81]. W trudnych zaś momentach repertuarowych przedstawienie ratowało sceny poznańskie; grano je także w Nowym (17 razy) i w Komedii Muzycznej (8) - znamienne, że już bez tego prymitywnego komentarza w programie.

Zewnętrzne ataki, coraz dosadniej artykułowane w prasie, nie były jedynym zmartwieniem Horzycy. Stopniowo zaogniała się też atmosfera w teatrze. W licznym, blisko stuosobowym zespole artystycznym zaczęło dochodzić do wzajemnych nieporozumień, konfliktów z dyrekcją i zwykłych intryg. Już wiosną 1950 roku wyodrębniła się grupa niezaspokojonych w swych ambicjach aktorów, którzy przynależnością do partii i gorliwością polityczną próbowali pokryć braki w wykształceniu teatralnym, mierne na ogół talenty, a czasem i przywary osobiste. Przewodził im Tadeusz Muskat, 37-letni wówczas reżyser, zaangażowany przez Horzycę z Bydgoszczy. Postawił on sobie za cel pozbawienie dyrektora jego stanowiska (by samemu zająć to

miejsce, oczywiście). Posługiwano się metodą donosów politycznych, szeptanych intryg, ingerowania w sprawy osobiste (jeden z aktorów na przykład przeglądał systematycznie korespondencję Horzycy), a wykorzystywano do tych rozgrywek sanacyjną, czyli „reakcyjną" przeszłość dyrektora, jego poglądy artystyczne, bieżący repertuar. Wiele zewnętrznych ataków inspirowanych było także przez tę grupę. Dość powiedzieć, że krytykująca niezmiennie Horzycę „Gazeta Poznańska" redagowana była przez męża jednej z „ambitnych" aktorek. Do tych rozgrywek wewnątrzteatralnych przyjdzie jeszcze wrócić. Na razie trzeba tylko zauważyć, że to nie jedynie stalinizm czy socrealizm przyczynił się do trudności Horzycy w Poznaniu. Niemały bowiem udział w ich mnożeniu mieli ludzie, którzy wykorzystywali ówczesną atmosferę polityczną dla zaspokojenia własnych ambicji, a partię, system polityczny i doktrynę realizmu socjalistycznego uczynili narzędziami bezpardonowej walki o władzę - o władzę w teatrze, ma się rozumieć.

Przy tym wszystkim Horzyca daleki był od szykanowania swoich oponentów. Przeciwnie. Wspomniany Muskat wyreżyserował w sezonie 1949/50 tyle samo sztuk co dyrektor, nie był więc pozbawiony możliwości prezentowania swojego talentu (i tylko talentu, bo wykształcenia teatralnego żadnego nie posiadał). Powierzono mu także prestiżową premierę głośnych już *Niemców* Leona Kruczkowskiego (10 III 1950).

Sztuka, grana oczywiście z dopisanym przez autora epilogiem, została obsadzona najlepszymi aktorami Teatru Polskiego, co przyczyniło się do jej dużego sukcesu i powodzenia u publiczności (74 powtórzenia). Rolę profesora Sonnenbrucha grał Zdzisław Karczewski, a od 4 kwietnia gościnnie Józef Karbowski. Ponadto występowali: Nuna Młodziejowska-Szczurkiewiczowa (Pani Soerensen), Bronisława Frejtażanka (Liesel), Zdzisław Salaburski (Willi), Jerzy Kordowski (Hoppe). Najlepsze noty zebrali obaj odtwórcy głównej roli. Podkreślano zwłaszcza wrażenie izolacji duchowej, jakie udało się wytworzyć Karczewskiemu w jego ujęciu postaci Sonnenbrucha. Eugeniusz Paukszta, recenzent „Dziś i Jutro", uważał, „że Sonnenbruch w jego [Karczewskiego] odtworzeniu zyskuje bardziej może przekonujący i plastyczny wyraz całkowitej izolacji od otaczającego świata, niż w kreacjach tej roli na innych scenach"[82]. Morawska dodawała: „Sobie tylko znanymi sposobami,

odrzucając całkowicie wszelkie koturny patosu, nigdy prawie nie podnosząc głosu, zdołał Karczewski nadać każdemu słowu ważkość głębokiego przeżycia wewnętrznego"[83].

Niewiele można dziś powiedzieć o koncepcji reżyserskiej. W recenzjach zajmowano się głównie dramatem Kruczkowskiego, a nie realizacją Muskata. Reżysera zauważył w ogóle tylko cytowany już Paukszta, pisząc, że „rozszerzał [on] płaszczyznę zagadnienia przez podkreślenie jego typowości" (?). Dostrzeżono natomiast „zbyt ponure w kolorach" dekoracje Ali Bunscha i Andrzeja Cybulskiego. Nie spodobały się.

Większy sukces odniosła następna premiera - *Zielony Gil* Tirso de Moliny w udanej transkrypcji Juliana Tuwima, wystawiony przez debiutującego w Poznaniu Jerzego Blocka (reżyseria), Andrzeja Cybulskiego (scenografia) i Maksymiliana Statkiewicza (choreografia) w ponownie otwartej po miesięcznym remoncie Komedii Muzycznej. Poznań był trzecim miastem - po Szczecinie i Warszawie (Teatr Nowy) - które sięgnęło wówczas po tę sympatyczną sztukę. Premiera odbyła się 26 III 1950.

Reżyser umiał wyzyskać klasyczną intrygę komedii pomyłek i przy pomocy współpracowników stworzył barwne, „pyszne" - jak zapamiętał Zbigniew Raszewski - widowisko muzyczne. Recenzenci, tak zazwyczaj surowi, tym razem prześcigali się w komplementach. „Poetycki, plastyczny i muzyczny charakter sztuki wydobyty został nie tylko z niezmierną pieczołowitością, ale i z dużą dozą artystycznej inwencji (...) Każda postać zarysowana została ciekawie i odmiennie, nie przepadł żaden odcień charakterystyczny, żaden dowcip ani moment liryczny" - pisała Morawska[84]. „*Zielonym Gilem* Komedia Muzyczna udowodniła, że stać ją na wodewile zupełnie nieprzeciętnego gatunku" - oceniał Bystrzycki[85]. Krytycy zapomnieli jakby na chwilę o „walce nowego ze starym", o realizmie, socjalizmie etc. i po prostu bawili się razem z widzami. Tylko Paukszta próbował dopowiadać przy okazji, że komedia Tirso de Moliny ilustruje „rozkład moralny Hiszpanii XVII wieku"[86]. Może on jeden przeczytał w programie komentarz kierownika literackiego (okraszony cytatami z Marksa i Engelsa), naświetlający klasowe tło sztuki - konflikty społeczne feudalnej Hiszpanii...

Poznański koncern teatralny dał w ciągu miesiąca cztery premiery - na każdej ze swoich scen po jednej. Tylko *Profesja*

pani Warren w reżyserii dyrektora oceniona została przez miejscową prasę negatywnie. Trzy pozostałe sztuki uznano za sukcesy - repertuarowe i artystyczne. Horzyca musiał się więc zrehabilitować jako inscenizator. Rozumiał dobrze swoją sytuację. W związku z tym sięgnął po utwór, któremu wówczas nikt nic nie mógł zarzucić - po *Brygadę szlifierza Karhana*.

Dramat Vaška Kani, wystawiony zaledwie przed rokiem w Pradze przez słynnego Emila F. Buriana, miał swą polską prapremierę w Łodzi, gdzie 12 XI 1949 zainaugurował działalność Teatru Nowego (insc. K. Dejmek i J. Warmiński, reż. zbiorowa pod kierunkiem J. Merunowicza). Pierwsza na polskich scenach sztuka o robotnikach, fabryce, współzawodnictwie pracy, walce o wykonanie planu, spotkała się z bardzo dobrym przyjęciem (oficjalnym), a łódzki teatr odznaczony został za tę realizację Orderem Sztandaru Pracy II Klasy. Następne premiery *Brygady* odbyły się w Krakowie i w Białymstoku. Wszystkie spektakle porównał krótko na łamach „Nowej Kultury" Stanisław Marczak-Oborski: „Przedstawienie łódzkie, bardzo skromne i uproszczone dekoracyjnie, miało najwięcej dynamizmu politycznego (...). Spektakl krakowski, nader rozbudowany teatralnie, zademonstrował raczej «obrazy z życia fabryki», konflikt między ojcem a synem potraktował komediowo. Teatr w Białymstoku pokusił się o próbę adaptacji utworu na stosunki polskie"[87]. Z tych dwóch ostatnich realizacji żadna nie dorównała powodzeniu łódzkiej. Nie udało sie to również Poznaniowi i Horzycy. Nie tylko jemu osobiście zresztą. Otóż zamiar wystawienia przez niego *Brygady* przyprawił władze poznańskie o niepokój i podejrzenia - do tego stopnia, że przydano mu do pomocy dwóch partyjnych reżyserów, Zdzisława Karczewskiego i Tadeusza Muskata, którzy mieli czuwać przede wszystkim nad ideologiczną stroną inscenizacji. Na afiszu zaś znalazł się podpis: reżyseria zespołowa.

Sztuka Kani składa się z osiemnastu obrazów. Łącznikiem między tymi obrazami uczynił Horzyca muzykę: fragmenty *V Symfonii* Szostakowicza rozbrzmiewały w ciemnościach, po czym reflektor powoli wydobywał z mroku poszczególne miejsca akcji. Dodawało to przedstawieniu nie tylko ekspresji, ale i wzniosłości. Zgodnie z przekonaniem Horzycy, że sztuka ma „podnosić życie do płaszczyzn monumentalnych". Także życie w fabryce. Hala fabryczna namalowana była na prospekcie, na scenie

znajdowały się tylko nieliczne maszyny i inne rekwizyty; dekoracje obrazów rozgrywających się poza fabryką, zmieniane częściowo przy pomocy sceny obrotowej. Zygmunt Szpingier również zaprojektował skrótowo, bez natrętnego iluzjonizmu.

Pierwsze przedstawienie - 1 V 1950 (inscenizacja powstała w ramach teatralnego czynu pierwszomajowego) - pokazano bezpłatnie przodownikom pracy Zakładów im. Stalina (jak nazywały się wówczas dawne Zakłady Hipolita Cegielskiego). Poznańscy robotnicy zobaczyli po raz pierwszy na scenie fabrykę - nie mogło im się to nie podobać. Przyjęli premierę długą owacją, która, jak wspominają świadkowie, autentycznie wzruszyła Horzycę. Ale reakcja prasy nie była entuzjastyczna. Sztuka została, oczywiście, zaakceptowana bez zastrzeżeń, kontrowersje wzbudziła realizacja. Miedziński stwierdził, że „teatr niezupełnie jeszcze przezwyciężył obciążenia dawnej tradycji, hołdując przede wszystkim formie"[88]. Morawska krytykowała ilustrację muzyczną: „Reżyseria (...) obrała drogę fałszywą. Umieściła akcję na tle prawdziwej symfonii muzycznej i starała się wytworzyć podniosły nastrój, dając przed każdym obrazem, w ciemności, fragmenty *V Symfonii* Szostakowicza. Fragmenty te jednak, niewątpliwie piękne i nastrojowe, były w całkowitym rozdźwięku z realizmem postaci i akcji (...) i w żaden sposób nie mogły zastąpić tempa i rytmu, którym dygoce fabryka"[89]. Istotę inscenizacji dobrze, jak się zdaje, określił Marczak-Oborski w cytowanym już artykule: „Poznań niepotrzebnie «uteatralnił» sztukę przez nadanie jej niemal misteryjnych akcentów". Zdanie to można uznać za rozszyfrowanie intencji Horzycy, który chciał zmonumentalizować nawet „produkcyjniaka".

Zwykła poznańska publiczność pozostała wobec *Karhana* chłodna. Kiedy już wszyscy robotnicy (chodzący - albo wysyłani - do teatru) obejrzeli spektakl, trzeba go było zdjąć z afisza - zaledwie po 28 powtórzeniach. Jesienne próby wznowienia nie udały się z powodu choroby odtwórcy jednej z głównych ról; dopiero w ramach jubileuszu 75-lecia Teatru Polskiego, w następnym sezonie, dano jeszcze kilka przedstawień. Swoistym paradoksem stał się więc fakt, że *Brygada szlifierza Karhana* była najkrócej eksploatowanym spektaklem teatrów poznańskich w sezonie 1949/50.

Niemal każdego roku w teatrach przez siebie kierowanych

umieszczał Horzyca którąś ze sztuk Aleksandra Fredry. I choć osobiście raz tylko reżyserował *Zemstę* (w Katowicach w 1945 r.), to cenił jej autora wysoko. Podważał obiegowe sądy, każące widzieć we Fredrze piewcę ginącej szlachetczyzny, autora barwnych obrazków obyczajowych i antyromantycznego realistę. Przekonywał, że twórca ten był „w epoce programowej anarchii (...) poetą prawa, w czasach rozpętanych natchnień - poetą dyscypliny i wstrzemięźliwości, w dniach uwielbienia twórczego chaosu - poetą surowej konstrukcji"[90]. Bo dla Fredry - pisał w tym samym artykule,z 1933 roku, Horzyca - życie było „konstrukcją kosmiczną, wielkim gmachem, arką rodzajów, pomyślaną i zdziałaną przez Boga. Kto się przeciwko temu ładowi nadprzyrodzonemu buntuje, ten popełnia grzech «ślubów panieńskich» i staje się osobą komedii". A ponieważ buntowali się wtedy prawie wszyscy, Fredro pozostawał „najsamotniejszym poetą wielkiego ładu", zaś lista bohaterów jego komedii wydłużała się coraz bardziej. Przede wszystkim zaś - potrafił udowodnić Horzyca[91] - był Fredro największym komediopisarzem europejskim dziewiętnastego stulecia i równocześnie najwybitniejszym przedstawicielem romantyzmu w komedii. Dlatego też należało mu się stałe miejsce w repertuarze polskich scen.

W poprzednim sezonie wystawił Horzyca w Poznaniu *Męża i żonę*, a obecnie - w trzy dni po *Karhanie* w Teatrze Polskim - dał premierę *Wielkiego człowieka do małych interesów* w Teatrze Nowym. Reżyserował Stefan Orzechowski, dekoracje projektował Jan Kosiński, rolę Ambrożego Jenialkiewicza grał Bolesław Rosłan. Orzechowski poprowadził przedstawienie „po bożemu", wydobywając komizm sytuacji i charakterystyczność postaci, w farsowym tempie. Powodzenie u publiczności tym razem było umiarkowane, co wywołało nawet zdumienie recezentów: „Interesująca gra, przemyślana reżyseria i dostosowana scenografia stworzyły ramy przedstawienia, które u publiczności poznańskiej stanowczo większą cieszyć powinno się popularnością"[92]. Rzeczywiście, średnia frekwencja na 43 spektaklach *Wielkiego człowieka* wynosiła około 50%, co jak na ówczesne lata i na Fredrę musiało dziwić.

Dodajmy jeszcze, że komedię wystawiono w ramach współzawodnictwa pracy z teatrem łódzkim, przygotowującym ten sam utwór. Wyniki pracy oceniała ministerialna komisja, która

przyznała nagrody niektórym aktorom, m. in. Rosłanowi, i scenografowi, Janowi Kosińskiemu.

W okresie targów poznańskich teatry, podobnie jak w ubiegłym roku, dały przegląd bieżącego repertuaru. Na afiszu tego swoistego festiwalu znalazło się aż dziesięć sztuk: *Fedra*, *Czarująca szewcowa* i *Pieczary Salamanki*, *Profesja pani Warren*, *Zielony Gil*, *Niemcy*, *Faryzeusze i grzesznik*, *W pewnym mieście* oraz ostatnie premiery - *Brygada szlifierza Karhana* i *Wielki człowiek do małych interesów* .Dwie polskie sztuki współczesne, jedna radziecka i jedna czeska, reszta - utwory mniej lub więcej klasyczne (choć Lorkę i Shawa dałoby się wówczas zaliczyć i do współczesności), ale wyłącznie obce. Targowy przegląd stał się, jak widać, równocześnie odzwierciedleniem Horzycowej polityki repertuarowej. Wszystkie pokazane wówczas przedstawienia obejrzał Stanisław Marczak-Oborski i na łamach „Nowej Kultury", w cytowanym tu już kilkakrotnie artykule *Teatr na Targach Poznańskich, czyli co tylko chcecie*, dokonał oceny działalności teatrów Horzycy. Ocena ta w sposób zadziwiający różniła się od dotychczasowych opinii miejscowej krytyki. Była to bowiem ocena nadzwyczaj pozytywna. „W dziewięciu przedstawieniach - pisał Marczak-Oborski - mieści się prawie V wieków dramaturgii europejskiej. Wspaniała lekcja dialektyki, pokaz zmienności pojęć, obyczajów, form wyrazu w zależności od czasu, miejsca i kręgu społecznego". Trzy spośród prezentowanych dzieł uznał krytyk za inscenizacje wybitne: *Fedrę*, *Czarującą szewcową* i *Profesję pani Warren* - wszystkie w reżyserii dyrektora. Dostrzegł też Marczak-Oborski w Poznaniu interesujących aktorów: oprócz wielkich kreacji Eichlerówny w *Fedrze* i Karbowskiego w *Niemcach* wymieniał udane role Kordowskiego, Młodziejowskiej-Szczurkiewiczowej, Wichniarza, Jabłonowskiej, Maślińskiej, Possarta, Zintla. „Scena poznańska - sumował - ma bardzo interesujących aktorów, zarówno ze starszego, jak średniego i najmłodszego pokolenia. Jest to zresztą raczej teatr indywidualności aktorskich niż zespołu" - zauważał recenzent, inaczej niż rok wcześniej Puzyna.

Nie brakowało też w artykule Marczaka-Oborskiego szczegółowej krytyki różnych elementów spektakli, ale wśród ogólnie pozytywnych ocen znalazło się tylko jedno poważniejsze - w ówczesnych czasach - zastrzeżenie: „Teatr poznański (...)przy

wszystkich swoich zaletach jest teatrem typowo inteligenckim. Pewna wąskość widnokręgów społecznych odbija się na przedstawieniach nawet tak upolitycznionych sztuk, jak Sofronowa czy Pomianowskiego". Diagnoza ta wydaje się zupełnie słuszna, choć dzisiaj „inteligenckość" teatru niekoniecznie uchodziłaby za wadę.

Warszawski krytyk - i ministerialny urzędnik (Marczak-Oborski pracował wówczas w Wydziale Nadzoru Artystycznego MKiS) - kończył swe omówienie aluzją do zarzutów, jakich nie szczędziły Horzycy poznańskie gazety: „Teatry poznańskie nie miały dotąd zbytniego szczęścia do prasy, chociaż pracują intensywnie, jak mało innych...". Może to dyskretne sformułowanie w ogólnopolskim czołowym tygodniku sprawiło,że najbliższe przedstawienie przyjęte zostało w Poznaniu zadziwiająco przychylnie.

29 VI 1950 roku w Teatrach Polskim i Nowym odbyły się równocześnie dwie premiery. Ostatnie w sezonie 1949/50, choć równie dobrze można powiedzieć, że były to pierwsze premiery następnego sezonu. Dzień później bowiem teatry poznańskie rozpoczęły przerwę urlopową i oba spektakle eksploatowane były dopiero po wakacjach. Na afiszach zapowiadających *Las* i *Zaporę* - bo o tych przedstawieniach mowa - w dniu 5 VIII, po urlopie, znowu napisano „premiera". Faktem jest jednak, że obie realizacje w całości zostały przygotowane jeszcze w czerwcu.

Las Aleksandra Ostrowskiego był właściwie odkryciem repertuarowym Horzycy, bo lubelska prapremiera z 1889 roku i późniejsze o dziesięć lat gościnne przedstawienie w Warszawie Tearu Małego z Moskwy były do roku 1950 jedynymi wystawieniami tej sztuki w Polsce. Dla *Lasu* Horzyca zrezygnował z planowanej uprzednio (i lepiej znanej) *Intratnej posady*. Zrealizował go w scenografii Jana Kosińskiego i doskonałej obsadzie (Irena Detkowska-Jasińska jako Gurmyska, Kazimierz Wichniarz - Nieszczastliwcew, Zygmunt Zintel - Szczastliwcew, Irena Maślińska - Aksjusza, Bolesław Rosłan - Wosmibratow, Zdzisław Salaburski - Bułanow).

W komedii Ostrowskiego zafrapowała inscenizatora najbardziej, jak już wspomniałem, postać Genadija Nieszczastliwcewa - balansującego między prawdą i udaniem, aktorstwem i kabotyństwem, donkiszoterią i chęcią realnej walki, śmiesznością

i wzruszeniem. Romantyka, który stoi poza społeczeństwem, odsunięty na margines przez feudalny świat, ale będący sędzią tego świata. Był to więc kolejny bohater - po Julii z *Wilków w nocy*, po Baldovinie z *Rozkoszy uczciwości*, po Szewcowej - poszukujący własnej tożsamości pomiędzy grą a prawdą. *Las* w inscenizacji Horzycy stał się przede wszystkim przypowieścią o Nieszczastliwcewie, a rodzajowość tła obyczajowego zeszła na drugi plan. Reżyser „skontrastował (...) subtelnie dwa światy, uwypuklił wzruszającą donkiszoterię wędrownego aktora, jego uleganie kabotynizmowi, zachłyśnięcie się frazesem, a jednocześnie ukazał też jego pogardę dla kłamstwa, melancholię rozstania i zwycięstwo w wyborze wolności" - pisał Stanisław Hebanowski[93]. Jeden z nielicznych pozapoznańskich recenzentów tego przedstawienia, Stanisław Marczak-Oborski, przyznawał reżyserowi rację: „Inscenizacja Wilama Horzycy słusznie poszła po linii wydobycia nurtu intelektualnego i satyrycznego sztuki (...). Zrezygnowano świadomie ze swoistej «egzotyki» carskiej Rosji, przeradzającej się zazwyczaj na naszych scenach w «chandryczne» nastroje. Świat niesławnej przeszłości został przez teatr osądzony i pokazany w całej swojej absurdalnej śmieszności"[94].

Odmiennego zdania była recenzentka „Głosu Wielkopolskiego", która - mimo akceptacji całości - żałowała, że „niedostatecznie zostało uwzględnione tło i koloryt lokalny". Winą za to obarczała także dekoratora, bo „wnętrze rosyjskiego, ziemiańskiego domu, potraktowane szeroko i przestrzennie, pozbawione było wszelkich cech charakterzujących tamto środowisko"[95]. Marczak-Oborski wprawdzie też uznał dekoracje za zbyt „salonowe" i „pozbawione atmosfery domu zatopionego w lesie", ale z drugiej strony chwalił ich niebanalność i odwagę skrótów plastycznych, takich jak np. w III akcie, gdzie „stary, gęsty ogród" wydobyty został akcentem zwisających z góry gałęzi.

Rozumiejący dobrze intencje reżysera Kazimierz Wichniarz stworzył w roli Nieszczastliwcewa jedną ze swoich największych kreacji. Rzadko dotąd w Poznaniu padały takie komplementy pod adresem aktora. „Wichniarz znalazł się naprawdę w swoim żywiole, gdy miał sposobność skojarzyć w jednej roli szeroki romantyczny gest i patos z ciekawie ujętymi chwytami komediowymi" (Morawska). „Był bardzo prawdziwy, doskonale

zżyty z tekstem, grał «bez tłumika» nie wypadając ani przez chwilę z charakteru postaci" (Marczak-Oborski). „Wyróżniał się Kazimierz Wichniarz (...), dynamiczny i refleksyjny, niemal czułostkowy i wreszcie groźny w swej słynnej, szyllerowskiej tyradzie przeciwko wyzyskiwaczom" (Rodkiewicz[96]). Pochlebnie oceniany był tym razem cały zespół aktorski, bo też najlepsi poznańscy artyści zostali obsadzeni w sztuce Ostrowskiego.

Przedstawienie *Lasu* jednogłośnie uznano za wyjątkowy sukces. „To chyba w tym roku najciekawsza i pod względem wykonania najwyżej stojąca pozycja teatru (...). Przedstawienie stało się rodzajem sensacji w życiu teatralnym Poznania" - pisała Morawska. Nawet dotychczasowy zaciekły oponent Horzycy z „Gazety Poznańskiej", Florian Miedziński, musiał stwierdzić, iż „przedstawienie jest dobrym i poważnym osiągnięciem"[97]. Na marginesie dodajmy, że Miedziński interpretował *Las* - jak przystało na partyjnego krytyka - wyłącznie w sposób „klasowy". Zaświadczał o tym już sam tytuł recenzji: *Sztuka o Dulszczyźnie szlacheckiej i o proletariacie aktorskim*. Autor żałował zwłaszcza, że u Ostrowskiego nie ma jeszcze klasy robotniczej, ale pocieszał się, iż „jest za to proletariat aktorski, spełniający rolę tamtego", tzn. prawdziwego.

Zważywszy na tonację wszystkich recenzji, należy uznać, że *Las* stał się jednym z największych sukcesów Horzycy w Poznaniu. Nigdy wcześniej (ani później) opinie krytyki, a także publiczności (67 powtórzeń), nie były tak jednoznacznie pozytywne. Nie zmieniło to, niestety, sytuacji w teatrze. Następny sezon będzie już otwartą wojną części zespołu z dyrektorem.

Druga czerwcowa premiera- *Zapora* w Teatrze Nowym - nie była tak udana. Ale też sztuka Janusza Teodora Dybowskiego nie stanowiła specjalnie udanego materiału scenicznego. Obrazowała „walkę nowego ze starym" w podgórskiej wsi: bogacze wiejscy przeciwstawiają się budowie zapory wodnej (i w konsekwencji zalaniu okolicy), nie rozumiejąc jakoby, że elektrownia stanie się „źródłem postępu i dobrobytu", biedota zaś popiera inżyniera projektodawcę. Wokół tego konfliktu autor zbudował szereg „obrazków rodzajowych, ciekawych w swojej istocie, ale powiązanych z sobą nietęgo i nietęgo służących

idei utwory"[98]. Recenzentom udało się tylko stwierdzić, że „sztuka bezwzględnie jest pożyteczna"[99]. Nie bronili jej jednak, bo była po prostu niedobra, schematyczna, plakatowa i prymitywnie agitacyjna. Realizacja sceniczna Tadeusza Muskata została oceniona jedynie jako „poprawna".

Przedstawienie grano bez powodzenia 41 razy, prawie wyłącznie dla widowni organizowanej (w taki na przykład sposób, że sprzedawano bilety łącznie do Teatru Nowego i do Komedii Muzycznej). Na posiedzeniu Wojewódzkiej Rady Narodowej stwierdzono zaś, że „sztuka załamała się z powodu bojkotu przeprowadzonego przez sfery mieszczańskie Poznania"[100].

Sezon 1949/50 zakończył się więc sukcesem Horzycy w Teatrze Polskim i klęską Muskata w Teatrze Nowym. Był to sezon, w którym coraz silniej odczuwało się rygory nowej polityki kulturalnej, w którym dyrekcja stawała się coraz mniej samodzielna w swoich poczynaniach artystycznych, a jednocześnie była narażona na polityczne przede wszystkim ataki zarówno z zewnątrz, jak i od wewnątrz teatru. Repertuar w tej sytuacji należy oceniać jako wypadkową decyzji Horzycy oraz zarządzeń i ingerencji władz (rozumianych tu szeroko, od POP w teatrze po Ministerstwo Kultury i Sztuki), ingerencji negatywnych najczęściej - w postaci zakazów. O przykładach tego typu zakazów już pisałem.

W sumie odbyło się w Poznaniu 18 premier (mniej niż planowano, mniej też niż w ubiegłym sezonie na trzech tylko scenach): 7 w Teatrze Polskim, 6 w Nowym, tylko 3 w Komedii Muzycznej i 2 w Teatrze Objazdowym. Jak z tego wynika Teatr Polski uważany był przez dyrektora za główną scenę (tam też miały miejsce najciekawsze wydarzenia artystyczne), Nowy pełnił funkcje typowej sceny kameralnej, natomiast Komedia Muzyczna i objazd prowadzone były właściwie z konieczności, „na przyczepkę". Nie wydaje się, żeby Horzyca w ogóle utożsamiał się w jakikolwiek sposób - pozaadministracyjny - z tymi imprezami.

Wśród wystawionych sztuk znalazło się siedem polskich, w tym - zgodnie z obowiązującymi wytycznymi - większość współczesnych. Klasykę reprezentowały tylko dwie: *Moralność pani Dulskiej* i *Wielki człowiek do małych interesów*. Z klasyki obcej natomiast wystawiono *Fedrę*, *Pieczary Salamanki*, *Zielonego Gila*. Dwie sztuki należały do repertuaru retrospektywne-

go - jak to wówczas określano: *Profesja pani Warren* i *Czarująca szewcowa*. Sztuki rosyjskie i radzieckie traktowano wtedy specjalnie i wyodrębniano we wszystkich spisach. W sezonie 1949/50 było ich w Poznaniu sześć (nie licząc wznowionego specjalnie na festiwal *Pugaczowa*): trzy przedrewolucyjne - *Dzieci słońca*, *Mozart i Salieri*, *Las* - oraz trzy współczesne, tzn. *W pewnym mieście*, *Okno w lesie*, *Tu mówi Tajmyr*. Ponadto wystawiono jedną sztukę „innych państw demokracji ludowych" - czeską *Brygadę szlifierza Karhana*.

W arkuszu sprawozdawczym, wypełnianym przez dyrekcje teatrów dla ministerstwa, sztuki dzielono jeszcze według oceny ich wartości wychowawczej - na te „o dominujących wartościach ideologicznych", „ogólnie wychowawcze" i „rozrywkowo-wypoczynkowe". W Archiwum Państwowym w Poznaniu zachował się jedynie taki arkusz z wpisanymi liczbami planowanymi, a nie wykonanymi. Trudno więc powiedzieć, jak Horzyca wypełnił ostatecznie ten kwestionariusz. Można jednak przypuszczać, że podobnie jak w planie, największa liczba znajdowała się w pierwszej rubryce.

Kierownik literacki teatru dokonał jeszcze innego podziału repertuaru: „Na 20[101] pozycji przypada więc 6 sztuk rosyjskich i radzieckich, 5 sztuk współczesnych polskich, coraz wyraźniej skrystalizowanych ideologicznie, z repertuaru retrospektywnego wystawiono sztuki o zdecydowanych akcentach antymieszczańskich (*Profesja pani Warren*, *Moralność pani Dulskiej*), antyklerykalnych (*Pieczary Salamanki*) lub wyraźnie związanych z teatrem ludowym (*Czarująca szewcowa*)"[102].

Wracając do podstawowego podziału - na sztuki polskie i obce, trzeba zauważyć, że w stosunku do poprzedniego sezonu proporcje się odwróciły. Teraz więcej było dzieł obcych. Z kolei przed rokiem grano więcej klasyki, obecnie - współczesności. Zmiany te można wytłumaczyć dwoma faktami: Festiwal Sztuk Rosyjskich spowodował konieczność większego niż dotąd uwzględnienia w repertuarze tych właśnie sztuk, natomiast restrykcje dotykały przede wszystkim klasyki narodowej i polskich dramatów współczesnych „nieodpowiednich ideologicznie".

Żadna z wystawionych sztuk nie dorównała powodzeniem ubiegłorocznemu sukcesowi *Snu nocy letniej*. Największą frekwencję zdobyli *Niemcy* (74 przedstawienia, 32 370 widzów), następnie *Zielony Gil* (83 przedstawienia, 28 883 widzów), *Las*

(67 przedstawień, 22 009 widzów)[103] oraz *Profesja pani Warren* i *Czarująca szewcowa*. Do statystyki należy jeszcze włączyć objazdową *Moralność pani Dulskiej*, bo jej 95 przedstawień obejrzało 30 904 widzów. Łącznie dano w sezonie 915 spektakli. Liczba imponująca - nawet wówczas.

Najwięcej reżyserował Horzyca: trzy czwarte wszystkich sztuk Teatru Polskiego i jedną trzecią całego repertuaru. Proporcje nie zmieniły się więc w stosunku do ubiegłego roku. Wśród wystawionych przez dyrektora sztuk nie było tym razem ani jednej polskiej (choć planował takie). Nie było też już powtórek (z wyjątkiem *Mozarta i Salieriego*, przygotowanego - niezupełnie z własnej woli - na festiwal). Prawie wszystkie zaś były orginalnymi odkryciami repertuarowymi. Rzadko grana w Polsce *Fedra*, nie znane dotąd: *Czarująca szewcowa*, *Pieczary Salamanki*, a także *Las* - świadczyły o intensywnej penetracji światowej dramaturgii i konsekwentnym utrzymywaniu wypracowanej przed laty linii programowej poprzez świadomy dobór prac. Jedyna próba spłacenia politycznej „daniny" repertuarowej, *Brygada szlifierza Karhana*, skończyła się niepowodzeniem.

Wszystkie, poza *Karhanem*, realizacje Horzycy okazały się wydarzeniami artystycznymi. Niemal we wszystkich aktorzy stworzyli znaczące kreacje, co rozwiewałoby mit o nieumiejętności współpracy Horzycy z aktorami. Fedra Ireny Eichlerówny była w ogóle jednym z najważniejszych osiągnięć tej artystki (nie mniejszym zapewne od wcześniejszych ujęć tej roli: Antoniny Hoffmann, Marii Deryng i Zofii Jaroszewskiej); Szewcowa Ireny Maślińskiej i Nieszczastliwcew Kazimierza Wichniarza także znaleźli swe miejsce w historii polskiego aktorstwa.

Sztuki Racine'a, Lorki i Ostrowskiego należy uznać za najlepsze prace Horzycy i jego teatrów w sezonie 1949/50. Stoją one w jednej linii z ubiegłorocznymi sukcesami *Snu nocy letniej* i *Pugaczowa*. Z kolei *Profesja pani Warren* była drugim po *Majorze Barbarze* osiągnięciem Horzycy w repertuarze shawowskim. Po stronie aktywów teatrów poznańskich należy jeszcze zapisać *Niemców* w reżyserii Muskata i *Zielonego Gila* w reżyserii Blocka. Sześć udanych pozycji w ciągu jednego sezonu - jedna trzecia całego repertuaru - ten wynik okaże się jednym z najlepszych w Polsce.

Największe „klapy": *Brygada szlifierza Karhana*, *Cement*, *Zapora* oraz największa szmira: *Ja tu rządzę* tylko częściowo

obciążają konto Horzycy jako dyrektora. Można być bowiem pewnym, że z wymienionych sztuk Horzyca z własnej woli wprowadziłby do repertuaru tylko... ramotkę Rapackiego - zgodnie z przedwojenną zasadą wystawienia także czegoś „kasowego" dla niewybrednego widza.

Atmosfera pracy teatralnej w Poznaniu stała się w minionym sezonie dużo gorsza niż przed rokiem. Zupełnie inna była tonacja lokalnych recenzji. Odstąpiono od kredytu zaufania dla nowego dyrektora, mnożono zarzuty, kwestionowano większość wyborów repertuarowych i decyzji artystycznych. Ataki odbywały się zgodnie z aktualnymi wytycznymi politycznymi, które można ogólnie określić hasłem „walki o czujność rewolucyjną na tle sytuacji obecnej", sformułowanym na III plenum KC PZPR w listopadzie 1949. Ataki te w znacznej mierze miały jednak charakter lokalnych rozgrywek. Rozpoczęły się też konflikty wewnątrz zespołu.

Horzyca ciągle jednak był optymistą. Podczas wakacji opracowywał *Hamleta*.

III

W sezonie 1950/51 nie zrezygnowano w kulturze polskiej z propagowania hasła „walki". Cele tej walki bywały formułowane rozmaicie, w przypadku teatru w dalszym ciągu wysuwano na pierwszy plan „walkę o realizm socjalistyczny". W artykule pod takim właśnie tytułem - *Walka o realizm socjalistyczny w polskim teatrze* - Edward Csató głosił, że współczesny teatr - klasowy, polityczny, propagandowy i tendencyjny - winien być „nauczycielem życia i organizatorem rozrywki społeczeństwa bezklasowego". Więcej, „powinien stać się jednym z rodzajów broni ideologicznej". Autor formułował także wskazówki repertuarowe: „Teatr powinien szukać sztuk, które swoją prostotą i dostępnością potrafią zwrócić na siebie uwagę szerokich warstw pracującej publiczności, które mówią o sprawach jej najbliższych (...), uczą naszego człowieka, ile piękna i romantyzmu ma w sobie codzienna praca nad budową socjalistycznej ojczyzny i uczą nienawiści do wroga"[1]. Krótko mówiąc, wymagano od teatru, aby stał się on przede wszystkim narzędziem propagandy. Kierownik literacki poznańskich scen ujmował rzecz następująco: „Obowiązkiem teatru jest odpowiednie dobranie utworu i przez realizację sztuki pokazanie praw rządzących ludzkim społeczeństwem - tych praw, które przez nieodwracalne zmiany prowadzą kolejnymi etapami do bezklasowego społeczeństwa epoki komunizmu"[2].

Ta coraz ostrzejsza walka o nową kulturę była oczywiście elementem walki politycznej. W tych kategoriach traktowano też każdą próbę obrony „wartości przeżytych" - jak określano dorobek wcześniejszy, przedwojenny. Tradycję kulturalną bowiem przyrównywano obrazowo - piórem Ryszarda Matuszewskiego - do „nieodwracalnego procesu gnilnego raka, który toczy dziś sztukę ginącej burżuazji"[3]. Jakże tu więc było mówić o „wiecznym repertuarze teatralnym", kiedy we wszystkich dziedzinach kultury - i życia - obowiązywała wyłącznie doczesność?

W takich warunkach i kontekście politycznym roku 1950 Wilam Horzyca wybrał na inaugurację sezonu w Teatrze Polskim

Hamleta. Pytanie „być albo nie być" zadane w tym roku - pierwszym roku wojny koreańskiej i pierwszym roku planu 6-letniego - nabierało szczególnej wymowy. Tak szczególnej, że inscenizacja Horzycy stała się ostatnią sceniczną prezentacją *Hamleta* w Polsce aż do 1956 roku. Odbyła się ona 19 X. Teatry wznowiły jednak działalność już w sierpniu - i jeszcze w wakacyjnym nastroju. Pierwszą premierę dała Komedia Muzyczna (*Piękna oberżystka*), potem ruszono w objazd z *Ciotunią*, we wrześniu zaczął pracę Teatr Nowy (wystawiając *Obcy cień* Simonowa) i dopiero potem otwarto nowy sezon na głównej scenie. W sierpniu i wrześniu natomiast, w okresie prób *Hamleta*, grano w Teatrze Polskim *Las*.

Piękną oberżystkę (*Mirandolinę*) Goldoniego reżyserował gościnnie Teofil Trzciński. Jemu także przyszło doświadczyć intryg i konfliktów nie ustających od wiosny w teatrze. Dokuczliwości Tadeusza Muskata mierzyły pośrednio, oczywiście, w dyrektora Horzycę. O atmosferze pracy w owym czasie niech świadczy fragment listu zdesperowanego Trzcińskiego do Horzycy: „Z największą przykrością - ze względu na najmilszy osobisty stosunek z Panem - zmuszony jestem zawiadomić, iż rezygnuję z dalszej pracy nad *Mirandoliną*. Warunki pracy, jakie stwarzają mi niespodzianie czynniki, których kompetencji nie znam, wykluczają wszelką sprawność pracy, a co za tym idzie, dotrzymanie przewidywanego terminu premiery"[4]. W dalszym ciągu następowało wyliczenie przyczyn powyższej decyzji: odwoływanie i zwalnianie aktorów z prób przez Muskata, przenoszenie bez zawiadomienia prób z teatru do teatru i inne podobne utrudnienia zwieńczone bezpośrednią potwarzą. Horzyca ostatecznie konflikt załagodził i Trzciński doprowadził pracę do premiery w dniu 22 VIII, ale więcej już do Poznania nie przyjechał. Tym bardziej, że sztuka zostało surowo oceniona przez krytyków. Negowano potrzebę „wyciągania z lamusa tej starej, pyłem przyprószonej komedii"[5], ganiono tradycyjną, nie wydobywającą akcentów społecznych, reżyserię, muzyce zarzucano przesycenie elementami jazzowymi, piosenkom - szlagierowy ton, dekoracjom - rewiowy styl, a aktorkom, że nie są dość piękne. „Splot niekonsekwentnych scen, dłużyzny, brak pozytywnego bohatera lub choćby morału - oto wady zakończenia" - według Przemysława Bystrzyckiego[6]. „Ale mimo to, jak mówi Fertner - drzwiamy i oknamy - z czego się bardzo cieszę

i co prorokowałem widząc, że wszystko idzie jak z kamienia" - donosił Horzyca reżyserowi w liście z dnia 4 IX 1950[7]. Rzeczywiście, *Mirandolina* cieszyła się wyjątkowym powodzeniem (114 przedstawień), co m. in. dowodziło istnienia coraz większego rozdźwieku w pojmowaniu zadań teatru między teorią ideologów a praktyką publiczności i potwierdzało raz jeszcze, że widzowie nie tylko chcą się uczyć w teatrze, ale także bawić - zapominając na trzy godziny o realiach otaczającego świata.

Sztuka rozpoczynająca sezon w Teatrze Nowym spełniała już - dla kontrastu - wszystkie warunki stawiane teatrowi socjalistycznego realizmu: była rodzajem „broni ideologicznej", mówiła o sprawach aktualnych, uczyła „nienawiści do wroga", pokazywała „prawa rządzące społeczeństwem bezklasowym". *Obcy cień* Konstantina Simonowa za te wszystkie walory uhonorowany został nagrodą stalinowską i m. in.. dlatego trafił na polskie sceny wkrótce po moskiewskiej premierze w Teatrze im. Gorkiego.

Akcja sztuki rozgrywała się w środowisku radzieckich naukowców. Główny bohater, Trubnikow, autor znaczącego odkrycia bakteriologicznego, powodowany ambicją i wiarą w apolityczność nauki, chce ogłosić wyniki swoich badań, nie zważając na zakusy imperialistycznego wywiadu. Na szczęście otoczenie zapobiega zdradzie, a profesor pojmuje swój błąd. „Sztuka przepojona jest więc na wskroś optymistycznymi akcentami - pisał recenzent „Gazety Poznańskiej" - wiarą w człowieka radzieckiego i demaskuje jednocześnie podłe metody imperializmu"[8].

Poznańska premiera (23 IX 1950) została przygotowana w nowatorski sposób, zalecany niedawno w „Kuźnicy" przez Jadwigę Siekierską[9]. Na próbach czytanych dokonano ideologicznej analizy dzieła, dla aktorów zorganizowano cykl pogadanek marksistowskich, a w końcu podstawowa organizacja partyjna urządziła „naradę twórczą", podczas której zespół przedyskutował sztukę z zaproszonymi robotnikami. W rezultacie premiera została odłożona o tydzień, aby zrealizować wnioski z dyskusji. Efekty tych specjalnych przygotowań dały się - według krytyki zauważyć na scenie. Na przykład: „Aktorzy, którzy wybili się na czoło zespołu w *Obcym cieniu* - Rudnicki, Barczewska, Karczewski [równocześnie reżyser - przyp. W.D.], Kotarski -

to aktywiści partyjni, uczęszczający regularnie na szkolenia ideologiczne"[10].

Dramat Simonowa doczekał się niewielu recenzji, ale wszystkie, co zrozumiałe, były pochlebne. Komplementem obdarzono nawet przy okazji Horzycę. „Gazeta Poznańska" zauważyła bowiem: „Pewne zastrzeżenia można było mieć jeszcze w początkach ubiegłego roku co do linii repertuarowej teatrów poznańskich. Obecnie z prawdziwą satysfakcją należy stwierdzić, że nastąpiła znaczna poprawa pod tym względem"[11].

Widownia zareagowała chłodniej niż recenzenci - co stawało się już, nie tylko w Poznaniu, regułą w przypadku takich „postępowych" sztuk. Po pięćdziesięciu trzech przedstawieniach w Teatrze Nowym *Obcy cień* pojechał w objazd i tam został do końca „wygrany".

W 1950 roku wymagano od teatrów prowadzenia nie tylko artystycznej działalności, ale także społeczno-politycznej. Jak w każdym zakładzie pracy, także w Teatrze Polskim istniały, poza partią, rozmaite organizacje: Związek Zawodowy Pracowników Sztuki i Kultury, koło TPPR, Liga Kobiet, koło ZMP. W artykule sprawozdawczym, opublikowanym w „Kronice Miasta Poznania", Stanisław Hebanowski odnotowywał osiągnięcia tych organizacji, wyliczał ich zobowiązania, czyny i akcje: i tak Liga Kobiet urządziła sześć bezpłatnych koncertów w szpitalach, koło TPPR zorganizowało wystawę obrazującą historię 125-lecia Akademickiego Teatru Małego z Moskwy, koło ZMP przygotowało imprezę pt. *Razem młodzi przyjaciele*, a zaraz po wakacjach utworzyło artystyczną brygadę młodzieżową, której zadaniem było „realizowanie w terenie akcji zbliżenia miasta i wsi oraz otoczenie opieką życia kulturalnego świetlic"[12]. Brygada przygotowała też montaże *Wykonamy plan* oraz *Traktory zdobędą wiosnę* i prezentowała je w wielkopolskich PGR-ach. Od 1 IX 50 działała w teatrze poradnia dla teatrów świetlicowych, która, oprócz urządzania comiesięcznych seminariów, doradzała amatorom, co i jak wystawić na ich scenkach.

Z okazji wszystkich świąt państwowych, rocznic rewolucji itp. teatr podejmował rozmaite zobowiązania: dodatkowych przedstawień, przyspieszenia premiery, udziału w akademiach, organizowania poranków poezji okolicznościowej etc. Artyści teatrów poznańskich uchwalili też płacić miesięczną składkę (0,5 procenta pensji) na Społeczny Fundusz Odbudowy Stolicy.

Do działającego przy teatrze Komitetu Odbudowy Warszawy wybrano m. in. Horzycę. Żadnych śladów jego aktywności w innych organizacjach i zobowiązaniach nie udało się odnaleźć. Konsekwentnie nie angażował się w działalność pozaartystyczną i mógł „pochwalić się" członkostwem jedynie takich stowarzyszeń, jak SPATiF, ZLP, PEN-Club.

O *Hamlecie* myślał Horzyca już od połowy 1949 roku. Prosił wtedy Jarosława Iwaszkiewicza o pożyczenie z biblioteki Teatru Polskiego w Warszawie egzemplarza sztuki, który opracował dla tego właśnie teatru w 1922 roku. Później umawiał się z Tadeuszem Białoszczyńskim na jego gościnne występy w Poznaniu w tytułowej roli; w lipcu 1950 „przerobił" z aktorem całą sztukę, a w sierpniu przystąpił do systematycznych prób.

Była to trzecia Horzycowa inscenizacja Szekspira - po *Romeo i Julii* oraz po dwukrotnie wystawianym *Śnie nocy letniej*. Była to również trzecia krajowa realizacja *Hamleta* po wojnie, a pierwsza od czasu Festiwalu Szekspirowskiego z 1947 r. (na którym nagrodzono przedstawienie w reżyserii Arnolda Szyfmana). W ostatnim czasie nie grano też żadnych innych tragedii Szekspira. W sezonie 1950/51 wystawiono w Polsce jeszcze tylko dwie komedie: *Wieczór Trzech Króli* (Łódź, reż. I. Gall; Warszawa, reż. E. Axer) i *Jak wam się podoba* (Wrocław, reż. E. Wiercinski). Poznański *Hamlet* okazał się premierą najgłośniejszą i jedną z najważniejszych na wiele lat.

Spektakl Horzycy rozwijał linię inscenizacyjną jego wcześniejszych prac szekspirowskich, także od strony formalnej. W *Romeo i Julii* przeciwstawiał reżyser nieskażoną miłość tytułowych bohaterów zepsuciu otaczającego ich świata; w *Hamlecie* temuż światu, „który wypadł z wiązań", przeciwstawiony był duński królewicz ze swoim idealizmem, humanizmem i pytaniem o rację bytu w tym zdegenerowanym świecie (a nie o sens życia w ogóle). „Sam wśród ludzi" - jakże bliski Horzycy bohater preromantyczny! Któremu w dodatku nie był obcy szczególny rodzaj prometeizmu - jak próbował dowieść inscenizator w swoim komentarzu pt. *Szekspir, Hamlet i my* - prometeizmu, polegającego „na tragicznym łamaniu się człowieka z tym, co żyje w nim samym, i z tym, co istnieje poza człowiekiem"[14]. W swym „romantycznym" spojrzeniu na *Hamleta* szedł Horzyca jeszcze dalej. Nawiązując do polskiej prapremiery tej tragedii w 1797

roku we Lwowie, snuł następującą hipotezę: „Pamiętajmy, że było to w dwa lata po ostatnim rozbiorze. Ten smutny synowiec króla Klaudiusza - dziwnie mógł przypominać niejednego z ówczesnych Polaków, co żyli jedynie pamięcią niedawno zamordowanej ojczyzny. Ta myśl zemsty, nurtująca królewicza z Elsynoru, czy to nie zapowiedź konradowskiego krzyku - «Zemsta, zemsta na wroga», rzuconego czterdzieści lat później? I czy w ogóle ten w kiry żałoby owity książe, któremu «świat wyszedł z wiązań», podający obowiązujący porządek w wątpliwość, nie był z krwi tych, którzy poszli na skraj świata upominać się o prawa umarłej?"[15]. Zapewne nie - może odpowiedzieć historyk teatru. Trupie Bogusławskiego, odgrywającej we Lwowie *Hamleta*, dalekie były podobne paralele. Ale czy domniemanie Horzycy nie skrywało czegoś innego? Czy przypadkiem, mimo znanej niechęci reżysera do aktualizacji i aluzyjności teatru, nie chodziło tu - w podwójnie zawoalowany sposób - o podanie w wątpliwość porządku obowiązującego w 1950 roku? Hamleta nazwał Horzyca „żywym człowiekiem zamkniętym w trumnie Elsynoru". Da się w tym odczytać także metaforę. Interpretację taką Marta Fik przyjmuje za pewnik, przypominając, że socrealizm nauczył teatr systemu tzw. aluzji, które z rzadka stosowali nawet reżyserzy tak zabiegom tym niechętni jak Edmund Wierciński, „atakujący w *Jak wam się podoba* nadużycia władzy i służalczość poddanych, czy Wilam Horzyca, ukazujący - u szczytu stalinizmu w Polsce - Hamleta jako idealistę zabłąkanego wśród dworu, który jak cała rzeczywistość «wypadł z wiązań»"[16].

Koncepcja plastyczna inscenizacji Horzycy nawiązywała podobnie jak przy *Romeo i Julii* oraz *Śnie nocy letniej*, do konstrukcji sceny elżbietańskiej (według znanej ryciny de Witta). Jan Kosiński zaprojektował niezmienną, czarną drewniana dekorację architektoniczną z górnym pomostem, na który prowadziły z obu stron ukośne schody. Pomost-galeria ozdobiony był kolorowymi flagami, a perspektywę zamykał tak lubiany przez Horzycę błękitny ekran. Pośrodku sceny, pod pomostem, znajdowała się wnęka, zasłaniana czarną kotarą, będąca raz komnatą Gertrudy, raz miejscem na fotele pary królewskiej[17]. Taka uproszczona scenografia nie absorbowała widzów, pozostawała jedynie tłem dla działających postaci i dla szekspirowskiej poezji.

Do roli Hamleta upatrzył sobie Horzyca Tadeusza Białoszczyńskiego, jednego ze swych ulubionych lwowskich aktorów, ale ostatecznie Hamletów było dwóch: ponad pięćdziesięcioletni Białoszczyński i o połowę młodszy, świeżo zaangażowany do Poznania Adam Hanuszkiewicz. Jeden z najstarszych i jeden z najmłodszych odtwórców tej roli w tradycji wystawiania sztuki. Czy Horzyca wybrał obu aktorów równocześnie, by się wzajem uzupełniali? - zastanawiał się Bogdan Danowicz w *Ujarzmianiu Melpomeny*[18]. Nie - od początku myślał wyłącznie o Białoszczyńskim. Kwestia dublury Hanuszkiewicza pojawiła się w związku z niezadowoleniem miejscowych aktorów z powodu zaangażowania do czołowej roli osoby spoza zespołu. Białoszczyński grał jednak bez przerwy przez półtora miesiąca od dnia premiery, w związku z czym rozżalony Hanuszkiewicz chciał nawet złożyć wymówienie.

Ujęcie roli przez obu aktorów nieco się różniło. Białoszczyński był bardziej dojrzały, refleksyjny, momentami ironiczny, Hanuszkiewicz bardziej namiętny, dynamiczny, buntowniczy. Bliższą charakterystykę obu kreacji przynoszą fragmenty dwóch recenzji: Konstantego Puzyny, który oglądał Białoszczyńskiego, i Henryka Voglera, opisującego Hanuszkiewicza. Puzyna: „W tej koncepcji ściszenia, przytłumienia, pod którym kipi pasja, namiętność, żar goryczy i bólu, doskonale sugerowany, doskonale wyczuwalny - uzyska Białoszczyński najpiękniejsze momenty swojej roli. Będzie miał i inne, też doskonałe. W scenie z Ofelią, podsłuchanej przez Poloniusza i króla, pęknie ta tama przygaszonej zadumy, gest dotychczas minimalny i jakby hamowany, urywany w połowie, stanie się gwałtowny, choć nie obfity; Hamlet biega po scenie wyrzucając słowa jak lawina, w oszałamiającym tempie zdań wewnętrzny żar pulsuje ze zdwojoną siłą (...). W scenie przedstawienia przed królem wybuch uczucia, miłości do Ofelii, zastąpi ironia, szyderstwo naładowane zdenerwowaniem, czy uda się podstęp..." Dalej krytyk pisał o zróżnicowanym stosunku Hamleta do innych bohaterów: „Białoszczyński zupełnie inaczej rozmawia z Horacym i żołnierzami, inaczej z Poloniuszem, królem i dworskimi szpiegami, inaczej z matką. Wobec Horacja czy aktorów jest serdeczny, dopytuje się o ich losy i powodzenie, nie zaznacza żadnego dystansu (...). Niepojęty, drwiący, szaleńczy jest tylko wobec dworu, a i to paradoksy swoje wypowiada tak, że

nie pojmują go tylko słuchacze ze sceny, nie ci z widowni"[19].

Opis Voglera jest dużo uboższy: „Był to Hamlet dynamiczny i jakby bojowy, nie zagubiony w nostalgicznych ciągotkach czy egzystencjalistycznej ponurości. Hamlet Hanuszkiewicza jest zdrowy, pełny nieomal - mimo wszystko - temperamentu i energii. Był to człowiek Renesansu, który pozwalał - mimo osobistej klęski - wierzyć w ostateczne zwycięstwo nad Średniowieczem"[20].

Ofelię grała trzydziestoletnia Zofia Rysiówna, niedawno przybyła, podobnie jak Hanuszkiewicz, do Poznania. „Daje bardzo dobrą Ofelię - oceniał Puzyna - spokojną, nieruchomą, w scenach obłędu wstrząsającą cichym, wysokim śpiewem, trwożnym oglądaniem się za siebie, śmiechem nagle zaczętym i urwanym..."

Przedstawienie toczyło się szybko; bez dłużyzn, zbędnych pauz, zmian dekoracji trwało trzy i pół godziny. Akcja, jak zawsze u Horzycy, podporządkowana była słowu. Kiedy ktoś mówił, na scenie zamierał ruch - pozostali aktorzy nie odwracali niepotrzebnie uwagi widzów od Szekspira. Ale słowo podawano bez patosu, za to w określonej linii melodycznej, w określonym rytmie. „Słowo pada w rygorystycznie przestrzeganej dyscyplinie rytmów, co pozwala na łagodne przejście od białego wiersza do prozy. Buduje to, tak typową dla Horzycy, inkantacyjną melodyjność, czasem wręcz skandowanie..."[21] Monologi zaś potraktował reżyser jak arie i takie rozumienie wyznaczyło sposób ich podawania - do publiczności.

Najpiękniejsze sceny spektaklu opisał niezawodny Puzyna: „...są tu dwie sceny cudowne, widowiskowo bezkonkurencyjne. Jedna, to pogrzeb Ofelii, kiedy z czarnej głębi sceny w wąski snop światła padający na grób wkracza trzech czarno ubranych zakonników, niosących trzy wielkie czarne chorągwie z białymi krzyżami pośrodku, a za nimi posuwa się orszak żałobny i kołysze w rytm dzwonu trumną Ofelii pokrytą takąż czarną materią z białym krzyżem. Druga, to przemarsz wojsk Fortynbrasa (...): pod rytm werbla przez jasną scenę przechodzą szeregi wojowników w długich pancernych koszulach i czerwonych szpiczastych hełmach, przybijając nogą na cztery, sztywno, rytmicznie, monotonnie..."[22]

Premiera odbyła się 19 X 1950, w szesnaście lat po poprzednim poznańskim *Hamlecie*.

Prasa przyjęła przedstawienie w sposób zróżnicowany. Dzienniki poznańskie okazały się tym razem łaskawsze od ogólnopolskich tygodników. „Głos Wielkopolski", „Kurier Wielkopolski", „Ilustrowany Kurier Polski" uznały inscenizację za wybitną, wyróżniały kreacje Białoszczyńskiego, Rysiówny, Frejtażanki (Gertruda), Rosłana (Grabarz), chwaliły uproszczoną koncepcję scenograficzną, nie polemizowały w zasadzie z ogólną interpretacją reżyserską. „Gazeta Poznańska" przemilczała premierę i nie zamieściła żadnej recenzji. Z krytyką wystąpiła warszawska "Nowa Kultura" (ale pisaną poznańskim piórem Egona Naganowskiego) oraz krakowskie „Życie Literackie". Była to krytyka gruntowna, pryncypialna, ideowa, zwrócona wyłącznie przeciwko inscenizatorowi. Szło bowiem o interpretację dzieła i o realizm. Jako argumentu używano wydanej właśnie w Polsce książki o Szekspirze radzieckiego autora Morozowa, który objaśniał *Hamleta* na tle społeczno-historycznym i ukazywał go jako buntownika walczącego przeciw niesprawiedliwościom ustroju feudalnego.

Według Naganowskiego Horzyca nie mógł się zdecydować na jednolite ujęcie spektaklu: „Raz odnosi się wrażenie, że reżyserowi chodzi o możliwie dokładne wygranie akcji (...), to znów mamy psychologizm i psychologiczny symbolizm, obok niewątpliwie pięknych fragmentów realistycznych". W sprawach szczegółowych krytyk posługiwał się określeniami oznaczającymi w roku 1950 poważne zarzuty. Postacie Klaudiusza i Hamleta w scenie modlitwy króla porównywał do „surrealistycznych zjaw" (ze względu na odmienne oświetlenie), pogrzeb Ofelii uznawał za „misteryjnie ujęty", a zakończenie „z sytuacyjnie niestrawną dziś dla nas sceną śmierci wszystkich bohaterów" za odegrane „melodramatycznie". Błędem było też nie wyeksponowanie postaci bohatera pozytywnego, tzn. Horacego.

Najpoważniejsze zastrzeżenia dotyczyły ujęcia roli tytułowej, które miało świadczyć „o braku zdecydowanej, słusznej, koncepcji ideologicznej". Białoszczyński nie pokazał bowiem Hamleta jako potencjalnego rewolucjonisty, który myśli nie o zemście, ale o poprawie świata i społeczeństwa. „Tragizm Hamleta - przekonywał Naganowski - nie polega na tym, że osiągnąwszy osobisty cel zginął, lecz że zginął nie osiągnąwszy celu ogólnego, społeczno-politycznego". Perfidia reżysera i aktora znalazła wyraz w tym, że „Białoszczyński stworzył w

ramach fałszywej koncepcji postać na ogół konsekwentnie, chwilami wspaniale zagraną, dał kreację dużej klasy, przez co właśnie tym bardziej przyczynił się do skierowania widowiska na mylne tory"[23].

Tekst Naganowskiego ocenił Horzyca jednoznacznie: „...nie sam [on] zdaje się pisał ten artykuł, ale że tak powiem z towarzyszeniem fortepianu. Różne «psie głosy» znalazły w nim oddźwięk, ale to nic, i z tym sobie damy radę" - donosił w liście Białoszyńskiemu, kiedy ten już wrócił do Krakowa[24].

Z obroną poznańskiej inscenizacji wystąpił wkrótce „Tygodnik Powszechny" - i to w słowach dość wyjątkowych jak na ówczesne czasy. Warto przytoczyć dłuższy akapit z noty Józefa M. Święcickiego, choć dziś może wydać się on nazbyt oczywisty: „Korzenie Hamletowego pesymizmu zdają się (...) tkwić nierównie głębiej niż w tej czy innej formie ustrojowej. On nie może się pogodzić z myślą, że niszczeją najdroższe wartości, że zawodzą go najukochańsi, że słabość człowieka tak często graniczy ze zbrodnią. Co ma wspólnego przeniewierstwo matki Hamleta (...) z takim czy innym układem klasowym? To rzecz, która może się wydarzyć w każdym ustroju. Źródła złego znajdują się tu przecież nie w stosunkach społecznych, ale w samej ludzkiej naturze - a kto wie, czy interpretacja *Hamleta* nie idzie nawet w tym kierunku, że tkwią one w samym ustroju świata? (...) Dlaczego uparcie stawać na głowie za tezą, że to właśnie w *Hamlecie* Szekspir pokazał swoje rewolucyjne oblicze?"[25] Ale ten apel, by nie uwspółcześniać na siłę klasyków, ten głos potępiający ideologiczną nadgorliwość, brzmiał wówczas tak osobliwie, że został po prostu zignorowany (na szczęście dla autora zresztą).

Drugim oponentem Horzycy był Henryk Vogler. Jego wątpliwości także dotyczyły niepełnego odczytania przez inscenizatora treści ideologicznej i społecznej *Hamleta*. Jedynie postawienie głównej roli (ale w ujęciu Hanuszkiewicza) i kompozycję scenograficzną uznawał krytyk za właściwe. Żałował jednak, że w inscenizacji „nie obeszło się bez idealistycznego zaciemniania czystości obrazu, bez nieomal mistycznych, nastrojowo -romantycznych utępów, jak np. scena pogrzebu Ofelii"[26] (a więc scena uznawana za najpiękniejszą w przedstawieniu!). Co znaczył wówczas zarzut idealizmu, może wyjaśnić następujące zdanie z pierwszej strony „Nowej Kultury": „...poprzez obronę

elementów idealistycznych w naszej kulturze [niektórzy artyści] opóźniają zwycięstwo socjalizmu w Polsce"[27].

Vogler piętnował też ujęcie niektórych ról. Klaudiusz miał być pokazany przez Wichniarza „bez mała jako król drobnomieszczański" (?), co dowodziło jakoby „formalistycznego zerwania z realistycznym obrazem rzeczywistości historycznej". Poloniusz z kolei, w ujęciu Stefana Orzechowskiego, niedostatecznie uosabiał „ropiejący wrzód ustroju, który buntujący się Hamlet ostrzem swej szpady chciał przeciąć". Przy tego rodzaju błędach - ubolewał recenzent - sens społeczny dramatu nie mógł zostać należycie wydobyty.

Recenzje Naganowskiego i Voglera artykułowały raz jeszcze przekonanie o politycznej i ideologicznej wsteczności Horzycy, przejawiającej się w jego pracy artystycznej. Charakterystyczne, że terenem ataków stały się ogólnopolskie tygodniki, a nie prasa lokalna. Wkrótce miało się jednak okazać, że miejscowe dzienniki zbierały w tym czasie siły do ostatecznej rozprawy z dyrektorem Teatru Polskiego.

Publiczność - można powiedzieć: jak zwykle - oceniła inscenizację inaczej niż „znawcy". *Hamlet* odniósł w Poznaniu wyjątkowy sukces. Z a d n a sztuka nie miała tu nigdy takiego powodzenia. Sto przedstawień i sto kompletów na widowni! Czy mogło coś sprawić reżyserowi większą satysfakcję?

Z perspektywy lat historyk teatru (ale też i świadek opisywanych czasów) stwierdzi, że wybitnej inscenizacji Horzycy nie dorównało żadne inne przedstawienie *Hamleta* w powojennym dwudziestoleciu[28]. Inny autor zaś - po następnych piętnastu latach - ujmie rzecz następująco: „...intelektualne i artystyczne doświadczenia czynione przez Horzycę ze Stratfordczykiem [w *Hamlecie*] wyznaczyły jeden ze szczytowych punktów na polskiej scenie szekspirowskiej pierwszego okresu powojennego, a jednocześnie - już w kategoriach żywej tradycji - po wielekroć owocować miały w dziesięcioleciach następnych"[29].

Jedno nie ulega wątpliwości - *Hamlet* był punktem kulminacyjnym poznańskiej dyrekcji Horzycy, szczytem, z którego artysta wkrótce miał zostać strącony. Niedaleką przyszłość dano mu właściwie odczuć tuż przed premierą, kiedy z programów do *Hamleta* powycinano artykuł inscenizatora (i dyrektora!), pozostawiono zaś tylko fragment „odkrywczej" książki Morozowa.

Sukces *Hamleta* pozwolił teatrowi zwolnić nieco tempo pra-

cy. Po raz pierwszy nie zrealizowano żadnej nowej sztuki w Miesiącu Pogłębiania Przyjaźni Polsko-Radzieckiej - ograniczono się do wznowienia *Lasu*. Podjęto natomiast przygotowania do jubileuszu 75-lecia Teatru Polskiego. Obchody - po protektoratem ministra Stefana Dybowskiego - miały się odbyć w połowie grudnia. Planowano uroczystą premierę *Fantazego* w reżyserii Horzycy oraz dużą wystawę historyczną w Muzeum Narodowym. Do komitetu honorowego zaproszono, oprócz poznańkich dostojników, m. in. Leona Kruczkowskiego jako prezesa ZLP, Władysława Krasnowieckiego - przewodniczącego ZZPSiK, Jerzego Pańskiego - naczelnego dyrektora GDTOiF oraz Leona Schillera - prezesa SPATiF-u. Horzyca - gospodarz uroczystości znalazł miejsce w dwudziestopięcioosobowym komitecie organizacyjnym. I wkrótce przyszło mu borykać się z „jubileuszowymi" kłopotami. Ich skali jednak w listopadzie nie mógł przewidzieć. Tym bardziej zaś nie mógł przewidzieć, że za trzy miesiące nie będzie już dyrektorem.

Zaprezentowana 11 XI 1950 roku w Teatrze Nowym sztuka *Wczoraj i przedwczordj* Aleksandra Maliszewskiego w reżyserii Józefa Karbowskiego, napisana na ogłoszony w Oborach konkurs na polską sztukę współczesną, była ostatnim utworem doprowadzonym do premiery bez konfliktów wewnątrzteatralnych i utrudnień zewnętrznych. Od grudnia sytuacja uległa tak gwałtownemu zaostrzeniu, że nawet rocznicowe uroczystości trzeba było przenieść na koniec lutego.

14 XII 1950 Komedia Muzyczna wystąpiła z premierą *Igraszek trafu i miłości* Marivaux w reżyserii debiutującego Jerzego Zegalskiego. Horzyca niechętnie zgodził się na wystawienie tej komedii, uległ w końcu namowom swego kierownika literackiego. Okazało się, że źle zrobił, bo po trzech przedstawieniach sztuka została zdjęta ze sceny. Uznano bowiem, iż „ta komedyjka ma niepozytywny wydźwięk i obraża lokaja" - jak wspominał po latach Stanisław Hebanowski. Pisał on też dalej: „Państwo potrafi się rozpoznać nawet w liberii, a lokaj, choć przebrany za markiza, zachowuje się jak cham. Horzyca uśmiechnął się do mnie: «Teraz widzi pan dlaczego tak niechętnie godziłem się na francuską komedię?» Pomógł mi potem w napisaniu epilogu upoważniającego do wznowienia sztuki: «No tak, nie wiedzą - zacytował słowa Schumanna o muzyce Chopina - że spod tych róż wyziera ostrze gilotyny. Niech pan przeniesie

Arlekina w inne czasy i da mu świadomość Figara. Może to wystarczy?» [30] Wystarczyło.

Gruntowniejszej, „ideologicznej" analizy *Igraszek* dokonała wówczas Janina Morawska. Nie zaprzeczyła wprawdzie, że same miłosne manewry rokokowych figurynek (...) mogą stać się widowiskiem pełnym uroku", ale czujność kazała jej postawić pytanie, „czy przedstawiając dzisiejszemu widzowi tę salonową bajkę, nie daje mu się fałszywego obrazu rzeczywistości historycznej i społecznej XVIII wieku?" Dalej zaś, zadowolona, twierdziła: „...teatr to zagadnienie po swojemu przemyślał i odpowiada: pokazujemy proces krystalizacji miłości na przykładzie dwóch par z różnych klas społecznych. Istotnie, w *Igraszkach trafu i miłości* proces krystalizacji miłości polega głównie na przełamywaniu w sferze uczucia pewnych zapór klasowych (...). Aby jeszcze bardziej uświadomić widzowi i podkreślić te akcenty, teatr dodał do sztuki epilog (...). Pokazuje tam pokojówkę Lizetę i sługę Paskina, którzy uciekli w przyszłość o wiele lat i - w jakiejś epoce przedrewolucyjnej - (...) potrafią już odpowiednio scharakteryzować role własne i role swych panów. Ta ideologiczna kropka nad «i» może rzeczywiście była potrzebna, aby jakoś zapełnić dystans między tą miłosną i właściwie porządnie załganą maskaradą czasów feudalnych i dniem dzisiejszym"[31].

Słuszność ideologiczna spektaklu nie szła jednak w parze z wartością artystyczną inscenizacji. Cytowana Morawska zauważyła dyskretnie, że „przedstawienie nie pozostawia jednolitego wrażania", natomiast inspektor MKiS, Stanisław Marczak-Oborski, w wewnętrznym sprawozdaniu napisał bez ogródek: „*Igraszki trafu i miłości* są widowiskiem czczym i nudnym, aktorsko od A do Z położonym"[32].

Horzyca pewnie wówczas nie przypuszczał, że za kilka lat będzie osobiście reżyserować tę komedię Marivaux... Na razie zaś stanął w obliczu nowego kłopotu i upokorzenia. Musiał wybrać inne dzieło na jubileuszową premierę. Poznańskie władze nie zgodziły się bowiem na *Fantazego* (okazując w eliminacji repertuaru romantycznego większy rygoryzm niż ministerstwo, które w sezonie 1950/51 zaakceptowało - spośród utworów Słowackiego - wystawienie *Balladyny* w Lublinie, *Mazepy* w Białymstoku i właśnie *Fantazego* w Gdyni). W zaistniałej sytuacji Horzyca zdecydował się na *Zemstę*, komedię graną w dniu otwar-

cia Teatru Polskiego, 25 IX 1875 roku, a po wojnie pokazana w Poznaniu tylko raz, w 1946, przez Zbigniewa Szczerbowskiego. Kłopoty nie skończyły się jednak wraz ze zmianą tytułu sztuki. W wyniku intryg Tadeusza Muskata (który oprócz słania donosów do Komitetu Wojewódzkiego PZPR zaczął organizować wówczas zebrania pracowników teatru i krytykować na nich dyrektora - przede wszystkim za „reakcyjną" polityczną przeszłość, ale też za błędną koncepcję repertuarową, za brak umiejętności kierowniczych itp.) odmówiono Horzycy prawa do reżyserowania *Zemsty*. Poznańskie władze obawiały się bowiem fałszywej interpretacji Fredry! „Doprowadzono zatem do paradoksalnej sytuacji - słusznie wnioskuje Justyna Csató - w której dyrektor pozbawiony był swych kierowniczych uprawnień tak dalece, że nie mógł nawet reżyserować we własnym teatrze"[33]. Partyjne polecenie wyreżyserowania *Zemsty* otrzymał Jerzy Zegalski (nie uczestniczący notabene w kampanii Muskata). Młody reżyser postępował zresztą lojalnie wobec dyrektora; zaakceptował (z małymi wyjątkami) przygotowaną już obsadę, gościł Horzycę na próbach, dyskutował z nim o poszczególnych problemach inscenizacyjnych - co nie znaczy, że przyjmował też wszystkie rady.

Z kolejnymi atakami spotkał się dyrektor po premierze *Szczyglego zaułka* Shawa w Teatrze Nowym (10 I 1951). Była to trzecia shawowska inscenizacja Horzycy w Poznaniu, zapowiedziana przez reżysera artykułem *O Bernardzie Shaw* w „Głosie Wielkopolskim"[34], przedrukowanym (bez podpisu) w programie do przedstawienia. Ten właśnie komentarz stał się pretekstem do nowego ataku za strony nieprzyjaznej dyrektorowi „Gazety Poznańskiej". Tym razem posłużono się formą listu do redakcji. „Czytelnik" ów zarzucał autorowi szkicu *O Bernardzie Shaw* nierzetelność i niedokładność informacji (cytując na poparcie zdania, w których występowały takie wyrazy jak: podobno, gdzieś, jedna czy dwie, zdaje się, może), niekompetencję i niezgodność „z naszymi dzisiejszymi pojęciami o pozycji i roli twórczości Bernarda Shaw". Na koniec apelował do Związku Literatów, aby „zainteresował się twórczością komentatorów programów teatralnych", bo ich artykuły mają wpływ „na wychowanie nowego widza, robotnika, chłopa pracującego, nowego człowieka nowych czasów"[35]. Redakcja „Gazety" postąpiła sprytnie. W tym, najprawdopodobniej sfingowanym, liście

nie padło bowiem nazwisko Horzycy, co odebrało mu możliwość obrony. Choć z drugiej strony wątpliwe jest, by Horzyca chciał podejmować jakąkolwiek polemikę z dziennikiem KW PZPR.

Atak na artykuł w programie był też swoistą formą zastępczą. Samemu przedstawieniu nie udało się nic zarzucić. Wobec spektaklu zastosowano zresztą coś na kształt recenzenckiego bojkotu. Omówienie sztuki, bardzo pozytywne, zamieścił tylko jeden poznański dziennik - „Głos Wielkopolski"[36]. Razi to zwłaszcza w zestawieniu z bibliografią następnej premiery, którą była *Lubow Jarowaja* Treniewa w reżyserii Tadeusza Muskata (por. aneks).

Szczęśli zaułek był ostatnią inscenizacją Horzycy w Poznaniu. Sztuka odniosła znaczny sukces frekwencyjny, grano ją (łącznie z objazdem) 152 razy. Publiczność ciągle więc popierała Horzycę, ale nie miała, niestety, wpływu na polityczne i zakulisowe manipulacje. Te ostatnie ocenił jednoznacznie Jan Kosiński, scenograf i bliski znajomy Horzycy: „W teatrze ciągle jakieś bałagany i w ogóle obrzydliwość (...). Przyszłość przedstawia się bardzo niewesoło, bo w Poznaniu zapewne niedługo wszystko się rozwali..."[37] Prognoza ta okazała się trafna.

W czasie, kiedy toczyły się próby *Zemsty*, Tadeusz Muskat przygotowywał rewolucyjną sztukę Treniewa. *Lubow Jarowaja*, nagrodzona onegdaj na Festiwalu Sztuk Radzieckich w inscenizacji Bronisława Dąbrowskiego, zyskała w Poznaniu - dzięki zabiegom reżysera - wyjątkową oprawę propagandową. Nigdy przedtem lokalne gazety nie stosowały tak szerokiej skali urzędowej frazeologii przy reklamie przedstawienia teatralnego. Wyróżniła się przy tym „Gazeta Poznańska", z której jeden zadziwiający dziś passus warto zacytować w pełnym brzmieniu: „Teatr Polski przygotował *Lubow Jarowaja* na jubileusz swojej 75-letniej działalności. Ten wybór jest wyrazem nierozerwalnej łączności między wydarzeniami lat 1917-1920 w Kraju Rad a samym faktem istnienia teatru. Bo jedno jest pewne. Gdyby nie zwycięstwo Rewolucji, pokonanie kontrrewolucji i interwentów, i klęska zadana hitlerowskiemu faszyzmowi, gdyby nie niezwalczona potęga ZSRR, stojąca na straży światowego pokoju, a zatem naszych granic i naszego życia - Teatr Polski w Poznaniu nie obchodziłby jubileuszu swojej zasłużonej pracy"[38].

„Express Poznański", tuż po premierze, która odbyła się 10 II 1951, cytował z kolei wypowiedź Muskata, podkreślającego nie tylko zalety sztuki i jej znaczenie „w walce o nowy typ sceny w naszym teatrze", ale również fakt, że przygotowania do pierwszego przedstawienia zdołano „zamknąć w 171 roboczogodzinach, na zaledwie 43 próbach (...) - dzięki zdyscyplinowanej i rzetelnej postawie całego zespołu"[39]. W tym samym artykule można było też przeczytać wypowiedź aktorki Janiny Jabłonowskiej, która oznajmiła, „że granie tej roli [tytułowej] ułatwia jej w dużym stopniu praca społeczna w kole Ligi Kobiet i Radzie Kobiecej".

Redaktor naczelny „Gazety Poznańskiej", Stanisław Januszewski, który wkrótce podda gruntownej krytyce cały okres dyrekcji Horzycy w Poznaniu, nie miał wątpliwości, co stało się przyczyną sukcesu reżysera *Lubow*: „...o pozytywnym rozwiązaniu przez reżysera zagadnień związanych z inscenizacją dramatu zadecydowało jego ideologicznie prawidłowe, klasowe podejście do sztuki"[40]. Egon Naganowski zaś, zwalczający niedawno Horzycową koncepcję *Hamleta*, po premierze sztuki Treniewa opowiedział się wprost za „linią" Muskata: „*Lubow Jarowaja* w reżyserii Tadeusza Muskata, będąc godnym osiągnięciem w skali ogólnopolskiej, stanowi w pracy Teatru Polskiego wielki krok naprzód. Krok w kierunku socjalistycznego realizmu i ideologicznego upartyjnienia sztuki scenicznej"[41].

Propagandowy aplauz[42] miał też przyczynić się do zwiększenia nacisku na Horzycę w sporze o to, jaki utwór ma grać teatr w dniu jubileuszu: *Lubow* czy *Zemstę*. Muskat, partia i lokalne władze forsowały Treniewa; Horzyca, Hebanowski i część zespołu - oczywiście Fredrę (co winno wydawać się logiczne i naturalne, skoro Teatr P o l s k i inaugurował przed laty swoją działalność właśnie *Zemstą*). W sporze tym musiano odwołać się się do instancji zewnętrznych. Wezwano prezesa SPATiF-u, Leona Schillera, który przyjechał z komisją, by obejrzeć *Lubow* oraz końcowe próby *Zemsty* i rozsądzić spór. Horzyca nie znalazł, niestety, sprzymierzeńca w dawnym współpracowniku. Schillerowi spodobało się rewolucyjne, „monumentalne" przedstawienie Muskata, a w stosunku do pracy Zegalskiego wysunął szereg zastrzeżeń. W tej sytuacji Stanisław Hebanowski podjął interwencję w Generalnej Dyrekcji Teatrów, Oper i Filharmonii. Dzięki decyzji Jerzego Pańskiego, 24 II 1951

roku, z okazji 75-lecia Teatru Polskiego, odbyło się w Poznaniu uroczyste przedstawienie *Zemsty*.

Premiera rozczarowała - i „ideologicznie", i artystycznie. W obu dziedzinach Jerzemu Zegalskiemu zabrakło doświadczenia i najpewniej talentu. Z łamów „Gazety Poznańskiej" odezwały się pokrzykiwania redaktora naczelnego, który uznał, że przedstawienie nie wniosło nic nowego „do naszego dorobku teatralnego", bo nie odczytało *Zemsty* po nowemu. „Nie zobaczyliśmy widowiska ujętego konsekwentnie klasowo - pisał Januszewski - z inscenizacji nie wynika, że klasa szlachecka chyli się do upadku, nie bije w oczy ciasnota szlachty, wyładowującej swój temperament w prywatnych burdach"[43].

Krytykując reżysera i aktorów, recenzenci chwalili zgodnie scenografa - Jana Kosińskiego, który faktycznie zaprojektował ciekawe dekoracje: na scenie obrotowej umieścił zameczek; z jednej strony ukazywał on siedzibę Cześnika, ze zrujnowaną basztą, łatanym dachem i wyszczerbionym murem, a z drugiej - wejście, część ogrodu i wnętrza nieco okazalszej, ale też podupadłej Rejentowej części zamku. Wystrój ten został przy okazji uznany za słuszny ideologicznie, bo obrazował - jak dowodzono - upadek stanu szlacheckiego.

Po zakończeniu przedstawienia w dniu 24 II odbyły się w teatrze uroczystości jubileuszowe z udziałem ministra kultury i sztuki, I sekretarza Komitetu Wojewódzkiego PZPR i innych przedstawicieli miejscowych władz oraz przodowników pracy. Część oficjalną rozpoczął Horzyca, skupiając się w swoim przemówieniu na historii poznańskiej sceny i interpretacji dewizy wypisanej na frontonie teatru - „Naród sobie". Następnie zabrał głos wiceprzewodniczący prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej, Kwaśniewski, „który zwrócił uwagę na rolę teatru w budowaniu zrębów nowej kultury polskiej, narodowej w formie, socjalistycznej w treści"[44]. Na koniec minister Dybowski udekorował odznaczeniami państwowymi zasłużonych pracowników: dziesięcioro aktorów i dwanaście osób spośród personelu technicznego. Dyrektor nie znalazł się w gronie odznaczonych.

W tzw. Tygodniu Jubileuszowym teatr urządził przegląd swoich ostatnich przedstawień: trzykrotnie (!) odegrano *Lubow Jarową*, a ponadto *Hamleta*, *Las* i *Brygadę szlifierza Karhana*. Teatr Nowy grał w tym czasie *Szczygli zaułek*, Komedia Mu-

zyczna *Igraszki trafu i miłości*, a na scenie objazdowej wznowiono *Wczoraj i przedwczoraj*.

Szczegółowe wewnętrzne sprawozdanie z obchodów złożył przedstawiciel Wydziału Nadzoru Artystycznego Teatrów Dramatycznych w Ministerstwie Kultury i Sztuki, Stanisław Marczak-Oborski. Zachowało się ono w Archiwum Akt Nowych w Warszawie, co pozwala dziś odwołać się do jego obszernych fragmentów:

„W Poznaniu byłem obecny na uroczystościach jubileuszowych związanych z 75-leciem istnienia Teatru Polskiego. Cała impreza odbyła się w atmosferze raczej letniej, sądzę z powodu aktualnych antagonizmów rozbijających zespół (o czym szczegółowo niżej) oraz z powodu straszliwej mierności świątecznego spektaklu *Zemsty*. Rzecz nie została rozwiązana aktorsko ani reżysersko, jedynym pozytywem są dojrzałe, ciekawe w koncepcji dekoracje Kosińskiego. Wystawa Teatralna w Muzeum Narodowym ujęta popularnie, zaletą jest żywa redakcja i aktualność eksponatów, mankamentem - wulgarne przeprowadzenie myśli politycznej (...).

Wartościowym wkładem teatru jest zorganizowanie małego festiwalu; w Tygodniu Jubileuszowym sceny poznańskie grają 8 sztuk wystawionych w ostatnim okresie. Niektóre z tych pozycji: *Las*, *Hamlet*, *Lubow Jarowaja* świadczą o wysokim poziomie artystycznym, na jaki potrafił Horzyca wznieść drugorzędny dotąd teatr poznański (...).

Sprawa jubileuszu stała się punktem ostatecznym kryzysu w teatrze poznańskim. Dla nikogo (może oprócz delikwenta) nie jest tajemnicą, że Horzyca musi odejść. Takie jest stanowisko miejscowych czynników partyjnych. Wszyscy w teatrze są przekonani, że na stanowisko kierownika artystycznego przyjdzie Muskat, który jest nader niepopularny w zespole jako intrygant, chciwiec i notoryczny rozrabiaka.(...) Atmosfera w teatrze jest dosyć nieznośna, to rozbija oczywiście pracę. Po wypuszczeniu premier jubileuszowych teatr nie wie, co będzie grać, żadne próby się nie odbywają (...). Wnioski: Sytuację w teatrze należy przeciąć jak najszybciej, bo stan obecny nie przynosi nikomu korzyści.

1) Horzycę należałoby zwolnić z zajmowanego stanowiska i przenieść do Warszawy, np. do PIS-u, aby pracował naukowo. Pomimo wszystkich jego obciążeń jest to człowiek o niespotykanej u nas wiedzy teatralnej, należałoby ją ocalić, aby nie

powtórzyła się historia Rulikowskiego. Oprócz tego można by mu dać jedną czy dwie reżyserie gościnne w Polskim lub Narodowym.

2) Muskata należy przenieść z teatru poznańskiego na kierownika artystycznego jakiejś mniejszej, zapuszczonej sceny (np. Rzeszów lub Opole) (...).

3) Na kierownictwo artystyczne Poznania przysłać poważnego człowieka, którego nazwisko byłoby pewną gwarancją, że nie zaprzepaści poziomu teatru. Np. Woźnika i Zawistowskiego.."[45]

Sprawozdanie Marczaka-Oborskiego trafiło na biurko Jerzego Pańskiego, naczelnego dyrektora GDTOiF, równocześnie z lakonicznym pismem Wilama Horzycy, wysłanym do Warszawy nazajutrz po zakończeniu Tygodnia Jubileuszowego, tj.5 marca; była to jednozdaniowa prośba o zwolnienie ze stanowiska dyrektora teatrów poznańskich. 17 marca - wobec braku odpowiedzi - Horzyca złożył podanie o urlop: „Prośbę swą motywuję tym, że wskutek wytężonej pracy oraz choroby serca znalazłem się obecnie w takim stanie, iż kilkutygodniowy odpoczynek jest dla mnie nieodzowną koniecznością"[46]. 2 kwietnia Horzyca został odwołany - „na własną prośbę" - ze stanowiska dyrektora z dniem 3 IV i „pozostawiony do dyspozycji Naczelnego Dyrektora Generalnej Dyrekcji Teatrów, Oper i Filharmonii". 10 kwietnia otrzymał urlop wypoczynkowy.

Przytaczam tę szczegółową chronologię, gdyż podawano dotąd (Hebanowski[47], Kuchtówna[48], wydawnictwa Teatru Polskiego[49], Justyna Csató[50]) inne daty odejścia Horzycy z Poznania - 28 II lub 30 IV. Zachowane dokumenty przynoszą jednoznacznie datę 3 IV 1951. W tym też dniu kierownictwo teatru (zbiorowe) objęli: Jerzy Kordowski, Stefan Orzechowski i Tadeusz Muskat.

Wkrótce potem prasa poznańska zaczęła „podsumowywać" dyrekcję Horzycy. Nie ma dzisiaj potrzeby szczegółowo zdawać relacji z tej pożałowania godnej kampanii. Nad jednym artykułem trzeba się jednak zatrzymać. Redaktor naczelny „Gazety Poznańskiej" zanegował w nim całą linię programową i dorobek dotychczasowego dyrektora: „P i ę t n o [podkr. W.D.] dyrektorstwa Horzycy (który s k ą d i n ą d położył zasługi w formowaniu powojennego teatru w Poznaniu), wyrażające się w kulcie dla klasyki i stronieniu od współczesności, dało się zauważyć w układzie repertuaru, w którym dominowały utwory

klasyczne..."[51] Dalej padały oskarżenia dotyczące „obciążenia pozostałościami burżuazyjnymi", „mylnego podejścia ideologicznego", niedoceniania roli postępowego dramatu współczesnego", „krycia się pod skrzydłami apolitycznej rzekomo klasyki", formalizmu, „psychologizmu" i tym podobne. Na koniec redaktor radził, jak wyjść z kryzysu, w który Horzyca wprowadził teatr: wzorować się na reżyserze Muskacie i zaaplikować całemu zespołowi szkolenie ideologiczne.

Nie można wreszcie nie wspomnieć o najbardziej niegodziwej ocenie kadencji Wilama Horzycy. Dokonała jej w dokumencie datowanym 23 IV 1951 prawdopodobnie teatralna organizacja partyjna, z niewątpliwej inspiracji Muskata. Pismo rozpoczynało się donosem (nieprawdziwym), że Horzyca „jest byłym senatorem z nominacji b. prezydenta Mościckiego", po czym formułowano serię osobliwych - z dzisiejszego punktu widzenia, bo wówczas niezwykle dotkliwych oskarżeń. Zarzucano więc dyrektorowi, że - kolejno: odmówił wstąpienia do TPPR, wprowadzał do repertuaru sztuki o wrogiej ideologii, dokonywał niewłaściwej obsady granych sztuk, lekceważył dramaturgię współczesną, „rzadko zjawiał się na zebraniach ogólnych załogi, a krytykowany opuszczał salę", forował scenę Teatru Polskiego i niektórych aktorów, nie wyreżyserował „ani jednej sztuki współczesnej polskiej ani radzieckiej", „na przestrzeni 3 lat pobytu w Poznaniu wszystkie jego przemówienia, a w szczególności przemówienie na jubileusz, były pozbawione jakichkolwiek nawet pozorów akcentów politycznych", miał kochankę, popełnił nadużycia finansowe - i w związku z tym „działał wybitnie destrukcyjnie i ze szkodą dla przedsiębiorstwa"[52].

Dzisiaj nie trzeba nawet komentować tego dokumentu. Jego treść wystawia najlepsze świadectwo autorom. Należy tylko zwrócić uwagę na wyjątkowo brudne metody walki z Horzycą, wśród których oskarżenie polityczne, kłamstwo, oszczerstwo odgrywały główną rolę. W dodatku opinia owa, sporządzona już po odejściu dyrektora, mogła być jedynie aktem zemsty lub chwilowego tryumfu. Chwilowego, gdyż tydzień później kierowniczy triumwirat w osobach Kordowskiego, Muskata i Orzechowskiego został rozwiązany. Dyrektorem teatru mianowano Władysława Woźnika (i z nim zaraz wszczął walkę Muskat, aż od nowego sezonu przeniesiono go na stanowisko kierownika ar-

tystycznego Teatru Wybrzeże) - zgodnie z zaleceniami inspektora Marczaka-Oborskiego.

„Z odejściem Horzycy Poznań przegrał wielką szansę teatralną - napisał po latach Stanisław Hebanowski. - Nigdy później nie powstał tam teatr o tak wyraźnym, bezkompromisowym obliczu"[53]. Tę bezkompromisowość warto tu szczególnie mocno podkreślić. Ona to między innymi sprawiła, że poznańskie sceny przeżyły pod kierownictwem Horzycy swe „wielkie dni". Tak jak wcześniej w Toruniu, tak i w Poznaniu porafił Horzyca wydźwignąć teatr z prowincjonalizmu i uczynić go jednym z ciekawszych w Polsce. Inscenizacje *Snu nocy letniej*, *Fedry*, *Czarującej szewcowej*, *Lasu*, *Hamleta* przeszły do historii teatru. Jeśli dodamy do tego trzy przedstawienia shawowskie: *Majora Barbarę*, *Profesję pani Warren* i *Szczygli zaułek* - otrzymamy co najmniej osiem wybitnych spektakli zrealizowanych w ciągu dwóch i pół roku!

Krytycy mieli rację w jednym: w repertuarze dominowała klasyka. Nie dlatego przecież, że Horzyca nia doceniał współczesnej twórczości - przeczyłoby temu niejedno przedstawienie toruńskie, a o perypetiach związanych z próbami wystawienia w Poznaniu kilku polskich nowości już pisałem. W zaistniałej na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych sytuacji Horzyca wręcz m u s i a ł zwrócić się ku klasyce (także przecież poważnie zubożonej), jeśli nie chciał poddać się nakazom, koniunkturalizmom i modom - jakikolwiek by one miały charakter: polityczny czy estetyczny. Na żaden zwrot, na przejście na „nową wiarę" nie pozwalały Horzycy jego światopogląd i konsekwencja. Tu rzeczywiście był „wsteczny". Budował swój „wieczny repertuar" nawet w najmniej sprzyjających warunkach: Bo - „navigare necesse est",jak głosiła dewiza drukowana na poznańskich programach teatralnych[54]. Podczas tego żeglowania próbował Horzyca rozstawiać drogowskazy dla innych. Bynajmniej nie dla „późnych wnuków". Ówczesna publiczność musiała umieć odczytywać te znaki, skoro właśnie Horzycowe spektakle wielkiej klasyki okazywały się największymi sukcesami frekwencyjnymi (nigdy tak wcześniej nad Wartą nie bywało). W Poznaniu - inaczej niż w Toruniu, inaczej niż przed wojną we Lwowie - widzowie jawnie popierali działalność artystyczną i politykę repertuarową dyrektora. W Poznaniu także miał Horzyca dużo lepsze techniczne i finansowe warunki

pracy niż w Teatrze Ziemi Pomorskiej. Miał też niewątpliwie dojrzalszych, lepszych aktorów. Miał wszelkie dane po temu, by stworzyć tu prawdziwie wielki teatr. Przeszkodziły mu warunki zewnętrzne, pozaartystyczne, polityczne. Ale i w tych niesprzyjających warunkach zrobił bardzo dużo. Dlatego powinno się dokonać pewnego przewartościowania dotychczasowych ocen powojennej działalności Horzycy. Przyjęło się bowiem uważać - głównie za sprawą książki Lidii Kuchtówny - toruńską dyrekcję za szczytowe osiągnięcie w pracy artystycznej Horzycy po roku 1954. Sądzę, że tą najlepszą notą należy objąć także okres poznański i mówić ł ą c z n i e o twórczych dokonaniach w obu miastach - jako stojących najwyżej. Sukcesy poznańskie dopełniały toruńskie i odwrotnie. W Toruniu Horzyca reżyserował więcej, miał większą swobodę inscenizacyjną, bogatszy repertuar. Ale dysponował słabszymi aktorami, jednym tylko scenografem, Torwirtem (niewątpliwie utalentowanym, ale ustępującym jednak klasą Janowi Kosińskiemu) i ...gorszą publicznością. W Toruniu nieustannie straszyło dyrektora widmo kasy, wielka klasyka szybko schodziła z afisza, żeby ustąpić miejsca pożądanej lekkiej komedii. W Poznaniu publiczność dopisywała najbardziej na owych trudnych klasycznych utworach; straszyło za to „widmo stalinizmu". Dyrekcja poznańska sprawowana była w diametralnie innej sytuacji politycznej. Nie wolno o tym zapominać. Górował Toruń niewątpliwie jednym: realizacjami współczesnej dramaturgii polskiej. W Poznaniu nie udało się Horzycy przygotować premiery na miarę *Orfeusza* czy *Dwóch teatrów*.

Uwzględniwszy więc wszystkie różnice, poznańskie prace - trzeba stwierdzić - dorównywały co najmniej toruńskim, a na przykład *Hamlet* na pewno je przewyższał. Dlatego więc lepiej -pod względem dokonań artystycznych - oceniać obie dyrekcje łącznie, jako pięć najlepszych po wojnie dla Horzycy lat. Zakończonych tragicznie - ale przecież nie ze stanowiska sztuki. Z osobistego zaś punktu widzenia „afera" poznańska wyznaczała, niestety, dopiero początek klęsk i upokorzeń, jakie jeszcze miały spotkać Horzycę.

Pierwsze satysfakcje przyszły jednak niespodziewanie szybko. W połowie 1952 roku w tej samej „Gazecie Poznańskiej", która przodowała w kampanii antyhorzycowskiej, ukazał się artykuł *Teatr czeka na transfuzję krwi* - ubolewający z powodu

ciężkiego kryzysu, w jakim znalazł się teatr w Poznaniu, i konstatujący poniewczasie, że... „najlepszymi chęciami ideologicznymi piekło jest wybrukowane, jeżeli nie są one podane w odpowiednim kształcie artystycznym"[55]. A jeszcze trochę później zaczęto w Poznaniu zastanawiać się nad możliwością powrotu Horzycy na dawne stanowisko.

EPIZOD WARSZAWSKI

Opuszczenie Poznania oznaczało dla Horzycy początek sześcioletniej tułaczki. Sześćdziesięciodwuletni reżyser znalazł się w kwietniu 1951 roku bez pracy, bez mieszkania, bez nadziei na jakąkolwiek stabilizację - artystyczną i osobistą. W roku 1952 - w szczytowym momencie ekspansji stalinizmu w Polsce we wszystkich dziedzinach życia politycznego, społecznego i kulturalnego - nie mógł liczyć na rychłą poprawę swego losu. Nie zamierzał się jednak poddawać. 10 IV rozpoczął miesięczny urlop wypoczynkowy, ale zamiast do sanatorium (o co niedawno zabiegał) pojechał do Torunia i Bydgoszczy, żeby zbadać na miejscu możliwość ponownego objęcia dyrekcji Teatru Ziemi Pomorskiej. Ministerstwo nie byłoby temu przeciwne; ranga teatralna Torunia podupadła bowiem w ostatnich latach, a Horzyca osadzony w prowincjonalnym ośrodku nie stanowiłby „zagrożenia" dla realizacji wytycznych socrealistycznej polityki kulturalnej. Rekonesans wypadł jednak niepomyślnie, o czym Horzyca informował dyrektora Centralnego Zarządu Teatrów, Oper i Filharmonii, Jerzego Pańskiego, w liście z dnia 14 IV 1951: „...w tej chwili nie czułbym się na siłach prowadzić teatrów [sic] w tych 2-ch miastach. Ten, kto by się tego podjął, miałby wielką pracę do spełnienia, gdyż przede wszystkim trzeba by nie tyle uzupełnić, ile stworzyć na nowo zespół aktorski, zdolny do spełniania swych zadań. W tej chwili sprawa ta przedstawia się fatalnie (...). Brak aktorów, reżyserów, a nawet scenografów (p. Torwirt, jedyny poważny scenograf, został przy redukcji zwolniony) - uniemożliwia w tej chwili pracę, za którą można by wziąć odpowiedzialność"[1]. W dalszym ciągu listu Horzyca prosił o przydzielenie go w charakterze reżysera do teatrów krakowskich. Wiedział, że nie ma szans na otrzymanie dyrekcji w większym ośrodku , a trudno mu było zdecydować się - także ze względów zdrowotnych - na jakąkolwiek pracę od podstaw na prowincji. Skromniejsze stanowisko - ale w dużym mieście - wydawało mu

się więc najlepsze: dawało minimum stabilizacji, dawało nadzieję na możliwość prowadzenia zaniedbanej ostatnio działalności literackiej, dawało wreszcie szansę na spokojne „przeczekanie" niekorzystnej sytuacji. Ministerstwo było jednak innego zdania i pismo Horzycy zostało odłożone ad acta.

Przez dwa miesiące Wilam Horzyca „pozostawał w dyspozycji" Centralnego Zarządu Teatrów, Oper i Filharmonii, po czym znaleziono dla niego przydział w... Teatrze Narodowym w Warszawie. Od 1 VI 1951 utworzono tu - specjalnie z tej okazji - stanowisko zastępcy kierownika artystycznego. Podobna funkcja nie była znana w innych teatrach, dlatego też zakres obowiązków owego „zastępcy" pozostał do końca nieokreślony. Chodziło najwyraźniej o stworzenie pozorów normalnego przeniesiena służbowego z jednego stanowiska kierowniczego na inne, niemal równorzędne.

Teatr Narodowy był wówczas placówką zupełnie nieustabilizowaną - zarówno pod względem artystycznym, jak i administracyjnym. Działał dopiero półtora roku. Inauguracyjna premiera, przygotowana po zakończeniu odbudowy gmachu ze zniszczeń wojennych - *Jegor Bułyczow i inni* Gorkiego w reżyserii Władysława Krasnowieckiego - odbyła się 13 XII 1949, notabene pod nieco zmienionym szyldem: „Państwowy Teatr Narodowy im. Wojska Polskiego". Pierwsze przedstawienia (*Świętoszek* w reżyserii Stanisławy Perzanowskiej, *Krakowiacy i Górale* w inscenizacji Leona Schillera, *Jak wam się podoba* w reżyserii Krasnowieckiego) firmowało trzyosobowe kierownictwo: Marian Meller (dyrektor), Władysław Daszewski i Władysław Krasnowiecki (kierownicy artystyczni). Próbowali oni skonstruować, jak pisała Marta Fik, „model teatru nieco akademickiego, oderwanego jakby od zaleceń i problemów bieżącej chwili"[2]. Po niespełna roku (od 15 X 1950) dyrekcję i kierownictwo artystyczne objął sam Krasnowiecki, który usiłował nadać linii programowej Narodowego kierunek bardziej jednoznaczny politycznie. Kolejne premiery - radziecki dramat Piotra Pawlenki *Szczęście* (reż. Natalia Szydłowska) i polska sztuka współczesna Jana Rojewskiego *Tysiąc walecznych* (reż. Krasnowiecki) - świadczyły o dążeniu nowego dyrektora do uczynienia z Teatru Narodowego tzw. sceny zaangażowanej, w duchu założeń ówczesnej polityki kulturalnej.

Horzyca objął swe nowe stanowisko w trakcie prób

Sułkowskiego, które prowadził Leon Schiller. Obaj wybitni artyści i onegdajsi współpracownicy spotkali się w jednym teatrze, tym razem jednak ich kontakt miał charakter przypadkowy i przelotny. Właściwie „minęli się". Po premierze *Sułkowskiego* (15 VII 1951) Schiller nie pojawił się już więcej w Narodowym (jego kariera właśnie kończyła się w bardzo dramatyczny sposób), a Horzyca zaczął swą pracę w zasadzie dopiero z początkiem sezonu 1951/52.

Krasnowiecki nie spieszył się jednak z wykorzystaniem wiedzy i talentu swego dawnego, lwowskiego dyrektora. Horzyca miał w Teatrze Narodowym etat, ale pierwszą propozycję reżyserską otrzymał z Teatru Współczesnego od Erwina Axera.

Teatr Współczesny działał w Warszawie równie niedługo jak Narodowy. Inauguracyjna premiera na scenie przy ulicy Mokotowskiej odbyła się 10 IX 1949 (*Gwiazda Stevensona* Stewarta, reż. E. Axer), ale poprzedziły ją dwadzieścia dwa przedstawienia zrealizowane przez ten sam zespół w Łodzi w latach 1945--1949 (jako Teatr Kameralny Domu Żołnierza). Współczesny był więc nowy w stolicy, ale na mapie teatralnej Polski zaznaczył już swą obecność dość wyraźnie - skrystalizawanym programem i zauważalnym dorobkiem artystycznym. Wypracowaną w Łodzi formułę działalności scharakteryzowała skrótowo Elżbieta Wysińska: „W repertuarze - sztuki nowe, polskie i obce; w stosunkach z publicznością - odpowiedzialność za poziom literacki utworów i ich aktualność; w interpretacji - umiarkowanie, realistyczne, ale dyskretne aktorstwo, funkcjonalna scenografia"[3]. Założenia te pozwoliły teatrowi dostosować się bez większych wstrząsów do wytycznych nowej polityki kulturalnej, po roku 1949. Kompromis polegał tu przede wszystkim na przesunięciach repertuarowych. Grano więc np. *Niemców* Kruczkowskiego, *Zwykłą sprawę* Tarana, *W pewnym mieście* Sofronowa czy *Mieszczan* Gorkiego, a z klasyki tylko *Wieczór Trzech Króli* Szekspira i *Ich czworo* Zapolskiej. Swoistym działaniem obronnym było też - w porównaniu z okresem łódzkim - znaczne zwolnienie tempa pracy. W latach 1949-54 (do momentu połączenia z Teatrem Narodowym) Współczesny dał ledwie 12 premier, co stanowiło średnią roczną normę wielu teatrów, zwłaszcza prowincjonalnych. W rezultacie scena przy Mokotowskiej stała się jedną z czołowych scen realizmu socjalistycznego, a pozbawiony przedwojennych „obciążeń" Axer (ur. w 1917, ukończył PIST w

czerwcu 1939) wyrósł szybko na personam gratam teatru polskiego, co pozwalało mu na takie m. in. gesty, jak zaproszenie do współpracy Horzycy czy Schillera (to ostatnie nie doszło zresztą do skutku).

Dyrektor Teatru Współczesnego znał pana Wilama doskonale jeszcze ze Lwowa. Ojciec Erwina, Maurycy Axer, był radcą prawnym teatrów lwowskich, stryjeczny brat ojca, Otto - scenografem, Erwin zaś zasiadał często na widowni i u Horzycy właściwie kształcił swój smak artystyczny. Kiedy więc jego dawny mentor znalazł się w trudnej sytuacji - bez wahania wyciągnął pomocną dłoń. Oprócz reżyserii *Profesji pani Warren* we Współczesnym zaproponował także bezdomnemu w Warszawie Horzycy... kanapę w swoim domu (przydzieleniu reżyserowi służbowego mieszkania w Warszawie sprzeciwił się zdecydownie, według relacji Axera, Jerzy Pański)[4].

Do realizacji *Profesji* Horzyca przystąpił już po raz trzeci. Tym razem także nie zmienił swojej interpretacji utworu. Widział w nim współczesny moralitet, sztukę o walce dobra ze złem, a nie psychologiczną komedię obyczajową. Postacie dramatu traktował w związku z tym w sposób instrumentalny, zacierając ich indywidualizm, eksponując zaś ich reprezentatywność. „Bo chociaż - pisał w komentarzu - Sir George Crofts, amoralny baronet z *Profesji pani Warren*, jest nowym wcieleniem owego starego Vice'a (Występku) z moralitetów angielskich, który wpadał na scenę z okrzykiem: «Ho, ho!», to jednak sir Crofts u Shawa z takim okrzykiem, jak wiadomo, na scenę nie wpada, i zjawia się raczej w bardzo dystyngowanej postaci dobrze ułożonego arystokraty. Niemniej sir Crofts zajmuje to samo miejsce, co dawny Vice: przez niego, jak przez tamtego, dokonują się gesta ideae i po to przede wszystkim został on powołany do życia, gdy sprawa jego profilu jako człowieka z krwi i kości jest jakby na drugim planie"[5].

Główną rolę powierzono Irenie Eichlerównie. Jak łatwo zgadnąć, artystce - wielkiej indywidualistce - trudno było zaakceptować takie ujęcie postaci. Na próbach dochodziło więc do konfliktów. W jednym z listów do mieszkającej cały czas w Poznaniu żony Horzyca skarżył się: „Warren bynajmniej nie idzie świetnie, Lena [Eichlerówna] mi dużo pokręciła tym swoim besserwisserstwem"[6]. Efekt końcowy, o którym będzie jeszcze mowa, okazał się jednak - podobnie jak niegdyś w *Fed-*

rze - udany.

Kłopoty z Eichlerówną zeszły zresztą wkrótce na drugi plan. Przysłonił je poważny konflikt z dyrekcją macierzystego Teatru Narodowego, która nieoczekiwanie - w trakcie pracy nad *Profesją* - zleciła Horzycy rozpoczęcie prób *Lasu* Ostrowskiego. Zaistniałą sytuację relacjonował pan Wilam w listach do żony: „Dyrekcja Teatru Narodowego przez sympatię do mnie zarządziła teraz 2 próby *Lasu* dziennie, wiedząc dobrze, że robię u Axera. W rezultacie mam teraz co dzień 3 próby, nie licząc innych zajęć (...). Poza tym mam w obydwu teatrach sporo przykrości natury osobistej, np. przytyki do mej metody, która nie uznaje blag à la Osterwa i Limanowski"[7]. „W teatrze mam wiele przykrości. Krasnowiecki się boczy, diabeł wie czego, z Warren jestem niezadowolony - ach! jak mnie to wszystko męczy!"[8] „...Mam sporo pracy, a na dodatek jeszcze jakieś głupie komeraże z Krasnowieckim, który wciąż nie może mi darować, że robię *Warren*, choć sam mnie do tego nakłaniał"[9].

Wszystkie trudności zostały ostatecznie jednak przezwyciężone i 30 XI 1951, prawie dokładnie w pierwszą rocznicę śmierci Shawa, w Teatrze Współczesnym odbyła się premiera *Profesji pani Warren*.

Okazało się, że Horzyca niepotrzebnie obawiał się rezultatu swej pracy. Przedstawienie zostało przyjęte bardzo dobrze, choć krytyka interpretowała je po swojemu, nie trudząc się odczytywaniem intencji reżysera (co mu zresztą wyszło na dobre). W sztuce dostrzeżono więc jedynie - zgodnie z nakazem czasów - obraz „kapitalistycznej zgnilizny". „Shaw pokazuje po mistrzowsku - pisał August Grodzicki - cały ten cuchnący krąg kapitalizmu, którego każdy z posiadaczy jest nieuchronnie współuczestnikiem"[10]. Podobnymi konstatacjami zaczynały się wszystkie recenzje. Najłagodniejsze sformułowania - ale potwierdzające przyjętą gremialnie linię interpretacyjną - można znaleźć w sprawozdaniu Stefana Treugutta: „*Profesja pani Warren* jest bardzo wielostronnym, krytycznym, nieubłaganym spojrzeniem na los jednostki w trybach maszyny kapitalistycznej"[11]. Śladów moralitetu - jak łatwo zgadnąć - nikt w utworze Shawa nie próbował szukać.

O sukcesie przedstawienia zadecydowała przede wszystkim kreacja Ireny Eichlerówny - druga, po poznańskiej Fedrze,

wielka „horzycowska" rola aktorki. Zaraz też w prasie zaczęły się dyskusje o wyższości „realistycznej" pani Warren nad „formalistyczną" Fedrą[12]. Podobnie jak w Poznaniu, w Warszawie również pojawiły się głosy o zburzeniu przez Eichlerównę jednolitości spektaklu (bo... była za dobra). Opinia ta nie dominowała już jednak tak powszechnie jak przed dwoma laty.

Z opisów roli wynika, że Eichlerówna tym razem zagrała rzeczywiście „przeciw" Horzycy, tworząc postać wyrazistą psychologicznie, z krwi i kości, charakterystyczną, a nie reprezentatywną, odzwierciedlającą problem - jak chciał reżyser. Cóż, na samo „reprezentowanie" Eichlerówna była po prostu zbyt wielką indywidualistką[13]. „Pani Warren Eichlerówny to znakomita rola charakterystyczna, pełna wyrazistych szczegółów, wycyzelowanych drobiażdżków, ruchem, gestem, sposobem mówienia, pudrowaniem nosa i zajadaniem czekoladek malująca stan, pochodzenie, środowisko, profesję bohaterki Shawa" - opisywał Edward Csató. I oceniał dalej: „...chęć powiedzenia obiektywnej prawdy o pani Warren pozwala Eichlerównie osiągnąć w tej roli doskonałą proporcję między treścią, która wypowiada, a środkami ekspresji. Z taką pełnią po raz pierwszy chyba w jej powojennej twórczości wypowiada się zrozumienie istoty artystycznego realizmu"[14].

Podobną opinię można było przeczytać w „Trybunie Ludu", oskarżającej nie tak dawno aktorkę o „odchylenie formalistyczne": „Prostota, na którą zdobywa się Eichlerówna w tej roli, stanowi poważny krok naprzód w rozwoju twórczym tej aktorki ku realizmowi postaci i gry"[15].

Recenzent „Nowej Kultury", Alfred Degal, dał nieco dokładniejszy opis głównej roli: „Ta kobieta była i nowobogacką, i twardą kobietą, która widziała, co to nędza, i sentymentalna matką, chcącą mieć szczęśliwą córkę, i zbłąkaną prostą kobietą, która nie wiedziała w tym nikczemnym świecie, co złe i co dobre. Intonacje jej głosu były wielobarwne, gdyż dyktowały je te różnorakie bodźce, jakie rządzą każdą chwilą prawdziwego życia. W dodatku Eichlerówna trafnie przeczuła jej kabotyństwo, z którym grała zarówno damę, jak i sentymentalną mieszczańską matkę". Wnioski były podobne do ocen porzedników: „Dawno już Irena Eichlerówna nie miała okazji pokazania takiej prawdy wewnętrznej gry. Jej pani Warren żyje pełnym realistycznym życiem, bogatszym przecież od tekstu, który wy-

powiada"[16]. Termin „realizm" stał się więc dla krytyki kluczem (albo wytrychem) do interpretacji spektaklu. Dzięki temu zresztą *Profesja* zyskała takie uznanie.

Przedstawienie Horzycy nie wzbudziło właściwie żadnych poważniejszych zastrzeżeń[17], co nieczęsto zdarzało się w karierze reżysera, zwłaszcza w ostatnich latach. Krytykowano jedynie słabe, „nijakie" - dekoracje Mikołaja Portusa i związane z tym pewne zagubienie kolorytu lokalnego dramatu. Tylko sąd Leopolda Tyrmanda, ówczesnego okazjonalnego recenzenta „Tygodnika Powszechnego", odbiegał od większości pozytywnych opinii, „Przedstawienie we Współczesnym - przeciętne - pisał. - Poprawna reżyseria Wilama Horzycy sąsiaduje bez zgrzytów z przeciętną scenografią Mikołaja Portusa"[18].

Spektakl został przyjęty bardzo gorąco przez publiczność. Grano go kompletami 242 razy (licząc wraz ze wznowieniem 20 II 1954), co stanowiło absolutny rekord w dziejach Teatru Współczesnego aż do roku 1965, kiedy to Eichlerównę (bo jej zasługą była tak wysoka frekwencja) i Shawa zwyciężył Sławomir Mrożek (*Tango*).

Samego Horzycę usatysfakcjonowała jednak najbardziej opinia pewnego specjalnego widza. Był nim Bertolt Brecht, goszczący w Polsce w marcu 1952 roku. W liście Horzycy do żony znajdujemy następującą relację: „Erwin [Axer] zrobił mi wielką przyjemność, powiedział mi bowiem, co Brecht mówił o *Profesji pani Warren*. Otóż z 4-ech widzianych tu przedstawień *Warren* jako przedstawienie i reżyseria podobała mu się najbardziej. Erwin mówił, że Brecht powtarzał słowo w słowo to, co ja mówiłem o *Warren* jako moralitecie itd. On uważa (tj. Brecht), że to najciekawiej pomyślane przedstawienie, jakie tu widział, i uważa, że przy zmianie dekoracji i poprawieniu obsady (tu Erwin bardzo bił się w piersi) można by to przedstawienie zawieźć do Berlina, ma ono bowiem walory o międzynarodowym znaczeniu"[19].

Powojenny warszawski debiut Horzycy wypadł więc - zważywszy na datę premiery i wydarzenia poprzedzające pracę we Współczesnym - nadzwyczj dobrze. *Profesja pani Warren* - w tej właśnie inscenizacji - wpisała się na listę największych reżyserskich osiągnięć Horzycy i przeszła do historii teatru jako jedna z najlepszych polskich realizacji dramatów Shawa.

Horzycy nie dane było zakosztować pełni sukcesu. Równo-

cześnie bowiem przyszła porażka i upokorzenie - w macierzystym miejscu pracy, w Teatrze Narodowym.

Próby *Lasu* przeciągały się. Wymowny opis trudności, z jakimi borykał się Horzyca, zachował się w liście Ireny Solskiej do córki z dnia 11 XII 1951. Przebywająca wówczas w Poznaniu artystka zaprzyjaźniła się ze Stanisławą Horzycową, w dalszym ciągu mieszkającą z dala od męża, od niej więc zapewne czerpała informacje. „Stasia oczy wypłakuje. Wil reżyseruje sowiecką [sic] sztukę. Z rozpaczą pracuje, te nowe przystawki nic, nic nie umieją. Aktorka pyta się np.: «W roli mam, że wchodzę smutna. Dlaczego smutna?» Aktor wychodzi ze sceny. Pyta się: «Po co ja wychodzę?» Wil zrozpaczony woła: «Zrobić pi pi». Podziwiam cierpliwość tego człowieka! Stasia mówi, że chce rzucić cały bałagan. To Teatr Narodowy. Krasnowiecki jast dyrektorem. Żona jego gra! Co dzień przychodzi z nową koncepcją. Próbują przy stole dwa miesiące, na pamięć nie umieją. Oj, Hanek! Jakże się cieszę, że w tym nie jestem"[20].

Powodem kłopotów z *Lasem* nie był jednak kompletny brak umiejętności zawodowych zaangażowanych aktorów (w obsadzie można znaleźć nazwiska m. in. Ewy Kuniny, Stanisławy Perzanowskiej, Jana Kurnakowicza, Zygmunta Chmielewskiego), ale przede wszystkim fatalna atmosfera i całkowite rozprzężenie, jakie zapanowały w teatrze w związku ze zmianą dyrekcji. 28 II 1952 Krasnowiecki został odwołany, dyrektorem mianowano ponownie Mariana Mellera, a na stanowisko głównego reżysera (czyli kierownika artystycznego) powołano Bohdana Korzeniewskiego. W tym momencie praca nad *Lasem* zbliżała się do premiery (kilkakrotnie przekładanej). Z chwilą zmiany dyrekcji wszystkie umowy z aktorami i reżyserami - zgodnie z wolą ministerstwa i nowego kierownictwa - miały stracić ważność. Nietrudno więc się domyślić, że tematem pierwszoplanowym była wówczas w teatrze kwestia dalszego zatrudnienia, a nie sprawy artystyczne. Horzyca zdawał sobie sprawę, że jego posada w Narodowym ma charakter tymczasowy, i nie dążył do jej utrzymania. Od kilku tygodni prowadził zresztą rozmowy w sprawie przeniesienia i ponownego objęcia dyrekcji jakiejś mniejszej sceny (w grę wchodził Teatr Nowy w Warszawie, Wrocław i Łódź), a oprócz tego toczył pertraktacje w związku z propozycją zrealizowania w Katowicach *Opowieści zimowej* Szekspira.

Nie przypuszczał jednak, że nie dane mu będzie skończyć tak zaawansowanej pracy nad *Lasem*.

Wkrótce po objęciu swych funkcji, Meller i Korzeniewski dokonali inspekcji próby prowadzonej przez Horzycę. „Wczoraj (poniedziałek) był u mnie na próbie Meller (!) i Korzeniewski - donosił reżyser żonie - po czym p. K. robił wcale nie mądre uwagi, na które odpowiedziałem dowcipami"[21]. Wydarzenie to Horzyca odebrał jako afront (chodziło zwłaszcza o osobę Mellera, który przed wojną był w Teatrze Narodowym sekretarzem - podwładnym Horzycy), ciągle jednak spodziewał się, że konsekwencją owej inspekcji będzie odebranie mu reżyserii *Lasu*. Tak właśnie się stało. Dyrekcja skwapliwie wykorzystała sytuację (rozwiązanie przez ministerstwo wszystkich umów) i nie przedłużyła ważności angażu Horzycy - choćby tylko do chwili ukończenia przedstawienia. Po latach Korzeniewski wyznał: „Dzisiaj zadzwoniłbym do Horzycy i poprosił, aby nie odchodził w połowie pracy nad sztuką. Wtedy byłem jeszcze za mało przenikliwy, nie pomyślałem, że władzy chodzi o to, by ludzi związanych z teatrem przed wojną odseparować od siebie. Odsunięcie Horzycy przyjąłem jako niezręczną formę ułatwienia mi ruchów. Dziś powiedziałbym Horzycy - niech robi tę sztukę jak chce, mniej czy bardziej zagmatwanie. A wtedy sam dokończyłem *Las*. Sytuacja była niezręczna i zostawiliśmy afisz bez podpisu"[22].

Określenie „sytuacja była niezręczna" wydaje się jednak zbyt eufemistyczne wobec faktu z a k l e j e n i a na afiszu wydrukowanego już nazwiska Horzycy. Być może konieczność owego pracochłonnego zaklejania sprawiła, że premierę przesunięto jeszcze o jeden dzień i ostatecznie odbyła się ona 1 IV 1952 roku[23].

Trudno dzisiaj orzec, na ile ostateczny kształt spektaklu był rezultatem pracy Horzycy, ile zaś zawdzięczał ostatnim ingerencjom Korzeniewskiego. Wolno jednak przypuszczać, że w ciągu dwóch tygodni ten ostatni nie zdołał wprowadzić poważniejszych zmian, a jego działania musiały raczej zmierzać do zgrania ze sobą poszczególnych scen, do zsyntetyzowania całości. I mimo iż - jak pisał Meller w lakonicznym piśmie do Horzycy - „odpowiedzialność za ten spektakl musi wziąć nowe kierownictwo teatru"[24], to jednak nie można wyłączyć warszawskiego *Lasu* z dorobku pana Wilama.

Jeszcze 29 III, na trzy dni przed premierą, nieświadom widocznie konfliktu w teatrze, „Express Wieczorny" anonsował: „Obecna inscenizacja Wilama Horzycy w Teatrze Narodowym poszła po linii wydobycia realizmu tej doskonałej komedii, ukazując ostry rysunek społeczny satyry Ostrowskiego, przeciwstawiając podłości bogatych ziemian i kupców - uczciwych, pogardzanych aktorów"[25]. Należy sądzić, że owo, „wydobycie realizmu" zasugerował przebiegle dziennikarce zawczasu sam Horzyca, zdający sobie sprawę z wymogów czasu i pamiętający niedawne krytyczne interpretacje *Profesji pani Warren*. „Trybuna Ludu" ubolewała bowiem po premierze, że przedstawieniu zabrakło „owego surowego realistycznego wyrazu, który jedynie mógł zagwarantować ukazanie głębokiej treści społeczej sztuki"[26].

Spektakl był dość nierówny od strony aktorskiej - trudno się temu dziwić wobec ustawiania ról przez dwóch reżyserów. Inaczej niż w Poznaniu, gdzie największą kreację stworzył Kazimierz Wichniarz jako Nieszczastliwcew, w Teatrze Narodowym na czoło zespołu wysunął się Szczastliwcew Jana Kurnakowicza (może niezgodnie z wymową sztuki i koncepcją inscenizacyjną, ale stało się tak dlatego, że rolę Nieszczastliwcewa Krasnowiecki w zgodnej opinii recenzetów - „położył"). „Kurnakowicz wydobył wszystko z tej postaci - pisał August Grodzicki. - I niedołęstwo życiowe połączone równocześnie z cynicznym sprytem tego wesołka, którego każde słowo i każdy gest ze sceny wywoływały śmiech nie do powstrzymania. I jakieś zabiedzenie wewnętrzne tego nędzarza, któremu rzadko kiedy coś się udawało. I śmieszne, a zarazem wzruszające przywiązanie do teatru mizernego aktorzyny. I całe jego komedianctwo i zdeprawowanie moralne"[27].

Recenzentka „Życia Warszawy" stwierdzała zaś wprost: „Jan Kurnakowicz dał w roli wędrownego komika kreację wielkiej miary, zadziwiając nas szeroką skalą możliwości aktorskich". I oceniała całość: „W sumie przedstawienie jest interesujące, a w wielu fragmentach nawet znakomite dzięki paru wyjątkowo udanym kreacjom aktorskim"[28].

Wypada żałować, że tak niewiele da się dzisiaj powiedzieć o tym spektaklu. Należy jeszcze tylko dodać, że *Las* cieszył się dużym powodzeniem, grany był aż 126 razy. Ani jednego z owych stu dwudziestu sześciu powtórzeń nie zobaczył właściwy

twórca inscenizacji - Wilam Horzyca. Nie było go już w Warszawie. W dniu premiery *Lasu* mianowany został głównym reżyserem Państwowych Teatrów Dramatycznych we Wrocławiu. Rozpoczął następny etap swojej tułaczki.

WROCŁAW - KLĘSKA JEDNEGO SEZONU

Teatr wrocławski nie miał po wojnie szczęścia do dyrektorów. Zmieniali się nieustannie, a wraz z nimi koncepcje artystyczne, repertuar i aktorzy. W ciągu sześciu sezonów dyrekcję sprawowali kolejno: Teofil Trzciński, Jerzy Walden, Henryk Szletyński, Zdzisław Karczewski, a od czerwca 1951 Bolesław Dacko - były kierownik miejscowej... cenzury. Z wymienionych jedynie Henryk Szletyński potrafił stworzyć we Wrocławiu teatr o pewnych walorach artystycznych - mimo niesprzyjających warunków zewnętrznych, bo działalność jego przypadła na sezon 1949/50, a więc tuż po konferencji w Oborach, w momencie socrealistycznego zwrotu w kulturze polskiej. Historyk wrocławskich scen, Józef Kelera, tłumaczy tę korzystną zmianę trzema przyczynami: po pierwsze - „w sferze teatru Wrocław aż do roku 1949 pozostawał głęboką prowincją, z typową dla teatralnej prowincji lat czterdziestych tuzinkową produkcją w drugo- i trzeciorzędnej skali"[1]; w roku 1949 odgórnie postanowiono „odprowincjonalizować" Wrocław - nie tylko w zakresie teatru zresztą - przeznaczając na to znaczniejsze siły i środki; po drugie - nastąpił znaczny rozwój całego miasta: „Wrocław pod koniec lat czterdziestych stał się rzeczywiście wyjątkowo atrakcyjnym i ciekawym skupiskiem ludzi sztuki i pióra, a nade wszystko pierwszorzędnym ośrodkiem naukowym, co musiało pociągnąć za sobą także zmianę w statusie teatru: po prostu jego awans do wyższej kategorii"[2]; po trzecie - rozpoczął pracę we Wrocławiu Edmund Wierciński - jako główny reżyser i nieformalny opiekun artystyczny teatru.

Niemcy i *Henryk VI na Łowach* w reżyserii Maryny Broniewskiej były pierwszymi wrocławskimi przedstawieniami, które zdobyły także pozalokalne uznanie, zaś *Moskiewski charakter* Sofronowa przygotowany przez Szletyńskiego otrzymał jedną z głównych nagród na Festiwalu Sztuk Rosyjskich i Radzieckich. Największy jednak sukces osiągnął w następnym sezonie Edmund Wierciński swoim szekspirowskim spektaklem *Jak wam się podoba* (prem. 3 III 1951), o którym recenzenci pisali z zachwytem:

„Cóż przyjemniejszego niż podziwiać"[3](!) i za który reżyser został uhonorowany Nagrodą Państwową. Do wymienionych osiągnięć należy jeszcze dopisać *Śluby panieńskie* w reżyserii Marii Wiercińskiej (prem. 21 I 1951).

Wiosną 1951 roku krótki okres świetności dobiegł jednak końca, zaczęły się za to konflikty w zespole. Po usunięciu z dyrekcji Zdzisława Karczewskiego, który padł ofiarą własnych intryg, władzę w teatrze przejęła w zasadzie Rada Artystyczna (przewodniczył jej Wierciński), choć nominalnym kierownikiem został wkrótce mianowany wspomniany już wyżej Dacko. Według relacji Ireny Bołtuć[4] i Józefa Kelery[5] Dacko miał podporządkowywać się artystycznym decyzjom Rady, ale ta swoista dwuwładza nie mogła stanowić idealnego rozwiązania, o czym świadczy następująca ocena ówczesnego inspektora Ministerstwa Kultury i Sztuki, Stanisława Marczaka-Oborskiego, zawarta w sprawozdaniu z inspekcji artystycznej teatrów wrocławskich w dniach 8-9 II 1952: „Zła sytuacja. Wielu czołowych aktorów (...) złożyło wypowiedzenia. Nieporozumienia z dyr. Dacko, który zraził zespół dyktatorskimi a niesłusznymi posunięciami (...). Przedstawiciele POP-u: Tapek i srodze rozrabiający Szurmiej stawiają sprawę w ten sposób, że Dacko jest w ogóle niepotrzebny w tym teatrze"[6].

Pod dyrekcją Dacki teatr nie odniósł szczególnych sukcesów. Do kwietnia 1952, a więc do przybycia do Wrocławia Horzycy, wystawiono kolejno: *Głupiego Jakuba* Rittnera, *Poemat pedagogiczny* Makarenki, *Małżeństwo Kreczyńskiego* Suchowo-Kobylina, *Komedię* Korzeniowskiego, *Trzydzieści srebrników* Fasta i *Grube ryby* Bałuckiego. Najlepsze recenzje spośród tych sztuk zebrała odkryta na nowo przez Wiercińską *Komedia*, ale trudno byłoby ją przecież uznać za wielkie dzieło. Natomiast *Małżeństwo Kreczyńskiego*, wystawione przez Wiercińskiego, spotkało się z ostrą krytyką za poważne - jak pisano - odstępstwa od realizmu[7]. Niepowodzenie to stało się jedną z przyczyn odejścia Wiercińskiego z Wrocławia. Pozostałe przedstawienia były słabe, w całym znaczeniu tego słowa: prowincjonalne (znowu).

Sezon 1951/52 nie wyróżnił się jednak w ogóle żadnym bardziej znaczącym wydarzeniem artystycznym w Polsce. Był to chyba najbardziej jałowy rok teatralny od czasu zakończenia wojny. (Analiza repertuaru dowodzi, że Horzycową *Profesję*

Pani Warren w Teatrze Współczesnym można śmiało zaliczyć do największych osiągnięć sezonu w skali kraju). Wrocławska stagnacja nie była więc wyjątkowa. Wszędzie dawał się coraz bardziej we znaki ciasny szablon realizmu socjalistycznego i związane z nim ubóstwo repertuarowe (zorganizowany w 1951 roku Festiwal Polskich Sztuk Współczesnych nie poprawił tu sytuacji), wszędzie odczuwało się skutki centralistycznego komenderowania teatrem. Irena Bołtuć, będąca wówczas kierownikiem literackim teatru, wspomina ów czas następująco: „Teatr był naówczas swoistym konglomeratem pełnej centralizacji i pewnego rodzaju «kolektywizacji». Z jednej strony Warszawa decydowała nie tylko o nominacjach dyrektorskich, ale nawet o przeniesieniu z teatru do teatru jakiegokolwiek aktora! Generalna Dyrekcja Teatrów, Oper i Filharmonii zatwierdzała każdą pozycję repertuarową, a także każdy artykuł do programu, stosowni inspektorzy zaś przyjmowali przedstawienia na próbach generalnych. Równocześnie działały w teatrze liczne ciała społeczne, które praktycznie doprowadzały do ubezwłasnowolnienia każdego kierownika"[8]. Przedstawienia powstawały w atmosferze współzawodnictwa pracy, zobowiązań produkcyjnych, szkoleń politycznych itp. Wiele premier przygotowywano „z okazji" lub „ku czci": Święta Pracy, Święta Odrodzenia Polski, rocznicy Rewolucji Październikowej, urodzin Bieruta, urodzin Stalina, rocznicy powstania PZPR itd. Warto przytoczyć dokument, obrazujący rozmiary tej akcyjności na przykładzie Wrocławia:

„My, pracownicy Państwowych Teatrów Dramatycznych, nie pozostaniemy w tyle za robotnikami Pafawagu, za budowniczymi Nowej Huty, za górnikami z kopalni Thoreza! Podejmując zobowiązania produkcyjne i społeczne dla uczczenia 10-lecia PPR, chcemy przyczynić się do przyspieszenia przedterminowego wykonania planu 6-letniego i utrwalenia pokoju na całym świecie.

Poszczególne pracownie i zespoły PTD podjęły cały szereg cennych zobowiązań, które przyczynią się do lepszego i szybszego wykonania najbliższych zadań produkcyjnych naszego teatru.

I tak - w związku z najbliższą premierą *30 srebrników* pracownie stolarska, ślusarska, malarska i modelatorska zobowiązały się wykonać pracę 4 dni przed terminem. Pracownia

krawiecka zobowiązała się przepracować 55 godzin nadliczbowych, a kierowniczka pracowni damskiej, kol. Preckałło - 30 godzin, pracownicy intendentury zobowiązali się załatwić zakupy do 29 I (...). Zespół artystyczny - dołożyć wszelkich starań, pracować w godzinach nadliczbowych, żeby *30 srebrników* w wyznaczonym terminie przygotować jak najlepiej artystycznie i ideologicznie, uwypuklić walory społeczne i polityczne tej sztuki, a po premierze zorganizować publiczną o niej dystusję[9] - itd., itp.. jeszcze na dwóch stronach maszynopisu.

W czasie, kiedy Horzyca zaczynał pracę we Wrocławiu, zespół zajęty był układaniem listu do prezydenta Bieruta, w którym deklarował - z okazji sześćdziesiątych urodzin adresata - przyspieszenie wystawienia *Człowieka z karabinem* Pogodina tak, aby premiera mogła się odbyć 1 maja. Miało to być największe przedsięwzięcie całego sezonu, monumentalne widowisko rewolucyjne z udziałem dziesiątków wykonawców, z ukazaniem po raz pierwszy na polskiej scenie postaci Lenina i Stalina.

Horzyca przyjechał 1 IV 1952 jako główny reżyser, ale z obietnicą rychłej nominacji na stanowisko dyrektora (od nowego sezonu, po upływie okresu wypowiedzenia dla Bolesława Dacki). Zespół przyjął go bez entuzjazmu. Uważano, że Horzyca nie doprowadzi do sanacji teatru, ale przeciwnie - pogłębi jego upadek. Traktowano go bowiem -nie bez pewnej racji - jako reprezentanta minionej epoki, jako artystę kultywującego dawną, międzywojenną estetykę teatralną, jako - po prostu - „starego" (miał 63 lata; Wierciński, zwany przez aktorów profesorem, był jednak o 10 lat młodszy). W dodatku nowy dyrektor był „źle notowany" w centrali...

Entuzjazmu nie odczuwał też zapewne i Horzyca. Wiedział, że znalazł się na bocznym torze, że „przeniesienie służbowe" do Wrocławia było degradacją nawet w stosunku do nieokreślonego stanowiska zajmowanego wcześniej w Teatrze Narodowym. Wiedział też,że stosunki panujące w zespole wrocławskim są co najmniej niezadowalające i że zespół ten jest praktycznie w stanie rozkładu, a także, iż w roku 1952 w ogóle trudno jest kierować teatrem. Co skłoniło go więc do podjęcia nowych, niełatwych obowiązków?

Dwie przyczyny wysuwają się tu na czoło. Po pierwsze -

stanowisko we Wrocławiu było samodzielne, dyrektorskie, takie, do jakiego przywykł pan Wilam już od dwudziestu lat[10]; po drugie - we Wrocławiu mieli Horzycowie otrzymać wreszcie, pierwszy raz po wojnie, własne mieszkanie. Niestety, samodzielność dyrektorska okazała się wkrótce mocno problematyczna, tak że jedyną pozytywną stroną przeprowadzki do Wrocławia stała się możliwość przewiezienia tu własnych mebli, składowanych od lat w magazynach PKS w Krakowie, i ustawienia ich w przydzielonej willi przy ulicy Sniadeckich.

Przyjazd Horzycy nie wpłynął początkowo na zmianę trybu pracy w teatrze. Przez cały kwiecień Jakub Rotbaum przygotowywał inscenizację *Człowieka z karabinem*, przy której zaangażowany był prawie cały zespół aktorski. Sztuka Pogodina miała być debiutem Rotbauma na scenie polskiej, wcześniej pracował on w teatrach żydowskich, a od dwóch sezonów kierował takim teatrem we Wrocławiu (gdzie reżyserował niedawno bardzo dobry spektakl *Snu o Goldfadenie*). Premiera odbyła się, zgodnie z podjętym wcześniej zobowiązaniem, 1 maja i odniosła wielki sukces. Krytyka prześcigała się w komplementach, a widzowie tłumnie zapełniali ogromną widownię przy ul. Zapolskiej - żeby zobaczyć „żywego" Lenina i Stalina. W lipcu Rotbaum otrzymał Nagrodę Państwową II stopnia za reżyserię *Człowieka z karabinem*, a Feliks Żukowski i Ludwik Benoit za role Lenina i Szadrina. Największą zaś nagrodą dla całego zespołu była zapewne obecność na jednym z przedstawień Bolesława Bieruta.

Długo fetowano sukces, ale wkrótce po premierze teatr musiał jednak wrócić do codziennej pracy. Do końca sezonu pozostały z górą dwa miesiące i na tę końcówkę planowano jeszcze dwie sztuki: *Magazyn mód* Iwana Kryłowa w reżyserii Stanisława Bugajskiego i *Angela, tyrana Padwy* Wiktora Hugo w reżyserii Czesława Staszewskiego. Horzyca zainteresował się tym ostatnim dramatem, przełożonym niedawno na nowo przez wrocławskiego adwokata Andrzeja Jochelsona (pod pseudonimem Marian Żurawek) i w rezultacie przejął tę pracę od Staszewskiego - już po opracowaniu tekstu i obsady. Taką więc „duszoszczipatielną"[11] romantyczną dramą miał zadebiutować przed wrocławską publicznością.

Angela nie grano w Polsce od siedemdziesięciu lat, w XIX wieku też nie miał zbyt wielu wystawień, ale za to w sławnych obsadach - z Modrzejewską na czele. W roku 1952, z inicjaty-

wy Światowej Rady Obrońców Pokoju, obchodzono sto pięćdziesiątą rocznicę urodzin Hugo i z tej okazji postanowiono uczynić go pisarzem wybitnie postępowym, antyfeudalnym i internacjonalistycznym. Na akademii w Moskwie przemawiał w tym duchu Paul Eluard, a na akademii w Warszawie - Jan Kott, który powiedział m. in.: „Słowa jego [Hugo], przykład i książki dalej walczą (...). Uczą miłości ojczyzny, braterstwa ludów i wiary w człowieka. Uczą nienawidzieć zdrajców narodu i przemocy jednego narodu nad drugim. Uczą walczyć o pokój i postęp"[12]. Horzyca - jak wolno przypuszczać - zamiast „ostrza antyfeudalnego" dostrzegł w dramacie raczej konflikt psychologiczny: „zwycięstwo szlachetności i dobroci w dziewczynie z ludu, która ratuje życie swojej rywalce, żonie księcia, poświęcając jej swoje życie i kochanka, (...) zwycięstwo miłości nad nienawiścią, przebaczenia nad zemstą"[13]. Melodramatyczne rysy sztuki (wytknięte później przez recenzentów) nie zraziły Horzycy - wobec możliwości wystawienia utworu r o m a n t y c z n e g o, co w 1952 roku nie było bynajmniej czymś powszednim. Przeciwnie, Wiktor Hugo był jedynym romantykiem zachodnim obecnym wówczas w polskim repertuarze (a z autorów krajowych grano tylko Fredrę i Słowackiego *Mindowe* oraz *Balladynę*).

„Realizując *Angela, tyrana Padwy* Wilam Horzyca ukameralnił koturnowy styl wielkiego teatru romantycznego - pisał po premierze (2 VII 1952) czołowy wówczas krytyk, Wojciech Dzieduszycki - połączył współczesny dyskretny sposób przeżywania roli przez aktora z odpowiednio stonowanymi elementami gestu i intonacji głosu aktorów teatru epoki romantycznej, nie uchylając się przy tym od pewnej «teatralności», która w innym wypadku byłaby przesadna"[14]. Wojciech Natanson twierdził z kolei, że „teatr wrocławski wystawił *Angela* z wyraźną troską o realizm"[15], co wydaje się jednak zwykłym sloganem, także wobec następującego dalej w tej samej recenzji opisu scenografii Jadwigi Przeradzkiej, utrzymanej w „nastroju tajemniczości i grozy": „pałace, gdzie w ścianach otwierają się tajemnicze przejścia, pod balkonami wyczuwamy wielopiętrowe przepaście, w kaplicach domowych przygotowują się na śmierć bezbronne kobiety, a wszędzie czyhają zbiry i donosiciele absolutyzmu".

Aktorsko spektakl okazał się nierówny, ale w obsadzie

przeważali debiutanci, szkoleni w ostatnich latach do zupełnie innego repertuaru. Dlatego ich gra oscylowała między patosem (czasami zupełnie sztucznym, co raziło najbardziej u odtwórcy roli tytułowej - Władysława Pawłowicza) a demonicznym „zgrywaniem się" (przypadek Andrzeja Polkowskiego - Homodei). Jedynie Renata Fiałkowska, najbardziej doświadczona z całego zespołu, stworzyła kreację na miarę swej roli - Tyzbe: „dała postać prawdziwej kobiety, która kocha i nienawidzi, mści się i poświęca z miłości"[16]. Powszechnie chwalono też Małgorzatę Lorentowicz, grającą Katarzynę.

W swej monografii teatrów wrocławskich Józef Kelera stwierdza, że „recenzje [*Angela*] były dość wstrzemięźliwe"[17]. Nie sposób się z tym zgodzić. Przeciwnie, pisano o „wytrawnej" (Pietraszko) albo „niezmiernie starannej" (Rossman) reżyserii Horzycy, o „pięknych dekoracjach" (Dzieduszycki, Rossman), o „pięknym przedstawieniu" (Rossman), o „wydarzeniu" (Natanson), o „interesującym i wartościowym spektaklu"[18]. Recenzenci usprawiedliwiali nawet kiepskie aktorstwo, czego przykładem była obrona Polkowskiego: „może nieco przeszarżował demonizm tego osobnika [Homodei], ale teatr romantyczny nie boi się szarży"[19]. Uznawany przez Kelerę za autorytet (i cytowany często) Dzieduszycki podsumowywał swoją recenzję wnioskiem, że „przedstawienie [jest] wartościowe, interesujące i nowe, bo odbiegające stylem realizacji od stylu dotychczasowych wrocławskich przedstawień"[20]. Mówienie o wstrzemięźliwości krytyki jest więc nieporozumieniem.

Także władze zwierzchnie oceniały - piórem ministerialnej inspektorki, Wandy Małkowej - spektakl pozytywnie: „Wystawienie nie granego u nas od 10-ciu [sic] lat *Angela* jest śmiałym i ambitnym zamierzeniem reżyserskim W. Horzycy. Należy ono do rzędu pozycji wartościowych i interesujących..." Małkowa chwaliła dalej „dużą plastyczność" [?] i „precyzję roboty reżyserskiej", a ganiła jedynie „niepotrzebny demonizm" niektórych scen z udziałem Polkowskiego. Konkluzja zaś brzmiała następująco: „Mimo zbyt słabego podkreślenia tła społecznego i wydobycia dynamizmu postaci spektakl opracowany jest z dużą kulturą i smakiem artystycznym"[21].

Wszystkie przytoczone świadectwa dowodzą więc raczej przychylnego przyjęcia pierwszej wrocławskiej inscenizacji Horzycy - przez krytykę, przez władze i przez publiczność

(spektakl grano 53 razy), a recenzje zebrał *Angelo* wręcz najlepsze ze wszystkich przedstawień zrealizowanych przez Horzycę we Wrocławiu. To dopiero w ciągu następnego sezonu krytyka okazywała się coraz bardziej wstrzemięźliwa wobec działalności nowego dyrektora.

Powyższa ocena nie świadczy o tym, że *Angelo* należy do najważniejszych inscenizacji Horzycy. Nie dorównywał zapewne poznańskim czy toruńskim sukcesom. Nie wyrażał też teatralnego „stylu Horzycy". Ale był tzw. „sukcesem umiarkowanym" i jak słusznie napisał po kilku latach jego twórca: „teatr wrocławski zdaje się nie potrzebuje zapierać się tego przedstawiena, któremu wyrazu przydała świetna scenografia Przeradzkiej"[22].

Udana premiera na zakończenie sezonu 1951/52 nie powstrzymała, niestety, rozpadu zespołu artystycznego. Odeszli m. in. Maryna Broniewska, Barbara Krafftówna, Stanisław Bugajski, Feliks Żukowski, a przede wszystkim Maria i Edmund Wierciński. Ten ostatni wyjazd stanowił największą stratę. „Teoretycznie Wiercińscy powinni być szczęśliwi z mianowania Horzycy" - pisała słusznie po latach Irena Bołtuć[23]. Podejrzewała jednak, że Wierciński czuł się urażony negatywnymi opiniami o swej ostatniej inscenizacji (*Małżeństwo Kreczyńskiego*) i dlatego zdecydował się odejść. Zapewne jest to prawda, ale wydaje się, iż co innego stało się czynnikiem decydującym. Nominacja Horzycy podważała dotychczasowy status quo w teatrze, w którym - przy kolejno zmieniających się dyrektorach: Szletyńskim, Karczewskim i Dacce - Wierciński był de facto najważniejszą osobą i ostateczną instancją w sprawach artystycznych. „Pan Dziunio" znał dobrze Horzycę - pracował z nim przecież we Lwowie - i doskonale wiedział, że dotychczasowy stan rzeczy nie będzie mógł być utrzymany. Może nawet poczuł się dotknięty tą nominacją, jeśli liczył - a trudno to wykluczyć - że w momencie kryzysu władze zechcą właśnie jemu powierzyć kierownictwo teatru. Takie wytłumaczenie wydaje się bliższe prawdopodobieństwa. Czy Horzycy zależało na zatrzymaniu Wiercińskiego - jak domniemywa Kelera[24] - naprawdę nie wiadomo. Powinno było mu zależeć, ale nic pewnego w tej sprawie nie da się dzisiaj powiedzieć. Wypada więc tylko żałować, że do ponownej współpracy obu artystów nie doszło.

Oficjalne mianowanie Horzycy na stanowisko dyrektora

Państwowych Teatrów Dramatycznych we Wrocławiu nastąpiło 1 VIII 1952. Pierwszym, najpilniejszym zadaniem nowego kierownika stało się skompletowanie zespołu aktorskiego, z którego u progu sezonu „pozostały już ledwie trzy dziesiątki, mocno przebrane"[25]. Niestety, Horzycy nie udało się pozyskać do współpracy wybitniejszych sił. Nowo zaangażowani Artur Młodnicki, Stanisław Igar, Józef Pieracki czy Małgorzata Lorentowicz byli jeszcze mało znani i mieli okazać swą klasę dopiero w późniejszym czasie. Cytowany wyżej Kelera słusznie zauważa, że „nabytki aktorskie Horzycy nie były świetne, a w wypadku pewnej liczby aktorów młodszych i najmłodszych (...) były to już zdobycze w wysokim stopniu problematyczne" - co miało się wkrótce okazać i potwierdzać w ciągu całego sezonu. Z reżyserów pozostał tylko Czesław Staszewski i Jakub Rotbaum (który przeniósł się z Teatru Żydowskiego). Nikogo nowego nie udało się zaangażować. Reżyserować zaczęli więc wkrótce aktorzy: Artur Młodnicki, Janusz Obidowicz, a także pozbawieni jakichkolwiek kompetencji w tej dziedzinie Szymon Szurmiej i Halina Dzieduszycka. Etatowymi scenografami pozostali Jadwiga Przeradzka i Aleksander Jędrzejewski oraz Marcin Wenzel. W całości zespół był zdecydowanie słabszy od dotychczasowego i słabość tę wkrótce można było oglądać na scenie.

Kłopoty z zespołem nie były jedynymi, z jakimi musiał się borykać nowy dyrektor. Największą dolegliwością okazywało się znaczne ograniczenie jego samodzielności. Była już o tym mowa. Przypomnijmy więc tylko, że oprócz warszawskiej centrali, której inspektorzy wizytowali często teatr, we wszystkich sprawach zabierały głos także działające na miejscu „ciała społeczne": POP, związki zawodowe, koło SPATiF-u, Liga Kobiet itp. W zakresie pracy artystycznej najwięcej do powiedzenia miała Rada Artystyczna, obdarzona od października 1952 - w myśl nowego regulaminu uchwalonego przez Dyrekcję Programową Teatralną (znacząca nazwa!) Centralnego Zarządu Teatrów - bardzo szerokimi uprawnieniami (opiniowanie repertuaru, obsad, koncepcji reżyserskich, kontrola codziennej pracy teatru, kontrola przedstawień, zatwierdzanie zmian w składzie osobowym zespołu, praca pedagogiczna, wreszcie „wszelkie sprawy natury artystycznej"[26]). Pole działalności dyrektora okazywało się więc bardzo ograniczone (dużo bardziej niż w Poznaniu) - w przeciwieństwie do odpowiedzialności za wyniki pracy.

Horzycy, nawykłemu do innego stylu działania, trudno było się odnaleźć w nowej sytuacji. Zwłaszcza, że po raz pierwszy w swej karierze dyrektorskiej musiał się podzielić władzą nie tylko z reprezentantami ogółu pracowników, ale jeszcze z przydanym mu jesienią 1952 kierownikiem artystycznym, będącym jednocześnie przewodniczącym Rady Artystycznej. Został nim awansujący szybko Jakub Rotbaum, zapewne w nagrodę za udaną inscenizację rewolucyjnego *Człowieka z karabinem*. Nietrudno się domyślić, że o jakimkolwiek porozumieniu między Horzycą i Rotbaumem nie mogło być mowy. Na początku listopada 1952 inspektor CZT tak opisywał sytuację w teatrze: „Na pozór - zdawałoby się - jest wszystko dobrze. Dyrekcja z kierownictwem artystycznym utrzymuje stosunki jak najpoprawniejsze. Jednak ci dwaj kulturalni panowie nie znoszą się wzajemnie i prędzej czy później powinno dojść do «spięcia» (...). Dyr. Horzyca czuje się zagrożony w swoich kompetencjach czy ambicjach artystycznych i marzy o przeniesieniu go do jakiegoś uniwersyteckiego miasta na stanowisko choćby reżysera [już w listopadzie! - przyp. W.D.]. Co do Rotbauma, to pojmuje on swoje obowiązki na tyle poważnie, że nie myśli ustępować Horzycy, gdy [ten] «poczuje ciągoty formalistyczne» "[27].

Wszystkie opisane okoliczności sprawiły, że od samego początku Horzyca czuł się ubezwłasnowolniony i... osamotniony (odrzucono nawet jego prośbę o przyznanie mu sekretarza artycznego). Szybko przekonał się, że praca we Wrocławiu będzie wyjątkowo trudna. Nie poddał się jednak od razu. Próbował walczyć, choć sił (także fizycznych) nie starczyło mu na długo, ledwie na kilkanaście tygodni. Ale na początku sezonu próbował. Próbował nawet marzyć.

Marzenia (repertuarowe) były trzy: *Dziady* (!), *Krakowiacy i Górale*, *Książe Homburg*. „Jako (...) o pierwszej poważnej premierze myślałem o *Krakowiakach i Góralach* w inscenizacji Schillera, który tej myśli gorąco przyklasnął i obiecał dla wykończenia spektaklu przyjechać sam do Wrocławia. (...) Mając wzgląd na zbliżający się rok mickiewiczowski, zgłosiłem potem do wystawienia *Dziady* wileńsko-kowieńskie, nie bacząc, że były wówczas sub sigillo" - wspominał Horzyca w 1955 roku[28]. O trzecim marzeniu wiemy z dokumentu służbowego, zachowanego w aktach Ministerstwa Kultury i Sztuki: „Dyr. Horzyca marzy o wystawieniu sztuki *Prinz v[on] Homburg* Kleista,

odgrażając się «repertuarowcom» z CZT, że w wypadku ich sprzeciwu odwoła się do Rady Państwa, do Ministra Kultury i Sztuki itp."[29] Z tych trzech pozycji pewne szanse realizacji miała jedynie pierwsza - *Krakowiacy i Górale*. Zabrakło jednak pieniędzy. Finanse teatru były zbyt już nadwyrężone po premierze *Człowieka z karabinem*, by wytrzymać koszta przygotowania drugiego wielkiego spektaklu w tym samym roku budżetowym. O *Dziadach* w 1952 roku Horzyca mógł najwyżej śnić, a wystawieniu *Księcia Homburgu* przeszkadzały zbyt silne jeszcze - w siedem lat po wojnie - nastroje antyniemieckie.

Plan repertuarowy Horzycy na cały sezon 1952/53 i na początek sezonu następnego (teatry, podobnie jak wszystkie przedsiębiorstwa państwowe, zobowiązane były wówczas do opracowywania planów rocznych - od stycznia do grudnia) obejmował ponadto następujące sztuki: *Zbiegowie* Auderskiej, *Judyta* Hebbla (albo *Egmont* Goethego), *Las* Ostrowskiego, *Cymbelin* albo *Makbet* Szekspira, *Horsztyński* Słowackiego, *Potęga ciemnoty* lub *Płody edukacji* Tołstoja oraz umieszczana przez całe życie przez Horzycę we wszystkich zapowiedziach, a nigdy nie zrealizowana chińska sztuka *Pani Wdzięczny Strumyk* Hsiunga. Jeden dramat współczesny (ale faktycznie historyczny, bo akcja *Zbiegów* toczy się w roku 1788), rzadko grywana tragikomedia Szekspira, a poza tym same utwory dziewiętnastowieczne.

Teatr Kameralny miał za to grać wyłącznie dramaturgię współczesną: *Heloizę i Abelarda* Vaillanda, *Także w Ameryce* Wangenheima, *Płatona Kreczeta* Korniejczuka oraz sztuki polskie o zapomnianych dziś tytułach: *Tajemnica wiecznej nocy* Łukowskiego, *Tor przeszkód* Łosia i Szumańskiej, *Srebrne wesele* Łomnickiego (albo *Nieśmiertelność pani Dulskiej* Skowrońskiego), *Polacy nie gęsi* Morstina. Łącznie na obu scenach planował Horzyca w 1952 roku szesnaście premier. Wacław Kalbarczyk, inspektor CZT, wizytujący teatr wrocławski we wrześniu 1952, za którego sprawozdaniem przytaczam powyższą listę, dodawał jeszcze uwagę, że „plan repertuarowy nie został uzgodniony z Komitetem Wojewódzkim PZPR ani też nie był przedstawiony Radzie Artystycznej"[30]. Między innymi dlatego nie mógł być nigdy zrealizowany. Z wymienionych sztuk wystawiono we Wrocławiu jedynie *Płatona Kreczeta* (pt. *Chirurg*). Plan Horzycy okazał się całkowitą abstrakcją z innych jeszcze powodów. Przeszkodą w spełnieniu zamierzeń nie były

bowiem tylko względy polityczne (przeciwnie, poza *Dziadami* i *Horsztyńskim*, wszystkie pozostałe utwory mogły - nie musiały, ale mogły - uzyskać akceptację mecenasa). Trudności finansowe, obsadowe, nieporozumienia z zespołem, choroba - to podstawowe przyczyny późniejszych zmian i swoistej improwizacji w dziedzinie repertuaru. Od opracowania nowej inscenizacji szekspirowskiej Horzyca sam odstąpił (kontentując się wznowieniem *Snu nocy letniej*), a potem, chyba nie przymuszony przez nikogo, rezygnował z kolejnych pozycji. Bo już w połowie sezonu poddał się. Zrozumiał, że przegrał i - czekał na dymisję. Będzie jeszcze o tym mowa.

Nowy sezon Horzyca postanowił rozpocząć pozycją sprawdzoną, aczkolwiek niezupełnie zgodną z wytycznymi ówczesnej polityki teatralnej. Dyrektor CZT, Jerzy Pański, zalecał bowiem w dziedzinie repertuaru kontynuację „walki" o nowe sztuki współczesne oraz poszukiwania w obrębie tzw. radzieckiej klasyki rewolucyjnej i dramaturgii krajów demokracji ludowej. Przede wszystkim zaś wystawiane utwory miały mieć „bojowy" charakter[31]. Horzyca sięgnął natomiast po - jak sam to określił - „wielki poemat cynizmu, takiego, o jakim pisał kiedyś genialny Fr. Schlegel, cynizmu, który jest organem jasnowidza i dlatego narzędziem zarówno trzeźwości, jak i najwnikliwszej, najbardziej natchnionej poezji"[32]. Poematem tym była... *Profesja pani Warren*, do opracowania której przystąpił Horzyca po raz czwarty.

Pomysł powtórzenia we Wrocławiu tej inscenizacji był o tyle doskonały, że dyrektorowi udało się zaprosić na gościnne występy Irenę Eichlerównę, której niedawny warszawski sukces w roli Kitty Warren odbił się szerokim echem w całym kraju. Można więc było spodziewać się powtórzenia tego sukcesu i zdobycia znacznego powodzenia, tak potrzebnego nowej dyrekcji na początku sezonu.

Horzyca nie zmienił w żadnym szczególe swej interpretacji. W programie pisał - tak jak wcześniej - o apostolstwie Shawa, o moralitetowym charakterze *Profesji*, o dialogu szatana z aniołem w kluczowej scenie dramatu, o przeniknięciu całości „astralnym ciałem idei" i o monumentalnej strukturze realizmu shawowskiego.[33]

Premiera odbyła się 16 X 1952 i zakończyła się owacją dla odtwórczyni głównej roli. Z recenzji można wnosić, że powtó-

rzyła ona dość wiernie swą warszawską kreację. Tadeusz Lutogniewski opisywał: „Irena Eichlerówna (...) dojrzałymi środkami aktorskiego wyrazu artystycznego tworzy postać kobiety, która nawet wobec samej siebie udaje kogoś innego niż jest w istocie. Postać damy, spod której wyłazi zawsze to, czym była dawniej i czym w rzeczywistości jest w dalszym ciągu. Na tę prawdziwą kreację Eichlerówny składa się wiele szczegółów takich, z których każdy osobno jest już czymś wybitnym i oryginalnym, i nic dziwnego, że na widowni zrywają się oklaski nieraz nawet w połowie wypowiadanego przez artystkę zdania"[34].

Co do obsady pozostałych ról - opinie są podzielone, zarówno pośród recenzentów (Dzieduszycki, Lutogniewski), jak historyków (Kelera) i autorów wspomnień (Bołtuć). Lutogniewski twierdził, że „Eichlerówna przesłaniała swą kreacją wszystkie inne osoby dramatu", najostrzej zaś krytykował Stanisława Jasiukiewicza w roli Franka. Na tej podstawie Kelera, z niewątpliwą przesadą, napisał, iż „obsada była «dziurawa» co się zowie"[35]. Ocenom tym przeciwstawia się Bołtuć: „Nieprawdą jest, że tym razem Eichlerówna nie miała partnerów (...). Pastora grał bardzo ciepło Jan Wiśniewski, Croftsa - Artur Młodnicki, a obdarzonego niekłamanym wdziękiem Franka - Stanisław Jasiukiewicz."[36]. Negatywne odczucia były zgodne co do jednej roli - Vivii - i to tylko w dublurze Haliny Dzieduszyckiej (która w końcu listopada zastąpiła Renatę Fiałkowską). Dzieduszycka nie opanowała swych kwestii do tego stopnia, że zgorszona Eichlerówna zerwała jedno przedstawienie, a potem przez kilka dni nie dawała się namówić do wyjścia na scenę ze swą nieszczęsną partnerką. Horzyca w końcu załagodził konflikt, ale „skandal" przeszedł do legendy teatralnego Wrocławia. Kelera zapewne zasugerował się powtarzanymi długo anegdotami i rozciągnął złą opinię o jednej roli na całą obsadę. Niewątpliwie jednak wrocławska *Profesja* była przykładem „teatru gwiazdy" w większym stopniu niż w Warszawie, była więc bardziej przedstawieniem Eichlerówny niż Horzycy. „Właściwie mógłby to reżyserować każdy, tolerowany przez gwiazdę" - wyrokowała Bołtuć[37] - nie bez słuszności.

Jedno wszak nie ulega wątpliwości: publiczność tłumnie chodziła „na Eichlerównę" i zapewne była wdzięczna swemu dy-

rektorowi za zorganizowanie tych gościnnych występów.

Drugą premierę nowego sezonu (18 X 1952) stanowił *Proces* Krystyny Berwińskiej, wyreżyserowany w Teatrze Kameralnym, na zasadzie „równowagi sił", przez kierownika artystycznego Jakuba Rotbauma. Prapremiera tej sztuki odbyła się niedawno w Teatrze Wybrzeże, ale na życzenie wrocławskiego inscenizatora autorka znacznie zmieniła tekst, dzięki czemu Rotbaum mógł poszerzyć kameralne pierwotnie ramy dramatu i stworzyć duże widowisko sceniczne. Sztuka miała, jak się to wówczas mówiło, wyraźne ostrze antyimperialistyczne i nawiązywała do niedawnych wysiedleń Polaków z Francji; tytułowy proces dotyczył niejakiego Jana Wieńca - górnika i komunisty.

Rotbaumowi nie udało się jednak stworzyć z tego czysto publicystycznego dramatu żywego spektaklu i nie doszło tu do powtórzenia wiosennego sukcesu *Człowieka z karabinem*. Z granych równolegle jesienią dwu nowych sztuk publiczność wybierała *Profesję pani Warren*. Trzydzieści siedem występów Ireny Eichlerówny obejrzało 32 531widzów, a czterdzieści trzy powtórzenia *Procesu* - 16 393, o połowę mniej.

Po tych pierwszych premierach „na próżno przemyśliwaliśmy - pisał Horzyca w cytowanym już wspomnieniu - nad *Krakowiakami*, którym budżetowy koniec roku nie pozwolił pojawić się na scenie. Pragnąc więc dać widowisko o szerokim oddechu, zwróciłem oczy na niezawodny *Sen nocy letniej*, który już po roku 1945 dwukrotnie wystawiałem z dużym powodzeniem"[38]. Leonia Jabłonkówna, reżyserka realizacji toruńskiej i pozańskiej, tym razem odmówiła współpracy[39], Horzyca więc sam przystąpił w końcu listopada do prób. Praca nad Szekspirem przeciągnęła się do połowy stycznia, wcześniej więc wystawiono we Wrocławiu jeszcze dwie sztuki kameralne: *Pannę mężatkę* Józefa Korzeniowskiego w reżyserii Artura Młodnickiego (prem. 13 XII 1952) oraz *Faryzeuszy i grzesznika* Jerzego Pomianowskiego i Małgorzaty Wolin w reżyserii Czesława Staszewskiego (prem. 30 XII 1952). Znowu, jak widać, Horzyca sięgnął do swej starej teki repertuarowej. Oba te dramaty grał bowiem przed trzema laty w Poznaniu.

Ponowne wystawienie komedii Korzeniowskiego nie było przypadkowe i nie tylko o pokazanie pożądanej tendencji realistycznej w dawniejszej dramaturgii polskiej tutaj szło. Horzyca dostrzegł bowiem w tej „ramotce" rzeczy zaskakujące. W

1952 roku nie zdradzał się zresztą ze swoimi przemyśleniami, ale późniejszy o kilka lat esej wszystko wyjaśnia. *Panna mężatka* została w nim potraktowana jako przykład zniewolenia; powstała bowiem w czasie realizmu niewoli - jak pisał Horzyca - kiedy to „realizm polski miał służyć i służył do zakrycia naszej rzeczywistości, której prawdziwy nurt bił gdzie indziej: w *Dziadach*, w *Śnie srebrnym*, w *Nieboskiej*". Kiedy patrzymy na obraz życia polskiego przedstawiony przez Korzeniowskiego, powinniśmy zapytać - twierdził Horzyca - o to, czego autorowi nie było wolno pokazać, bo żył w epoce „zakneblowanych ust"; powinniśmy pamiętać o tym, „co się kryło pod maską tych prościutkich uśmiechów przed z górą wiekiem, i że każdy z nich był właściwie tylko grymasem rozpaczy, pod którym żyła wielka krwawiąca miłość"[40].

Jeśli więc zamiast *Dziadów* wystawił Horzyca we Wrocławiu *Pannę mężatkę* - to właśnie dlatego! Bo *Dziadów* nie było wolno mu wystawić! Żałować tylko należy, że nie zrealizował tej komedii osobiście. Arturowi Młodnickiemu zaś podobna interpretacja nawet nie mogła przyjść do głowy. W rezultacie publiczność otrzymała przeciętną sztukę obyczajową sztampowo zagraną przez niezbyt doborowy zespół aktorski, a krytyka na próżno szukała w przedstawieniu „satyry na życie szlachty w stolicy w pierwszej połowie ubiegłego stulecia"[41]. Inspektor CZT, Stanisław Marczak-Oborski, słusznie donosił zwierzchnikom, że spektakl „nie wykracza poza poziom teatru prowincjonalnego", a „reżyseria Młodnickiego potraktowała utwór całkowicie konwecjonalnie: jako zabawny «obrazek przeszłości»"[42].

Wystawieniem *Faryzeuszy i grzesznika* nie powodowały podobnie zakamuflowane motywy. W tym przypadku dyrektor liczył po prostu na sukces kasowy. Komedia Pomianowskiego i Wolin cieszyła się od kilku lat dużym powodzeniem w całym kraju, grano ją też w ZSRR i NRD. „Sztuka to była dziwna: jakiś melanż groteski, satyry, melodramatu, farsy i komedii problemowej, nierówna i niekonsekwentna już w samym tekście, nierówna w realizacji, a mimo wszystko ciekawa i - co równie ważne - bardzo śmieszna" - oceniał Wojciech Dzieduszycki[43]. Horzyca nie pomylił się: *Faryzeusze* przyciągnęli publiczność, a do powodzenia sztuki przyczynili się tym razem aktorzy, generalnie lepiej czujący się w repertuarze współczesnym. Spektakl grano 66 razy i był to jeden z największych sukcesów frekwencyjnych

w sezonie.

15 I 1953 roku na scenie przy ulicy Zapolskiej odbyła się premiera *Snu nocy letniej*. Tego dnia wrocławskie „Słowo Polskie" informowało na pierwszej stronie o wykryciu w Moskwie „terrorystycznej grupy lekarzy, którzy stawiali sobie za cel skrócenie życia aktywnych działaczy Związku Radzieckiego przez stosowanie szkodliwych metod leczenia". Nazajutrz Polska skierowała do rządu amerykańskiego notę protestującą przeciwko organizowaniu przez USA szpiegostwa i dywersji w Polsce, a w kilka dni później rozpoczął się proces grupy księży krakowskich, oskarżonych o pozostawanie „na usługach imperializmu amerykańskiego". Prezydium rządu zajmowało się w tym czasie walką ze stonką ziemniaczaną. Za miesiąc zaś miał się odbyć w Warszawie Zjazd Teatralny, który potwierdzi dotychczasowy kierunek polityki teatralnej państwa. „To, co najważniejsze: sztuki współczesne" - tak podsumuje zjazd Stanisław W. Balicki („Przegląd Kulturalny" 1953, nr 9). Tematykę tych sztuk - jak należy się domyślać - miały wyznaczać wydarzenia z pierwszych stron gazet.

Sen nocy letniej sztuką współczesną niewątpliwie nie był. Horzyca, mimo upływu lat, nie zmienił też swojej inscenizacji, opisanej w jednym z poprzednich rozdziałów niniejszej pracy. Dekoracje, tak jak w Toruniu i Poznaniu, projektował Leonard Torwirt i pozostały one niemal identyczne: wielka amfilada srebrzystych schodów stanowiła główny teren gry. Jedyną zmianą było ustawienie na szczycie wysokiej jońskiej kolumny, czym Horzyca chciał - według relacji jego ówczesnej współpracownicy, Ireny Bołtuć - określić wyraźnie miejsce akcji: Ateny[44]. Józef Kelera sugerował w związku z tym, że „jońska kolumna, pojawiająca się nagle w roku 1953, choć nieobecna przedtem i w Toruniu, i w Poznaniu, to (...) owoc kompromisu [na rzecz realizmu - przyp. W.D.] (...) i wyraźne «zanieczyszczenie» w Horzycowej eskalacji ducha. A jednocześnie - mimo woli - pewna sugestia klasycyzująca"[45]. Oboje autorzy mają trochę racji, choć wyjaśnienie jest prostsze. Kolumna była bezpośrednią odpowiedzią Horzycy na postulat zgłoszony w Poznaniu przez Jerzego Macierakowskiego. Pisał on wówczas: „Może las, umieszczony na tychże samych schodach, na których dzieją się sceny pałacowe, tłumaczyłby się jaśniej, gdyby w poprzednich pałac zaznaczono jeszcze jedną lub dwiema

kolumnami. Wówczas architektura sceniczna tłumaczyłaby się jako zasada rozwiązania przestrzeni scenicznej całego przedstawienia"[46]. Kolumna we Wrocławiu miała więc „bronić" lasu na schodach - i w tym sensie można jej ustawienie nazwać rzeczywiście owocem kompromisu. (Ale za to ów las był teraz bujniejszy niż w poprzednich realizacjach).

Z dekoracjami wiązał się jeszcze jeden problem: Torwirt nie wziął pod uwagę innych parametrów technicznych wrocławskiej sceny i w związku z tym „scenografię zabiły proporcje wykroju i głębokości sceny w stosunku do schodów i wysokości drzew. Cały urok kolorowych konarów, ogromnych liści o fantastycznym rysunku zginął w przestrzeni wrocławskiej landary"[47].

Podobnych problemów nie było z kostiumami. Opracowała je tutaj, zgodnie z przytaczanym opisem Puzyny[48], Jadwiga Przeradzka.

Nowym elementem inscenizacji byli, oczywiście, aktorzy - niestety gorsi niż w Toruniu i Poznaniu. Horzyca, świadom słabości swojego obecnego zespołu, doangażował dwie aktorki: Marię Mincerównę (do powtórzenia roli Tytanii) i Elżbietę Luxemburg (grała Helenę, notabene fatalnie). Nie powiodła się próba sprowadzenia Ireny Maślińskiej, czego należy żałować najbardziej. Pukiem zostały więc (na zmianę) Łucja Burzyńska i Maria Zbyszewska - z niezłym zresztą rezultatem. W pozostałych, ważniejszych rolach wystąpili: Adolf Chronicki (Oberon), Artur Młodnicki i Władysław Pawłowicz (Tezeusz), Halina Dzieduszycka (Hipolita), Stanisław Jasiukiewicz (Demetriusz), Zbigniew Skowroński (Spodek).

Reżyser nie zadbał tym razem o „publicity" czy w ogóle o jakiekolwiek wprowadzenie widzów w sedno swojej inscenizacji (w programie albo w prasie - jak to czynił wcześniej) i srodze się to na nim zemściło. *Sen nocy letniej* stał się bowiem - jak to określił sam Horzyca - „przyczyną całej burzy, która wyraziła się recenzją Kotta"[49]. Recenzja ta była w istocie bezpardonową napaścią na inscenizatora, zadziwiającą brutalnością sformułowań nawet na tle rozmaitych, bojowych tekstów czujnej krytyki teatralnej tych czasów. Jan Kott postarał się przy tym, by narzucić swoje sądy jak największemu kręgowi odbiorców: recenzję swoją ogłosił t r z y k r o t n i e - w gazecie lokalnej (jako pierwszy we Wrocławiu), w ogólnopolskim tygodniku i piśmie fachowym[50], zadbał też o od-

czytanie jej w radiu.

Przedmiotem zawziętego ataku nie były bynajmniej Horzycowe schody, choć to właśnie późniejszy tytuł recenzji: *„Sen nocy letniej" na schodach* przeszedł do legendy, ale cała koncepcja inscenizatorska. Amunicja krytyczna Kotta nosiła nazwę - jakże by inaczej! - realizmu.

Wyliczmy najpierw poszczególne pociski-inwektywy. Oto, co Kott zobaczył na scenie: anachronizm, konwencjonalizm, rekwizytornię pseudogreckich kostiumów, pomieszanie stylów (albo: pseudojedność stylu), pseudoklasyczną stylizację, trywializację, las na klatce schodowej, smutną wiedeńską operę, secesyjną Młodą Polskę, zagubienie renesansu w Szekspirze i wreszcie - zamordowanie Szekspira. I nikt przed Kottem - od 1946 roku - tych wszystkich przestępstw Horzycy nie zauważył! Może nikt nie miał klucza do składu amunicji?... Porzućmy ironię. Atak Kotta - w 1953 roku, na niespełna dwa miesiące przed śmiercią Stalina - miał zbyt poważne konsekwencje, by nawet z perspektywy trzydziestu pięciu lat pozwolić sobie na ironizowanie.

Jan Kott wyszedł w swej recenzji od tezy, że „jesteśmy dopiero na początku drogi do odczytania renesansowego i humanistycznego Szekspira"[51]. „Dlatego każde szekspirowskie przedstawienie - pisał dalej - wymaga szczególnie c z u j n e j [podkr. W.D.] uwagi". Dlatego też należy walczyć o nową koncepcję interpretacyjną sztuk wielkiego Albiończyka. Przekonanie to stanowiło zarazem uzasadnienie w a l k i, jaką recenzent podjął z Horzycą.

Druga teza dotyczyła istoty Szekspirowskiego realizmu. Uosabiać go miał, wedle Kotta, właśnie las, będący „wielką metaforą natury, którą przeciwstawia Szekspir rozkładającemu się feudalnemu porządkowi". „Las łączy w sobie - dowodził krytyk - ludowe, antyfeudalne tradycje swobodnego życia zbójców i renesansowe marzenia o humanistycznej harmonii". Z takich przesłanek wynikał spór Kotta z Horzycą, spór - jak precyzował ten pierwszy - „o zagubienie renesansu w Szekspirze".

O fałszu koncepcji Horzycy miały świadczyć przede wszystkim dekoracje. Schody zagłuszyły „renesansową bujność Szekspira", sklasycyzowały i umartwiły dramat. W dodatku na owych schodach w środkowej części rośnie las, co jest już jawnym przestępstwem przeciw realizmowi. „Ten las przeciwstawia

przecież naturę feudalnemu porządkowi - grzmiał recenzent- do tego lasu uciekła przecież Hermia przed okrutnym prawem ojcowskim, w tym lesie w parną noc świętojańską (...) rozum i namiętność toczą swoje wielkie spory aż do świtu". Tymczasem ustawienie lasu na schodach zniszczyło „całą humanistyczną mądrość *Snu nocy letniej* i jej renesansowy optymizm" (?!).

Przestępstwo Horzycy miało jeszcze drugi wymiar. Otóż las Szekspirowski jest, według Kotta, ludowy, staroangielski; inscenizator zaś sugeruje jego „ateńskość": kostiumami, konwencjonalnym gestem, patetycznym podawaniem tekstu, a przede wszystkim ustawieniem na jednym planie „umownych i dwornych gestów książęcych narzeczonych i wielkiej gry miłosnej renesansowych kochanków". Konkluzja: „Jeśli renesansową prawdę o człowieku i renesansowy kult wielkich namiętności zastępuje pseudoklasyczna stylizacja, Szekspir zostaje zamordowany.

Obrony Horzycy podjął się po trzydziestu latach Andrzej Żurowski. Pisał on: „Kott nie chce zauważyć, iż w miejsce postulowanej przezeń opozycji Horzyca wprowadza opozycję inną, widoczną już właśnie w samym kostiumie: konwencję Aten i realizowany w działaniach Puka świat wyobrażeń człowieczych. I że przy słowiańskości [raczej swoistej „slawizacji" - przyp. W.D.] zdarzenia z jednej strony, z drugiej interpretacja Horzycy zmierza do uniwersalności opowieści - do r e a l i z m u szerszego ponad konkretność wybranej epoki, nie zaś realizmu historycznego, uwarunkowanego układami społecznymi"[52]. Rozumowanie Żurowskiego ma jedną wadę. Oparte jest ono - zapewne nieświadomie - na przyjęciu Kottowego założenia o realizmie (jakimkolwiek) *Snu nocy letniej* - s n u! Taka linia obrony byłaby słuszna i chytra w 1953 roku, ale przecież nie dziś[53]. Teza wrocławskiego krytyka była wszak jawną uzurpacją, o czym nie ma nawet potrzeby przekonywać, wystarczy odesłać chociażby do najnowszego, wnikliwego opracowania komedii pióra Przemysława Mroczkowskiego[54].

Zarzuty Kotta, uzupełnijmy, dotyczyły ponadto zatracenia realizmu w scenach z rzemieślnikami[55] i kiepskiego aktorstwa całości. Coś jednak na koniec ukontentowało recenzenta: piąty akt - ten był jakoby realistyczny.

Tonacja wypowiedzi i cała argumentacja Jana Kotta - późniejszego wybitnego przecież szekspirologa - dzisiaj zdumiewa. Ale to zaślepienie, to potępienie i odrzucenie i n n e j

interpretacji niż „kanoniczna" (płynąca w tym przypadku z „wzorcowej" wówczas książki radzieckiego literaturoznawcy Morozowa pt. *Szekspir*) było jedynie przykładem powszechnej w latach 1949-1955 praktyki głoszenia bezalternatywności we wszystkich dziedzinach życia. Prawda mogła być tylko jedna, a patent na nią - w przypadku sztuki - dzierżyli funkcjonariusze represyjnej krytyki, których główne zadanie polegało na ściganiu odstępstw od zadekretowanego wzorca.

Trzeba sobie na koniec zdać sprawę, że w gruncie rzeczy recenzja Kotta była donosem na reżysera, który sprzeniewierzył się realizmowi i „prawdziwej" interpretacji Szekspira. Taki donos w 1953 roku mógł mieć bardzo poważne konsekwencje (i miał). Kott dobrze o tym wiedział, atakował najzupełniej świadomie - to nie ulega wątpliwości.

Horzyca zdawał sobie sprawę z niebezpieczeństwa. Dlatego postanowił się bronić. Tekst owej obrony pozostał jednak w rękopisie i dopiero w 1988 roku ogłosiła go w „Dialogu"(nr 6) Marzena Kuraś[56]. Horzyca odpierał przede wszystkim zarzut o „zagubieniu renesansu w Szekspirze". Dziwił się, że Kott nie dostrzegł tego, co we wrocławskiej inscenizacji *Snu* „jest najniewątpliwiej, najautentyczniej renesansowe: kształtowanie tekstu i przyjęcie Szekspirowskiej logiki scenicznej", że „nie zapytał, jaki jest stosunek reżysera do tekstu, jaki jest stosunek reżysera do kształtu teatralnego, który zawarty jest przecież w samej konstrukcji dramatu", że nie zauważył w schodach „surowej konstrukcji sceny elżbietańskiej, choćby w nowoczesnej transkrypcji". Doświadczony dyrektor nie powinien jednak się dziwić - wszak recenzent właśnie tego n i e c h c i a ł zauważyć.

Oprócz tej rzeczowej polemiki w archiwum Wilama Horzycy zachowała się jeszcze druga odpowiedź na recenzje Kotta - kpiący wierszyk pt. *Słowo do recenzenta*, opatrzony mottem ze *Snu nocy letniej*: „Odczep się, Kocie". Przynajmniej dwa wersy z tego wierszyka zasługują na przytoczenie:

„Poczucie realizmu tego nie wymaga,
By za pracę rzetelną czekała zniewaga!"[57]

Poczucie socjalistycznego realizmu do zniewag jednak uprawniało...

Po zrelacjonowaniu tej wielkiej polemiki należałoby zapytać, jak inni krytycy ocenili Horzycowy *Sen* i - last but not

least - jaka właściwie była ta inscenizacja, zwłaszcza w porównaniu z poprzednimi dwiema: toruńską i pozańską?

Na pierwsze pytanie odpowiedzieć jest o tyle trudno, że dysponujemy skąpym materiałem. Wbrew późniejszym przekonaniom o „nagonce" czy nawet „spisku" recenzentów wrocławskich[58] - takiej zmowy nie było. Ale też profesorski autorytet Jana Kotta wytrącił innym pióra z rąk. Drugą recenzję napisał Wojciech Dzieduszycki, a trzeciej... już nie było. Dzieduszycki dostrzegł to wszystko, czego nie chciał zobaczyć Kott; przede wszystkim to, że Horzyca „pokazuje Szekspira w jak najprostszej, prawie surowej oprawie, nawiązując w schemacie konstrukcyjnym dekoracji do teatru elżbietańskiego"[59]. Krytyk „Słowa Polskiego" przyznawał, że „można się z tą koncepcją inscenizacyjną nie zgadzać, ale musi się przyznać, że ma głębszy sens teatralny, jest oryginalna". I przekonywał, że „spektakl jest interesujący, na scenie nierzadko panuje prawdziwa poezja", choć nie brakuje usterek. Zastrzeżenia dotyczyły elementów dekoracji („w scenach leśnych zbyt masywne i przysadziste drzewa oraz gęste podszycie paproci rozbijały strzelistość zasadniczej konstrukcji"), instrumentacji muzyki Mendelssohna na zbyt mały zespół i - zwłaszcza - aktorstwa („na grze części zespołu wyciśnięte zostało piętno patosu" i sztuczności).

Z zastrzeżeniami tymi trzeba się zgodzić. Trzeba też wreszcie stwierdzić, że wrocławski *Sen nocy letniej* był przedstawieniem słabym, dużo gorszym od toruńskiego pierwowzoru[60]. Od premiery w 1946 roku minęło już prawie siedem lat, upływ czasu spowodował, że spektakl był inny (choć w tym samym zewnętrznym kształcie), inna też była publiczność. Wypada tu zgodzić się z opinią Ireny Bołtuć, której nie można podejrzewać o brak życzliwości dla Horzycy: „Mówiąc otwarcie, przedstawienie było bardzo słabe pod każdym względem. Pomysł inscenizacyjny z roku 1946 okazał się w 1953 przebrzmiały, passé; tyle już widzieliśmy w ciągu tych sześciu lat i schodów, i drzew, i w ogóle podobnych kompozycji przestrzeni scenicznej. Aktorsko spektakl okazał się bardziej niż słaby. Rzemieślnicy, poza Henrykiem Hunką, pozbawieni vis comica, amanci i amantki - drewniane; broniły się postaci fantastyczne, ale to o wiele za mało"[61].

Warto na koniec przytoczyć jeszcze jedną opinię, „urzęd-

niczą - bo pochodzącą ze służbowego sprawozdania - ale kompetentną; jej autorem był Stanisław Marczak-Oborski: „*Sen* jest przedstawieniem na pewno niebanalnym (...), przed wojną byłby wydarzeniem. Dzisiaj jednak jego kategorie estetyczne wyraźnie «myszką trącą». Jest to bardzo subiektywna wizja Szekspira (...). Trudno pogodzić się z przedstawieniem szekspirowskim bez żywych ludzi, a tu strona aktorska właściwie nie istnieje, więc i ludzi nie ma. Jest malarsko-muzyczna wizja - śniona przez Horzycę"[62]. Tak chyba było w istocie.

Nieudana premiera nie mogła w żaden sposób poprawić sytuacji w teatrze. Dość szczegółowo opisał ją cytowany przed chwilą inspektor Działu Nadzoru Artystycznego CZT:

„Czerw jednak istnieje i żre teatr. Wiąże się to z nieco anormalną konfiguracją kierownictwa i nieporozumieniami między Horzycą a zespołem.

Wilam ma styl pracy niesłychanie autorytatywny. Sam podejmuje decyzje w węzłowych sprawach artystycznych: repertuaru, angażowania, obsad. W tym stanie rzeczy działalność Rady Artystycznej i narad produkcyjnych właściwie ustała zupełnie. W zespole wrzenie, gdyż wskutek dotychczasowych warunków (polityka Wiercińskiego) byli przyzwyczajeni do zasadniczego wpływu Rady Artystycznej na rozwój wypadków. Działają więc osoby, które usiłują wygrywać swoje niewyżyte ambicje, sieją w teatrze nastrój katastrofy i paniki (...).

Rotbaum jest w zespole lepiej notowany od Horzycy. Przebaczono mu już raczej jego wady: egocentryzm i skłonności do autoreklamy. Ma on metodę pracy w gruncie rzeczy podobną do Wilamowskiej: zdecydowanej przewagi reżysera nad aktorem, ale robi to zręczniej, w rękawiczkach, racjonalniej. Horzyca prawie nie dopuszcza go do wglądu w całościowe sprawy artystyczne przedsiębiorstwa. Jakoś to dotąd idzie, Rotbaum należy do reżyserów wchodzących po uszy w swoją sztukę i świata poza nią nie widzących - ale kiedyś bomba prawdopodobnie pęknie i między dwoma dyrektorami dojdzie do starcia.

Tymczasem teatr ma nienadzwyczajną opinię. KW ma pretensję za nadmiar sztuk retrospektywnych w repertuarze. Poruszano to na wspólnej konferencji, Horzyca nie potrafił się bronić, w konsekwencji zdobył się tylko na obrazę.

Prasa dobiera się ostro do teatru (...). Kott złośliwie i brutalnie przejechał się na *Śnie nocy letniej*, wywołując zgo-

dne oburzenie zespołu i Horzycy"[63].

Opisane wyżej, z dużym obiektywizmem, okoliczności sprawiły, że siły Horzycy wyczerpały się. „Afera" za *Snem nocy letniej* stała się punktem przełomowym w jego wrocławskiej dyrekcji. 1 III 1953 napisał do Pronaszków: „Zacznę od tego, że chcę co prędzej zabrać się z Wrocławia. Co prędzej, to nie znaczy zaraz jutro, ale zabrać się stąd chcę. Warunki są tu bardzo - jak by to powiedzieć - uprzykrzone, zarówno w teatrze, jak i tam, gdzie rozmawiam poza teatrem, zespół rozbity i złośliwy, bez miłości do sztuki. (...) Słowem, mimo doskonałego mieszkania trzeba stąd iść"[64].

Postanowienie to nie przerwało codziennej pracy. W dalszym ciągu Horzyca myślał o wystawieniu *Krakowiaków i Górali*. W styczniu i lutym pertraktował w tej sprawie z Schillerem (znowu jednak zabrakło pieniędzy), a sam równocześnie przystąpił do prób *Grzechu*, dramaturgicznego debiutu Żeromskiego, odnalezionego niedawno i opracowanego w 1951 roku przez Leona Kruczkowskiego (który między innymi dopisał zakończenie). Teatr Kameralny w Warszawie otrzymał Państwową Nagrodę Artystyczną za prapremierowe wystawienie *Grzechu* i od tego czasu sztuka stała się głośna w całej Polsce. Horzyca wybrał ją po Szekspirze, stosując zasadę repertuarowego „przekładańca" - jak to określał[65]: po sztuce dawnej coś bliższego współczesności, po poezji - proza, po komedii - dramat.

Przygotowując *Grzech* Horzyca odszedł trochę - w przeciwieństwie do innych teatrów - od opracowania Kruczkowskiego (m.in. pogłębił wyrazistość postaci, dodał jeden epizod), ale nie zdecydował się na odrzucenie dopisanego, sztucznego finału. We Wrocławiu Anna, główna bohaterka, również postanawiała w ostatniej scenie zerwać ze swym dawnym środowiskiem i odzyskać szczęście wśród robotników na budowie „słonecznej i przestronnej" - w przeciwstawieniu do „ponurego, dusznego pokoju starego pensjonatu, z zaciekami na brudnej tapecie, umeblowanego ciężkimi meblami"[66], w którym kiedyś mieszkała.

Premiera dramatu Żeromskiego była planowana na połowę marca, ale musiała ulec tygodniowemu przesunięciu (do 21 III 1953). Inny dramat przyćmił bowiem wszystkie wydarzenia i plany. 5 III o godzinie 21^{50} (19^{50} czasu polskiego) „przestało bić serce wodza ludzkości, Wielkiego Stalina"[67]. W teatrze wrocławskim kończyło się w tym momencie popołudniowe przed-

stawienie *Snu nocy letniej*. Przez cały następny tydzień teatry były nieczynne z powodu żałoby; działalność wznowiły 14 marca.

Grzech nie zyskał wielkiego powodzenia (grany 39 razy). Zła passa Horzycy trwała . Najsurowszym krytykiem okazał się tym razem Tadeusz Lutogniewski. Pisał: „Reżyser spektaklu (...) zrobił wszystko, aby wyakcentować i wyjaskrawić to, co należało - odwrotnie - właśnie zniwelować i stuszować. Całe widowisko zionie melodramatem na milę"[68]. Z kolei sprzyjający Horzycy Dzieduszycki uznawał przedstawienie za „chłodne"[68], choć reżyserii nie odmawiał staranności. Obaj recenzenci zgłaszali liczne zastrzeżenia - znowu - co do obsady. Większość ról uznano za sztuczne, potraktowane zewnętrznie, fałszywe. Dzieduszycki ocenił pozytywnie tylko epizody z robotnikami i z... lokajem. Najbardziej pobłażliwy wobec spektaklu okazał się „zamiejscowy" recenzent „Dziś i Jutro". Chwalił sceny zbiorowe, wyrazistość typów robotniczych w ostatnim akcie, a „talentowi reżyserii Wilama Horzycy" przypisywał „należyte proporcje całości"[70].

Kelera, z perspektywy lat, twierdził, że *Grzech* był najsłabszym przedstawieniem Horzycy we Wrocławiu. „To już na pewno nie była sztuka dla Horzycy" - pisał autor *Wrocławia teatralnego*[71] i tym razem można się z nim zgodzić bez zastrzeżeń. Dziwi bowiem sam wybór dramatu, dalekiego przecież w stylistyce i tematyce od zainteresowań Horzycy. *Grzech* jest wszak melodramatem i dużo brakuje mu do symbolizmu *Róży*, opracowanej niegdyś w Teatrze im. Bogusławskiego. Błędy obsadowe pogłębiły klęskę.

Wszystko zdaje się wskazywać, że 64-letni Horzyca był we Wrocławiu po prostu w kiepskiej formie. Coraz trudniej było mu „żeglować" pod prąd oficjalnego dogmatyzmu: politycznego i estetycznego. Stalin naprawdę nie umarł przecież w marcu '53 (Jadwiga Siekierska tytułowała swój artykuł w „Teatrze" bardzo wymownie: *Stalin żyje w sztuce realizmu socjalistycznego*[72]) i nic nie wróżyło jeszcze zmian, na pierwsze ich symptomy trzeba było poczekać około roku. Na razie ludziom „minionej epoki" - jak Horzyca - ciągle dawano do zrozumienia, że ich czas minął, że nie pojmują nowej rzeczywistości, że stoją na przeszkodzie młodym, odważnie patrzącym w przyszłość. „Navigare necesse est" - powtarzał pewnie Horzyca swoją

dewizę, ale coraz trudniej było mu ją realizować. Siły fizyczne także się wyczerpały, przyszły choroby.

Dyrektor Horzyca młodym bynajmniej nie przeszkadzał. Przeciwnie, okazywał się dla nich zbyt wyrozumiały - i dla aktorów, których wytrwale obsadzał w za trudnych dla nich rolach, i dla reżyserów bez żadnych kwalifikacji. Przykładem może tu być Szymon Szurmiej, zajmujący początkowo w teatrze etat bibliotekarza i instuktora ideologicznego, a wkrótce, po dwóch zaledwie asystenturach (przy *Angelu* i *Procesie*), samodzielnie reżyserujący. Jego debiut był następną premierą Teatru Kameralnego. Przyznać trzeba, że dla niedawnego instruktora KW PZPR sztuka zastała wybrana trafnie: *Chirurg* (grany częściej pod tytułem *Platon Kreczet*) Aleksandra Korniejczuka z 1934 r. Kierownik literacki tak oto przedstawiał problematykę utworu: „Walcząc z przeżytkami burżuazyjnego sposobu myślenia i postępowania, ukazuje Korniejczuk postać młodego radzieckiego chirurga (...), którego uporczywym dążeniom i eksperymentom przyświeca wielki cel: walka o przedłużenie życia ludzkiego. (...) Nowatorskie, śmiałe podejście do życia i pracy nowego radzieckiego inteligenta przeciwstawia autor karierowiczowstwu i egoizmowi dyrektora szpitala"[73].

Uczestniczący w jednej z prób analitycznych Stanisław Marczak-Oborski zauważył, że „Szurmiej wciąga aktorów do bardzo żywej i szczegółowej dyskusji. Ci są zachwyceni, bo to całkowity kontrast z dyktatorską metodą reżyserii Horzycy. Jak Szurmiej poradzi sobie na scenie - nie wiadomo jeszcze"[74]. Poradził sobie nieźle. Ale też schematyczna sztuka ukraińskiego autora nie wymagała od realizatora wielkich umiejętności. Rzecz miała we Wrocławiu duże powodzenie (63 przedstawienia), do którego przyczynił się walnie młody Stanisław Jasiukiewicz występujący w głównej roli.

Na 1 maja teatr przygotował następne, po *Procesie*, widowisko polityczne - ku zadowoleniu Komitetu Wojewódzkiego partii. Jakub Rotbaum, specjalista od tego typu produkcji, wyreżyserował własną (i Sylwii Swen) adaptację *Biegu do Fragala* Juliana Stryjkowskiego, utworu pokazującego walkę włoskich chłopów o podział obszarniczej ziemi pod wodzą komunistów. „Rzecz była ostra w środkach - opisywał Kelera - soczysta i swoiście malarska, a rodzajowość w tej scenicznej opowieści miała akurat pełną funkcję, a i barwę, i kompozycję, nawet

egzotyka sycylijskiego «kolorytu» zużytkowana była skutecznie"[75]. Inny historyk dopowiadał, że „obrazy wsi włoskiej, skąpanej w słońcu okrutnym dla wyrobników rolnych (...) nabierały w ujęciu Rotbauma charakteru wielkich fresków, nader sugestywnych plastycznie, utrwalających się w pamięci głównie w momentach statycznych, kiedy twarze i sylwetki ludzkie stapiały się z malarskim tłem w wizję dobitnie symbolizująca agitacyjny zamysł reżysera"[76].

Spektakl został przygotowany z wielkim rozmachem, przy udziale prawie całego zespołu aktorskiego (51 ról). Wzbudził też wielkie zainteresowanie prasy, także centralnej. Żadne z wrocławskich przedstawień w tym sezonie nie doczekało się tylu recenzji (11) - i to pozytywnych - co właśnie *Bieg*. Rotbaum zebrał wiele pochwał, zasłużonych zresztą, bo inscenizacja rzeczywiście była sugestywna, dynamiczna, bogata teatralnie, przekonująco grana (w rolach głównych Jerzy Adamczak, Maria Zbyszewska, Danuta Korycka), plastyczna (dobra scenografia Aleksandra Jędrzejewskiego). W rezultacie spektakl zyskał rozgłos ogólnopólski, ale na miejscu frekwencja nie dopisywała. Ministerialny inspektor, Wacław Kalbarczyk, donosił w związku z tym zwierzchnikom: „choć przedstawienie jest pięknym wyczynem artystycznym teatru, choć jest obdarzone ładunkiem «polityczności» w dobrym i ważnym gatunku - cieszy się słabym powodzeniem. Mówi się, że spektakl jest nudnawy i że jest za długi (...).Horzyca i Rotbaum, obserwując codzienny spadek frekwencji (...), trochę narzekali na KW, który obiecał przyjść z pomocą teatrowi [organizując widownię - przyp. W.D.] i obietnicy tej nie dotrzymał"[77]. Dodajmy, że niepokój dyrekcji spowodowany był stanem kasy, a nie „bezideowością" wrocławskiej publiczności. Przy realizacji *Biegu do Fragala* teatr poniósł bowiem największe w sezonie koszty. Czterdzieści dwa powtórzenia, bo tyle zdołano zagrać, nie zrekompensowały wydatków. *Sen nocy letniej*, przypomnijmy, miał o dziesięć przedstawień więcej, ale widzów prawie dwa razy tyle! Olbrzymia widownia Teatru Polskiego okazała się dla agitacyjnego *Biegu* o połowę za duża. Nie pierwszy już raz w opisywanym okresie odczucia krytyki mijały się z zainteresowaniami i sympatiami publiczności.

Po sukcesie artystycznym i politycznym teatr musiał więc pomyśleć o sukcesie frekwencyjnym. Horzyca miał na to spraw-

dzoną receptę. Wystawił szybko Fredrę i Bałuckiego.

Męża i żonę reżyserował Czesław Staszewski (prem. 21 V 1953), „inteligentnie wpatrzony w arcywzór spektaklu Bohdana Korzeniewskiego, nie bez własnych jednak modyfikacji" - jak pisał Kelera[78]. Praca Korzeniewskiego z 1949 roku (Teatr Kameralny w Warszawie) była głośna, bo antytradycyjna - poprowadzona w duchu osiemnastowiecznej frywolności. Staszewski wykorzystał tę koncepcję z umiarem, bez naśladownictwa - i z powodzeniem, o którym ostatecznie zadecydowała czwórka aktorów: Małgorzata Lorentowicz, Zofia Komorowska, Artur Młodnicki i Adolf Chronicki. Dyrektor nie zawiódł się też w swych rachubach. Publiczność dopisała (zagrano 70 przedstawień).

Sprawdził się również, jak zwykle, *Klub kawalerów* (prem. 4 VII 1953) - ale już tylko pod względem frekwencji (63 przedstawienia na dużej scenie). O samym spektaklu bowiem, wyreżyserowanym przez aktora Janusza Obidowicza w najgorszym farsowym stylu, nie da się powiedzieć nic dobrego. Całość w dodatku okraszała szmirowata muzyka Mariana Radzika i piosenki Witolda Zechentera, krytykowane przed laty w Poznaniu. Ciekawostką natomiast jest fakt, że „ewolucje taneczne" w tym przedstawieniu opracował Henryk Tomaszewski, znany później z zupełnie innych zainteresowań.

Na poziomie *Klubu kawalerów* mógł zaważyć pośpiech. Premiera została przyspieszona w związku z przerwaniem prób *Znaków wolności* Romana Brandstaettera, prowadzonych przez Horzycę, który poważnie się rozchorował.

Pracę nad sztuką Brandstaettera zaczął Horzyca jeszcze w maju z myślą o przygotowaniu prapremiery tego dramatu. Uznał go bowiem za najlepszy w dotychczesowym dorobku autora[79], ale na wysoką ocenę miała wpływ, jak się zdaje, głównie tematyka utworu. Okres napoleoński, nieproste koleje życia Józefa Sułkowskiego, wczesne polskie ruchy niepodległościowe, włoskie legiony - wszystko to plus romantyczny sztafaż całości wpłynęło na zainteresowanie Horzycy *Znakami*, które wybitnym dziełem dramatycznym na pewno nie były. Próby musiano jednak wkrótce przerwać z powodu choroby reżysera. Kiedy Horzyca zaś wrócił do pracy, zastał na biurku lakoniczne pismo dyrektora Centralnego Zarządu Teatrów, Jerzego Pańskiego: „Odwołuję Obywatela z dniem 30 września 1953 r. ze stanowiska dyrektora Państwowych Teatrów Dramatycznych we Wrocławiu i równocześnie

z dniem 30 września rozwiązuję z Obywatelem umowę o pracę, przy zachowaniu ustawowego 3-miesięcznego okresu wypowiedzenia, poczynając od dnia 1 lipca 1953 r."[80]

Dymisja nie była zaskoczeniem dla Horzycy, wszak marzył o niej już od kilku miesięcy. Zaskoczyła go może forma - całkowite rozwiązanie umowy o pracę. Dotychczas stosowano wobec niego tryb przeniesienia służbowego, po odwołaniu z Poznania „pozostawiono go do dyspozycji" CZT, nigdy formalnie nie wymówiono mu pracy. Wydaje się jednak, że Horzyca zamierzał najpierw dokończyć *Znaki wolności*, a dopiero później rozejrzeć się za nową posadą.

Sztuka Brandstaettera wymagała jeszcze poważnej pracy. W połowie lipca premierę (już nie prapremierę, bo tymczasem wystawiono rzecz w Łodzi) planowano na wrzesień - po urlopie. Przedstawicielka Działu Nadzoru Artystycznego CZT tak opisywała lipcowe przygotowania: „Robota jest istotnie bardzo niegotowa. Byłam na próbie II i III obrazu i fragmencie prologu, która trwała około 5-ciu godzin. Horzyca pedantycznie i niezmordowanie cyzelował do «siódmych potów aktorskich» każdy szczegół, ton, gest, ruch postaci. Spektakl będzie na pewno wierny tekstowi, bez żadnych innowacji, opracowany starannie, dobrze obsadzony w epoce, ale chłodny, z pół-nastrojami i pół-tonami"[81].

W końcu lipca próby znów przerwano. Teatr Kameralny dał ostatnią premierę: *Sprawę rodzinną* Lutowskiego w reżyserii Szurmieja (28 VII 1953), potem zespół rozpoczął urlop, a Horzyca - pertraktacje w sprawie nowego miejsca pracy.

Ministerstwo wysunęło propozycję dyrekcji w jakimś prowincjonalnym ośrodku. W grę wchodził Olsztyn, Bielsko-Biała i Toruń. Horzyca, jak wynika z jego listu do minstra Sokorskiego, był skłonny zgodzić się na pracę w Bielsku lub Toruniu, ale ze swej strony wysuwał też inną propozycję: „Gdyby wszystko to zawiodło - pisał - i nie powstała jakaś inna możliwość, musiałbym wrócić do prośby o przydzielenie mnie do jednego z większych teatrów stolicy czy na prowincji, gdzie mógłbym osiąść i ewentualnie zrobić np. jedną sztukę wielkiego repertuaru, gdy natomiast w Szczecinie mógłbym zrobić drugą, a w Rzeszowie trzecią. Na prowincji teatry nie cierpią bynajmniej na nadmiar reżyserów, szczególnie gdy chodzi o wielki repertuar"[82]. Ministerstwo zaczęło jednak obstawać tyl-

ko przy Olsztynie, a Jerzy Pański ostatecznie zawyrokował: „wszystkie propozycje [Horzycy] są nierealne; jeśli nie Olsztyn, to nic innego nie widzę"[83]. Porozumienia nie osiągnięto więc, a Horzyca chyba naprawdę miał już dosyć dyrektorowania - zwłaszcza w tak niesprzyjających warunkach. Marzył o spokojniejszej pracy, na uboczu, przemyśliwał też o powrocie do zaniedbanej działalności literackiej. Etat reżyserski na przykład w Krakowie satysfakcjonowałby go najbardziej, ale dla władz okazywało się to „nierealne". Tymczasem okres wypowiedzenia dobiegał końca, a Horzyca nie wiedział nic o swojej przyszłości, w dodatku powróciła choroba.

W połowie września sytuacja stała się dramatyczna, o czym świadczy kolejne z nieocenionych sprawozdań inspektorów CZT: „Uczestniczyłem w próbie *Znaków wolności* prowadzonej przez Horzycę - pisał Stanisław Marczak-Oborski. - Reżyser jest w okropnym stanie zdrowotnym, z trudem utrzymuje się na nogach. Wieczorem dostałem też wiadomość, że został odesłany przez lekarza do kliniki na okres paru tygodni. Powstało wobec tego dramatyczne pytanie w teatrze: co robić z niedokończonym widowiskiem. Zarysowuje się ono nieźle, bez mgieł młodopolskich łódzkiej inscenizacji tej sztuki. Tym niemniej wymaga to jeszcze około trzech tygodni poważnych prób"[84].

Wobec takiego rozwoju wypadków Horzycy przyszedł z pomocą - chyba po raz pierwszy - zespół teatru. 18 IX 1953 wystąpił z wnioskiem do CZT „o przedłużenie umowy o pracę z reżyserem Ob. Horzycą na okres zamknięty, tj. do czasu wyzdrowienia Wilama Horzycy" oraz „o zezwolenie na wypłacenie Ob. Horzycy reszty wynagrodzenia za reżyserię sztuki *Znaki wolności*"[85]. Dyrektor Pański skwapliwie skorzystał ze wskazanej mu możliwości i przedłużył umowę z Horzycą do końca roku 1953 - nawet bez zmiany dotychczasowego uposażenia. Osobisty dramat Horzycy został chwilowo zażegnany.

Dyrektorem teatru został tymczasem „człowiek środka" - aktor Jan Wiśniewski, a rywalizujący z Horzycą Jakub Rotbaum pozostał na stanowisku kierownika artystycznego. Nowy dyrektor zadecydował o ponownym przesunięciu premiery *Znaków*, sezon rozpoczęto zaś - z opóźnieniem - dwiema niezbyt efektownymi sztukami: *Tanią* Arbuzowa (reż. Szurmiej, prem. 21 XI 1953) i *Cieniami* Sałtykowa-Szczedrina (reż. R. Sykała, prem. 28 XI 1953).

Wilam Horzyca powrócił do zdrowia w końcu października. Wkrótce potem - po wspomnianych premierach - mógł wznowić próby i szczęśliwie doprowadzić je do końca jeszcze przed Bożym Narodzeniem. Jedną z ostatnich prób oglądał Marczak-Oborski. „Inscenizacja wrocławska - donosił potem zwierzchnikom - pewno już nie uratuje marki sztuki Brandstaettera, której łódzkie przedstawienie zdyskwalifikowała prasa. W każdym razie Horzyca wyczyścił utwór z mgieł młodopolskich, wydobył co jest najlepszego literacko w tekście. Chronicki gra Sułkowskiego z tzw. «szlachetnym umiarem», dobry Młodnicki w roli generała, Polkowski świetnie ucharakteryzowany na Napoleona. Nie przewiduję wielkiego sukcesu, ale wstydzić się nie będzie czego"[86].

Do wspomnianej prasowej dyskwalifikacji dramatu przyczynił się w głównej mierze Stefan Treugutt. W ostrym felietonie opublikowanym na łamach „Przeglądu Kulturalnego" zarzucał Brandstaetterowi, że ukazał Sułkowskiego „wedle starych szlachecko-burżuazyjnych pojęć o naturalnej wzniosłości narodowej", co miało stać się przyczyną zafałszowania tej postaci. „Skończyliśmy z teoryjkami cierpiętnictwa - gromił autora Treugutt - wyrzuciliśmy na śmietnik legendy o zawsze szlachetnej, marzycielsko nierealnej (czytaj: głupiej) naturze przyrodzonej naszemu narodowi". Konkluzja była miażdżąco „pryncypialna": „Nie ma w naszej kulturze miejsca dla megalomanii na opak, dla melodramatycznego, fałszywego «bohatera»"[87].

Ta opinia warszawskiego krytyka sprawiła, że wrocławska prasa odniosła się podejrzliwie do inscenizacji Horzycy (prem. 23 XII 1953), a partyjna „Gazeta Robotnicza" zorganizowała publiczną dyskusję na temat sztuki. Rozpoczął ją bojowo Zbigniew Florczak, pytając: „1. Po co po *Sułkowskim* Żeromskiego Brandstaetter napisał *Znaki wolności* i skąd miał tyle odwagi, żeby to napisać? [!] 2. Czego po tym gruntownie niedobrym utworze spodziewali się realizatorzy, gdy uruchamiali cały ten koturnowy, bezdźwięczny, a tłumny świat rekwizytów, kostiumów i postaci?"[88] Przedstawienie uznawał Florczak za „chybione pod każdym względem", ale też nie zgłaszał specjalnych pretensji do reżysera, bo sądził, iż „pierwotna słabość tekstu (...) zasadniczo ciąży nad realizacją widowiska".

Z obroną Brandstaettera i teatru wystąpił na tych samych

łamach Grzegorz Sinko (nr 5). Wskazywał mocne strony tekstu (m. in. szybka akcja, dramatyczne finały) i dowodził, że dzięki wytrawnej reżyserii „sztuka toczy się przed oczyma widzów wartko, szybko, to błyszcząc wielu barwami, to spiętrzając się w naładowane napięciem momenty zawieszenia".

Opinie następnych dyskutantów były zróżnicowane, ale przeważały odczucia negatywne. Roman Kaleta (nr 6) ubolewał, że „nie pokazano w sposób realistyczny sił historiotwórczych, nie pokazano ludu"; Zdzisław Krzemiński (nr 7) domagał się „bardziej realistycznie przedstawionego bohatera", który by w dodatku współdziałał z ludem. Wszyscy, z uporem godnym lepszej sprawy, wytykali fałszywą jakoby, bo zbyt rodzajową interpretację występujących w sztuce (epizodycznie) postaci chłopów-legionistów, Wilgi i Topolaka.

W podsumowaniu dyskusji redakcja zawyrokowała, że wystawienie sztuki „nie było błędem repertuarowym. *Znaki wolności* bowiem - w sposób wprawdzie niemal ilustracyjny - pogłębiają jednak wiedzę widowni o tzw. epopei napoleońskiej"[89]. Oto jak pojmowano wówczas zadania teatru!

Więcej konkretów dotyczących kształtu wrocławskiej inscenizacji można znaleźć w recenzjach. Dowiadujemy się z nich, że Horzyca położył nacisk „na dramat własny preromantycznego bohatera oraz na demoniczne kłębowisko zdrad, splątane wokół jego postaci"[90], ale też że romantyzm Sułkowskiego był „daleki od werteryzowania, a bohaterstwo odległe od mistycznego cierpiętnictwa"[91]. Inscenizator zrezygnował zarówno z „fałszywych nastrojów i niedopowiedzeń, jak i melodramatycznych przejaskrawień"[92], nie podkreślił jednak „awansu dziejowego chłopstwa przez jego bezkompromisowy bój o sprawiedliwą wolność"[93]. Recenzent „Dziś i Jutro" zwrócił dodatkowo uwagę na istotną kwestię formalną. Otóż „techniką błysnął Wilam Horzyca w zakresie «fonetyki aktorskiej». Dobrał głosy i zestroił je w całość jak wirtuoz. Fraza brzmiała nieskazitelnie czysto (...), donośnie, dźwięcznie, metalicznie"[94]. Z aktorów wyróżniano Adolfa Chronickiego (Sułkowski), Ignacego Machowskiego (August Sułkowski), Małgorzatę Lorentowicz (Józefina), Ludwika Benoit (Capignac). Kontrowersje wzbudził Andrzej Polkowski (Napoleon), który paru krytykom wydał się zbyt gwałtowny, kabotyński i przez to groteskowy. Najmniej da się powiedzieć o scenografii, była ona jakoby „daleka od monumentalności"[95].

Wydaje się, że w przypadku tej inscenizacji sprawdziły się przewidywania Marczaka-Oborskiego. Nie był to wielki sukces, ale wstydzić się teatr nie musiał. Na pewno zaś niekorzystnie odbił się na przedstawieniu długi, rwany okres prób i ogólna atmosfera w teatrze związana ze zmianą dyrekcji. W końcu też Horzyca, wyczerpany długotrwałą chorobą, nie mógł być w najlepszej formie.

Warto na koniec przytoczyć najbardziej entuzjastyczną opinię, wyszłą spod pióra najbardziej zainteresowanego odbiorcy wrocławskiej inscenizacji - Romana Brandstaettera: „Teraz, po kilku dniach po przedstawieniu - pisał do Horzycy 12 I 1954 - całkowicie utrwaliły się we mnie pierwotne wrażenia: doskonała reżyseria, która wydobyła na jaw istotę sztuki, kreacja Polkowskiego, Chronickiego, pani Lorentowicz i tego diabła Benoit - znakomite"[96]. Publiczność pozostała jednak chłodna. Dwadzieścia siedem (tylko!) przedstawień obejrzało niewiele ponad dwadzieścia dwa tysiące osób.

Inscenizacją *Znaków wolności* Horzyca zakończył swoją działalność we Wrocławiu. Trudno ją, niestety, nazwać owocną. Na kryzys osobisty nałożył się tutaj wyraźnie kryzys artystyczny. Niesprzyjające stosunki zewnętrzne, tarcia w teatrze, dualizm kierowniczy, trudności repertuarowe, słabość zespołu aktorskiego, choroba wreszcie - wszystko to zadecydowało o, powiedzmy wprost, klęsce Horzycy. Żadna z wrocławskich realizacji nie dorównała poziomem wcześniejszym pracom, żadna nie zapisała się na trwale zarówno w dorobku reżysera, jak i w historii teatru polskiego. Najudatniejszy był tu chyba *Angelo, tyran Padwy*, najsłabszy *Grzech. Sen nocy letniej* z kolei zapamiętany został (najboleśniej oczywiście przez samego Horzycę) jako dowód bezprzykładnego ataku recenzenta. Repertuar całego sezonu nie wyglądał zbyt atrakcyjnie: cztery sztuki z klasyki rodzimej, trzy - z obcej, cztery polskie dramaty współczesne, jeden radziecki. Razem 12 premier, które trudno połączyć jakąkolwiek wspólną myślą i wśród których trudno znaleźć reprezentację dobrego teatru - literacko i inscenizacyjnie. Ale też przecież zupełnie inny repertuar planował Horzyca tuż po objęciu dyrekcji. To, że w 1952 roku tylko pomyślał o *Dziadach*, już było nie lada wyczynem. Chciał grać Bogusławskiego, Słowackiego, Goethego, Kleista, musiał kontentować się Korzeniowskim i Stryjkowskim. Chciał nawiązać

współpracę z Schillerem, pozostał mu Rotbaum. Nie mógł więc efektywnie kierować teatrem, mając związane ręce, nie mogąc liczyć na nikogo ze współpracowników czy przełożonych. We Wrocławiu Horzyca był całkiem sam.

Zdawał sobie sprawę z przegranej, ale - po przezwyciężeniu kryzysu, kiedy wrócił do sił fizycznych - postanowił podjąć dalszą walkę. Bo przecież - navigare necesse est... Określił wówczas, z prawdziwym heroizmem, swe credo: „Ja wiem, że muszę się usunąć, a raczej odsunąć na bok, by inni mieli wygodne przejście. Ale chcę to zrobić tak, jak mnie będzie najbardziej odpowiadało. Po co na stare lata mam słuchać morałów wygłaszanych przez gówniarzy? Ja nie jestem megalomanem, ale nie chcę być też mikromanem (...). Walczę o prawo do zdechnięcia na własną modłę, bo jestem - jak Ci wiadomo - indywidualistą[97].

TRUDNE LATA KRAKOWSKIE

W styczniu 1954 roku Horzyca w dalszym ciągu pozostawał na etacie reżysera Państwowych Teatrów Dramatycznych we Wrocławiu. Ostatnią umowę przedłużono mu bowiem o jeszcze jeden miesiąc. Jeździł w tym czasie do Warszawy i z nowym dyrektorem CZTOiF, Stanisławem W. Balickim, prowadził pertraktacje w sprawie swojego miejsca pracy. Najchętniej widziałby się w Krakowie, ale ciągle budziło to opory władz. Rozmowy skończyły się znów fiaskiem. Jedyną konkretną propozycją była możliwość przeniesienia się do... Poznania, ale Horzyca stanowczo odmówił. Zgodził się za to na przygotowanie wznowienia *Profesji pani Warren* w Teatrze Współczesnym - w tym samym kształcie i tej samej obsadzie co w 1951 roku - i pod koniec miesiąca przystąpił do prób. Równocześnie uzyskał kolejne przedłużenie angażu wrocławskiego, tym razem na trzy miesiące, w ciągu których miała się rozstrzygnąć kwestia jego dalszego zatrudnienia.

Wznowienie *Profesji* odbyło się 20 II 1954 - znów z dużym powodzeniem. Od razu też Horzyca dokonał radiofonizacji sztuki i, wykorzystując aktorów ze Współczesnego (jedyna zmiana dotyczyła roli pastora Gardnera: w teatrze grał go Ludwik Tatarski, a w radiu Edmund Fiedler), nagrał słuchowisko, emitowane potem kilkakrotnie (12 VII 1954, 23 VII 1956, 22 VIII 1958)[1].

Następna praca Horzycy jest chyba najmniej znana w całym jego dorobku teatralnym. Była to szósta już wersja *Profesji pani Warren*, zrealizowana na zaproszenie dyrekcji teatru olsztyńskiego (Andrzej Michejda i Zofia Modrzewska). Reżyser, nie widząc wówczas dla siebie innych możliwości, dość chętnie zgodził się na tę propozycję, choć na mapie teatralnej Polski Olsztyn stanowił „głuchą prowincję". Tam jednak aktorzy Horzycę „chcieli" i doceniali - a taka akceptacja bardzo mu była potrzebna po ostatnich perypetiach. Zaważyły też względy finansowe.

Próby zaczęły się 5 kwietnia, a dzięki sprawozdawcy CZT

można odtworzyć ich przebieg: „Dziesięć dni minęło od daty rozpoczęcia prób, czytano przy mnie III-ci, IV-ty akt - opisywał Wacław Kalbarczyk. - Reżyser wiele cierpliwości wkłada w pracę nad inteligentną i właściwą interpretacją kwestii scenicznych. Jakoś to idzie, choć niektórym aktorom nie chce się myśleć, inni znów tego nie potrafią.(...) Aktorzy są wyraźnie uszczęśliwieni tym, że pracują z Horzycą. Na tym tle doszło nawet do pewnych nieporozumień między aktorami, bo wszyscy chcieli znaleźć się pod batutą «znanego nazwiska». (...) Horzyca podkreślał kilkakrotnie, że z wyników pracy jest zadowolony (tu go słuchają z nabożeństwem w przeciwieństwie do Warszawy)"[2].

Rezultatem siedmiotygodniowych prób (toczących się później nie bez przeszkód, bo np. aktora do roli Praeda reżyser dostał dopiero na początku maja, a w połowie tego miesiąca dyrekcja nieoczekiwanie zadecydowała, że premiera odbędzie się na drugiej scenie teatru, w Elblągu) było najlepsze przedstawienie spośród wszystkich wystawionych w Teatrze im. Jaracza w ciągu ostatnich kilku lat[3]. W głównej roli wystąpiła znana miejscowa artystka Eugenia Śnieżko-Szafnaglowa i - tak jak Eichlerówna w Warszawie - zbierała brawa przy otwartej kurtynie. „Jej pani Warren - pisał recenzent - jest żywym człowiekiem, z wszystkimi subtelnościami uczuć"[4], „jest dobitnym, sugestywnym wyrazem kobiety, żałosnej ofiary nieludzkiego ustroju"[5].

Prasa interpretowała sztukę bardzo powierzchownie (mimo „podpowiedzi" inscenizatora; w programie opublikowano jego artykuł *Uwagi o inscenizacji „Profesji pani Warren"*). Uznawała ją tylko za „obraz ludzi wykoślawionych przez system kapitalistyczny, nie umiejących się z niego wyłamać"[6] albo - już całkiem po prostacku - za rzecz o problemie prostytucji[7]. Nie przeszkodziło to jednak w pozytywnej ocenie całego przedstawienia.

Bardziej kompetentna, mimo widocznego dystansu, wydaje się „recenzja wewnętrzna" inspektora CZT, Wacława Kalbarczyka: „*Profesja pani Warren* (...) jest spektaklem przyzwoicie zrobionym z ostrym wyeksponowaniem «problemu społecznego». Aktorsko przedstawienie jest do przyjęcia, choć cechuje je nierówność w zakresie interpretacji aktorskiej i pewna nieporadność dwóch osób (Oksza-Kopecki - Praed i Wańkowska - Vivia).

Dobra jest Śnieżko-Szafnaglowa w roli pani Warren, która w interpretacji roli mocno podkreśliła swoje niskie urodzenie (podobno na życzenie reżysera). Największą niespodziankę niżej podpisanemu sprawił Fabisiak (Crofts), który stworzył postać nieco żartobliwą, w miarę chamską; spośród reszty aktorów wyróżnia go wyrazista dykcja. Aktor ten, pod ręką Horzycy, nauczył się kropek i przecinków, ponadto rusza się po scenie jak należy (...). Dekoracje pani Wierchowicz ładne, zwłaszcza w pierwszym akcie, niesłuszne w drugim (zbyt nowoczesne wnętrze). W sumie spektakl lepszy od większości tego, com dotąd widział na scenie olsztyńskiej"[8].

Dyrekcja Teatru im. Jaracza nie umiała (lub nie chciała) wyzyskać sukcesu. Po premierze w dniu 29 V 1954 spektakl zagrano w Elblągu tylko 17 razy, po czym z niewiadomych przyczyn zawieszono jego eksploatację. Dopiero od 7 IX prezentowano *Profesję* na scenie olsztyńskiej, gdzie dano 29 przedstawień[9].

Na marginesie warto dodać, że także inne teatry prowincjonalne zgłaszały się wówczas do Horzycy z zaproszeniami. W następnym roku na przykład teatr rzeszowski (dyr. H. Morycińskl) proponował reżyserię *Zemsty*, a lubelski (dyr. Z. Lorenowicz) - *Heleny* Eurypidesa lub *Burzy* Szekspira. Żaden z tych projektów nie doszedł jednak do skutku, a Horzyca zajęty był już wtedy w Krakowie.

Upragniona możliwość przeniesienia do Krakowa pojawiła się w czasie olsztyńskich prób *Profesji pani Warren*. Horzyca zabiegał o to już od wielu miesięcy; początkowo nie zgadzało się ministerstwo, potem wahał się sam zainteresowany, gdyż zaoferowano mu pracę w Starym Teatrze, którym kierował mało ceniony przez Horzycę Władysław Krzemiński. Ślad wątpliwości pozostał w liście do Ireny Pronaszkowej: „Propozycja do Starego jest jedną z możliwości i muszę Ci wyznać, że oświadczyłem p. B[alickiemu], że mi nie dogadza. Moja Droga! Chcą mnie gdzieś złożyć na skład, ale dlaczego zaraz do jakiegoś składziku (bo tym będzie Stary) i to pod władzą pana, który mnie bynajmniej nie zachwyca. (...) Ja go znam od czasu, kiedy zgłosił się do mnie do szkoły, którą porzucił po paru tygodniach, ale entuzjazmu on we mnie nigdy nie wzbudził. Dlatego nie dowierzam jego teatrowi i trudno mi z nim łączyć jakieś nadzieje (...). Jeśli już miałbym być w Krakowie, to wolę

[Teatr im.] Słowackiego"[10]. Wkrótce okazało się, że ani w Teatrze Starym, ani w Teatrze im. Słowackiego nie ma wolnego etatu, a Władysław Krzemiński zaproponował Horzycy jedynie gościnną reżyserię - i to sztuki, którą sam wybrał: *Ruy Blasa* Wiktora Hugo. Taką ofertę Horzyca przyjął[11], zachęcony tym, że scenografem przedstawienia miał być jego przyjaciel, Andrzej Pronaszko. Nie pozbył się jednak wszystkich wątpliwości. Obecnie dotyczyły one kwestii artystycznych, zwłaszcza zaś samego wyboru sztuki. „Czy koniecznie W. Hugo - pisał do Pronaszków 15 V 1954 - a jak Hugo, czy koniecznie *Ruy Blas*, najczęściej w Polsce grywany dramat? Nigdy nie czytałem *R.B.*, widziałem tylko na scenie, w Polskim, z Leszczyńskim, Przybyłko-Potocką, Stępowskim itp. Wspomnienia tego mam dość mętne. Niedawno robiłem na siedemdziesięciolecie W.H. jego *Angela, tyrana Padwy*, nawet z pewnym dość znacznym powodzeniem szło to we Wrocławiu, bo sztuka duszoszczipatielna. Czy *Ruy Blas* będzie równie duszoszczipatielny? Wątpię. Ale trzeba to przeczytać i dopiero wtenczas można coś powiedzieć. Ale że *Ruy Blas* jako pozycja repertuarowa nie jest niczym odkrywczym, to pewnik"[12].

Lektura i pierwsze próby analityczne (w końcu lipca) nie przekonały Horzycy do dramatu. Romantyczna proweniencja dzieła tym razem nie wystarczyła. Późniejsza praca (po urlopowej przerwie, od października) także szła opornie. Reżyser zmagał się z tekstem. Trudno było go przełożyć na język współczesnego teatru, jeszcze trudniej - zainteresować XVII-wiecznymi hiszpańskimi intrygami dworskimi polskiego widza w roku 1954. Tym bardziej, że zgodnie z konwencją epoki oczekiwano realistycznego i ideologicznego odczytania dramatu z 1838 roku[13].

Horzyca nie mógł się zdecydować, jaką wybrać koncepcję inscenizacji. Co pokazać: demaskatorski dramat polityczny, prawdę walki społecznej (przeciwstawienie człowieka z ludu możnym dworakom), dramat zmagań moralnych, tragiczną miłość? Obiekcje reżysera dotyczące wartości samego tekstu sprawiły, że przedstawienie nie miało jednolitej myśli przewodniej i wyraźnych charakterów. Do tego stopnia, że recenzenci większą uwagę zwracali na piękno poetyckiego przekładu dramatu, pióra Gabriela Karskiego, i na scenografię Andrzeja Pronaszki niż na rozwiązania reżyserskie, te bowiem pozwalały prawie każdemu dostrzec w *Ruy Blasie* to, co chciałby w nim znaleźć. Jedni

podkreślali więc sens polityczno-intelektualny sztuki, inni - wydobycie akcentów antyfeudalnych, realizm i dosłowność, suchą, racjonalistyczną prawdę historyczną, pogłębienie procesów psychologicznych, jeszcze inni - piękno romantycznego słowa i widowiskowość. Bowiem „reżyser jakby się wahał między sztuką kostiumową i psychologiczną, historią i stylizacją, konwencją starego teatru i współczesnym realizmem. Nie przyczyniło się to do zorganizowania spektaklu w jakąś wyższą całość artystyczną"[14]. Sprzyjający Horzycy recenzenci (Zygmunt Greń, Adam Polewka) zauważali jednak, że przedstawienie było „powściągliwe, spokojne" i „nie przytłaczało ani bzdurnością melodramatu, ani błazeńską pozą"[15] oraz że w „reżyserii Wilama Horzycy wybija się na pierwszy plan unikanie przesady i szarży, troska o piękno romantycznego słowa"[16]. Kazimierz Brończyk zaś, jeden z nielicznych entuzjastów przedstawienia, dodawał, że reżyser „ustawił ją [sztukę] w rejestrach takiego patosu, jaki jest dzisiaj dla nas najbardziej strawny i przekonujący. Zrobił to przez stonowanie wybuchowości i rozlewności zewnętrznej, a pogłębienie wewnętrznych, psychologicznych procesów"[17].

Wspomniana wyżej widowiskowość inscenizacji, która była zasługą przede wszystkim Andrzeja Pronaszki, wzbudziła pewne zastrzeżenia. Zwracano uwagę na przerost koncepcji scenograficznej nad reżyserską. Oto kilka opinii: „Dekoracje i kostiumy Andrzeja Pronaszki witała publiczność oklaskami zaraz po podniesieniu kurtyny. Górowały one w pewnym stopniu nad aktorską i reżyserską robotą, ale podnosiły urok przedstawienia"[18]. „Dekoracje efektowne, w stylu «romantycznego historyzmu», który swobodnie i fantazyjnie traktował zasadę historycznej wierności i muzealno-antykwarycznej dokumentacji. Dekoracje te mają jedną tylko wadę - są funkcjonalnie statyczne (...). Pomalowanymi w pstre mauretańsko-gotyckie wzory opłotkami stanęły na drodze inscenizacyjnej fantazji i poważnie ograniczyły ruch dramatyczno-sceniczny. W przedstawieniu krakowskim koncepcja plastyczna wyraźnie zaciążyła nad ruchową koncepcją widowiska"[19]. „...Dekoracje i kostiumy Andrzeja Pronaszki proponują inną atmosferę, aniżeli została ona wytworzona na scenie. Pronaszko operuje wielkimi liniami, podkreśla rozmach i piękno gestu, sugeruje szeroki oddech teatru romantycznego. Nie ilustruje, lecz dopełnia"[20].

Najmniej pobłażliwie zareagował na to nieporozumienie scenografa z reżyserem Konrad Eberhardt: „Jedna tylko cecha była dominująca i łączyła scenografię z grą poszczególnych aktorów, mianowicie chaotyczność.(...) [Pronaszko] zaprojektował wnętrza wyjątkowo nie zharmonizowane plastycznie, zatłoczone, składające się z wielu sprzecznych elementów. Po co w pierwszym akcie sterczy ta nieszczęsna kolumna z kulą ziemską i lwem na czubku, skoro Pronaszko przerzucił już przez scenę interesujący łuk?"[21]

Nie pomogli Horzycy w tym przedstawieniu także aktorzy, choć o ich grze recenzenci pisali niewiele. Podkreślano nieodpowiednią obsadę głównych ról; tylko Greniowi podobał się Wiktor Sadecki jako Ruy Blas: „Mówił kwestie bez błazeństwa i bez roztrzepania. Na pierwszy plan wyprowadzał swoją postawę moralną i ideową. Miłość, tę niewydarzoną trochę miłość do królowej odpychał na bok, by nie dręczyła i nie rozśmieszała widzów"[22]. Zwracano uwagę na nierówny poziom zespołu, przesadny (jednak) patos i deklamacyjność. Dobre noty zebrał jedynie Wacław Nowakowski (Don Salluste).

Krakowski debiut Horzycy nie był więc w sumie zbyt udany, ale też na niekorzyść przedstawienia w Starym Teatrze wpływały porównania z francuskim Théâtre National Populaire Jeana Vilara, który w październiku 1954 roku gościł w Krakowie, m. in. z *Ruy Blasem*. Były to pierwsze od sześciu lat występy gościnne zachodniego teatru w Polsce, wzbudziły więc powszechne zainteresowanie i entuzjazm; świadczyły wszak o stopniowej liberalizacji polityki kulturalnej oraz o otwieraniu Polski na świat. W roli Ruy Blasa oglądano wówczas w dodatku legendarnego Gerarda Philippe'a, któremu nie mógł przecież dorównać Wiktor Sadecki.

Dwa tygodnie po premierze (odbyła się ona dopiero 19 II 1955) Wilam Horzyca otrzymał następujące pismo: „Przychylając się do prośby Obywatela, Centralny Zarząd Teatrów, Oper i Filharmonii zawiadamia, że zgadza się na przejście Obywatela wraz z etatem z dniem 1 kwietnia 1955 r. z PTD we Wrocławiu do PT im. J. Słowackiego z obowiązkiem wyreżyserowania nieodpłatnie 2-3 sztuk rocznie w teatrach krakowskich lub innych teatrach terenowych, z zastrzeżeniem prawa pierwszeństwa P. Teatrowi im. J. Słowackiego w Krakowie". Podpisał: „Dyrektor, Członek Kolegium Ministerstwa Kultury i Sztuki, St. W. Bali-

cki"[23]. Przed Horzycą pojawiły się perspektywy stabilizacji, znalazł się wreszcie w teatrze, w którym chciał pracować, pojawiła się nadzieja na łatwe porozumienie z nowym dyrektorem - Bronisławem Dąbrowskim, znanym mu jeszcze ze Lwowa. Tylko na mieszkanie musiał poczekać... półtora roku[24].

Zanim Horzyca otrzymał ostateczną decyzję o przeniesieniu do Teatru im. Słowackiego, podpisał umowę na wyreżyserowanie w krakowskim Teatrze Muzycznym... operetki Lehara *Kraina uśmiechu*. Fakt ten uważano dotąd za przejaw wyjątkowej szykany ze strony władz, które - aby dokuczyć wybitnemu, lecz nieprawomyślnemu artyście - poleciły mu opracowanie operetki[25]. „Horzycy - operetki! Można powiedzieć, że był to jego czyściec na ziemi, w którym odpokutował wszystkie swoje mgławice, niedopełnione zadania i chwiejne gesty" - interpretował po latach Tymon Terlecki[26]. Niesłusznie, jak się okazuje.

Otóż nikt nie kazał Horzycy podejmować się tej pracy. Przeciwnie, to dyrekcja Teatru Muzycznego - po wcześniejszych uzgodnieniach z reżyserem - zwróciła się 24 II 1955 do Centralnego Zarządu Teatrów, Oper i Filharmonii o pozwolenie na zaangażowanie Horzycy[27]. CZTOiF takie zezwolenie 5 III wydał (na warunkach umowy o dzieło) i więcej się sprawą nie interesował. Przymus, o jakim później mówiono, mógł polegać jedynie na braku innych ofert, ale nie na bezpośrednim nakazie.

Bardziej prawdopodobne wydają się motywacje finansowe[28]. Horzyca wprawdzie otrzymywał wówczas regularnie gażę z teatru wrocławskiego (w sporej jak na lata pięćdziesiąte wysokości: 3 360 zł), ale na utrzymaniu, oprócz żony, miał siostrę; pomagał też siostrzenicy, a ciągłe podróże, życie między Wrocławiem a Krakowem, pochłaniały znaczne sumy.

Miał wreszcie Horzyca w operetkowej pracy w Krakowie równie znakomitego poprzednika. Był nim Iwo Gall - reżyser *Hrabiny Maricy*, inaugurującej w grudniu 1954 r. działalność nowej pod Wawelem sceny muzycznej, otwartej pod auspicjami (i z większymi niż dotychczas ambicjami) Towarzystwa Przyjaciół Teatru Muzycznego. Przykład Galla mógł tu podziałać zachęcająco.

Trzeba też zauważyć na marginesie, że operetka Lehara nie była pierwszym widowiskiem muzycznym przygotowanym przez Horzycę. W 1945 roku w Katowicach reżyserował wspólnie z Roma-

nem Zawistowskim rewię pt. *Rozstanie na wesoło*, a w 1947 w Toruniu *Nitouche*[29].

Kraina uśmiechu (prem. 26 VI 1955) okazała się - o, paradoksie! - bardzo udanym przedstawieniem[30]; odniosła wielki sukces (101 przedstawień) i zebrała same pochlebne recenzje. „Reżyseria i inscenizacja krakowskiego Teatru Muzycznego (W. Horzyca) nie poszła po linii najmniejszego oporu, pragnęła dać widowisko o aspiracjach wyższych niż czysto rozrywkowe; ustrzeżono się przy tym farsy, pozostawiając jednak wdzięk i lekkość wiedeńskiego humoru" - pisał Stanisław Lachowicz[31]. Sekundował mu Jerzy Parzyński: „Reżyser przedstawienia - Wilam Horzyca - położył szczególny nacisk na wydobycie z *Krainy uśmiechu* (...) akcentów głębszej treści libretta i jego społeczno-obyczajowego tła"[32]. Chwalono zgodnie muzyczny i wokalny poziom przedstawienia (za który odpowiedzialny był Alojzy Kluczniok, współpracujący z Horzycą wcześniej w Katowicach), układy baletowe w opracowaniu Jana Fabiana, stronę widowiskową i scenografię Wojciecha Krakowskiego. „Na dekoracje można było wreszcie patrzeć z przyjemnością" - oceniał Stefan Otwinowski[33].

Jest zadziwiającym faktem, że to właśnie operetka zyskała najlepsze recenzje spośród wszystkich krakowskich realizacji Horzycy. Ba, uhonorowana została telewizyjną transmisją z występów gościnnych w Sali Kongresowej w Warszawie[34]. Wyroki losu są bowiem niezbadane...

Jeszcze przed premierą *Krainy uśmiechu*, na początku czerwca, Horzyca został nagle wezwany do ministerstwa. Stanisław W. Balicki zaproponował mu nieoczekiwanie objęcie dyrekcji teatru szczecińskiego. „Odmówiłem ze względów... zdrowotnych - donosił potem reżyser swej przyjaciółce, Krystynie Leo - (choć to i prawda, bo nad morze nie mogę iść ze względu na moje nieszczęsne stawy). Postanowiłem zostać w Krakowie, otrzymać tu - na przekór przeznaczeniom - mieszkanie, no i tu trwać"[35]. Propozycję Balickiego odnotować należy jako pierwszy zwiastun „odwilży", pierwszą oznakę zmian w polityce kulturalnej i personalnej, jaką odczuł Wilam Horzyca.

W czasie urlopu, spędzonego w Sopocie i Ciężkowicach pod Tarnowem, powrócił Horzyca do zaniedbanej od dłuższego czasu pracy literackiej. Na lata krakowskie przypadła w ogóle największa po wojnie intensywność tej pracy. Pozbawiony dyre-

ktorskich obowiązków i kłopotów mógł wreszcie Horzyca sięgać częściej po pióro, mimo że wcale temu nie sprzyjał brak własnego mieszkania. Ale też najwięcej pisał podczas letnich urlopów. Krynicki wypoczynek w 1954 roku poświęcił więc na napisanie obszernego wspomnienia o Leonie Schillerze, na zamówienie redakcji „Pamiętnika Teatralnego". Śmierć długoletniego współpracownika i rówieśnika poruszyła Horzycę niezwykle głęboko. W kilka dni po pogrzebie Schillera pisał do Ireny Pronaszkowej: „Dziękuję Ci serdecznie za list i za Waszą pamięć o mnie. Przyszedł on w ciężkim dla mnie czasie, bo po śmierci Lulka, która uderzyła we mnie w sposób tak gwałtowny, że nigdy się tego spodziewać nie mogłem. Czy to strach (nieuświadomiony) przed podobnym terminem, czy też podobieństwo sytuacji, bo i mnie się wykańcza, nie wiem. Dość, że zrobiło to na mnie piorunujące wrażenie"[36].

Obszerny artukuł pt. *Wspomnienia i zdarzenia*, który ukazał się w podwójnym zeszycie (3-4) „Pamiętnika Teatralnego" z 1955 roku, Horzyca charakteryzował w liście do Ireny Schillerowej następująco: „Nie jest to żadne gruntowne studium o ś.p. p. Lulku, ale po prostu przebiegnięcie pamięcią naszych spotkań itd. z niewielkim odchyleniem w kierunku określenia Jego indywidualności i ewolucji artystycznej. Za to zdaje mi się, że nie ma w nim żadnej blagi i że uczciwie opowiedziałem to, co wspominam i co myślę. Ma on więc charakter rzec by można gawędy, jak takie wspomnienia często mają"[37]. Ta autoocena dobrze oddaje charakter Horzycowego szkicu. Dzisiaj warto jednak dodać, że jest on nie tylko wspomnieniem o Leonie Schillerze, ale też doskonałym źródłem do dziejów Teatru im. Bogusławskiego, teatru lwowskiego, a przede wszystkim i do biografii samego autora. Zanim tekst został opublikowany, Horzyca przedstawił go na zebraniach SPATiF-u w kilku miastach (w Krakowie, Wrocławiu, Sopocie, Częstochowie, Warszawie, Poznaniu i Lublinie) w formie odczytu pt. *Moja współpraca z Leonem Schillerem*, co spotykało się zawsze z dużym zainteresowaniem.

Następny urlop, latem 1955 roku, wypełniły Horzycy przede wszystkim dwie prace: tłumaczenie *Śmierci Dantona* Büchnera i własny dramat pt. *Pożegnanie*.

Śmierć Dantona przełożył Horzyca po raz pierwszy w 1921 roku na zamówienie Leona Schillera, który chciał wystawić tę

sztukę w Teatrze Polskim. Wtedy jednak utwór nie doczekał się ani realizacji scenicznej, ani publikacji. Po trzydziestu z górą latach tłumacz podjął się nowej redakcji tekstu na zamówienie PIW-u. Tym razem praca została szybko wydana w tomie *Utworów zebranych* Büchnera (Warszawa 1956). „Co do *Śmierci Dantona*, to utwór to naprawdę wspaniały i oddam za niego całego Schillera (ale Fryderyka) - pisał Horzyca w liście do Bronisława Dąbrowskiego w trakcie pracy nad przekładem. - Kto wie, czy to nie najwybitniejsze dzieło dramatyczne niemieckiej literatury. Teraz siedzę nad nim i podziwiam (...). Wiele się deklamuje dziś o realizmie, a przecież czyj realizm da się porównać (w Niemczech, ale i gdzie indziej) z realizmem Büchnera? Jego obiektywizm (a był przecież bardzo postępowy) wyciska po prostu łzy zachwytu. Tak widzieć światło w cieniu historii, to niewielu potrafiło i potrafi"[38].

Drugiej wakacyjnej pracy Horzycy - dramatowi *Pożegnanie* - trzeba tu poświęcić więcej miejsca. Nie była to pierwsza próba dramaturgiczna 66-letniego wówczas autora. Już w 1928 roku ogłosił on w „Skamandrze" (z.55) fragment (nigdy chyba jednak nie dokończony) pt. *Wzniesienie księżniczki Salome*. Pracą dramaturgiczną zajmował się później Horzyca w czasie II wojny światowej. Pozostała po niej jednak tylko legenda, jako że wszystkie rękopisy spłonęły podczas Powstania Warszawskiego. Stanisława Horzycowa sporządziła kiedyś na skrawku papieru spis tych zniszczonych utworów[39]. Oto zapamiętane przez żonę autora tytuły: *Aleksander Wielki* (1 akt duży), *Cezar* (4 akty), *Wilson* (7 odsłon), *Piłsudski* (3 akty), *Don Juan* (3 akty), *Św.Katarzyna ze Sieny* (3 akty), *3 Maja*, *Komedia z naszej młodości*. Pozostaje jednak pytanie, czy spis ten jest w pełni wiarygodny. Konstanty Puzyna, wydawca *Pożegnania* („Dialog" 1959, nr 7), wspominał tylko o trzech wojennych dramatach (trzy pierwsze tytuły). Sam Horzyca nigdy nie wypowiadał się na ten temat. Nie wiadomo więc, czy żona nie wzięła przypadkiem projektów za ukończone dzieła.

Pożegnanie z 1955 roku jest jednak niewątpliwym faktem, choć pozostało w nie opracowanym ostatecznie rękopisie i nie wiadomo, czy autor zgodziłby się na opublikowanie go w tym kształcie. „Jest to sztuka - pisał Puzyna - bardzo różna od całej naszej współczesnej dramaturgii, oryginalna w wyborze tradycji i - zaryzykuję to słowo - świeża, mimo sentymenta-

lizmu niektórych partii i garści trochę wyblakłych metafor. Ma jakiś rys osobliwie norwidowski, zarówno w problemowym splocie miłość-śmierć-nieśmiertelność-sztuka, jak i w prześwietlającej go ciągle ironii, tyle że łagodnej, wyrozumiałej, bez norwidowskiej goryczy"[40].

Bohaterka *Pożegnania*, aktorka wiedeńska Anna Gottlieb, niegdyś pierwsza Pamina z Mozartowskiego *Czarodziejskiego fletu*, a obecnie schorowana i samotna w nie ogrzanym pokoju, żegna się w tym utworze z własnym życiem, ze swoją dawną sztuką, a przede wszystkim z największą swą miłością - Wolfgangiem Amadeuszem. Akcja jest skromna, realistyczne sceny stanowią jedynie klamrę dla pożegnalnego monologu, w trakcie którego aktorka przywołuje obrazy i postacie z przeszłości. To pożegnanie ma jednak rys optymistyczny; w swą ostatnią drogę Anna podąży prowadzona za rękę przez Mozarta. „To my! Znów razem, znów idziemy razem" - mówi i rusza ku spełnieniu po śmierci tego, co pozostało niespełnieniem za życia.

Tym kameralnym, napisanym jedenastozgłoskowym białym wierszem, dramatem Horzyca wracał nie tylko do lat swej wiedeńskiej młodości, ale zapewne i do własnych niespełnień, do własnej samotności, tak dotkliwej w ostatnich latach - wiedział przecież o tym - życia. Tonacja i forma *Pożegnania*, odmienna od ówczesnej dramaturgii, zarówno krajowej - realistycznej, jak i zagranicznej - awangardowej, budzi szacunek i wzruszenie swą szlachetnością, pogodą i harmonią. Odnosi się wrażenie, że Horzyca sam chciałby pożegnać się ze światem tak właśnie jak jego bohaterka. Przekonują o tym także powtarzane do dziś - z różnymi zresztą intencjami - anegdoty. Na przykład ta: „W kilka tygodni po śmierci Horzycy Roman Brandstaetter spotkał jego żonę - panią Stasię. Zaskoczył go pogodny uśmiech wdowy. «Nie martwię się - powiedziała ze spokojem - wcale się nie martwię. Wilam przyszedł do mnie we śnie i zwierzył się, że już rozmawiał z Wyspiańskim, a niebawem spotka się z Norwidem. Ile go jeszcze czeka cudowności! Szekspir, Calderon, Eurypides, Ajschylos!»"[41]

W 1955 roku Horzyca nie przypuszczał, że jego *Pożegnanie* spełni się kiedyś na scenie. Trzynaście lat po napisaniu i dziewięć po opublikowaniu zostało wystawione w teatrze toruńskim, noszącym już wówczas imię Wilama Horzycy (prem. 8 VI 1968, reż. H. Moryciński). Jeszcze wcześniej Bronisław Dąbro-

wski zrealizował słuchowisko radiowe oparte na tej sztuce (nagrane 12-13 XI 1961 w Rozgłośni Krakowskiej), z Zofią Jaroszewską w głównej roli.

Wymienione prace nie były jedynymi świadectwami aktywności literackiej Horzycy w tym okresie. Trzeba jeszcze przynajmniej wymienić wspomnieniowy szkic o Ryszardzie Ordyńskim[42] i przygotowany, lecz nie wydany tomik *Kilka wierszy*. Miał on zawierać tylko cztery własne wiersze Horzycy (*Litania*, *Antyfona*, *Zmartwychwstanie*, *Pan Twardowski*) i dwa przekłady z Kiplinga (*Recessional*, *Buty*). Tylko tyle wydało się autorowi „godne przypomnienia"[43] z dawniejszego poetyckiego dorobku. Ale i tak skromnie zamierzony tomik nie ukazał się, zlikwidowano bowiem wydawnictwo zainteresowane *Kilkoma wierszami* - „Ars Christiana". Z tego samego powodu nie doszło do skutku zredagowanie przez Horzycę antologii polskiej poezji religijnej, na co podpisał umowę w 1956 roku.

Wszystko to zdaje się świadczyć, że pobyt w Krakowie sprzyjał pracy literackiej Horzycy. Gorzej wyglądała jego działalność teatralna: Macierzysty (od 1 IV 1955) Teatr im. Słowackiego nie kwapił się z wykorzystaniem doświadczeń pana Wilama, a on sam nie zabiegał o propozycje. Do swego dyrektora, Bronisława Dąbrowskiego, pisał latem 1955 z Sopotu: „...chciałbym coś zrobić w Krakowie w tym drugim półroczu, i to u Słowackiego. Ale niech Pan nie myśli, że napieram się. Bynajmniej. Jeśliby jednak można zrobić czy Vaillanda (*Heloizę*) [przymierzał się do tego już we Wrocławiu - przyp. W.D.], czy Shawa (może *Candidę*?), to zainteresowałoby mnie to"[44]. Dyrektor miał widocznie inne plany i jedyną propozycją, jaką wówczas złożył Horzycy, było przygotowanie ... akademii. „Dąbrowski chce - pisał reżyser do żony -bym zrobił akademię mickiewiczowską na listopad. T y l k o t y l e [podkr. W.D.]. A ja odmówiłem z wielu względów. Nie odmawiam pracy, ale odmawiam odpowiedzialności. Nie chcę się narażać znów na ataki polityczne. Poza tym nic mi nie proponował"[45].

Z ofertą zwróciła się jednak wkrótce dyrekcja innej krakowskiej sceny - Teatru Młodego Widza. Chodziło o *Igraszki trafu i miłości* Marivaux. Horzyca chętnie się zgodził, licząc zwłaszcza na podreperowanie swego budżetu i na sprzyjające warunki pracy w zespole kierowanym przez Marię Biliżankę i Iwo Galla. W obu kwestiach doznał jednak zawodu.

Centralny Zarząd Teatrów nie zgodził się na wypłacenie osobnego honorarium za *Igraszki*, powołując się na umowę z dnia 3 III 1955, która zobowiązywała Horzycę do „wyreżyserowania nieodpłatnie 2-3 sztuk rocznie w teatrach krakowskich" w ramach obowiązków etatowych. Teatr Młodego Widza opłacił więc tylko inscenizatorowi pokój w nie istniejącym już dzisiaj Hotelu Narodowym przy ulicy Poselskiej na czas realizacji sztuki. Warunki pracy okazały się zaś trudne ze względu na kłopoty z aktorami i - niestety - przedpremierowe intrygi Biliżanki.

Próby zaczęły się z początkiem listopada i trwały, z przerwami, do połowy lutego. Już 18 XI 1955 Horzyca skarżył się żonie: „Ja mam codziennie próbę z *Igraszek*, ale mnie to nie bardzo rozpala. Mam już dość tej freblówki aktorskiej, po której skończeniu każdy gówniarz mówi, że to on taki dzielny, a tymczasem jak małpa powtarza tylko"[47]. Pod koniec zaś tej pracy donosił w ostrych słowach o konflikcie z dyrekcją: „Ja mam tu ogromne nieprzyjemności z Biliżanką, która jest ścichapęk wredna baba. Nie chce dopuścić tutaj do premiery, a zaraz wysłać *Igraszki* na prowincję [w objazd - przyp. W. D.]. (...) Postępowanie tej baby jest niesłychane. A ja jestem gotów cofnąć nazwisko z afisza i odwołać się do SPATiF-u i CZTOF. Jestem tym bardzo wzburzony"[48].

Premiera odbyła się ostatecznie w Krakowie 22 II 1956, ale miała chrakter zamknięty, wyłącznie dla zaproszonych gości, bez afisza i plakatów[49]. Potem spektakl skierowano w objazd, a na macierzystej scenie pojawił się dopiero od 1 V, gdzie grano go w sumie 75 razy (w objeździe - 61).

Mimo kłopotów w czasie prób i stosunkowo słabej obsady przedstawienie się jednak udało. Recenzenci podkreślali kunsztowność inscenizacji, malarską kompozycję poszczególnych scen, sprawne i celowe rozgrywanie sytuacji, lekkość i czystość dialogów. „*Igraszki trafu i miłości* w reżyserii Horzycy są odważną, w pełni do zaaprobowania próbą pokazania ludzi i zdarzeń z tej sztuki w wymiarze nowoczesnego teatru, gdzie liczy się i gest, i mówienie tekstu, i dowcipna sytuacja sceniczna" - pisał Olgierd Jędrzejczyk[50]. Nieco konkretniejszy był ówczesny recenzent „Echa Krakowa", Sławomir Mrożek: „Przedstawienie odbierało się lekko, przyjemnie i wyraźnie, przede wszystkim dzięki inscenizacji. Znaczne podwyższenie

sceny podestem znakomicie umożliwia ciekawą i celową kompozycję sytuacyjną i scenograficzną. Pozwala na ustawienie postaci centralnie w stosunku do ram sceny, jak na obrazie. Jednocześnie tworzy się wyraźne proscenium, nie wychodzące jednak z ram obrazu, a tak potrzebne w tego rodzaju sztuce. Dwa krzesła, parawanik i żyrandole, umiejętnie upięte kotary - wszystko proste i celowe"[51]. Całość podsumowywała Jadwiga Kukułczanka: „Niezwykle subtelny, złożony z fragmentów utworów kompozytorów francuskich XVIII wieku podkład muzyczny w chwilach lirycznych, podczas których postacie sceniczne zamierają w bezruchu, zamieniając się w misternie wkomponowane w całość statuetki, wytworność zachowania i gestu bohaterów (to wielkie dziś osiągnięcie), dowcipnie, z umiarem podany tekst, malarskie skomponowanie scen - wszystko to jak gdyby odrealniając świat fikcji scenicznej, równocześnie przybliżyło ją do publiczności"[52]. Dopisywania epilogu, tak jak w Poznaniu, tym razem - w 1956 roku - nikt nie zażądał...

Igraszki mogły więc - mimo wcześniejszych nieprzyjemności - dać pewne zadowolenie reżyserowi. Uznanie krytyki i równocześnie widowni nie spotykało w ostatnich latach Horzycy zbyt często. Satysfakcja na pewno nie była jednak pełna: przecież *Igraszkami trafu i miłości* w drugorzędnym teatrze (albo - jak wcześniej - *Krainą uśmiechu* w operetce) nie organizuje się wyobraźni narodowej... A takie główne zadanie stawiał zawsze przed artystą teatru Horzyca. Musiał już tęsknić za jakąś pracą z najbliższego mu wielkiego repertuaru, za czymś „o szerszym oddechu". Przez chwilę pojawiła się nawet taka możliwość - w Lublinie, który ponownie zgłosił się z zaproszeniem, proponując tym razem *Burzę* Szekspira. Znów jednak skończyło się na pertraktacjach.

Z braku innych ofert Horzyca znalazł dla siebie zatrudnienie w radiu (co doszło do skutku dzięki inicjatywie Michała Meliny, ówczesnego dyrektora Teatru Polskiego Radia). W ciągu roku, poczynając od marca 1956, zrealizował pięć słuchowisk w Rozgłośni Krakowskiej i jedno w Warszawie. Wcześniej pracował w radiu okazjonalnie. Przed wojną wygłosił przed mikrofonem kilka odczytów i współradiofonizował trzy słuchowiska: *Posiedzenie Sejmu Czteroletniego* (z Leonem Schillerem, 1927), *Nie-Boską komedię* (z Wacławem Radulskim, 1935) oraz *Kordiana* (z Radulskim, 1935). Po wojnie nagrał

wspomnianą już *Profesję pani Warren*. Jego doświadczenia w tej dziedzinie były więc skromne. Dorobek radiowy Horzycy powiększył się dopiero w Krakowie. Wolno przypuszczać, że bardziej z musu niż z prawdziwego zainteresowania. Za jedną radiofonizację reżyser otrzymywał wówczas około dwóch tysięcy złotych, a jego miesięczna gaża w teatrze wynosiła 3 360 zł. Dodatkowy zarobek był więc nie do pogardzenia. Ale też nie traktował Horzyca prac radiowych zupełnie marginesowo. Dokładnie przygotowywał radiofonizację - przepisywał tekst sztuki do brulionu i dopiero w nim robił skreślenia i notatki, starannie dobierał obsadę („ja w radio obsadzam tak jak na scenie" - mawiał), odbywał próby czytane i interpretacyjne. Poza tym w radiu nie był tak ograniczony z różnych stron jak w teatrze i - co najważniejsze- miał swobodę w wyborze sztuk do realizacji. Oprócz przeniesień z teatru *Krainy uśmiechu* i *Igraszek* Horzyca opracował *Wilki w nocy* Rittnera (nagranie 4-6 III 1956, emisja 20 XII 1956), *Legendę* Wyspiańskiego (nagranie 10-11 VI 1956, emisja 22 VII 1956) oraz *Czarną Damę z sonetów* Shawa (nagranie 27 I 1957, emisja 9 IV 1957). W Rozgłośni Warszawskiej nagrał zaś we wrześniu 1956 *Heddę Gabler* Ibsena (emisja 28 I 1957).

Wszystkie słuchowiska w dobrych obsadach (m. in. z udziałem Anny Lutosławskiej, Marty Stebnickiej, Zdzisława Mrożewskiego, Stanisława Zaczyka) i dobrze przyjęte przez słuchaczy, wszystkie bowiem były kilkakrotnie powtarzane na antenie.

Ponad rok musiał minąć, by Bronisław Dąbrowski zaproponował Horzycy pracę w Teatrze im. Słowackiego. Wybór dyrektora padł na *Pierwszą sztukę Fanny* Shawa. Próby zaczęły się w czerwcu, ale dwukrotnie były przerywane: najpierw z powodu urlopu, później w związku z przygotowywaniem przez Dąbrowskiego prestiżowego wówczas *Wesela*. Premiera *Fanny* odbyła się dopiero 30 XI 1956. Z okazji setnej rocznicy urodzin autora przed pierwszym przedstawieniem Horzyca wygłosił okolicznościowe przemówienie. Mówił w nim o prometeizmie Shawa i o związkach jego komedii z romantyzmem[52]. Jeśli zaś chodzi o inscenizację *Pierwszej sztuki Fanny*, to „starał się w realizacji sztuki pójść po linii bardzo nowocześnie pojętego moralitetu, w ten sposób zresztą rozumiejąc całą twórczość Bernarda Shaw. Idea krakowskiej inscenizacji polega raczej na

wydobyciu wątków ideowych, a nie psychologistycznych, traktowanych tu raczej jako podrzędne"[53]. „*Pierwsza sztuka Fanny* - dodawał Horzyca w programie - to hymn na cześć twórczej mocy człowieka, w której Shaw zdaje się widzieć wartości właściwie religijnej natury"[54]. Nie wszystkim przypadło do gustu takie odczytanie dramatu. Wprawdzie publiczność premierowa przyjęła przedstawienie dość żywo, ale późniejsze reakcje były już chłodniejsze. Pisał o tym reżyser do tłumacza sztuki, Floriana Sobieniowskiego: „...Premiera *Fanny* poszła zupełnie dobdobrze, publiczność bardzo się bawiła, a zakończenie tak się podobało (...), że nawet mnie wywołano przed kurtynę. Poza tym doszło mnie wiele komplementów (...). Jeśli więc chodzi o premierę, to sukces, nawet znaczny. Natomiast publiczność sobotnia i niedzielna była już chłodniejsza i reagowała tylko na grubawy dowcip"[55].

Krytyka również zareagowała chłodem. Greń „nudził się potężnie", bo „Shaw zestarzał się, i to bardzo", a Horzyca wystawił go „nudno, konwencjonalnie, w śmiesznej manierze dostojeństwa i powagi (...). Nie poszukał wielkości pisarza w tym, co jeszcze żywe zostało z jego sztuki - ale wielkim i żywym ogłosił wszystko, co zostało napisane"[56]. Mrożek też nie był ukontentowany, bo inscenizacja „wzięła sztukę tak, «jak leci»"[57], bez głębszego zamysłu. Bronił Horzycy tylko Tadeusz Kudliński: „Reżyser prowadził przedstawienie na pograniczu realizmu i groteski z mocnym uwydatnieniem kpiarskiego podejścia, zaznaczonego pomysłowo i dowcipnie". Chwalił dalej wydobycie istotnych cech Shawowskiego stylu, przemyślaną interpretację tekstu, kompozycję układów sytuacyjnych, zróżnicowanie postaci, wyraziste aktorstwo, co w sumie oddawało „walor dyskursywnego i dialektycznego stylu Shawa". W podsumowaniu Kudliński stwierdzał, że „w obecnych warunkach uważać można występ reżyserski Horzycy za ważny wysiłek w kierunku oczyszczenia teatru z bezstylowości i za istotne osiągnięcie"[58].

Z przytoczonych opinii można wywnioskować, że spektakl kontynuował Horzycową linię interpretacji dramaturgii Shawa, znaczoną realizacjami *Profesjii pani Warren*, *Majora Barbary*, *Szczyglego zaułka*. Ale był już rok 1956 i styl inscenizacyjny Horzycy zaczął rozmijać się z „duchem czasu", z potrzebami tego okresu, z oczekiwaniami publiczności, spragnionej nowości i świeżego oddechu. Stąd też utyskiwania większości

recenzentów, zwłaszcza młodych.

W ciągu ostatnich miesięcy bardzo zmieniła się Polska i teatr. XX Zjazd KPZR w lutym 1956 otworzył drogę do przemian. W marcu umarł Bierut, w kwietniu odwołano Sokorskiego ze stanowiska ministra kultury i sztuki, w maju odszedł Berman. Wybrany na VIII Plenum nowy I sekretarz PZPR, Władysław Gomułka, oświadczył zaraz z trybuny: „Wiele zła było w tych latach. Spuścizna, jaką ten okres pozostawił po sobie partii, klasie robotniczej i narodowi, jest w niektórych dziedzinach życia więcej niż zatrważająca. (...) [Teraz] ludzie zaczęli prostować plecy. Milczące, zniewolone umysły zaczęły otrząsać się z trującego czadu zakłamania, fałszu i dwulicowości.(...) Droga demokratyzacji jest jedyną drogą..."[59] Nie ma potrzeby bardziej szczegółowego referowania tutaj wydarzeń Października 1956. Wystarczy przypomnieć i podkreślić tę datę, żeby uświadomić sobie, że w listopadzie Horzyca mieszkał już w innym kraju.

W teatrze „odwilż" trwała już od kilkunastu miesięcy. Jej poszczególne etapy wyznaczają pierwsze przedstawienia teatrów studenckich (STS, Bim-Bom, Pstrąg i inne) oraz premiery: *Łaźni* (11 XII 1954, reż. K. Dejmek, Teatr Nowy w Łodzi), *Wesela* (22 VII 1954, reż. M. Broniewska i J. Swiderski, T. Dramatyczny w Warszawie), *Ostrego dyżuru* (22 VII 1955, reż. E. Axer, T. Współczesny w Warszawie), *Dziadów* (26 XI 1955, reż. A. Bardini, T.Polski w Warszawie), *Święta Winkelrida* (15 IX 1956, reż. K. Dejmek, T. Nowy w Łodzi). Za kilka miesięcy w warszawskim Teatrze Współczesnym miała się odbyć premiera *Czekając na Godota* (25 I 1957, reż. J. Kreczmar), symbolizująca otwarcie polskich teatrów przed nową dramaturgią światową. W tym kontekście, kiedy na sceny wkraczały aktualne problemy polityczne, kiedy teatr stał się jednym z miejsc ogólnonarodowej dysputy o demokracji i wolności, kiedy zrehabilitowano romantyczną i neoromantyczną klasykę, by móc za jej pomocą także rozmawiać o współczesności - Bernard Shaw musiał brzmieć anachronicznie, niezależnie od tego, kto by go reżyserował. Tym należy przede wszystkim tłumaczyć chłodne przyjęcie *Pierwszej sztuki Fanny*. Grano ją tylko 37 razy.

„Odwilż" w polityce kulturalnej, przewartościowanie dotychczasowych ocen i rewizję wcześniejszych dogmatów odczuł Horzyca także osobiście. Władze stały się dla niego łaskawe:

przydzielono mu wreszcie mieszkanie, nadano order - Krzyż Kawalerski Orderu Odrodzenia Polski (zresztą po raz drugi, Horzyca dostał już taki przed wojną), zaproponowano dyrekcję teatru w Katowicach (odmówił, myślał już wtedy raczej o emeryturze[60]), a w grudniu wysłano go w pierwszą i jedyną po wojnie podróż zagraniczną: do Lublany, gdzie reprezentował Polskę na uroczystościach 200-lecia teatru słoweńskiego, i do Wiednia[61]. Rok później napisze z ironią (ale i satysfakcją) do żony: „Cały poniedziałek spędziłem w Komitecie Słowackiego (150 rocznica), gdzie mnie zrobili przewodniczącym, a po poł[udniu] w ITI, gdzie mnie zrobili wiceprzewodniczącym (widzisz, kurs na mnie!)"[62]. Ale też Wilam Horzyca pozostawał już wtedy jednym z nielicznych wybitnych artystów „przedwrześniowych", którzy doczekali Października. Nie zaznali rehabilitacji Schiller i Wierciński, umarli „za wcześnie". Horzycy się udało. Nie zdziwiło więc nikogo, że pod koniec zimy 1957 roku zaczęto mówić o możliwości powołania go na stanowisko najwyższe w hierarchii teatralnej - dyrektora Teatru Narodowego w Warszawie.

Powierzenie Horzycy tej dyrekcji napawało optymizmem. Właściwy człowiek znalazł się wreszcie na właściwym miejscu. „Niech Pan - na litość Boga - nie odmawia! Niech Pan zajmie to stanowisko - niech wreszcie choć jedna polska scena ma dyrektora reprezentującego wielką klasę artystyczną. Niech Pan nie odmawia! Tu chodzi po prostu o interes polskiej kultury teatralnej" - apelował w liście do Horzycy z dnia 9 II 1957 Roman Brandstaetter[63]. Horzyca nie odmówił. Stosowną nominację minister Kuryluk podpisał 10 VI 1957. Fakt ten sprawił, że Horzyca nie zdążył już wyreżyserować w Krakowie *Wyzwolenia*. Ustalił obsadę, zaczął próby czytane i ... przekazał pracę Bronisławowi Dąbrowskiemu, sam zaś wyjechał do Warszawy.

Krakowa później nie wspominał chyba najgorzej. Lata spędzone w tym mieście nie mogły mu wprawdzie przynieść zadowolenia, ale dały pewne uspokojenie po wrocławskich konfliktach, atakach i szykanach. Satysfakcję musiał za to sprawić wymarzony od dawna powrót do pracy literackiej. Nie zrealizował, niestety, Horzyca w Krakowie żadnego spektaklu na swą dawną miarę. Najlepsze z teatralnego punktu widzenia - *Kraina uśmiechu* oraz *Igraszki trafu i miłości* - były zbyt błahe, by

porównywać je z wcześniejszymi osiągnięciami. Po raz pierwszy nie udała się Horzycy sztuka Shawa - ale czas „wielkiego kpiarza" już przeminął, a publiczność czekała jesienią 1956 na coś zupełnie innego. Trzeba tu jednak zaznaczyć, że żadnej spośród wyreżyserowanych w Krakowie sztuk nie wybierał sam Horzyca. Realizował tylko zamówienia dyrektorów. Każdy z ich wyborów nasuwał zresztą realizatorowi szereg wątpliwości, czego świadectwa, pozostałe zwłaszcza w korespondencji, były tu przytaczane.

Nie obeszło się, niestety, w Krakowie bez środowiskowych intryg, utrudnień w pracy, niesubordynacji aktorów - tego wszystkiego, co było już dla Horzycy chlebem powszednim od kilku lat. Trudno się jednak zgodzić z wyrażaną czasami opinią, ostatnio przez Stanisława Marczaka-Oborskiego, że „lata krakowskie były - nie z winy Horzycy - najsłabszym i najtrudniejszym okresem jego działalności"[64]. I słabszy, i trudniejszy był jednak okres dyrekcji wrocławskiej, co starałem się wykazać w poprzednim rozdziale. W Krakowie - nie piastując już dyrektorskiego stanowiska - zaznał Horzyca wreszcie nieco swobody. Odpowiadał tylko za swoje przedstawienia, a nie za politykę repertuarową i pracę całego teatru. Pozbawiony tego balastu mógł więc z pewnym stoicyzmem znosić swój los, dokuczliwy wtedy najbardziej z powodu bezdomności, a nie operetki. Mógł napisać *Pożegnanie* - swój rozrachunek ze światem i życiem. Trzeba o tym pamiętać. Wiodło się więc Horzycy w Krakowie „może nieszczególnie, ale spokojnie" - jak sam napisał do Stanisława Vincenza[65].

OSTATNIA DYREKCJA HORZYCY

I

Rozmowa z Konstantym Puzyną

WOJCIECH DUDZIK: - Ostatnia dyrekcja Wilama Horzycy, w Teatrze Narodowym w Warszawie, rozpoczęła się 1 października 1957 roku[1]. W Narodowym znalazł się wtedy Horzyca po raz trzeci. Przez pierwsze dwa sezony, 1937/39, pracował tam jako wicedyrektor i kierownik literacki; kilkanaście lat później, w 1951 roku, usunięty z dyrekcji poznańskiej, został zastępcą kierownika artystycznego Narodowego - stanowisko to utworzono wówczas właściwie specjalnie dla niego...

KONSTANTY PUZYNA: - Wystawił wtedy *Las* Ostrowskiego.

W.D.: - Tak, ale sztuki tej nie dokończył i afisza już nie podpisał. Zmieniła się dyrekcja teatru i Horzyca musiał odejść. Był to więc tylko niewielki epizod, po zakończeniu którego Horzyca został głównym reżyserem, a następnie - znów na krótko - dyrektorem teatru wrocławskiego, później zaś wyreżyserował kilka sztuk w Krakowie.

Dopiero jesienią 1957 znalazł się w Narodowym po raz trzeci, wreszcie jako samodzielny dyrektor. Niestety, jego dyrekcja trwała tylko półtora sezonu, przerwała ją śmierć - 2 marca 1959. Ta ostatnia dyrekcja miała być, jak to nietrudno sobie dzisiaj uświadomić, swoistą rehabilitacją Horzycy, czymś w rodzaju zadośćuczynienia za lata upokorzeń w okresie stalinowskim, stała się zaś zwieńczeniem jego działalności teatralnej.

Pracę w Narodowym rozpoczynał Horzyca przy dużych oczekiwaniach zarówno ze strony publiczności warszawskiej, która wiele o nim słyszała, ale mało znała jego inscenizacje, jak i ze strony czynników oficjalnych, uważających, że Horzyca poprowadzi pierwszą scenę polską na wysokim poziomie i wyprowadzi ją z kryzysu. Dotychczasowe bowiem częste zmiany dyrektorów nie pozwoliły na wypracowanie jednolitego stylu Teatru Narodowego.

K.P.: - Tak. Od chwili otwarcia w 1949 odbudowanego z gruzów

gmachu Narodowy był teatrem artystycznie niezdecydowanym, z dość nieokreśloną funkcją w kulturze, bez oblicza. A cokolwiek mówiono o Horzycy, nikt nie przeczył, że ma on koncepcję teatru zdecydowaną i wyrazistą. I już sam fakt przedwojennej Horzycowej prawie-dyrekcji Narodowego sprawiał, że jego nazwisko przyszło ludziom do głowy w momencie październikowej odwilży. Troszkę tak, jak później, powiedzmy, na początku lat osiemdziesiątych myślało się o Dejmku, że powinien objąć Narodowy, bo kiedyś już w tym Narodowym pokazał, jak według niego taki teatr mógłby wyglądać. Myślano w każdym razie, że Horzyca zrobi z Narodowego teatr wielkiego polskiego repertuaru, romantycznego przede wszystkim. Ta możliwość od roku 1955 stała się znów realna. Myślę, że był to główny powód, dla którego właśnie Horzycę zaproponowano na tę placówkę, choć może działały tu i chęci zatarcia dosyć nieprzyzwoitych posunięć wobec niego w poprzednich latach. Swoista rehabilitacja, delikatna, ale jednak.

W.D.: - Może warto jeszcze przypomnieć, że ministrem kultury był wówczas Karol Kuryluk, który przecież znał doskonale Horzycę ze Lwowa.

K.P.: - Tak. I, o ile wiem, cenił go, w przeciwieństwie do wielu ludzi, którzy go w latach stalinowskich nawet nie tyle tępili, ile właśnie nie cenili, to znaczy uważali, że jest i złym reżyserem, i mistykiem, i mętniakiem, i tak dalej - już niezależnie od wszystkich zarzutów politycznych, które się nad nim zbierały.

Co Horzyca myślał o propozycji objęcia Narodowego? Mieszkałem wówczas już w Warszawie, od 1954 roku,a Horzyca od czasu do czasu przyjeżdżał do stolicy w rozmaitych sprawach. Kiedyś umówiliśmy się na obiad w klubie PTTK przy Miodowej, koło rogu Krakowskiego Przedmieścia. Powiedział wtedy, że proponują mu Teatr Narodowy, i spytał, co o tym sądzę. Odpowiedziałem, że sądzę nie najlepiej, bo zespół tam jest słaby, bardzo niejednorodny i przy tym zdemoralizowany, pseudogwiazdy na synekurach. Nie pamiętam, czy działo się to już w momencie, kiedy Axer część zespołu zabrał, czy jeszcze nie, ale przynajmniej wiedzieliśmy obaj, że on w dodatku zabiera część ludzi, najlepszą, rzecz jasna[2]. Więc powiedziałem Horzycy, że przecież wie, kogo i co sobie bierze na głowę. Horzyca zasępił się i powiedział: - No tak, wiem to wszystko, oczywiście,

ale, widzi pan, w końcu tyle lat mnie przeganiali z kąta w kąt, po prowincji, po jakichś teatrach, gdzie operetki musiałem robić... Teraz dają mi szansę. Właściwie muszę ją podjąć. Jest możliwość pokazania tego, co bym chciał. - Tak, to prawda - powiedziałem, bo co można było powiedzieć?

Horzyca ruszał do swojej ostatniej walki. Ruszał w pełni świadom, że wbrew fasadowym splendorom będzie miał w tym teatrze sytuację znacznie gorszą do pracy, niż miał ją kiedyś w Toruniu. Niewiele też zdążył zrobić. Sam Horzyca, jak wiemy, wyreżyserował cztery premiery, w tym tylko jedną naprawdę nową - *Księcia Homburgu*; drugą nową po wojnie - *Wyzwolenie*, będące jednak wznowieniem ze Lwowa, i dwa powtórzenia: *Fedrę* - powtórzenie z Poznania i *Za kulisami* - powtórzenie z Torunia.

W.D.: - Repertuar ten uzupełniały prace innych reżyserów: *Henryk IV* Pirandella, *Panna mężatka*, *Henryk VI na łowach* i *Czarująca szewcowa*[3].

K.P.: - Z ogłoszonych planów Horzycy wiemy, że chciał jeszcze wystawić *Legendę* Wyspiańskiego, chciał zrealizować, prócz wymarzonej od dawna inscenizacji *Księcia Homburgu*, także drugie swoje marzenie, czyli Hsiunga *Pani Wdzięczny Strumyk* - nawet miał już na to umówionego reżysera[4]. Wyraźnie więc kontynuował w Narodowym swoje dawne zainteresowania, także jeśli chodzi o rzeczy, których sam nie reżyserował. Bo *Panna mężatka*, *Czarująca szewcowa* czy *Henryk IV* to też sztuki z jego dawnego repertuaru.

A jednak cały repertuar Horzycy w Narodowym, ten zrealizowany i ten projektowany, wydaje się dziwnie ostrożny, jakby poniżej oczekiwań. Nikogo na przykład z polskich romantyków, żadnego Słowackiego, żadnego Szekspira.

W.D.: - Owszem, planował *Antoniusza i Kleopatrę*, ale nie dostał zgody CZT.

K.P.: - No, a *Kordiana* wystawił na tej scenie Axer tuż przd odejściem z dyrekcji - ale jednak. Jakoś mi tu za mało takiego repertuaru, choćby w planach[5]. Jakby Horzyca wiedział, że nie ma ani aktorów, ani reżyserów, ani sił do własnych nowych realizacji wobec stanu teatru, jaki musi podźwignąć. Jakby te pierwsze sezony były tylko przygotowaniem, nabieraniem oddechu przed startem - który już nie nastąpił.

W.D.: - Wydaje mi się, że Horzyca właściwie nie zmieniał po-

glądów na sztukę teatralną. Ukształtował swój styl jeszcze przed wojną - ale już jako człowiek dojrzały - i potem konsekwentnie, zadziwiająco konsekwentnie go realizował albo przynajnmniej starał się - na ile mu pozwalano - realizować ten styl: i w Toruniu, i w Poznaniu, i we Wrocławiu (tam miał najmniej możliwości) - żeby wreszcie w Teatrze Narodowym pokazać publiczności warszawskiej wizję teatru, którą nosił w sobie przez całe życie. Pamiętajmy, że w momencie objęcia dyrekcji warszawskiej miał już 68 lat. Byłoby nawet dziwne, gdyby wtedy dokonał jakiejś wolty.

K.P.: - Nie myślę o wolcie. Myślę o tym, że jako reżyser zaczynał późno, właściwie dopiero po wojnie...

W.D.: - Przed wojną tylko dwa razy oficjalnie podpisał afisz jako reżyser, w przypadku *Czarnej Damy z sonetów* i *Profesji pani Warren* we Lwowie. Nie miał formalnych uprawnień reżyserskich. Ale wiadomo, że prowadził próby i do innych sztuk.

K.P.: - Okres lwowski jest jednak przede wszystkim okresem jego dyrektury, jego sterowania repertuarem i paru znakomitych koncepcji inscenizacyjnych, ale wykonywanych przez innych reżyserów - co jeszcze i w Toruniu raz się zdarzyło, w przypadku *Snu nocy letniej*. A po Toruniu niewiele już mógł zrealizować - ani tego, co chciał, ani jak chciał. Można by więc sądzić, że był reżyserem, który nie wypowiedział jeszcze ostatniego słowa.

Ale wróćmy do ostrożności repertuaru. Popatrzmy z kolei na repertuar współczesny w Narodowym. Właściwie go brak. Lorca i Pirandello to w 1957 już klasyka. Jest w zapowiedziach jedna pozycja na miarę dawnego Horzycy: *Śmierć komiwojażera* Arthura Millera. Ale nie zrealizowana.

W.D.: - Bo Miller się nie zgodził.

K.P.: - Tak. Ale to już wszystko. Otóż chcę zwrócić pana uwagę na ten fakt, bo dość popularny jest dziś pogląd, że Horzyca był wielbicielem tylko wielkiej klasyki, a repertuar współczesny traktował jak zło konieczne. To pogląd całkowicie fałszywy - i właśnie dlatego, że, jak pan powiedział, Horzyca mało zmieniał swoje idee teatralne, warto o tym przypomnieć. Przed wojną lansował on przecież, choćby w Bibliotece Dramatycznej „Drogi", takie rzeczy, wtedy bardzo awangardowe, jak *Orfeusz* Cocteau czy *Cesarz Jones* i *Księżyc nad Karybami* O'Neilla, tłumaczył *Od poranku do północy* Georga Kaisera,

pierwszy wystawił jednoaktówki Czechowicza...

W.D.: - A we Lwowie urządzał prapremiery nie tylko polskim dramatopisarzom współczesnym, ale i obcym. Wymieńmy choćby Marinettiego, który nawet przyjechał do Lwowa na swoich *Jeńców*.

K.P.: - A jego ukochany Shaw? A Chesterton? Wtedy pisarze żywi, ostro aktualni, w pełni rozwoju i sławy. Wraca do nich jeszcze w Toruniu, wystawia *Magię*, *Czarną Damę z sonetów*, *Cezara i Kleopatrę*, *Majora Barbarę*...

No właśnie - Toruń. Jak wyglądał repertuar współczesny Horzycy, jeszcze swobodny, bez późniejszej socrealistycznej blokady możliwości? Było go równie dużo, jeśli nie więcej niż klasyki. Prócz Shawa i Chestertona Pirandello (*Rozkosz uczciwości*), Jesienin (*Pugaczow*), z lżejszych pozycji Caillavet i Flers, Puget, McCarthy, Noël Coward, *Dewaluacja Klary* Pawlikowskiej. Ba, w Toruniu Horzyca jedzie przede wszystkim na polskich prapremierach, i to n a j l e p s z y c h nowych sztuk. Z miejsca wystawia świeżo ukończone *Dwa teatry* Szaniawskiego, jako bodaj drugi w Polsce, ściągając jeszcze Adwentowicza do roli Dyrektora Małego Zwierciadła. A dalej - prapremiera *Orfeusza* Swirszczyńskiej (przed Krakowem), *Promienistych* Grzybowskiej, *Gospodarstwa* Iwaszkiewicza, *Starej cegielni*... Gdzie ma pan wówczas w Polsce taki repertuar współczesny, gdzie ma pan taki dzisiaj? Dlatego tak mnie uderza repertuar w Narodowym. To już nie ten Horzyca.

W.D.: - Dawniej chyba szczególnie leżał mu na sercu współczesny dramat poetycki?

K.P.: - Tak - i to ten odważny, „awangardowy". Kiedy powodzenie *Orfeusza*, rzeczywiście znakomitego poetyckiego spektaklu, wyraźnie poderwało Horzycę, kiedy uwierzył - w siebie i w swoją toruńską publiczność, szukał gwałtownie po Polsce egzemplarza *Naszego miasta* Thorntona Wildera. Nie mógł go zdobyć - i w związku z tym zmartwieniem kiedyś cały wieczór opowiadał mi o tej sztuce. Wystawił ją przed samą wojną w Narodowym...

W.D.: - ... jako prapremierę europejską, w reżyserii Schillera...

K.P.: - ... i uważał ją wówczas - w 1946 - za arcydzieło współczesnego dramatu poetyckiego. Pamiętam, że spytałem go jeszcze o Giraudoux, który był właśnie szczególnie modny w

Polsce, w kręgach literackich oczywiście, bo nie w teatrze. Wyraził się o nim dość pogardliwie, słusznie zresztą.

Horzyca w ogóle niezbyt cenił dramat francuski, miał za to znakomity słuch na Anglosasów. Literaturę angielską znał świetnie, nie gorzej niż niemiecką, i wyraźnie ją lubił. Stąd jego kontakty z Wacławem Borowym, stąd stały kontakt z Julią Rylską, tłumaczką, która informowała go o wszystkich nowościach dramatycznych w tej dziedzinie. Warto to może podkreślić, bo w polskiej kulturze literackiej i zwłaszcza poetyckiej, tradycyjnie - przed wojną i w pierwszym dziesięcioleciu powojennym - zapatrzonej we Francję, anglosaska orientacja Horzycy była i odrębna, i nowa, i ważna.

Podobno był on pierwszym w Polsce tłumaczem Eliota, jeszcze pod koniec lat dwudziestych. Wiem to chyba od niego samego, choć już nie jestem pewien. Niestety, nie pamiętam ani tytułu wiersza, ani czasopisma, w którym się ten przekład ukazał.

W.D.: - O tym, że Horzyca pierwszy tłumaczył Eliota, wspominał też Tymon Terlecki.

K.P.: - A widzi pan. Więc jednak! Może warto spytać Terleckiego, czy potrafiłby podać tytuły - wiersza i (lub) czasopisma? Miłosz pisze, że pierwszym tłumaczem Eliota w Polsce był Czechowicz, już w latach trzydziestych. O Horzycy nie wie i zgoła wyklucza takie podejrzenie, kiedy twierdzi, że Skamandryci z natury rzeczy nie mogli się zainteresować Eliotem. Ma rację. Ale Horzyca mógł. Zwłaszcza, że znał na pewno pierwszy polski artykuł o Eliocie, esej Wacława Borowego. I chodzi mi po głowie pewne jeszcze przypuszczenie, choć zastrzegam, że na ten temat nic nie wiem: że to właśnie Horzyca napuścił Czechowicza na Eliota. Uważał Czechowicza za jeden z największych talentów poetyckich przedwojennego młodego pokolenia, patronował jego próbom scenicznym nie tylko drukując w „Pionie" jego jednoaktówki, lecz i wystawiając je w Narodowym tuż przed wojną - i mógł mieć duży wpływ na młodego poetę. To tylko supozycja, oczywiście - lecz może warta sprawdzenia, gdyby się komuś udało.

Ale wróćmy do Narodowego - choć to wszystko też wkoło Narodowego się kręci.

W.D.: - Wspominał pan o sprawach aktorskich.

K.P.: - Tu mamy następny schemat, który pokutuje w sądach o

Horzycy. Powiada się mianowicie, że Horzyca preferował w aktorstwie styl nieznośnie koturnowo-patetyczny, że styl taki aktorom narzucał i że wskutek tego stale miał z nimi kłopoty, nie bardzo mógł się dogadać. Jest w tym trochę prawdy, ale tylko trochę. Myślę, że Horzyca miał istotnie trudności z dogadaniem się z aktorami, ponieważ to, czego od nich chciał, najkrócej można by określić jako grę nie naturalistyczną, ale poetycką. Sam jednak nie był aktorem, doświadczenie reżyserskie miał, jak wspominałem, niezbyt duże, był natomiast marzycielskim idealistą o mocnym i głębokim kulcie Słowa. Tak, Słowa dużą literą. Zabawne, że był takim idealistą tylko kiedy się zanurzał w poezję - bo jako dyrektor teatru był to realista znakomity, zaradny, rzeczowy, umiejący liczyć; wystarczy poczytać jego lwowskie wywiady prasowe, przypomniane już w „Pamiętniku" przez Lidię Kuchtównę. Pojęcia natomiast, jakimi operował na próbach, wywodziły się z języka i „ducha" Młodej Polski, z języka krytyki literackiej w dodatku, co aktorów oczywiście śmieszyło i drażniło, bo Horzyca zapewne zacietrzewiał się i „tokował". Stąd ich wewnętrzny opór, chichoty za plecami, dowcipy o duchologii, etykietka mętniaka i mistyka. Te przezwiska snują się za nim do dziś. Choć gdyby te głupoty - że mistyk - potraktować serio, trzeba by rzec, że Horzyca nie był nawet takim mistykiem, jakim w latach okupacji bywał Osterwa i Schiller.

Był niestety człowiekiem, który przyszedł do teatru z literatury, był „obcy". Podświadomie oczekiwał zapewne od aktorów pewnej kultury literackiej, której oni zwykle nie mieli, a nie małpiarstwa, do czego ich zwykle ciągnie. Dlatego, kiedy trafiał na aktorów młodych i wrażliwych, efekty były znacznie lepsze niż wtedy, gdy pracował z aktorami dojrzałymi, nawet niezłymi. Ci już stawiali opór, próbowali przemycać swoje przyzwyczajenia, gierki i grepsy, albo - kiedy Horzycy udawało się to z nich zedrzeć - rezygnowali i przechodzili na to, czego według nich Horzyca chciał: na koturnowy patos, akademicki, rutyniarski i całkowicie już pusty w środku.

Może nie zawsze tak było, nie wiem, nigdy nie byłem u Horzycy na próbie. Ale tak rekonstruowałbym sobie po latach ten konflikt. Bo konflikt istniał, to pewne.

W.D.: - Z rozmaitych relacji można wywnioskować, że gdy Ho-

rzyca widział, że aktorzy nie rozumieją jego objaśnień, wchodził na scenę i zaczynał po prostu pokazywać, co przynosiło najpewniej żałosne efekty.

K.P.: - Bo nie był aktorem. Osterwa w Reducie także, bywało, pokazywał, kiedy zbyt rozciągnął swoje ukochane próby analityczne, a premiera już była na karku. Wiem o tym przypadkiem, choć z niezłego źródła: od Karola Frycza. Lecz Osterwa to umiał. Horzyca nie. Wszystko to więc prowadziło u słabych aktorów po prostu do patetycznej deklamacji. Ale Horzyca czasem nawet wolał aktorów słabszych, bo mógł im narzucić choćby pewną melodię zdania. Mimo że postać wychodziła wtedy trochę papierowa, wolał już to niż postać „krwistą", lecz naturalistycznie paskudzącą mu frazę poetycką.

Natomiast kiedy trafiał na aktorów, którzy go rozumieli, rezultaty były całkiem inne. Na przykład u Ireny Maślińskiej, która grała u niego w Toruniu parę ważnych ról, między innymi Puka w *Śnie nocy letniej*, Eurydykę w *Orfeuszu* i Eginee w *Za kulisami*. Było to czyste, było to poetyckie, było to serio, ale nie patetyczne. A jeśli patetyczne czasem, to w dobrym sensie - takim, w jakim można by mówić o patosie Danuty Michałowskiej u Kotlarczyka. Role Maślińskiej były żywe, bardzo piękne.

Horzyca musiał trafić na aktora, z którym mógł się dogadać. Młodego, wrażliwego i z talentem. A że trafiał, oczywiście, nie za często, więc bardzo się przywiązywał do takich aktorów.

W.D.: - Z wzajemnością zresztą, bo oni potem wędrowali za nim od teatru do teatru.

K.P.: - Wędrowali za nim, tylko że Horzyca nie brał pod uwagę upływu lat. Na przykład Eichlerówna powojenna to nie była już Eichlerówna ze Lwowa - a i w poznańskiej *Fedrze* była jeszcze kimś innym niż w warszawskiej. Podobnie Białoszczyński, któremu w *Wyzwoleniu* wypominano, że jest jednak za stary i ma brzuszek, ciągle był dla Horzycy tym Białoszczyńskim, który mu grał Konrada we Lwowie - a on już w poznańskim *Hamlecie* był za stary, z brzuszkiem i nieco zasapany. Ale dla Horzycy był tym, z kim on potrafi zrobić *Hamleta*. Tak samo Eichlerówna: była tą, z którą potrafi zrobić *Fedrę*. Więcej: tą, dla której zrobił *Fedrę*. *Fedra* nie należała do ulubionego repertuaru Horzycy, nie cenił przecież zbytnio francuskiego klasy-

cyzmu; zrobił wyłom w swoich gustach, aby dać wielką rolę Eichlerównie.

W.D.: - Zresztą podobno on jeden potrafił okiełznać rogaty - jak mówiono - talent tej wielkiej aktorki. Może dlatego, że był jej profesorem przed wojną.

K.P.: - Tak, niewątpliwie musiał być dla niej jakimś autorytetem, ale miał też chyba poczucie, że jej może bezpiecznie ustąpić, bo ona rozumie, o co mu idzie. Aczkolwiek efekt tego bywał taki - już w poznańskiej *Fedrze*, a w warszawskiej tym bardziej - że cały zespół grał w jedną stronę, a Eichlerówna w drugą. Styl był, niestety deklamacyjno-patetyczny. W złym sensie słowa. Eichlerówna grała pasjonująco, ale był to rodzaj, powiedzmy, „muzycznego" ekspresjonizmu: mówienia na pewnej melodii, pewnym tragicznym zaśpiewie, z falowaniem tonacji, z siłą uczuciową, nieraz z zaskakującymi logicznie akcentami, dziwacznymi, ale uzasadnionymi emocjonalnie. Bywało to manieryczne, lecz w sumie robiło dobre wrażenie.

K.P.: - Tak. Bo w Warszawie to też tak wyglądało, ale przyznam, że mnie się poznańska *Fedra* podobała bardziej. Nawet scenografia Kosińskiego, w Narodowym trochę już „poprawiona" - nie najszczęśliwiej jednak. Wolałem tę starą. Wolałem też poznańską Eichlerównę. W Narodowym była już przygasła, bardziej mechaniczna, bez tamtego żaru. Chyba w Poznaniu dla samej Eichlerówny było to jeszcze nowe doświadczenie, walka o postać, nie powtórka. Ile przedstawień miała *Fedra* w Poznaniu?

W.D.: - Trzydzieści trzy. A w Warszawie pięćdziesiąt jeden.

K.P.: - O, to sporo. Nie tylko zatem krytyka, lecz i publiczność przyjęła przedstawienie lepiej niż ja. No, nie miała porównań, nie obchodziły ją zresztą. Szła na gwiazdę, dawno nie widziała Eichlerówny, zwłaszcza w wielkiej roli. I był to pierwszy spektakl Horzycy w Narodowym, spektakl o dobrej famie, repertuarowo niezwykły, wizytówka. Dobrze, dodajmy *Fedrze* trzy punkty, bardzo tutaj istotne: gwiazdę, ciekawość i kredyt zaufania. Mimo więc moich zastrzeżeń co do samego przedstawienia, chętnie przyznaję, że otwarcie, wejście do gry, zastosował Horzyca trafne[7]. Chyba najlepsze z tych, jakimi realnie dysponował.

Pamiętam, że po obejrzeniu *Fedry* poznańskiej zaszedłem do gabinetu Horzycy. Na szafce stało duże zdjęcie Eichlerówny z

dedykacją: „Drogiemu Dyrektorowi - wdzięczna Eichlerówna". Horzyca zauważył, że patrzę na nie, i powiedział: - Tak, wdzięczna, żeby pan wiedział, co ja z nią miałem. Miał, miał, ale w końcu właśnie pod jego kierunkiem Eichlerówna zrobiła po wojnie dwie wielkie role - bo jeszcze i panią Warren w 1951 we Współczesnym.

W.D.: - O stosunku Horzycy do Eichlerówny dobrze mówi fragment listu pisanego do niej w styczniu 1958 roku[8]. Jej właśnie - aktorce - Horzyca zwierza się z trudności w pracy z innymi aktorami: „Gdzie zapał i poświęcenie, gdy pod pozorami złego wynagrodzenia kultywuje się indolencję i ignorancję, które mi tak przeszkadzają np. w robocie *Wyzwolenia*? Przecież oni wszyscy nic nie umieją, nic nie czują i myślą tylko o tym, czy kupić auto i jakie, a co mniejsi, czy skuter..."[9]

K.P.: - I tak dochodzimy do kolejnej premiery: do *Wyzwolenia*. Z listu, który pan zacytował, widać, że sam Horzyca nie był zachwycony wynikami swej pracy. Recenzenci też. Przedstawienie słabo pamiętam, ale moje wrażenia były podobne, jak innych krytyków: spektakl był akademicki, wzniosły i, co tu gadać, diablo nudny[10]. Bo pusty. Przynajmniej dla mnie wtedy. Ale pewnie i dla wszystkich widzów; wszyscy wtedy, w 1958 roku, szukaliśmy w *Wyzwoleniu*, w *Kordianie* i innych pozycjach z narodowej klasyki przede wszystkim aluzji do współczesności, jakiegoś odniesienia do tego, co się właśnie działo wokół nas.

W.D.: - Prawdopodobnie dlatego krakowskie *Wyzwolenie* Bronisława Dąbrowskiego[11] odniosło sukces i miało ponad sto przedstawień, a warszawskie Horzycy ledwie 35. Ale gdy Dąbrowski aktualizował, Horzyca postępował wprost przeciwnie - nawet wykreślał zdania brzmiące aluzyjnie. Jemu wystarczał Wyspiański, nie szukał w nim obrazu Polski współczesnej anno Domini 1958[12].

K.P.: - *Wyzwolenie* Horzycy powstało zresztą po przedstawieniu Dąbrowskiego i nawet porównania mogły działać na niekorzyść Warszawy.

W.D.: - Przy okazji warto przypomnieć, że gdyby Horzyca nie został dyrektorem Teatru Narodowego, Dąbrowski nie zrobiłby *Wyzwolenia*. Przedstawienie w Krakowie miał w 1957 roku reżyserować właśnie Horzyca, pracujący wówczas w Teatrze im. Słowackiego. Zdążył nawet przygotować obsadę, ale przyszła nomi-

nacja do Warszawy i pracę tę przejął Dąbrowski.

K.P.: - A w Narodowym Horzyca powtórzył właściwie swoją inscenizację lwowską[13]. Być może chciał pokazać Warszawie to, czego nie znała, a co sam cenił ze swoich wcześniejszych doświadczeń. Wziął przecież nie tylko Białoszczyńskiego do roli Konrada, ale i Daszewskiego do scenografii...

W.D.: - ... bardzo chwalonej przez krytykę. Scenografia ta nie była zresztą powtórzeniem ze Lwowa i Daszewski dostał za nią nagrodę na Festiwalu Dramatów Wyspiańskiego.

K.P.: - Słabo już ją pamiętam. Nawet jednak jeśli była w tym przedstawieniu innowacją, nie zmieniała we mnie wrażenia czegoś wczorajszego.

Powtórki, niestety, prawie nigdy się nie udają; nie tylko Horzycy. Jest to błąd bardzo wielu reżyserów: odruchowo próbują powtórzyć w tym samym kształcie inscenizację, która odniosła kiedyś sukces - i przedstawienie jest martwe. Jakby zapominali, że żywy spektakl to nie problem kształtu tego, co na scenie; to także problem czasu, który płynie, innej już publiczności, innych oczekiwań, innego momentu.

Widzi pan, mówię rzewne banały, bo właśnie borykam się z pytaniem: czy w Warszawie to Horzyca zaczął się starzeć, czy może ja? W końcu w Toruniu byłem gówniarzem 16-17-letnim, teraz dobiegłem trzydziestki. Też się starzałem - i trzeba tę poprawkę dorzucić. Ale myślę, że podstawową różnicą był właśnie moment, czas. Oraz miasto.

Proszę sobie przez chwilę wyobrazić Toruń zaraz po wojnie. Miasto niewielkie, któremu zabrano wprawdzie rangę wojewódzką, lecz obdarzono je przeniesionym z Wilna uniwersytetem; miasto więc z dużą liczbą „starej" inteligencji i młodzieży studenckiej oraz przybyszów z wielu stron, nie tylko z Wilna, także z Warszawy, z Niemiec - z oflagów, kacetów, wywózek na roboty - i z zachodu. Miasto żywe, młode, pełne nadziei; miasto przy tym, gdzie teatr był jedyną rozrywką, telewizji przecież jeszcze nie znano, a w trzech - chyba były trzy - kinach szły głównie radzieckie filmy wojenne oraz przedwojenne polskie, raczej żałosne. A teatr miał ponadto wówczas wysoki prestiż artystyczny, nobilitował widza kulturalnie, społecznie, towarzysko. Nic dziwnego, że publiczność toruńska rwała się do teatru, a aktorzy - też wyposzczeni - do grania. Łatwo było tam robić teatr żywy, dobry,

gorący. Nawet teatr artystyczny, problemowy, o wysokich ambicjach, trudny. Właśnie takiego teatru ludzie byli spragnieni.

A teraz Warszawa 1958. Duże miasto o znacznej liczbie kin, startującej już telewizji i sporej ilości teatrów, w tym wielu lepszych niż Narodowy. Zespół akorski - no, mówiliśmy już o tym. I widownia. Z jednej strony publiczność ze środowisk atystycznych, besserwisserska, zblazowana, spragniona zachodnich nowości i awangard; z drugiej - młodzież rozbudzona przez Październik nie mniej niż tamta, toruńska przez wyzwolenie. Nie mniej, ale inaczej. Rozbudzona przede wszystkim politycznie, wiecująca, dyskutująca, przejęta sprawą rad robotniczych, katastrofą węgierską, likwidacją „Po prostu", ciągle jeszcze zaangażowana w działalność polityczną, publicystykę, w próbę odnowy. W aktualne sprawy kraju. Horzyca od tych spraw był już daleki. Mówi pan,że wystarczał mu Wyspiański „jako taki". Owszem, ale dla nas nie istniał Wyspiański „jako taki"; Wyspiański „jako taki" to był po prostu Wyspiański przedwczorajszy, anachroniczny, Wyspiański z muzeum.

Zastanawiam się w tej chwili: powiedziałem, że wolałem *Fedrę* poznańską od warszawskiej, prawda? Myślę, że do wszystkiego, co o niej mówiłem, też trzeba dodać tę poprawkę: moment, czas. Tak, oczywiście: w roku 1949, w okresie rozlewającego się już socrealizmu, niezwykłość Eichlerówny była fascynująca, bo była p r z e c i w; teraz, w Warszawie, była już tylko o b o k, jeśli nie z t y ł u. A problem moralny *Fedry* nikogo przecież nie obchodził. Był także czysto akademicki.

Najważniejsza szansa Horzycy w Warszawie - październikowa liberalizacja - obracała się z wolna przeciw niemu.

W.D.: - Ale *Książe Homburgu*[14] był chyba sukcesem Horzycy?

K.P.: - Był na pewno najlepszą z jego czterech warszawskich realizacji. Może dlatego, że nie był powtórzeniem, był praca nową. Był wydarzeniem repertuarowym, pierwszym wprowadzeniem najważniejszego dzieła Kleista na polską scenę. Z myślą o tym wprowadzeniu Horzyca nosił się długo, być może całe życie: swoją młodzieńczą pracę doktorską w Wiedniu pisał przecież o Kleiście[15]. Świadomie włączał go też w orbitę polskiego teatru monumentalnego: w polski kontekst romantyczny - był to dla Horzycy, jak sam pisał w programie, pruski *Kordian*[16].

W.D.: - Dlaczego nie próbował wystawić go wcześniej?

K.P.: - W Toruniu? Nie mógł: nastroje antyniemieckie tuż po wojnie były zbyt silne. Może mógł był spróbować później, na przykład w Krakowie zamiast *Ruy Blasa*. Obsadę by w Starym znalazł. Ale wtedy, w 1954, działała inna znów presja zewnętrzna: *Ruy Blas* uchodził za utwór wybitnie postępowy. *Książę Homburgu* przeciwnie, za głęboko reakcyjny.

W.D.: - A jak pan ocenia spektakl warszawski?

K.P.: - Przedstawienie miało piękną scenografię Kosińskiego[17], ładne układy scen zbiorowych, wreszcie Elektora - Szalawskiego, który nadał przedstawieniu ton mocny, czysty, poetycki, lecz nie retoryczny, a nawet pewien żar. Toteż, choć Homburg Kmicika wypadł blado, spektakl miał temperaturę i tempo; był patetyczny, ale dość żywy i w sumie stanowił rzecz dużego formatu[18]. Chyba formatu najlepszych toruńskich prac Horzycy, na przykład - prawie zapomnianego, rzadko wymienianego (bo może mało krytyków je widziało), a bardzo pięknego *Życia snem* Calderona, które Horzyca uważał z kolei za hiszpański odpowiednik *Hamleta*, jak *Homburga* za pruski odpowiednik *Kordiana*.

Książę Homburgu potwierdzałby przypuszczenie, że Horzyca w Warszawie nie powiedział jeszcze ostatniego słowa. Ale... Niestety, znów moment, czas. Widzi pan, Homburg to nie był dla nas wtedy Kordian. Horzyca stawiał problematykę *Homburgu* jak zwykle w płaszczyźnie dość abstrakcyjnej tragedii wyboru moralnego, nie akcentując zbytnio politycznych implikacji, jakie niesie ten wybór w utworze Kleista. Może na szczęście. Gdyby nadał im mocniejszą wymowę i bardziej współczesny ton, przedstawienie w ówczesnej sytuacji politycznej nabrałoby sensu, łagodnie mówiąc, nieprzyjemnego. Zwłaszcza wobec aktorskiej przewagi Elektora nad Homburgiem. A tak po prostu znów rozmijało się z nastrojem widowni. Oglądało się je dość obojętnie: było dobre, ale - znów - tylko akademickie.

W.D.: - Horzyca napisał kiedyś artykuł *O wiecznym i doczesnym repertuarze teatralnym*[19]. Wydaje mi się, że on chyba przez całe życie pragnął realizować ów wieczny repertuar, zwłaszcza zaś w Teatrze Narodowym - bo tak sobie wyobrażał profil tego teatru.

K.P.: - I pewnie nawet słusznie. Tylko, że wieczny repertuar ożywa na scenie dopiero, kiedy nabiera aktualności. Niekoniecznie politycznej zresztą, nie zawsze. Czasem jest to aktualność moralna, czasem aktualność marzenia albo ironii, albo

tylko uczuć, namiętności, różnie bywa. Lecz jeśli nie nabiera żadnej, jest martwy. Przynajmniej w danym momencie. Albo, jeśli pan woli, w danej interpretacji. U Horzycy oba te „przynajmniej" zaczynały się, niestety, splatać.

Kiedyś, po premierze *Wizyty starszej pani* w Dramatycznym, wyszliśmy z teatru razem i idąc po tym największym placu w Europie, przed Pałacem Kultury, pogadywaliśmy sobie o sztuce i o przedstawieniu. Horzycy podobało się przedstawienie i sztuka, ale w pewnym momencie powiedział: - To trochę taki Ibsen. Zachnąłem się na to: - Ibsen? Dzisiaj sądzę, że Horzyca miał sporo racji, bo jeśli porównać *Wizytę starszej pani* na przykład z *Podporami społeczeństwa* czy z *Wrogiem ludu*, tradycja ibsenowska u Dürrenmatta istotnie wystąpi wyraźnie. Ale ja wtedy pomyślałem...

W.D.: - Że Horzyca czyta już nowy dramat jedynie przez stary?

K.P.: - Tak, coś takiego. Ze pewnego progu wrażliwości pokoleniowej Horzyca już nie przekroczy. Myślę, że byłem niesprawiedliwy dla niego: przecież akceptował *Wizytę*, i spektakl, i tekst. Może nie chodziło tu jeszcze o próg wrażliwości, raczej o próg światopoglądowy. Wie pan, światopogląd Horzycy, tradycyjnie katolicki, zawsze optował na rzecz heroizmu moralnego, ludzkiej woli i wyboru oraz głębokiej, niewzruszonej wiary w wartości. Stąd jego programowa niechęć do wszelkich przejawów nihilizmu filozoficznego, a nawet czystej drwiny bez wyraźnej moralnej przeciwwagi. „Teatr absurdu" to nie było coś dla niego, rzecz jasna. Ale żałuję, że nigdy go nie spytałem, co sądzi o *Czekając na Godota*. Bo wydaje mi się czasem, że tę właśnie sztukę Becketta mógł jeszcze i głęboko odczuć, i dobrze wystawić. Chociaż już nie *Końcówkę*. I oczywiście nie Geneta, Ionesco, Witkacego, Gombrowicza, Mrożka - to już były rzeczy poza jego zasięgiem. Gdyby jednak miał jeszcze przed sobą o trzy - cztery sezony więcej, może by wystawił w Narodowym i *Nasze miasto*, i *Długi obiad świąteczny* tegoż Wildera, i *Zjazd rodzinny* Eliota. A pewnie najchętniej *Mord w katedrze*, tak przypominający w dodatku dramat, do którego Horzyca wyraźnie był przywiązany: *Bolesława Śmiałego* Wyspiańskiego.

W.D.: - Zgłaszał nawet *Bolesława* w planach repertuarowych w Poznaniu, ale już mu go nie puszczono.

K.P.: - Właśnie. *Mordu w katedrze* nie miał nawet po co

zgłaszać; musiał wiedzieć, że mu go także nie puszczą, zwłaszcza w Narodowym[20]. Konflikt władzy z Kościołem, zakończony morderstwem arcybiskupa, tuż po wypuszczeniu Wyszyńskiego - no nie, nie.

O tych zewnętrznych ograniczeniach też warto stale pamiętać, kiedy mówimy o Horzycy w Warszawie. Narodowy w latach socrealizmu był przecież artystycznie nijaki i chwiejny niekoniecznie z winy dyrektorów. Przede wszystkim z powodu oficjalnej reprezentacyjności tej placówki. Podlegał wielorakim i z różnych stron działającym presjom politycznym w znacznie silniejszym stopniu niż inne teatry. W przypadku osobnika tak „niepewnego" jak Horzyca, tych presji, a choćby tylko oportunizmu i niechęci, musiało być nadal dużo. Swobodniej już było znacznie, to prawda, szczególnie na terenie klasyki - ale taka *Nie-Boska* na przykład wciąż była nie do przepchania, zwłaszcza w Warszawie. *Antoniusza i Kleopatry* też mu nie puszczono, jak pan przypomniał. Zaś obcy repertuar współczesny natrafiał jeszcze na wiele przeszkód. Opory bywały różne: i doktrynalne, i cenzuralne, i „nazwiskowe", i zwyczajnie asekuranckie - lęk. Wiem coś o tym, bo sam w tym wtedy robiłem, w Dramatycznym i w „Dialogu". Wydrukować było łatwiej niż wystawić. Często wplątywała się tu na przykład zasada „dobry towarzysz to martwy towarzysz": sztuka niby owszem, ale skąd my wiemy, co facet powie jutro? A ponadto trudności dewizowe. Czy to one wywołały odmowę Millera?

W.D.: - Prawdopodobnie, choć tego dokładnie nie wiem. Prasa podała tylko, że odmówił.

K.P.: - Później trochę zmiękł, bo kiedy w Dramatycznym, już po śmierci Horzycy, robiliśmy *Proces w Salem*, nie stawiał, o ile pamiętam, żadnych przeszkód. Załatwiał to Marian Meller, dyrektor znakomity, więc może wytrzasnął jakieś pieniądze. Ale na publikację swoich sztuk w „Dialogu" Miller nie zgadzał się jeszcze przez całe lata sześćdziesiąte; żądał - w dolarach - sum zupełnie dla nas nierealnych. Horzyca na takie przetargi nie miał pewnie czasu ani energii. Dość miał na początek innych kłopotów. Zresztą - pamięta pan może to jego piękne powiedzenie o świętym Wilamie?

W.D.: - To z listu do pana? Zaraz znajdę, chwileczkę...

„Właściwie św. Wilama nie ma. Dopiero będzie, jak zawsze powiadam, i w acta sanctorum figurować będzie jako św. Wilam

męczennik, patron dyrektorów teatralnych"[21].

K.P.: - A cytat pochodzi jeszcze z dobrych lat toruńskich. Narodowy to już chyba była Golgota.

W.D.: - Ostatnią inscenizacją Horzycy było *Za kulisami* Norwida[22].

K.P.: - Ostatnią i chyba najważniejszą dla niego z rzeczy dawnych, które chciał pokazać Warszawie. A *Za kulisami* bardzo chciał Warszawie pokazać. Jak pan pamięta, w roku 1947 próbował nawet pojechać do Warszawy z przedstawieniem toruńskim, co się nie udało.

W.D.: - Wiemy o tym między innymi z listów Horzycy do Wacława Borowego, który miał pośredniczyć w pertraktacjach[23].

K.P.: - Bardzo chciał to pokazać, bo wiedział, że to najświetniejsze z jego powojennych przedstawień. Może nawet - ze wszystkich jego prac. Więcej: że to odkrycie repertuarowe, i to w najważniejszym dla niego nurcie, w nurcie polskiego repertuaru monumentalnego, do którego teraz - dzięki jego, Horzycy, koncepcji inscenizacyjnej i jego konstrukcji tekstu, niepełnego i niejasnego - przybywało nowe ogniwo. A w dodatku był to jego ukochany Norwid, pisarz Horzycy bliższy chyba nawet niż romantyczna wielka trójka, pisarz, który dzięki jego - i Osterwy - wysiłkom w ogóle przedostał się wreszcie na polskie sceny.

I jeszcze coś. *Za kulisami* dzieje się przecież w salach redutowych obok Teatru Rozmaitości, czyli... późniejszego Narodowego. Jak *Wyzwolenie* dzieje się na scenie dzisiejszego Teatru im. Słowackiego, a *Noc listopadowa* - w łazienkach. Ta symbolika miejsca była dla Horzycy równie jak Wyspiańskiego istotna. Oczywiście nie były to czasy, kiedy można by po prostu urządzić bal w salach redutowych i mając zamiast statystów publiczność, a raczej uczestników, rozegrać w tych salach cały dramat. I wątpię, czy Horzycy, nawet w marzeniach, taki pomysł przyszedłby do głowy. Ale i ta możliwość, jaką podsuwała teraz sytuacja, była dlań podniecająca zapewne: *Za kulisami* m u s i a ł o się wreszcie rozegrać w Narodowym.

Bardzo więc chciał. Miał to być jego „list uwierzytelniający" wobec Warszawy. Ale chyba czuł już, że siły go opuszczają. Że nie wyciągnie.

W.D.: - Próby prowadził już w szpitalu.

K.P.: - Tak, częściowo w szpitalu, bo parokrotnie wyrwał się stamtąd do teatru i znowu wracał do łóżka. Zmarł, jak pan wie, na serce. Może byłby jeszcze przeżył ten kryzys, gdyby nie ta premiera. Zabiła go. Przedstawienia nie ukończył, premiera się odbyła, ale kiedy już nie żył[24]. Lecz znacznie wcześniej stracił jakby wiarę, że da radę. Świadczą o tym drobne kompromisy koncepcyjne, na jakie poszedł - pozornie może drobne - które jednak dla reedycji warszawskiej miały okazać się fatalne.

Zaczynał się finał Horzycy w Narodowym.

W.D.: - O jakich pan myśli kompromisach?

K.P.: - Dam panu dwa przykłady. *Za kulisami* poprzedzała w Narodowym *Miłość czysta u kąpieli morskich*. Nie było jej w Toruniu. Nie mam nic przeciw tej jednoaktówce Norwida, lubię ją - ale tu doczepiona była zbędnie, jak ozdóbka, naddatek. Gorzej, bo rozpraszała uwagę widza, kierowała ją w mylną stronę, przeszkadzała mu skupić się na - trudnym przecież myślowo i skojarzeniowo - przebiegu dramatu *Za kulisami*. Ale Horzyca wyraźnie już bał się, że *Za kulisami* okaże się dla warszawskiej publiczności za ciężkie, za skomplikowane, za nudne, za blade. I - półświadomie może - szukał jakiejś podpórki. Czyli: nie wierzył już, że potrafi poderwać samo *Za kulisami* na ten szczebel siły dramatycznej, jaką miało w Toruniu. Dlatego pewnie nie zauważył, że nawet zakładając, iż spektakl będzie dużo od toruńskiego słabszy, ta podpórka nie tylko go nie podeprze, ale przeciwnie - jeszcze osłabi.

W.D.: - A drugi przykład?

K.P.: - Drugi to scenografia Jędrzejewskiego i Przeradzkiej, projekty chyba nie dogadane do końca, które Horzyca podpisał już w szpitalu - ale jednak podpisał. Otóż projekty te dość istotnie zmieniały sens przedstawienia, z czego Horzyca musiał był sobie zdawać sprawę, nawet jeśli nie w pełni. Może prowadził już wyścig z czasem, nie chciał stopować roboty w pracowniach, licząc, że to i owo zdąży jeszcze zmienić na generalnych próbach. Ale kłopotu technicznego, jaki ta nowa dekoracja zrodzi, w ogóle nie przewidział. Chociaż powinni go byli przewidzieć sami scenografowie, gdyby dokładnie zrozumieli zamysł Horzycy.

W.D.: - Na czym polegał ów kłopot?

K.P.: - Znów muszę tu wrócić do inscenizacji toruńskiej. Jej

sednem, jądrem myślowym była koncepcja powiązania zachowanych fragmentów tekstu Norwida: tekstu *Za kulisami* i dramatu *Tyrteja*. Horzyca wiązał je w całość, przyjmując poetykę dramatu wizyjnego, którą łączył ściśle z polskim dramatem monumentalnym, a całkiem bezpośrednio - z *Weselem*. Pisał o tym wyraźnie w programie[25]. U Wyspiańskiego, jak pamiętamy, w akcie pierwszym odbywa się wesele, jeszcze w atmosferze zabawy, aż w akcie drugim zjawiają się wizje, postaci z historii, z innego wymiaru; potem wizje znikają, trwa dalszy ciąg wesela. Na dokładnie tej samej zasadzie zbudował Horzyca spektakl *Za kulisami*. W salach redutowych toczy się bal, na bal wdziera się dramat *Tyrteja* z przyległej sceny teatru, potem wizja ta znika i bal toczy się dalej. Dyskusje wokół takiego układu i odczytania tekstu, między innymi z Gomulickim[26], który się wyraźnie z Horzycą nie zgadzał, były dyskusjami badacza Norwida z kimś, kto miał jasną, łączną wizję teatralną obu utworów - i to taką, która mu się sprawdziła.

Lecz wizja ta stawiała scenografowi pewne twarde,choć nie trudne wymagania. W Toruniu, w wersji Torwirta, rzecz wyglądała tak: w głębi sceny biegła ściana z luster, ściana sali balowej, płaska, równoległa do rampy, ograniczona z boku dwiema kolumnami. Przed tą ścianą toczył się bal, przetaczał się z jednej kulisy w drugą, właśnie jak w *Weselu*: na pierwszym planie pary dialogowały przerywając taniec i schodziły tańcząc, na drugim tańczono prawie cały czas. Walc, na którym budowano akcję, wygasał przy niektórych rozmowach, po czym wkraczał znowu. W pewnej chwili następował moment napięcia - już nie pamiętam, czy zrobiony muzycznie, czy dźwiękowo - moment przerażenia wśród gości. Huk, trzask, pęknięcie przez środek całej ściany z luster i brzęk sypiącego się szkła. Pęknięta ściana rozsuwała się, ludzie uciekali na boki. Za ścianą otwierała się przestrzeń z niebieskim horyzontem, pusta. Stamtąd wdzierali się Partenianie, od razu po pęknięciu ściany wychodząc na pierwszy plan. Potem wycofywali się, a na tle niebieskiego horyzontu zaczynał się toczyć *Tyrteja*. Z sal redutowych zostawały dwie kolumny z boków i - już za nimi - wychylające się zza kulis fragmenty pękniętej ściany oraz w górze dwa nadal płonące kandelabry. Nie było nic więcej. Potem ta sama ściana zsuwała się z powrotem i kończył się bal. Tak to wyglądało w Toruniu.

Natomiast w Narodowym Przeradzka i Jędrzejewski zastosowali pewien skrót ekspresyjny (dość już trącący myszką): tylna ściana nie była prosta i równoległa do rampy, lecz cofała się półkoliście, a pilastry między lustrami zbiegały się ku górze. Jakby ściana była ćwiartką kuli. Pęknięcie takiej ściany nie tylko przykro demaskowało ten skrót (jako lipę), ale kładło całą ekspresję sceny, bo rozsuwanie ściany musiało też biec, powoli i z trudem. Przepadł cały efekt nagłości i zaskoczenia: trach - i scena nagle pusta.

Po drugie, w *Tyrteju* scenografowie dodali wdzięczne ozdóbki: ułamek kolumny pośrodku, a w głębi dwa (bodaj dwa) pasma udrapowanej materii, tworzące jakby sugestie kolumn. Niby były tylko delikatną aluzją antyczną, były prawie przezroczyste, ale w sumie zjawiała się w *Tyrteju* jakby osobna scenografia, rozbijając jednolitość *Za kulisami* na dwie sztuki. A przecież na bal w pomyśle Horzycy nie „wjeżdża" żadna nowa scenografia ani nowa sztuka; na bal wdzierają się tylko p o s t a c i e z innego świata. Wdziera się w i z j a i niknie. A tu co? W dodatku zamiast surowości i siły - żałosna minoderia.

Dalsze jednak nieszczęście ujawniło się w trakcie prób generalnych. Byłem na nich obecny, już po śmierci Horzycy, ponieważ Daszewski, który objął po nim dyrekcję, zaprosił Marynę Broniewską i mnie, jako ludzi pamiętających prapremierę toruńską, żebyśmy pomogli to wszystko jakoś zmontować. Siedzieliśmy na widowni zupełnie bezradni, naradzając się szeptem, co robić. Bo okazało się w dodatku, że kieszenie Teatru Narodowego są płytsze niż w Toruniu i dekoracji - zwłaszcza takiej, jak ta nowa - nie daje się wyciągnąć do końca ze sceny, nie cofa się tak daleko, jak trzeba. Nie było innej rady, wobec tej sytuacji oraz dekoracyjnych fru-fru w *Tyrteju*, jak zapuszczać kurtynę tuż po pęknięciu ściany i po wkroczeniu Partenian - po to, żeby zmienić dekoracje.

W.D.: - Co zapewne rozbijało efekt...

K.P.: - Efekt, już przez scenografię zniszczony, niszczyło do reszty, ale wnosiło w spektakl coś znacznie gorszego. Przecież, jak pan pamięta była jeszcze *Miłość czysta u kąpieli morskich*. W rezultacie przedstawienie stało się nagle składanką czterech jednoaktówek przedzielonych kurtyną. *Miłość czysta u kąpieli morskich* - kurtyna. Kawałek balu *Za kulisami*

- kurtyna. *Tyrtej* - kurtyna. Drugi kawałek balu *Za kulisami*. Rozsypała się cała jedność spektaklu. Wszystko, co Horzyca w Toruniu wymyślił, by zjednoczyć fragmenty w dramat, poszło w diabły.

Całość była bez sensu. Przynajmniej oba kawałki *Za kulisami* plątały się teraz nie wiadomo po co. Zostawały dwie jednoaktówki - *Miłość czysta* i *Tyrtej* - oblepione jakimś balem. Chyba nikt z widzów nie mógł odebrać tego jako organicznej całości.

Siedzieliśmy z Broniewską przerażeni. Patrzyliśmy na katastrofę, na ruiny spektaklu. Z rozpaczą słuchaliśmy monotonnego ple-ple, cieknącego ze sceny. Broniewska próbowała, rzecz jasna, ratować co się dało, ale niewiele już mogła zrobić prócz poprawek kosmetycznych. A przecież obsada scen balowych była może lepsza niż w Toruniu. Role gości balowych były tam - jako r o l e - dość blade. Ratował je rozmach całości, jednolitość spektaklu, wdzięk, rytm. Ratowało też piękne wyeksponowanie paru wierszy, zwłaszcza „Daj mi wstążkę błękitną" oraz finałowego „Na posadzkę zapustnej sceny /gdzie tańcowały pierwej tłumy masek..." Najsilniej tu dochodziła do głosu migotliwość tonacji, splot liryzmu, ironii i goryczy. I ratował aktorsko *Tyrtej*. Ten w zasadzie duet Salaburskiego-Tyrteja i Maślińskiej-Eginei był w Toruniu znakomity: dramatyczny, bardzo czysty poetycko, z pewną patetycznością, ale raczej moralną niż werbalną. W Narodowym Salaburski po latach dokonał wyczynu: powtórzył swego Tyrteja prawie dokładnie i prawie z tym samym żarem. Ale Maślińskiej już nie miał, zabrakło partnerstwa. Więc i z *Tyrteja*, jak z dętki, uszło powietrze.

W.D.: - Premiera musiała mieć nastrój pogrzebowy.

K.P. - Ba, żeby nastrój. Inscenizacja toruńska miała, zdaje się czternaście przedstawień...

W.D.: - Tak. Warszawska, o dziwo, też dokładnie czternaście.

K.P.: - Ale na Toruń w roku 1946 czternaście przedstawień Norwida to było bardzo dużo, to był sukces. Nie przewidziany, sam Horzyca nie planował tylu spektakli. W Warszawie czternaście przedstawień to była klęska. I nie sposób tu winić warszawskiej publiczności. Reakcja musiała być jedynie grzecznościowa[27]. Mówiono: cóż, Horzyca spektaklu nie skończył, pewnie to mogło być lepsze; umarł, jest to jego ostatnie sło-

wo, które chciał nam przekazać, uszanujmy je. Ale Horzyca nie mógł już nawet wyjaśnić nikomu, co tu się stało.

Może byłoby lepiej, gdyby zawiesił próby idąc do szpitala. Gdyby warszawska wersja *Za kulisami* nigdy nie weszła na scenę. Gdyby pozostała z tej inscenizacji tylko legenda toruńska. Gdyby Horzyca umierający, szamoczący się między kliniką a teatrem, ostatnim wysiłkiem odpowiedzialności i woli sam nie podważył owej legendy w oczach opinii i krytyki tym kalekim i wtórnym tworem, jakim stała się inscenizacja warszawska. Po-tworem, powiedziałby Norwid.

W.D.: - A jednak dzisiaj, po trzydziestu latach, możemy chyba stwierdzić, że Wilam Horzyca miał rację, gdy objął dyrekcję Narodowego i podjął swoją ostatnią już w życiu walkę.

K.P.: - Miał rację? Tak, może tak. Bo w końcu przecież wygrał, choć przegrał.

II

Wilam Horzyca objął dyrekcję Teatru Narodowego w wieku 68 lat. Jego ponad trzydziestoletnie doświadczenie teatralne, jego dorobek i jasno określony program artystyczny sprawiły, że od początku swej pracy na nowym stanowisku dobrze wiedział, czego chciał. Jak mało który z jego poprzedników miał wyraźnie sprecyzowaną koncepcję Teatru Narodowego, koncepcję, którą mógł zaledwie zacząć realizować, bo na jej pełne rozwinięcie zabrakło mu czasu. Trzeba o tym cały czas pamiętać.

Narodowy nie był dla Horzycy jedną z wielu stołecznych scen; był teatrem wyjątkowym, spadkobiercą prawie dwustuletniej tradycji, obciążonym w związku z tym szczególnymi powinnościami wobec historii i wobec widowni. Pielęgnowanie tradycji, tworzenie wzorcowych inscenizacji polskiego kanonu dramaturgicznego, współczesne (co nie znaczy: zaktualizowane) odczytywanie największych dzieł klasyki polskiej i obcej - to najważniejsze zadania w pierwszym etapie pracy. Taki właśnie program i takie rozumienie tradycji prezentował Horzyca w obszernym liście do ministra kultury i sztuki, Tadeusza Galińskiego, z dnia 3 IX 1958:

„Powiedzieć można - pisał - że przez długie dziesiątki lat Teatr Narodowy był niemal synonimem teatru polskiego w ogólności i odgrywał na ziemiach zabranych przez carat rolę, jakiej nie przypadło grać chyba żadnemu teatrowi świata: świątyni polskiej kultury i polskiej mowy, jedynego miejsca publicznego, skąd mogła ona rozbrzmiewać w sposób godny naszego narodu. To była w tej połaci kraju samotna reduta wielkiej sztuki polskiej i cokolwiek by się stało, nikt nad tą ogromną rolą Teatru Narodowego w historii i nad jego wspaniałym dziełem nie będzie mógł przejść do porządku. (...) Teatr Narodowy to zaiste polska Comédie Française; takim było i takim powinno być jego stanowisko w rodzinie innych scen polskich"[1].

Narodowy miał więc się stać siedzibą wielkiej sztuki,

przez duże S, sztuki, która „jest najwyższą formą pamięci i rodzi się z żywego instynktu wieczności" - jaak to określał Horzyca jeszcze w czasie wojny[2]. W zamieszczonej powyżej rozmowie z Konstantym Puzyną autor niniejszej pracy wspominał o jednym z dawniejszych artykułów Horzycy pt. *O wiecznym i doczesnym repertuarze teatralnym*. „Jeśli co posiada na scenie wieczność - czytamy w nim - to ów tak zwany wielki repertuar. Nikt właściwie nie ma do niego zaufania, wszyscy boją się go jako «piły drewnianej», nikogo on podobno nie obchodzi, a jednak... ów wielki repertuar ma siłę przemagania śmierci; trwa dłużej niż ludzkie istnienia, zawsze w tym samym natężeniu wewnętrznym i pięknie"[3].

Nie ulega wątpliwości, że właśnie ów wielki-wieczny repertuar miał teraz decydować o obliczu Teatru Narodowego. Już całkiem wprost pisał o tym Horzyca do jednego ze swoich przedwojennych współpracowników, Mieczysława Lisiewicza, w liście z dnia 17 IV 1958: „Chcę z tego Teatru zrobić teatr klasyki polskiej przede wszystkim i klasyki w ogóle, bo powinien to być teatr paradygmatyczny, z wzorcowym wykonaniem i zespołem"[4].

To podstawowe zadanie zdominowało myślenie dyrektora o repertuarze (któremu miał patronować profil Wojciecha Bogusławskiego, wprowadzony wówczas niczym herb na okładki programów i afisze Narodowego). Stąd też wzięła się zapewne zauważona przez Puzynę „ostrożność" repertuarowa. Bowiem dopiero później, po dorobieniu się „jakiego takiego kapitału klasyki polskiej, a częściowo i obcej"[5], zamierzał Horzyca poszerzyć ofertę swojego teatru - przede wszystkim o sztuki współczesne, polskie i obce, a także lżejsze komedie (których zawsze sporo wystawiał w prowadzonych przez siebie teatrach). Temu drugiemu niejako nurtowi programowemu miała służyć scena kameralna, o utworzenie której dyrektor zabiegał od początku swej kadencji. Niestety, bez rezultatu.

Trudno dzisiaj jednoznacznie oceniać koncepcję Horzycy, bo jej realizacja pozostała jedynie s z k i c e m, k o n s p e k t e m. Półtora sezonu, jakie dostał do dyspozycji od losu, starczyło mu ledwie na zasygnalizowanie swego programu. Puzyna miał więc rację mówiąc, że był to dopiero wstęp. Zwłaszcza, że rytm pracy teatralnej w Warszawie uległ wówczas spowolnieniu w stosunku do tzw. prowincji. W Poznaniu czy we

Wrocławiu Horzyca wystawiał w ciągu jednego sezonu kilkanaście sztuk, w Narodowym przeez półtora roku dał tylko osiem premier. Pomijając jednak nawet to zagadnienie, przynajmniej dwie rzeczy o przedstawionej tu koncepcji można powiedzieć: była ona zbyt idealistyczna i zbyt uniwersalistyczna zarazem. Zbyt idealistyczna w stosunku do posiadanych sił i środków, zbyt uniwersalistyczna w stosunku do czasu wcielania jej w życie.

Zespół artystyczny Teatru Narodowego był wówczas, niestety, wyjątkowo słaby i słabość tę można było oglądać we wszystkich przedstawieniach. Inne warszawskie sceny, przede wszystkim Współczesny, Dramatyczny i Ateneum, posiadały dużo lepszych aktorów. Irena Eichlerówna - jedyna prawdziwa gwiazda Horzycy - wystąpiła w *Fedrze*, potem zaś wyjechała na kilka miesięcy za granicę. Był wprawdzie jeszcze Jan Kurnakowicz, ale i on zagrał tylko jedną rolę, Majora w *Pannie mężatce* (w nie najlepszej zresztą inscenizacji Janusza Strachockiego). Reszta aktorów zebrana została dość przypadkowo, dlatego brak jednolitości zespołu jaskrawo rzucał się w oczy.

W zakresie reżyserii Horzyca zdany był właściwie wyłącznie na siebie. Nie udało mu się pozyskać do współpracy żadnego wybitniejszego inscenizatora ani nawet któregoś z reżyserów obiecująco debiutujących w drugiej połowie lat pięćdziesiątych. W tej dziedzinie następowała wówczas prawdziwa zmiana pokoleniowa. Pracę zaczynali właśnie ci, którzy mieli decydować o obliczu polskiego teatru przez następne dwudziestolecie: Jerzy Krasowski (debiut 1954), Konrad Swinarski (1954), Zygmunt Hübner (1955), Józef Szajna (1955), Jerzy Jarocki (1957), Jerzy Grotowski (1957), Andrzej Wajda (1959). Żaden z nich nie myślał wtedy o pracy w Narodowym, o żadnym z nich nie pomyślał zapewne Horzyca. Bo nie mogło być mowy o jakimkolwiek porozumieniu między spoglądającymi w przyszłość debiutantami i kultywującym tradycję dyrektorem, reprezentantem pokolenia, którego czas już przemijał.

Udało się natomiast Horzycy pozyskać bardzo dobrych scenografów: Władysława Daszewskiego, Jana Kosińskiego, Romualda Nowickiego i Zenobiusza Strzeleckiego. Oprawa dekoracyjna przedstawień stała więc na prawdziwie wysokim poziomie i można tu odnotować kilka sukcesów: *Wyzwolenie* (Daszewski), *Książę Homburgu* (Kosiński), *Henryk VI na Łowach* (Nowicki).

„Była to scenografia nie narzucająca się nadmiernie - oceniał August Grodzicki - nie przytłaczała przedstawienia (...), ale funkcjonalnie łączyła się z treścią granego utworu, była realistyczna, ale i pełna poezji, odznaczała się niezwykłymi pięknościami plastycznymi"[7]. Dekoracje, choćby i najudatniejsze, ne mogły jednak zadecydować o kształcie całego spektaklu. W słabości zespołu artystycznego leżała więc pierwsza przyczyna niepowodzenia; ambitny program nie znalazł bowiem oparcia w realizatorach.

Druga przyczyna miała charakter bardziej subiektywny. Chodzi o siły fizyczne Horzycy. Choroba i starość stały się jego najbardziej dokuczliwymi przeciwnikami. Horzyca wiedział, że każdy niemal miesiąc to „czas darowany", że nie da rady wypełnić tego czasu tak, jakby pragnął. Dlatego powtarzał dawniejsze inscenizacje, a zupełnie nowych zdobył się tylko na *Księcia Homburgu* (którego zresztą też zamierzał wystawić już w latach trzydziestych). Tę właśnie premierę okupił dwumiesięcznym pobytem w szpitalu. I wtedy zaczął już prawdziwy wyścig z czasem i walkę o *Za kulisami*. Konstanty Puzyna pokazał cały dramatyzm tej walki, a można jeszcze przytoczyć wstrząsające świadectwo Ewy Bonackiej: „Horzyca rozpoczął z nami próby, gdy leżał chory w szpitalu (...). Bez żadnego wypoczynku rozpoczął później próby na scenie, których nie dane mu było dokończyć. Czuł widocznie, że siły jego słabną, bo podczas ostatniego przedstawienia *Wyzwolenia*, na którym był obecny, gdy zapytałam go, dlaczego się nie oszczędza, powiedział: «Chciałbym tylko jeszcze skończyć Norwida». Niestety, trzy godziny potem już nie żył"[8]. Dodatkowy komentarz nie jest tu przecież potrzebny.

Te właśnie ograniczenia artystyczne i fizyczne stały się powodem nazwania przeze mnie programu Horzycy zbyt idealistycznym. Skonstruowany bowiem został w myśl zasady „mierz siły na zamiary", tymczasem owych sił brakowało od samego początku. Ale zastosowanie jakiejkolwiek taryfy ulgowej było dla Horzycy, świadomego przecież niekorzystnej sytuacji, czymś nie do pomyślenia. Jeśli zdecydował się przyjąć stanowisko, musiał mu sprostać. Bez ustępstw, poważając się na ryzyko, może nawet za cenę samooszukiwania. Bo przecież - jak w ulubionej maksymie - „navigare necesse est, v i v e r e n o n e s t n e c e s s e". Wypominany tu zbytni idealizm nie

jest więc zarzutem, jest raczej... wyrazem podziwu.

Druga sprawa - nadmierny uniwersalizm koncepcji Horzycy wobec wymagań czasu - musi tu zostać omówiona bardziej szczegółowo. Koncepcję tę nazywam nazbyt uniwersalistyczną ze względu na jej wyraźnie ponadczasowy charakter. Teatr Narodowy miał w rozumieniu Horzycy stać ponad wymogami doraźnych założeń politycznych, mód artystycznych i estetycznych. Interesem nadrzędnym był dla niego interes kultury polskiej, pojmowany historycznie, w szerokiej perspektywie - nie hic et nunc, ale in aeternum. Horzyca nastawiał się raczej - jeśli już ustawiać jego poglądy w kontekście przełomu 1956 roku - na odbudowę zerwanej przez stalinizm łączności z tradycją i ogólnoeuropejskim dziedzictwem kulturowym niż na poddanie się prądom wstrzymywanym tylko dotąd przez tamy socrealizmu. Nie zamierzał szukać nowinek repertuarowych ani odczytywać na nowo klasyków, chciał tylko przywracać współczesności to, co zawsze powinno zajmować w niej stałe miejsce jako czynnik - mówiąc po norwidowsku - „organizowania wyobraźni narodowej". Odbudujmy najpierw - zdawał się głosić Horzyca - teatr wielkiej poezji, pięknej formy i uniwersalnej, głębokiej myśli, bo dopiero to pozwoli nam zrozumieć dzień dzisiejszy. Przezwyciężenie stalinizmu rozumiał więc przede wszystkim jako szansę powrotu do uniwersaliów kultury. I jeśli Mandelsztam kiedyś wzdychał:

„A więc już nie zobaczę sławnej *Fedry*
W tym staroświeckim ogromnym teatrze..."

- to Horzyca wystawiał na inaugurację swej działalności w Narodowym właśnie *Fedrę*! (choć cytowanego wiersza pewnie nawet nie znał).

W swoich poglądach był jednak wówczas odosobniony. W kontekście, jaki zostanie tu zaraz naszkicowany, program Horzycy odczytywano jako zachowawczy, nie przystający do społecznych nastrojów i oczekiwań. Puzyna analizował ten dysonans w kategoriach klasycznego rozminięcia się wybitnej jednostki z czasem. Na pewno słusznie. Analizę tę warto jednak nieco rozwinąć - w pierwszej kolejności o dokładniejszą charakterystykę życia teatralnego w okresie popaździernikowym (kontekst polityczny jest dzisiaj powszechnie znany, nie trzeba więc tu go przypominać) - i uzupełnić o inną hipotezę.

„Odwilż" w teatrze zaznaczyła się w trojaki sposób: w nowym repertuarze, w powstawaniu nowych, nierzadko awangardowych scen oraz w pokoleniowej zmianie warty - licznych debiutach młodych artystów, zwłaszcza reżyserów i scenografów (wspominałem o tym powyżej). W poprzednim rozdziale wymieniałem już premiery będące wyrazem diametralnych zmian w polityce, nie tylko kulturalnej - od *Łaźni* poprzez polskie utwory romantyczne aż do *Czekając na Godota*. W tym miejscu chciałbym skupić uwagę na repertuarze warszawskim w sezonie 1956/57 - poprzedzającym objęcie dyrekcji Narodowego przez Horzycę - oraz 1957/58 - pierwszym roku jego pracy w stolicy.

Repertuar czternastu stołecznych teatrów dramatycznych zdominowany był wówczas przez sztuki współczasne, głównie zachodnie. W sezonie 1956/57 w Warszawie prawie nie wystawiano klasyki (grano tylko *Damy i huzary* w Teatrze Domu Wojska Polskiego, *Odprawę posłów greckich* i *Warszwiankę* w Teatrze Młodej Warszawy oraz *Aszantkę* w Narodowym), w następnym roku udział utworów klasycznych zwiększył się, ale nadal stanowił mniejszość. Dopiero w skali ogólnopolskiej proporcje się wyrównywały. Połowę z 642 premier, jakie przygotowano w ciągu omawianych dwóch sezonów, stanowiła klasyka (336 premier, 180 sztuk), połowę - utwory współczesne (306 premier, 181 sztuk)[9]. Dramatów rodzimych wystawiono mniej niż obcych (ok. 40 proc.), a współczesne sztuki zachodnie wypełniały około jedną czwartą całego repertuaru i one przede wszystkim decydowały o obliczu repertuarowym ówczesnego teatru polskiego. Nadrabianie powojennych zaległości, chęć zamanifestowania otwarcia na świat,możliwość eksploracji terenów do niedawna zakazanych - oto podstawowe przyczyny tego stanu rzeczy. W Warszawie grano więc wówczas przykładowo: *Antygonę* Anouilha, *Wizytę starszej pani* Dürrenmatta, *Wariatkę z Chaillot* Giraudoux, *Krzesła* Ionesco, *Proces* Kafki, *Jajko* Marceau, *Miłość i gniew* Osborne'a, *Muchy* Sartre'a, *Nasze miasto* Wildera, *Tramwaj zwany pożądaniem* Williamsa, a także kryminały Agaty Christie i musical *Kiss me, Kate*. Zestaw ten uzupełniał nowy, w stosunku do epoki socrealizmu, wybór sztuk polskich (ilościowo zresztą uboższy): *Imiona władzy* Broszkiewicza, *Porfirion Osiełek* Gałczyńskiego, *Iwona, księżniczka Burgunda* Gombrowicza, *Maski Marii Dominiki* Zawieyskiego, *Policjanci* Mrożka.

Inwencją repertuarową i stylistyczną wyróżniały się w

Warszawie zwłaszcza trzy teatry: Dramatyczny (pod dyrekcją Mariana Mellera, ale z kolektywnym kierownictwem Stanisława Marczaka-Oborskiego, Konstantego Puzyny, Ludwika René i Jana Swiderskiego), Współczesny (dyr. Erwin Axer) i Ateneum (dyr. Aleksander Bardini). One nadawały ton życiu teatralnemu stolicy i były chętnie odwiedzane przez publiczność, ich repertuar bowiem mówił o współczesnych problemach, o najważniejszych sprawach publicznych i politycznych, a metaforyczny i uogólniający najczęściej sposób inscenizacji nie przeszkadzał widzom (i krytykom) w aktualizowaniu i udosłownianiu akcji. Wszystko bowiem, co nowe, było wówczas „polityczne" już przez sam fakt, że mogło się objawić - jak zauważa słusznie Marta Fik[10].

Październik dokonał również przełomu w zakresie administracyjnym. Urzędnicy przestali wyznaczać dyrektorom limity repertuarowe i podejmować za nich decyzje artystyczne, rozpoczęto też stopniową decentralizację teatrów (przekazywanie w gestię władz miejskich; pod bezpośrednim nadzorem Ministerstwa Kultury i Sztuki pozostały ostatecznie tylko Teatry Narodowy, Polski i im. Słowackiego w Krakowie). Dzięki temu między innymi zaistnieć mogło wówczas wiele scenek tak zwanego - w dzisiejszej terminologii - „offu": Teatr na Tarczyńskiej, Teatr Klubu Krzywego Koła, Teatr Niezależnych Form Scenicznych „Manekin" czy teatry studenckie: STS, „Stodoła" - by ograniczyć tę listę tylko do Warszawy. Do głosu doszła też awangarda innego rodzaju, poszukująca przede wszystkim nowych środków wyrazu, opowiadająca się za autonomią sztuki teatralnej. W Krakowie w 1955 roku Tadeusz Kantor założył Cricot 2, w Nowej Hucie eksperymentowali w tym czasie Krystyna Skuszanka, Jerzy Krasowski i Józef Szajna, we Wrocławiu powstał Teatr Pantomimy Henryka Tomaszewskiego (1958), a w Opolu wkrótce miał rozpocząć działalność Jerzy Grotowski (1959). Wszystkie te przedsięwzięcia ożywiały znacznie ówczesne życie teatralne (choć bynajmniej nie spotykały się wyłącznie z aplauzem) i zmieniały obowiązującą dotychczas estetykę oraz hierarchię wartości.

Publiczność, tak jak i artyści, spragniona była przede wszystkim nowości. Także nowej teatralnej lektury klasyki. *Hamleta* oglądano więc na przykład w kontekście XX Zjazdu KPZR[11], a w Konradzie z *Wyzwolenia* upatrywano egzystencjalis-

tę[12]. Trzeba uprawiać wielką politykę - mówił bez ogródek Bohdan Korzeniewski w ankiecie teatralnej „Po prostu"[13].

Horzyca, jak wiemy, wielkiej (ani małej) polityki uprawiać nie zamierzał. Nad doczesność przekładał bowiem wieczność, a nad doraźność - uniwersalizm. Wydaje się, że tej postawy nie można interpretować tylko w kategoriach opisywanych przez Puzynę, tzn. konfliktu wybitnej jednostki z wymaganiami zmieniającego się czasu, zmieniającej się estetyki teatralnej. Także tak - na pewno[14], ale nie wyłącznie. Przymiotniki takie, jak „akademicki", „anachroniczny", „konserwatywny", nie określają tu chyba istoty rzeczy. Nasuwa się jeszcze inna hipoteza. Rzecz bowiem w tym, że na październikowy przełom Horzyca od początku patrzył z dystansem. W jego ówczesnych wypowiedziach czy korespondencji trudno znaleźć najmniejszy choćby ślad jakiegokolwiek entuzjazmu. Próby wybiegania teatru na „gościniec" dnia dzisiejszego musiał oceniać również ze sceptycyzmem. Nawet nie dlatego, że w jego rozumieniu to „ubóstwienie najdoraźniejszej realności" - jak kiedyś pisał[15] - usiłuje zwykle narzucić sztuce propaganda, wszystko jedno ku czemu zwrócona. Dlatego raczej, że nie wierzył w dokonującą się rewolucję pojęć i świadomości. „Stalinizm nie był zjawiskiem atakującym społeczeństwo polskie od zewnątrz - zauważa Zbigniew Raszewski, - rozgościł się w samym centrum polskiego życia, jednając sobie tłumy wyznawców wśród polskiej inteligencji"[16]. Horzyca widział to i - jak dalej pisze o nim Raszewski - właśnie po Październiku „doszedł do wniosku, że upadek inteligencji polskiej, zakończony zwycięstwem stalinizmu około 1950 roku, ma trwałe skutki, bo choć zmieniają się zawołania, idole, mody, nie zmienia się gust do moralnej i intelektualnej tandety. W rozmowach bynajmniej tego przeświadczenia nie taił" Nie wierzył więc też w pozornie rewolucyjną odwagę teatru, który swej publiczności w gruncie rzeczy umiał tylko powiedzieć: czekajcie na Godota. Jesienią 1957 roku, kiedy Horzyca obejmował dyrekcję Teatru Narodowego, wiadomo już było, że Godot nie przyjdzie[17]. I może właśnie dlatego Wilam Horzyca, ze swoją zbyt idealistyczną i zbyt uniwersalistyczną koncepcją sztuki, „wygrał, choć przegrał"[18].

Z A K O N C Z E N I E

Gdyby chcieć końcową fazę działalności teatralnej Wilama Horzycy (lata 1948-1959) oceniać tylko w kategoriach artystycznych, należałoby stwierdzić, że najlepszy okres tej działalności wiąże się z dyrekcją teatrów poznańskich. W Poznaniu Horzyca pracował wystarczająco długo (prawie trzy sezony), by - mimo wszystkich opisywanych tu przeciwności - zarysować wyraźną linię repertuarową prowadzonych przez siebie scen, wyznaczoną przede wszystkim przez wielką klasykę i dramaturgię Bernarda Shawa. W ramach tej koncepcji na pierwszy plan wysunęły się sztuki inscenizowane przez niego osobiście. *Sen nocy letniej*, *Fedra*, *Czarująca szewcowa*, *Las*, *Hamlet* oraz *Major Barbara*, *Profesja pani Warren* i *Szczygli zaułek* zapisały się trwale nie tylko pośród dokonań ich reżysera, ale i w historii powojennego teatru polskiego. Dzięki nim też Poznań po raz pierwszy po wojnie zyskał rangę poważnego ośrodka teatralnego w kraju. One również zaświadczają o skali możliwości twórczych Horzycy w tym czasie i jego zdolności organizacyjnych.

Dymisja z 1951 roku stanowi punkt zwrotny i wyraźną cezurę w omówionej tu działalności. Tylko warszawskie wznowienia *Profesji* i *Fedry* oraz nowa inscenizacja *Księcia Homburgu* dopełniają listy sukcesów. W latach pięćdziesiątych nastąpił bowiem regres, ale miał on już przede wszystkim przyczyny pozaartystyczne. Scharakteryzowaniu tych właśnie przyczyn poświęcona została w dużej mierze niniejsza praca. Tylko takie ujęcie pozwoliło rozszerzyć ostateczną opinię i dostrzec w końcowej fazie działalności Horzycy coś więcej niż aspekt ściśle teatralny. Pozwoliło zobaczyć mianowicie schyłek życia tego twórcy w kategoriach wielkiego d r a m a t u n i e s p e ł n i e n i a. Oceny kolejnych etapów twórczości Horzycy - wrocławskiego, krakowskiego i warszawskiego - zawarte na końcowych stronach każdego z rozdziałów składających się na tę pracę, starały się uwzględniać te właśnie kategorie.

Teatr, jak wiadomo, jest takim szczególnym rodzajem sztu-

ki, który wiąże się ściśle z życiem społecznym, który w dużym stopniu kształtowany jest przez uwarunkowania zewnętrzne. W niniejszej pracy nie można było w związku z tym poprzestać na opisie artystycznych dokonań Wilama Horzycy. Trzeba było większą uwagę zwrócić na kontekst tej działalności, gdyż on właśnie określał warunki teatralnych spełnień i niespełnień.

W maju 1957 roku Horzyca zapisał znamienne słowa: „(...) mieliśmy niegdyś jego [wielkiego dramatu] inscenizacje, ale już ich nie mamy. Mężnie walcząc z formalizmem, wytraciliśmy je dość gruntownie. A teraz woła się o zmartwychwstanie Schillera, wprzód położywszy go przykładnie do grobu".[1] Wolno przypuszczać, że nie tylko o Leona Schillera chodziło w tej wypowiedzi. Lata 1951-1956 były wszak „kładzeniem do grobu" także i Horzycy. Poprzez odsuwanie od pracy, spychanie na prowincję, upokarzanie i szykanowanie, gazetowe ataki etc. Odpowiedzialność za to ponoszą nie tylko stalinowscy funkcjonariusze resortu kultury, ale po części i „bezinteresowni" wrogowie, wykorzystujący polityczną koniunkturę dla zaspokojenia własnych celów.

Jednostkowy przykład Horzycy odzwierciedlał przy tym tendencje natury ogólniejszej; ukazywał przemiany w życiu teatralnym, związane ściśle z regułami polityki kulturalnej przełomu lat czerdziestych i piędziesiątych, był bowiem znamienny dla przeobrażeń tego okresu.

W związku z powyższym nie stawiałem sobie za cel szczegółowej analizy Horzycowskich przedstawień czy ich rekonstrukcji, ale chciałem ukazać przede wszystkim warunki, w jakich te przedstawienia powstawały i były odbierane. Dużo miejsca poświęciłem więc na scharakteryzowanie ogólnej polityki teatralnej, zapoczątkowanej w Polsce u schyłku lat czterdziestych, oraz na odnotowywanie wydarzeń pozateatralnych, mających wpływ na możliwość realizacji jakiejkolwiek - w przypadku sztuki scenicznej - koncepcji artystycznej, repertuarowej i interpretacyjnej (w odniesieniu do dramaturgii) każdego ówczesnego dyrektora i reżysera. Podstawowym źródłem do zobrazowania wspomnianych uwarunkowań stała się w związku z tym prasa z lat 1948-1959 oraz zachowane dokumenty archiwalne, tudzież relacje świadków. Z tych samych powodów dużą wagę przywiązywałem do recepcji poszczególnych inscenizacji Horzycy, zarówno ze strony krytyki, będącej wówczas przeważnie

oficjalnym reprezentantem państwowego mecenasa, jak i publiczności.

W szerszej optyce chodziło zaś o przedstawienie w tej pracy warunków czynnego uczestnictwa w ówczesnym życiu kulturalnym każdego twórcy o młodopolskim jeszcze rodowodzie intelektualnym i o ukształtowanym przed wojną światopoglądzie artystycznym, każdego z ostatnich przedstawicieli „ludzi stamtąd" - by posłużyć się określeniem Marii Dąbrowskiej[2]. Przykład Horzycy może tu być modelowy z racji dość niepowszedniej, zwłaszcza w tamtych latach, bezkompromisowości jego postawy. „Mimo wszystkich koniunktur i okoliczności - zaświadczał przyjaciel reżysera - Horzyca pozostał wierny, do grobowej deski wierny swojemu rozumieniu sztuki. Nie uznawał na ten temat żadnych kompromisów"[3].

Z przedstawionego w kolejnych rozdziałów materiału wynika, że artysta o takiej postawie skazany był wtedy na przegraną. Przegrał więc też Horzyca, bo w zderzeniu z doraźnie uprawianą polityką i propagandą sztuka zawsze przegrywa. Ale jeśli mimo wszystko udało mu się w kilku, wymienionych tu już przypadkach, sięgnąć po niekwestionowany sukces artystyczny, świadczy to o skali jego talentu i potencjalnych możliwości, którym doktrynerstwo polityczne i estetyczne lat pięćdziesiątych nie pozwoliło w pełni zaistnieć.

Warto o tym wszystkim pamiętać przy ostatecznej ocenie. Zamiarem moim było stworzenie przesłanek do takiej właśnie poszerzonej oceny, wyrażającej się w formule ukutej przez Konstantego Puzynę: „wygrał, choć przegrał".

Wygrał - bo próbował realizować swój program w najbardziej nawet niesprzyjających warunkach, nie licząc się z własnymi siłami i realnymi możliwościami. Wygrał - bo nie dbał o cenę, jaką przyszło mu płacić za formę swego „artystycznego nieposłuszeństwa". Wygrał wreszcie - bo jego postawa zaświadcza dzisiaj o tym, że można było nie przyjmować „nowej wiary", jeśli ponad doczesne interesy osobiste przekładało się wieczne interesy kultury narodowej.

Przegrał - bo tracił kolejne warsztaty pracy i prywatny komfort. Przegrał - bo dzieła przez niego realizowane okazywały się często niedoskonałe z racji warunków, w jakich były tworzone i odbierane. Przegrał - bo jego koncepcja teatru ogromnego, teatru organizującego wyobraźnię narodową i społe-

czną, teatru odkrywającego widzowi uniwersalne tajemnice bytu, okazała się w końcowych latach życia artysty tylko wizją in potentia, nie zdołał bowiem już nigdy spełnić wszystkich swoich planów i marzeń.

Pytanie, jakie jeszcze można postawić na koniec: czy przegrał, czy też wygrał ostatecznie z czasem? - autor niniejszej pracy pozostawia otwarte.

PRZYPISY

WSTĘP

[1] Wilam Horzyca, właśc. Wilhelm Henryk Horitza, urodził się we Lwowie 28 II 1889; świadectwo dojrzałości uzyskał w 1908 w Stryju, następnie studiował germanistykę, historię sztuki i filologię klasyczną na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu w Wiedniu (tytuł jego nieukończonej rozprawy doktorskiej brzmiał: *Szekspir i Kleist*). W czasie I wojny światowej służył w Legionach Polskich, a po odzyskaniu niepodległości - w Departamencie Gospodarczym Ministerstwa Spraw Wojskowych. Przeniesiony do rezerwy w listopadzie 1921 w stopniu kapitana. W 1919 rozpoczął działalność literacką. Pierwsze wiersze i recenzje publikował w „Zdroju" i „Pro arte". Przez kilka następnych lat współpracował ze „Skamandrem" (ogłaszał w nim eseje, recenzje teatralne i literackie, napisał też manifest grupy), a w późniejszym czasie także m. in z „Wiadomościami Literackimi", „Epoką" (gdzie w 1927 prowadził dział „Literatura i sztuka"), „Kurierem Polskim". W latach 1928-37 redagował miesięcznik „Droga", a następnie (1937-39) tygodnik „Pion". Jest autorem książek: *Juliusz Słowacki. Dzieje ducha* (1927), *Dzieje Konrada* (1930), *Adam Skwarczyński. Profil duchowy* (1934, nadbitka z miesięcznika „Droga"), *Aleksander Zelwerowicz* (1935) oraz licznych przekładów z angielskiego i niemieckiego (m. in. Büchnera, Chestertona, Conrada, Kiplinga, Stevensona, Whitmana). W 1922 opracował po raz pierwszy tekst dla sceny (*Hamlet* w przekładzie Paszkowskiego, wystawiony przez Arnolda Szyfmana w Teatrze Polskim), a dwa lata później rozpoczął pracę w Teatrze im. Bogusławskiego (najpierw jako sekretarz artystyczny i dramaturg, potem jako członek kierownictwa - obok Schillera i Aleksandra Zelwerowicza). Był współtwórcą wielkich sukcesów tego teatru. W latach 1922-31 wykładał historię dramatu w Państwowej Szkole Dramatycznej (od 1929 jako jej dyrektor). Od grudnia 1931 do czerwca 1937 kierował Teatrami Miejskimi we Lwowie, wyprowadzając je w ciągu kilku sezonów na jedno z pierwszych miejsc w kraju. We Lwowie debiutował jako inscenizator (*Kleopatra* Norwida, *Mistrz Manole* Blagi, *Wyzwolenie* Wys-

Piańskiego, *Odprawa posłów greckich* Kochanowskiego) i reżyser (*Czarna Dama z sonetów* i *Profesja pani Warren* Shawa), wydawał też znakomite czasopismo „Scena Lwowska". W 1937 został wicedyrektorem Teatru Narodowego w Warszawie, gdzie w ramach wieczoru jednoaktówek opracował *Miłość czystą u kąpieli morskich* Norwida, *Odwiedziny o zmroku* Rittnera i *Czasu jutrzennego* Czechowicza. Swoją funkcję pełnił do wybuchu II wojny światowej. W czasie wojny był urzędnikiem w Miejskim Urzędzie Szkolnym w Warszawie; wraz z Ferdynandem Goetlem redagował tajne czasopismo „Nurt" (1943-1944), w którym opublikował m.in. *„Teatr ogromny"*, *Postawy nowej poezji polskiej*, *Koniec śmieszków*, *Państwo, sztuka, propaganda*. W 1945 roku wraz z Karolem Adwentowiczem objął dyrekcję teatru w Katowicach, następnie kierował teatrem toruńskim (1945-1948), poznańskim (1948-1951), wrocławskim (1952-1953) i Narodowym w Warszawie (1957-1959). Reżyserował także w Olsztynie i Krakowie (1954-1956). Ważniejsze inscenizacje po wojnie: *Zemsta* (1945), *Sen nocy letniej* (1946, 1948, 1953), *Orfeusz* (1946), *Dwa teatry* (1946), *Za kulisami* (1946, 1959), *Wesele* (1947), *Romeo i Julia* (1947), *Życie snem* (1947), *Pugaczow* (1948), *Fedra* (1949, 1957), *Czarująca szewcowa* (1950), *Profesja pani Warren* (1950, 1951, 1952, 1954), *Hamlet* (1950), *Angelo, tyran Padwy* (1952), *Wyzwolenie* (1958), *Książe Homburgu* (1958). W roku 1955 napisał dramat *Pożegnanie*. Zmarł 2 III 1959 w Warszawie.

Szczegółową kronikę życia i działalności Horzycy opracowała ostatnio Lidia Kuchtówna („Pamiętnik Teatralny" 1989, z. 2-4; tamże m.in. bibliografia publikacji Horzycy zestawiona przez Wojciecha Dudzika).

2 S. Żeromski, *Joseph Conrad*, „Wiadomości Literackie" 1924, nr 33, s. 1.

3 W ostatnim czasie doczekał się omówienia przekładowy dorobek Horzycy. Zob. E. Kurowska, *Wilam Horzyca - tłumacz i popularyzator literatury obcej*, „Pamiętnik Teatralny" 1989, z. 2-4. Warto też zwrócić uwagę na referat (dotąd nie publikowany) G. Ostasza, *Wilam Horzyca wobec romantyzmu i jego tradycji w poezji polskiej lat 1918-1930*, wygłoszony podczas sesji naukowej „Wilam Horzyca - w setną rocznicę uro-

dzin, w trzydziestą rocznicę śmierci", zorganizowanej 2 III 1989 w Warszawie przez Katedrę Kultury Polskiej UW.

4 Najważniejsze artykuły programowe Horzycy: *Teatr popularny* [wypowiedź w ankiecie, wraz z L. Schillerem], „Życie Teatru" 1925, nr 17; *Zagadnienie teatru polskiego*, „Epoka" 1927, nr 64; *Bogusławski a współczesność*, „Słowo Polskie" 1929, nr 244; *Przemiany teatru polskiego*, „Słowo Polskie" 1929, nr 245; *Zagadnienie polskiego teatru monumentalnego*, Program Teatrów Miejskich we Lwowie, sez. 1931/32 (*Dziady* Mickiewicza); *O wiecznym i doczesnym repertuarze teatralnym*, „Scena Lwowska" 1935/36, z. 6; *Rodowód teatru polskiego*, „Pion" 1938, nr 51/52; *„Teatr ogromny"*, „Nurt" 1943, nr 6; *Główne zadania teatralnych kierownictw artystycznych*, „Teatr" 1946, nr 4.

5 W. Horzyca, *Główne zadania teatralnych kierownictw artystycznych*, „Teatr" 1946, nr 4, s. 6.

6 W. Horzyca, *Dookoła teatru. Teatr Reduta: „Balwierz zakochany", fantazja w trzech aktach Z. Kaweckiego. Inscenizacja M. Limanowskiego i J. Osterwy*, „Kurier Polski" 1921, nr 195, s. 5

7 M. A. [W. Horzyca], *O wiecznym i doczesnym repertuarze teatralnym*, „Scena Lwowska" 1935/36, z. 6, s. 103.

8 W. Horzyca, *Przemiany teatru polskiego*, „Słowo Polskie" 1929, nr 245, s. 5.

9 Z najważniejszych prac omawiających światopogląd teatralny Horzycy i jego styl inscenizacyjny trzeba wymienić: e. a. [E. Axer], *O Wilamie Horzycy*, „Teatr" 1969, nr 6; I. Bołtuć-Staszewska, *Teatr Wilama Horzycy*, „Teatr" 1959, nr 12; E. Csató, *Les metteurs en scene polonais*, Varsovie 1963; M. Fik, *Samotni i nieustępliwi: Horzyca i Wierciński*, „Życie Literackie" 1981, nr 13; S Hebanowski, *Wilam Horzyca. W dziesięciolecie śmierci*, „Proscenium" 1968/69, [nr 4]; S. Hebanowski, *W dwudziestą rocznicę śmierci. Przywołanie pamięci Wilama Horzycy*, „Teatr" 1979, nr 5; L. Kuchtówna, *Styl teatralny Wilama Horzycy*, „Dialog" 1969, nr 4; L. Kuchtówna, *Wielkie dni małej sceny. Wilam Horzyca w Teatrze Ziemi Pomorskiej w Toruniu (1945-1948)*, Wrocław 1972; L. Kuchtówna, *Wilama Horzycy polski teatr monumentalny*, „Sce-

na" 1975, nr 12; Z. Osiński, *Teatr Dionizosa. Romantyzm w polskim teatrze współczesnym*, Kraków 1972 (rozdz. *Pierwsze „Wyzwolenie" Horzycy wobec wcześniejszych inscenizacji dramatów Wyspiańskiego, W poszukiwaniu teatru Wilama Horzycy*); Z. Osiński, *Le symbolisme du centre au théâtre de Wilam Horzyca*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich" 1969, z. 1; D. Ratajczak, *Recenzje teatralne Wilama Horzycy (1921-1930)*, „Pamiętnik Teatralny" 1989, z. 2-4; L. Schiller, *O Wilamie Horzycy*, „Pamiętnik Teatralny" 1960, z. 1; T. Terlecki, *Horzyca - człowiek teatru* (w:) *Rzeczy teatralne*, Warszawa 1984 (pierwodruk: „Wiadomości" 1959, nr 51/52).

10 Zestawienie inscenizacji Horzycy publikował dwukrotnie Zbigniew Osiński. Zob. *Inscenizacje Wilama Horzycy*, „Pamiętnik Teatralny" 1965, z.2, s. 153-162; *Zestawienie prac teatralnych Wilama Horzycy* (w:) *Teatr Dionizosa*, op. cit., s. 337-346. Skorygowaną wersję tego spisu zamieścił autor w „Pamiętniku Teatralnym" 1989, z. 2-4.

11 Zob. A. Klimalanka, *„Kleopatra" Norwida we Lwowie w inscenizacji Horzycy* (1933), „Pamiętnik Teatralny" 1974, z.3-4; Z. Osiński, *Pierwsze „Wyzwolenie" Horzycy wobec wcześniejszych inscenizacji dramatu Wyspiańskiego* (w:) *Teatr Dionizosa*, op. cit., s. 63-94; Z. Krajewska, *„Wyzwolenie" w inscenizacji Wilama Horzycy. Warszawa 1958*, „Pamiętnik Teatralny" 1977, z. 4; M. Bukowska, *Model teatru monumentalnego* (w:) *Odmiany konwencji w teatrze współczesnym na przykładzie inscenizacji „Wyzwolenia" Wyspiańskiego*, Wrocław 1981, s. 59-69; D. Falak, *„Za kulisami" Norwida w inscenizacji Horzycy. Toruń 1946*, „Pamiętnik Teatralny" 1965, z.2.

12 J. Kleiner, *Powitanie nowego roku teatralnego*, „Słowo Polskie" 1933, nr 257, s. 9.

13 Pełny repertuar opracował Z. Osiński, zob. *Teatr Miejski we Lwowie (1930-1937). Repertuar*, praca wykonana dla Zakładu Historii i Teorii Teatru Instytutu Sztuki PAN, maszynopis. Wybór opublikował też E. Krasiński, *Repertuar Teatrów Miejskich we Lwowie za dyrekcji Wilama Horzycy (1932-1937)*, „Pamiętnik Teatralny" 1960, z. 1.

14 S. Marczak-Oborski, *Teatr w Polsce 1918-1939. Wielkie ośrodki*, Warszawa 1984, s 328-358. Trzeba też wspomnieć o wczesnych artykułach S. Kawyna, *Teatr Horzycy we Lwowie*, „Wiadomości Literackie" 1934, nr 7, i B. W. Lewickiego, *Pięciolecie teatru lwowskiego pod dyrekcją W. Horzycy*, „Teatr" 1937, nr 7 oraz o dość pobieżnym szkicu F. Pajączkowskiego, *Lwowska dyrekcja Horzycy*, „Teatr" 1959, nr 12. Szczegółowego omówienia doczekał się tylko fragment działalności Horzycy we Lwowie, zob. Z. Osiński, *Inscenizacje dramatów Wyspiańskiego w teatrze lwowskim W. Horzycy 1932-1937*, Poznań 1965, praca doktorska, maszynopis w Bibliotece UAM w Poznaniu.

15 J. Szczublewski, *Artyści i urzędnicy, czyli szaleństwa Leona Schillera*, Warszawa 1961.

16 Z. Osiński i W. Rzepka, *Dwa sezony Teatru Narodowego i Teatru Nowego. Warszawa 1937-1939*, „Pamiętnik Teatralny" 1965, z. 2.

17 A. Linert, *Teatr śląski w latach 1945-1949*, Katowice 1979.

18 WISZ [W. Szewczyk], *Uzupełnienie do Horzycy*, „Trybuna Robotnicza" 1964, nr 271; W. Szewczyk, *Wilam Horzyca w Katowicach*, „Dziennik Zachodni" 1979, nr 58.

19 Można tu wymienić następujące prace: S. Hebanowski *Horzyca w Poznaniu*, „Teatr" 1959, nr 12; S. Hebanowski, *Teatry poznańskie w latach 1945-1959*, „Kronika Miasta Poznania" 1962, z. 4; B. Danowicz, *Sny pana Wilama* (w:) *Ujarzmianie Melpomeny*, Kraków 1972; J. Csató, *Horzyca w Poznaniu*, „Dialog" 1983, nr 6, 7.
W. Dzieduszycki, *Wilam Horzyca we Wrocławiu*, „Słowo Polskie" 1956, nr 88; J.Kelera, *Sezon Horzycy* (w:) *Wrocław teatralny 1945-1980*, Wrocław 1983.
A. Grodzicki, *Lata 1949-1962* (w:) Program Teatru Narodowego w Warszawie, sez. 1962/63 (*Sprawa* Suchowo-Kobylina).
Większość z tych prac ma charakter publicystyczny.

20 Autor niniejszej pracy zamierza zresztą w przyszłości podjąć się tego zadania, do czego przygotowaniem jest też zredagowanie monograficznego zeszytu „Pamiętnika Teatralnego" (1989, z. 2-4) poświęconego Horzycy.

21 Tekst, z którego pochodzi niniejszy cytat, nie był publikowany. Maszynopis bez tytułu znajduje się w Archiwum Wilama Horzycy w Zbiorach Specjalnych Biblioteki Instytutu Sztuki PAN w Warszawie, sygn. 1517.

TEATR W OKRESIE PRZEŁOMU

1. Oczywiście pamiętać trzeba także o dacie 16 XI 1947 i przemówieniu prezydenta Bieruta na otwarciu radiostacji wrocławskiej, kiedy to po raz pierwszy zasygnalizowano oficjalnie konieczność zmian w polityce kulturalnej.

2 Inną propozycją daty granicznej może być 21 XII 1949 - zakończenie akcji upaństwowienia teatrów polskich.

3 *O nowe oblicze teatralne Polski*, oprac. J. K., „Teatr" 1947, nr 12, s. 5. Z tego sprawozdania pochodzą wszystkie następne cytaty z grudniowej narady.

4 W. Bieńkowski, *Problemy polityki kulturalnej*, „Nowe Drogi" 1948, nr 7, s. 84.

5 Ibidem.

6 L. Schiller, *Z zagadnień repertuarowych*, „Teatr" 1948, nr 1-2, s. 15-17.

7 L. Schiller, *Teatralia*, „Teatr" 1948, nr 3-4-5, s. 11.

8 J. Maśliński, *Zobaczyliśmy Teatr Louis Jouveta*, „Odrodzenie" 1948, nr 24, s.7.

9 Akurat to zalecenie do końca okresu pozostało tylko zaleceniem - z tej prostej przyczyny, że dzieła Stanisławskiego były mało znane, a planowane od 1948 roku wydanie zrealizowano dopiero w latach 1954-1956. Jedynie *Moje życie w sztuce* ukazało się w 1951. Czy zresztą celowo nie opóźniono tej edycji?

10 W. Sokorski, *Teatr i widz*, „Kuźnica" 1948, nr 27, s. 8.

11 „Takie i tym podobne przestępstwa teatralne należy ścigać" - wykrzyknął wtedy Jaszcz w „Trybunie Ludu".

12 J. Berman, *O dorobku ideologicznym PPR i zadaniach Partii w przededniu zjednoczenia*, „Nowe Drogi" 1948, nr 10.

13 Określenie Horzycy. Zob. W. Horzyca, *Listy do Wacława*

Borowego, „Dialog" 1986, nr 3, s. 114.

14 L. Schiller, *Suprema lex*, „Kuźnica" 1948, nr 33-35, s. 26.

15 J. Csató, *Horzyca w Poznaniu*, „Dialog" 1983, nr 6, s. 96.

16 „Nowe Drogi" 1948, nr 11 (numer poświęcony plenum KC PPR w dniach 31 VIII - 3 IX 1948).

17 Ibidem.

18 Zob. np. J. Frid, *Formalizm jest wrogiem sztuki*, „Kuźnica" 1948, nr 40.

19 Czyniono to już zresztą przy innych okazjach. Por. np. H. Markiewicz, *Krytyka literacka w walce o realizm socjalistyczny 1944-1954*, Warszawa 1955.

20 Warto tu przytoczyć komentarz Horzycy do ówczesnych dyskusji o realizmie: „...gdy mi mówią o realizmie, który tu do pewnego stopnia stał się sloganem nowej rzeczywistości, to zawsze pytam, o jaki chodzi realizm. Bo ja ich znam bardzo wiele: i realizm van Eycka, i Leonarda da Vinci, i Cézanne'a, i tylu innych. Ilu ludzi, tyle realizmów. Czy to przypadkowo nie mit ten abstrakcyjny realizm?" (List do Wacława Radulskiego z dnia 13 VI 1948, „Pamiętnik Teatralny" 1984, z. 1-2, s. 75).

21 Szczegóły referuję za: A. Pronaszko, *Narada w Belwederze*, „Dialog" 1981, nr 6, s.97-102. Cytaty także pochodzą z tej relacji.

22 Por. *Kronika życia literackiego w Polsce Ludowej 1944-1964*, oprac. zespół pod kier. E. Korzeniewskiej. *Rok 1948* - oprac. J. Kądziela, maszynopis w Pracowni Dokumentacji Literatury Współczesnej IBL PAN.

23 Ibidem.

24 B. Fijałkowska, *Polityka i twórcy (1948-1959)*, Warszawa 1985, s.73

25 *Deklaracja ideowa PZPR*, „Nowe Drogi" 1949, nr 1.

26 S. Żółkiewski, *Moment przełomowy w rozwoju kultury polskiej*, „Kuźnica" 1949, nr 1.

27 J. A. Szczepański, *Państwowe Nagrody Artystyczne i Leon Schiller*, „Teatr" 1949, nr 2-3, s. 9, 12.

28 Por. W. Sokorski, *Na froncie kulturalnym*, „Trybuna Ludu" 1949, nr 1, s. 8. Na marginesie warto przypomnieć też znamienną wypowiedź Romana Szydłowskiego: „Nie wolno nam zapominać, że teatr jest potężnym narzędziem wychowania społecznego. Powinien on odegrać wielką rolę w okresie wykonywania planu sześcioletniego. Może przyspieszyć lub opóźnić jego wykonanie" („Trybuna Ludu" 1949, nr 13).

29 W. Sokorski, *Nowa literatura w procesie powstawania*, „Odrodzenie" 1949, nr 5.

30 E. Csató, *Sztuka scenicznego komentarza*, „Kuźnica" 1949, nr 12, s. 8.

31 J. Siekierska, *Przeciwko kosmopolityzmowi - w obronie kultury i sztuki*, „Teatr" 1949, nr 4, s. 12.

32 S. Marczak-Oborski, *Życie teatralne w latach 1944-1964. Kierunki rozwojowe*, Warszawa 1968, s. 57.

33 *Partia w cyfrach od I do II Zjazdu 1945-1948*, Warszawa 1948, s. 146.

34 Cyt. za: K. A. Wysiński, *Związek Artystów Scen Polskich 1918-1959. Zarys monograficzny*, Wrocław 1979, s.103.

35 Starania te uwieńczone zostały powodzeniem i w lipcu 1950 utworzono Stowarzyszenie Polskich Artystów Teatru i Filmu.

36 B. Butryńczuk, *Przed podniesieniem kurtyny*, „Teatr" 1949, nr 10, s. 6.

37 Jej przebieg referuję wg: *Protokół obrad*, „Teatr" 1949, nr 9, s.6-14.

38 W. Sokorski, *Z problemów współczesnej dramaturgii*, „Odrodzenie" 1949, nr 26,s. 2.

39 Cyt. za: M. Fik, *Misje i przypadki powojennego teatru*, „Twórczość" 1979, nr 10, s. 91.

40 W. Sokorski, *Zadania twórczych konferencji polskiego świata artystycznego*, „Trybuna Ludu" 1949, nr 256.

41 Jaszcz, *Pięciolecie teatru polskiego*, „Trybuna Ludu" 1949, nr 199. Nie mogę się powstrzymać, żeby nie przytoczyć - choćby w przypisie - innej impresji tego autora spisanej po konferencji w Oborach: „Niegdyś Wyspiański po nocy w

chacie bronowickiej, która była pierwszym jak gdyby sympozjonem polskim, pierwszą jak gdyby naradą ideową artystów polskich, napisał *Wesele*. Oto porywający wzór inwencji, jaką mogą dać spotkania i rozmowy artystów, jeżeli utrafią w pomyślny moment i sięgną do sedna spraw" („Teatr" 1949, nr 9, s.6).

42 [L. Schiller], Kierownictwo Artystyczne Państwowego Teatru Polskiego w Warszawie, [Artykuł wstępny], „Rzeczy Teatralne" 1949, nr 1 (październik), s. 2-3.

43 *Przemówienie Rektora Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej [L. Schillera] w dniu 1-go października br. na uroczystej inauguracji roku szkolnego państwowych wyższych szkół artystycznych w Warszawie*, „Rzeczy Teatralne" 1949, nr 2-3, s.16-17.

44 W. Sokorski, *Szkolnictwo artystyczne na nowej drodze*, „Kuźnica" 1949, nr 45, s.3.

45 W. Sokorski, *Podstawy organizacyjne polityki kulturalnej*, „Nowe Drogi" 1948, nr 9.

46 C. Miłosz, *Zniewolony umysł* (w:) *Dzieła zebrane*, t. III, Paryż 1980, s.206.

47 Według rozróżnienia krytyki mediacyjnej i represyjnej w artykule E. Kalemby-Kasprzak, *Socrealizm w krytyce i sprawa Brechta*, „Dialog" 1983,nr 4, s. 139.

48 A. Łączyńska, *Horzyca w Poznaniu*, „Swiat" 1948, nr 39,s.3.

DYREKTOR TEATRÓW POZNAŃSKICH

I

1 J. Maciejewski, *Sto lat teatru w Poznaniu*, „Teatr" 1975, nr 24, s. 5.

2 S. Hebanowski, *Teatry poznańskie w latach 1945-1959*, „Kronika Miasta Poznania" 1962, z. 4, s. 19.

3 J. Maciejewski, *Jubileusz poznańskiego teatru* (w:) *Teatr Polski w Poznaniu 1875-1975*, red. A.Jakimiec, Poznań 1975, s. 13.

4 Nie miejsce tu na obszerniejszą polemikę z tą opinią, ale

godzi się przypomnieć, że konflikty artystów z publicznością nie były po roku 1918 tylko domeną Poznania. I przecież - przykładowo - mimo że Wierciński pracował w tym mieście tylko jeden sezon (1927/28), to jego nowatorska inscenizacja *Snu* Kruszewskiej odniosła w poznańskim Teatrze Nowym większy sukces (50 przedstawień) niż w Reducie.

5 H. Małkowska, *Teatr mojego życia*, Łodź 1976, s.420.

6 S. Hebanowski, op. cit., s.22.

7 W. Karczewska, *List z Poznania*, „Twórczość" 1948, nr 10, s. 58.

8 Cytuję za Hebanowskim, op. cit., s. 25.

9 W. Karczewska, *Na scenach poznańskich*, „Odrodzenie" 1948, nr 6, s. 5. Ta sama autorka oceniła bardzo krytycznie cały sezon 1947/48 na łamach „Twórczości". Zob. przyp. następny.

10 W. Karczewska, *List z Poznania*, „Twórczość" 1948, nr 10, s. 61.

11 Ibidem.

12 Por. K. Wyka, *Geografia kulturalna roku 1947/48*, „Twórczość" 1948, nr 10, s. 38.

13 Akta Urzędu Wojewódzkiego w Poznaniu. VIII. Wydz. Kultury, sygn. 975. Archiwum Państwowe w Poznaniu.

14 List opublikowała L. Kuchtówna w aneksie do swej książki: *Wielkie dni małej sceny. Wilam Horzyca w Teatrze Ziemi Pomorskiej w Toruniu 1945-1948*, Wrocław 1972, s. 178.

15 Archiwum Wilama Horzycy w Zbiorach Specjalnych Biblioteki Instytutu Sztuki PAN, sygn. 1517 (dalej oznaczam: Archiwum Wilama Horzycy).

16 Akta Urzędu Wojewódzkiego w Poznaniu, loc. cit.

17 Początkowo projektowano równocześnie upaństwowić pozostałe dwa teatry poznańskie: Nowy i Komedię Muzyczną - i powierzyć Horzycy wspólne kierownictwo trzech scen. Ministerstwo nie zdecydowało się jednak jeszcze na ten krok i Zbigniew Szczerbowski pozostał na dotychczasowym stanowisku, a Horzycy przydzielono dodatkowo Teatr Ziemi Lubu-

skiej w Gorzowie jako filię Teatru Polskiego oraz polecono mu zorganizować Teatr Objazdowy. Ostateczne decyzje zapadły zresztą już po skompletowaniu przez Horzycę zespołu aktorskiego (licznego, bo tworzonego z myślą o trzech scenach).

18 E. Grabkowski, *Nowa dyrekcja i nowy zespół w Teatrze Polskim*, „Gazeta Zachodnia" 1948, nr 243, s. 4.

19 W. Karczewska, op. cit., s. 59.

20 L. Schiller, „*Nowy sezon*", „Teatr" 1948, nr 6/7, s. 37.

21 Z. Tempski, *Dyrektor Państwowego Teatru Polskiego Wilam Horzyca mówi...*, „Kurier Wielkopolski" 1948, nr 245, s. 5.

22 Wśród 59 zaangażowanych do Teatru Polskiego aktorów artyści toruńscy stanowili ponad jedną trzecią (22 osoby). Byli to: Borys Borkowski, Kazimierz Brusikiewicz, Juliusz Chodacki, Władysław Dewoyno, Włodzimierz Dobrzański, Bronisława Frejtażanka, Stanisław Gawlik, Zofia Grabiańska, Jadwiga Hodorska, Włodzimierz Kaniowski, Wela Lam, Irena Maślinska, Maria Mincerówna, Stanisław Mroczkowski, Igor Przegrodzki, Halina Rychłowska, Krystyna i Zdzisław Salaburscy, Maria Wańkowska, Kazimierz Wichniarz, Przemysław Zieliński.

23 W sumie więc Horzyca pięciokrotnie wystawiał *Wilki w nocy*, a nie cztery razy, jak podaje L. Kuchtówna, op. cit., s. 109. Szóstą zaś realizacją było słuchowisko radiowe nagrane w Rozgłośni Krakowskiej Polskiego Radia w 1956 r. (emisja 20 XII).

24 W. Horzyca, *W kręgu sentymentalizmu*, Program Teatru Ziemi Pomorskiej w Toruniu, sez. 1947/48; toż: Program Teatru Polskiego w Poznaniu, sez. 1948/49; „Teatr" 1956, nr 11; *O dramacie*, oprac. L. Kuchtówna i K. Puzyna, Warszawa 1969. Wszystkie cytaty według ostatniego przedruku, s. 155-161.

25 A. Rogalski, „*Wilki w nocy*". *Komedia w 3-ch aktach T. Rittnera*, „Kurier Wielkopolski" 1948, nr 251, s. 3.

26 J. Moldauer, „*Wilki w nocy*" *w Teatrze Polskim. Dobre i wartościowe przedstawienie*, „Gazeta Zachodnia" 1948, nr 250, s. 4.

27 (hg), *„Wilki w nocy" oczarowały zielonogórską publiczność*, „Lubuskie Słowo Polskie" 1948, nr 312, s. 4.

28 W. Bąk, *T. Polski: „Wilki w nocy"*, „Głos Wielkopolski" 1948, nr 249, s. 3.

29 J. Młodziejowski, *„Wilki w nocy" Rittnera*, „Express Poznański" 1948, nr 250, s. 5. Dekoracje projektował Kazimierz Pręczkowski. Zaproszony pierwotnie do tej realizacji Jan Kosiński musiał odmówić z powodu wyjazdu zagranicznego.

30 List z dnia 21 IX 1948 zachował się w Archiwum Wilama Horzycy.

31 R. Białas, *Inauguracja sezonu Państw. Teatru Ziemi Lubuskiej w Gorzowie*, „Lubuskie Słowo Polskie" 1948, nr 286, s. 4.

32 W. Kubacki, *Dziennik 1944-1958*, Warszawa 1971, s. 147.

33 List Horzycy do J. Iwaszkiewicza cytowany przez L. Kuchtównnę, op. cit., s. 118.

34 W. Horzyca, *Epos i realizm*, Program Teatru Polskiego w Poznaniu, sez. 1948/49; toż: *O dramacie*, op. cit., s. 150.

35 J. Macierakowski, *Teatr Polski w Poznaniu*, „Nowiny Literackie" 1948, nr 47, s. 7.

36 A. Rogalski, *„Pugaczow" i „Niedźwiedź"*, „Kurier Wielkopolski" 1948, nr 286, s. 7.

37 J. Mł[odziejowski], *Teatr Wilama Horzycy*, „Express Poznański" 1948, nr 294, s. 5.

38 W. Bąk, *Teatr Polski: „Pugaczow" i „Niedźwiedź"*, „Głos Wielkopolski" 1948, nr 285, s. 3.

39 W. Horzyca, *Epos i realizm*, op. cit., s. 148-149.

40 A. Rogalski, op. cit.

41 L. Kuchtówna, op. cit., s. 39-47.

42 Z. Osiński, *Teatr Dionizosa. Romantyzm w polskim teatrze współczesnym*, Kraków 1972, s. 97-109.

43 Np. Z. Raszewski, *Profesor* (w:) *Prace o literaturze i teatrze ofiarowane Zygmuntowi Szweykowskiemu*, Poznań 1966, s. 21; H. Małkowska, op. cit., s. 422-424; S. Hebanowski, *Ho-*

rzyca w Poznaniu, „Teatr" 1959, nr 12, s. 9.

44 Np. M. Fik, *Trzydzieści pięć sezonów. Teatry dramatyczne w Polsce w latach 1944-1979*, Warszawa 1981, s. 159-160.

45 Warto pamiętać, że *Sen nocy letniej* był najczęściej grywanym w Polsce dramatem Szekspira od czasu, kiedy Stanisław Koźmian wystawił go po raz pierwszy w Krakowie w 1872 roku. Po wojnie (do 1980 r.) grano go 43 razy. O tradycji inscenizacji *Snu* zob. L. Kuchtówna, op. cit., s. 34-39.

46 W. Horzyca, *„Sen nocy letniej"*, Program Teatru Polskiego w Poznaniu, sez. 1948/49; toż: *O dramacie*, op. cit., s. 48.

47 W. Horzyca, *Scena elżbietańska i my*, Program Teatru Polskiego w Poznaniu, sez. 1948/49 (*Sen nocy letniej*).

48 K. Puzyna, *Gotyk i barok* (w:) *To, co teatralne*, Warszawa 1960.

49 Scenograf Leonard Torwirt znajdował się, jak twierdzą świadkowie, całkowicie pod wpływem Horzycy. Był on właściwie tylko wykonawcą (znakomitym) projektów inscenizatora. Dotyczyło to także kostiumów.

50 W rozmowie z autorem niniejszej pracy reżyserka podkreśliła, że ta swoista nielojalność Horzycy w stosunku do niej nie świadczyła bynajmniej o złej woli dyrektora, ale o jego przywiązaniu do własnej koncepcji. Przekonuje o tym też fakt, że Horzyca zaprosił Jabłonkównę do współpracy przy wrocławskim wznowieniu *Snu*. Wtedy jednak reżyserka odmówiła.

51 K. Puzyna, op. cit.

52 F. M. Nowowiejski, *List z Poznania*, „Dziś i Jutro" 1948, nr 47, s. 4.

53 K. Nowowiejski, *W teatrach Poznania*, „Słowo Powszechne" 1948, nr 323, s. 4.

54 J. Moldauer, *„Sen nocy letniej" Szekspira w Teatrze Polskim*, „Gazeta Zachodnia" 1948, nr 302, s. 4.

55 W. Bąk, *„Sen nocy letniej" Szekspira w Teatrze Polskim*, "Głos Wielkopolski" 1948, nr 303, s. 3.

56 A. Rogalski, *„Sen nocy letniej" Williama Szekspira*, „Kurier Wielkopolski" 1948, nr 306, s. 5.

57 Z. Raszewski, op. cit.

58 H. Małkowska, op. cit., s. 422.

59 Ibidem.

60 S. Krokowski, *Życie teatralno-artystyczne miasta Poznania (15 XI 48 - 28 II 49)*, „Kronika Miasta Poznania" 1949, z. 1, s. 88.

61 S Hebanowski, *Teatr zbiorowych spraw i natchnień* (w:) *Wspomnienia o Wilamie Horzycy*, Toruń 1979, s. 31.

62 Dokładny opis perypetii związanych z niedoszłą inscenizacją *Opowieści Hoffmanna* znajduje się w piśmie Horzycy do Ministerstwa Kultury i Sztuki z dnia 14 II 1952. Pismo to, zachowane w Archiwum Wilama Horzycy, opublikowałem w „Pamiętniku Teatralnym" 1989, z. 2-4 (*Dole i niedole dyrektora Horzycy. Wybór dokumentów 1945-1959*, poz. 20).

63 Akta Urzędu Wojewódzkiego w Poznaniu. VIII. Wydz. Kultury, sygn. 974. Archiwum Państwowe w Poznaniu.

64 S. Krokowski, op. cit.

65 S. Hebanowski, *Notatki o pięknych dekoracjach i nowym balecie*, „Gazeta Poznańska" 1949, nr 3, s. 8.

66 Występujący okazjonalnie jako rezenzent Paweł Jasienica („Tygodnik Powszechny" 1949, nr 9, s. 6) twierdził, że *Przemysław II* jest opowieścią o człowieku działającym w myśl zasady „cel uświęca środki" („Jakoż oglądamy te środki. Ucisk, tyrania, zabójstwo żony..."), ale autor nie rozwiązuje problemu, czy wolno aprobować tę zasadę, „kiedy osiągnięcie celu nigdy nie jest pewne, a tylko stosowanie niegodziwych środków wątpliwości nie ulega". Z kolei Feliks Nowowiejski („Dziś i Jutro" 1949, nr 3, s. 8) dostrzegał jednoznaczną tendencję dydaktyczną dramatu: „Cel, chociażby największy, nie uświęca jeszcze środków - oto morał płynący ze sztuki".

67 W. Horzyca, *„Pastorałka" i polski teatr nowoczesny*, Program Teatru Ziemi Pomorskiej w Toruniu, sez. 1947/48; toż: Program Teatru Polskiego w Poznaniu, sez. 1948/49; „Teatr" 1957, nr 2, s. 17.

68 A. Rogalski, *„Pastorałki". Misterium w układzie Leona*

Schillera, „Kurier Wielkopolski" 1949, nr 20, s. 3.

69 S. Krokowski, op. cit.

70 Zastępca, *Teatr Polski: „Pastoralka"*, „Głos Wielkopolski" 1949, nr 13, s. 6.

71 A. Rogalski, op.cit.

72 H. Nieznany [S. Hebanowski?], *Szopka świąteczna*, „Gazeta Poznańska" 1949, nr 1, s. 12.

73 Protokół zebrania w Archiwum Państwowym w Poznaniu: Akta Urzędu Wojewódzkiego. VIII. Wydz. Kultury, sygn. 995.

74 Ibidem.

75 Por. T. Terlecki, *Horzyca - człowiek teatru* (w:) *Rzeczy teatralne*, Warszawa 1984, s. 220.

76 W. Horzyca, *George Bernard Shaw*, Program Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie, sez. 1956/57 (*Pierwsza sztuka Fanny Shawa*).

77 Ibidem.

78 E. Kurowska, *Wilam Horzyca - tłumacz i popularyzator literatury obcej*, „Pamiętnik Teatralny" 1989, z. 2-4.

79 W. Horzyca, *George Bernard Shaw*, op. cit.

80 W. Horzyca, *Rodowód Małgorzaty Knox*, Program Teatru im. J. Słowackiego, op. cit.; toż: *O dramacie*, op. cit., s. 228.

81 W. Horzyca, *George Bernard Shaw*, op.cit.

82 A. Cwojdziński, *List* [do Zbigniewa Osińskiego], „Proscenium" 1963/64, nr 2.

83 W. Horzyca, *Upadek i wzniesienie majora Barbary*, Program Teatru Polskiego w Poznaniu, sez. 1948/49 (*Major Barbara*).

84 Ibidem.

85 A. Rogalski, *„Major Barbara" B. Shawa w Państw. Teatrze Polskim w Poznaniu*, „Kurier Wielkopolski" 1949, nr 61, s. 3.

86 H. S[migielski], *„Major Barbara"*, „Ilustrowany Kurier Polski" 1949, nr 59, s. 3.

87 E. Morski, *Teatr Polski: „Major Barbara" Bernarda Shaw*, „Głos Wielkopolski" 1949, nr 63, s. 6.

88 F Miedziński, *„Społeczne" instrumenty działania Undershaftów. Na tle sztuki B. Shawa „Major Barbara" w Teatrze Polskim*, „Widnokrąg" (dod. do „Gazety Poznańskiej") 1949, nr 7, s. 2.

89 F. Miedziński, *„Major Barbara" B. Shawa w Teatrze Polskim*, „Gazeta Poznańska" 1949, nr 59, s.6.

90 S. Krokowski, op.cit., s. 88.

91 Protokół z posiedzenia Prezydium Wojewódzkiej Rady Kultury w dniu 18 II 1949. Akta Urzędu Wojewódzkiego w Poznaniu. VIII. Wydz. Kultury, sygn. 974. Archiwum Państwowe w Poznaniu.

92 Na mocy zarządzenia Ministra Kultury i Sztuki z dnia 11 I 1949, wydanego w porozumieniu z Ministrem Skarbu i Prezesem Centralnego Urzędu Planowania o utworzeniu państwowego przedsiębiorstwa pod nazwą „Państwowy Teatr Polski w Poznaniu". Zob. „Monitor Polski" 1949, nr A-3, s. 6.

93 S. Krokowski, *Życie teatralno-artystyczne miasta Poznania (1 III - 15 V 1949)*, „Kronika Miasta Poznania" 1949, nr 2/3, s. 184.

94 F. Miedziński, *Kosztowny a niezbyt wartościowy klejnocik. „Mąż i żona" Fredry w Teatrze Polskim*, „Gazeta Poznańska" 1949, nr 96, s. 6.

95 W. Kubacki, *Krzyk jarzębiny*. Opowieść dramatyczna w trzech aktach, Warszawa 1949, s. 24.

96 L. Eustachiewicz, *Dramaturgia współczesna 1945-1980*, Warszawa 1985, s. 207.

97 Najbardziej zaskakuje głos, choć nie publiczny, Kazimierza Wyki: „Sztuka jest pierwszorzędna (...). Koncepcja postaci Spitznagla jest absolutnie przekonująca, ale co ważniejsze, rozwiązanie artystyczne i stylistyczne (...) jest pełne czystości i wdzięku z bardzo szlachetnym wyczuciem mowy i stylu uczuciowego epoki. Dialog Spitznagla i Laury należy do piękniejszych, jakie znam z dialogów miłosnych, staje przy dialogu Eginei z Tyrtejem w *Za kulisami* Norwida" (!). Powyższą ocenę z listu Wyki do Kubackiego cytuje ten ostatni w swoim *Dzienniku*, op. cit., s. 149-150. Jeśli jednak nawet dać by się przekonać, że *Krzyk jarzębiny* jest dobrą

literaturą, to na pewno nie da się powiedzieć, że jest dobrym materiałem teatralnym.

98 W. Kubacki, op. cit., s. 159.

99 W. Horzyca, *Sam wśród ludzi*, Program Teatru Polskiego w Poznaniu, sez. 1948/49 (*Krzyk jarzębiny*); toż: *O dramacie*, op.cit., s. 267-268. W tym samym akapicie Horzyca rzucił jakże przenikliwe zdanie: „Kto więc wie, czy nie należy spodziewać się jeszcze jednej krucjaty na romantyzm, aby tradycji stało się zadość".

100 K. Nowowiejski, *O wszystkim po trochu*, „Słowo Powszechne" 1949, nr 179, s. 4.

101 J. Młodziejowski, *„Krzyk jarzębiny" to nowy etap w dziejach naszej sceny*, „Express Poznański" 1949, nr 836.

102 S. Krokowski, *Życie kulturalne (15 V - 1 XII 1949)*, „Kronika Miasta Poznania" 1949, nr 4, s. 309.

103 F. Miedziński, *„Krzyk jarzębiny". Opowieść dramatyczna W. Kubackiego w Teatrze Polskim*, „Gazeta Poznańska" 1949, nr 144, s. 6.

104 List z dnia 3 XII 1947 zachował się w archiwum J. Iwaszkiewicza w muzeum na Sławisku. Ogłoszony też był w „Pamiętniku Teatralnym" 1965, z.2, s. 138-140, ale z opuszczeniem owego drastycznego sformułowania.

105 W. Horzyca, *Bałucczyzna denudata*, Program Teatru Ziemi Pomorskiej w Toruniu, sez. 1945/46 (*Grube ryby*); toż pt. *Wielki świat Capowic, czyli bałucczyzna denudata*, Program TZP w Toruniu, sez. 1947/48 (*Dom otwarty*); Program Teatru Polskiego w Poznaniu, sez. 1948/49 (*Klub kawalerów*); „Proscenium" 1963/64, maj-czerwiec; *O dramacie*, op. cit., s. 152.

106 J. Moldauer, *„Klub kawalerów" w Teatrze Polskim*, „Gazeta Poznańska" 1949, nr 163, s. 8.

107 J. Mor[awska], *Bałucki redivivus. Teatr Polski: „Klub kawalerów"*, „Głos Wielkopolski" 1949, nr 168, s. 3.

108 W. Horzyca, *Poeta żywej maski*, Program Teatru Polskiego w Poznaniu, sez. 1948/49; toż: *O dramacie*, op. cit., s. 192.

109 Z. Karczewska-Markiewicz, *Pirandello i Bałucki w Poznaniu*,

„Rzeczpospolita" 1949, nr 264, s. 6.

[110] Ibidem.

[111] J. Mor[awska], *Pirandello w Teatrze Polskim*, „Głos Wielkopolski" 1949, nr 247, s. 3.

[112] *Sprawozdanie z działalności Państwowego Teatru Polskiego w Poznaniu za sezon 1948/49 (od 1 IX 1948 do 31 VIII 1949)* (w:) Program Teatru Polskiego, sez. 1949/50 (*Fedra* Racine'a).

[113] J. Mor[awska], *Teatr, o którym Poznań nie wie*, „Głos Wielkopolski" 1949, nr 214, s. 3.

[114] K. Puzyna, *Wydarzenia teatralne*, „Twórczość" 1949, nr 8, s. 112.

[115] S. Krokowski, *Życie kulturalne...*, op. cit.

II

[1] (Kadra), *Teatr dla poznaniaka to nie tylko rozrywka, to po prostu obowiązek. Mówią wysłannikowi „Expressu" dyr. Horzyca i dyr. Górzyński*, „Express Poznański" 1949, nr 819, s. 4.

[2] Pismo z dnia 13 I 1950 w Aktach Urzędu Wojewódzkiego w Poznaniu. VIII. Wydz. Kultury, sygn. 987. Archiwum Państwowe w Poznaniu.

[3] *Poznańskie teatry pod jedną batutą. Wywiad z dyr. Horzycą.* Rozmowę przeprowadziła J. Mor[awska], „Głos Wielkopolski" 1949, nr 184, s. 3.

[4] Warto w tym miejscu przypomnieć, że Horzyca już rok wcześniej próbował ściągnąć do Poznania Wacława Radulskiego, jednego z najzdolniejszych przed wojną reżyserów młodszego pokolenia (z którym współpracował we Lwowie), przebywającego po 1945 roku na emigracji. Por. listy z dnia 24 V i 13 VI 1948 opublikowane przez Z. Osińskiego w „Pamiętniku Teatralnym" 1984, z. 1-2, s. 73-76. Niestety, Radulski nigdy do kraju nie powrócił.

[5] S. Hebanowski, *Plany repertuarowe poznańskich teatrów dramatycznych na r. 1950*, „Gazeta Poznańska" 1950, nr 4,

s. 3.

6 J. Csató, *Horzyca w Poznaniu* (2), „Dialog" 1983, nr 7, s. 127.

7 W. Kubacki, *Dziennik 1944-1958*, Warszawa 1971, s. 202. Zapis pochodził z dnia 1 VII 1950.

8 S. Powołocki, *Głos w dyskusji o teatrze*, „Kuźnica" 1949, nr 33, s. 6.

9 W. Horzyca, *Wersal i widma*, Program Teatru Polskiego w Poznaniu, sez. 1949/50 (*Fedra*); toż: *O dramacie*, op. cit., s. 77.

10 Ibidem, s. 79-80. Z dzisiejszej perspektywy daje się zauważyć jeszcze jedno piętro Horzycowej interpretacji *Fedry*. Czy pisząc o masce historycznej czasów Ludwika XIV nie myślał on już o innej, całkiem nowej masce - zaczynającej się epoki socrealizmu?

11 J. Morawska, *„Fedra". Inauguracja sezonu w Teatrze Polskim*, „Głos Wielkopolski" 1949, nr 278, s. 3.

12 W. Natanson, *Sprawa „Fedry"*, „Odra" 1949, nr 47, s. 4.

13 J. Artemski, *Mitologia po francusku*, „Dziś i Jutro" 1949, nr 46, s. 11.

14 Jaszcz [J. A. Szczepański], *Od „Fedry" do „Nocy poślubnej"*, „Trybuna Ludu" 1949, nr 304, s. 6.

15 J. Morawska, op. cit.

16 Przem. [P. Bystrzycki], *„Fedra". Inauguracja sezonu w Państwowym Teatrze Polskim*, „Kurier Wielkopolski" 1949, nr 278, s. 4.

17 Jaszcz, op.cit.

18 L. Jeszka, *Nowy sezon w poznańskich teatrach*, „Gazeta Poznańska" 1949, nr 309, s. 4.

19 Jaszcz, op.cit.

20 W. Natanson, op.cit.

21 S . Marczak-Oborski, *Teatr na targach poznańskich, czyli co tylko chcecie*, „Nowa Kultura" 1950, nr 8, s. 8.

22 Z. Strzelecki, *Polska plastyka teatralna*, Warszawa 1963,

s. 457.

23 Co także - z pewnego punktu widzenia - obracało się przeciw inscenizatorom. Poniekąd symboliczną wymowę ma następująca wzmianka, wyjęta z artykułu opisującego odbywające się wówczas w Poznaniu Międzyszkolne Popisy Wyższych Szkół Artystycznych: „Nie była to pierwsza noc, kiedy ze sceny Teatru Polskiego zdejmowano [w związku z wynajęciem sali na popisy - przyp. W.D.] ciężką i monumentalną dekorację *Fedry* i rozmieszczano dekoracje licznych scen *Młodej Gwardii*" (Z. Mitzner, *Poznańskie radości i troski*, „Teatr" 1949, nr 11, s. 3). Oto jeszcze jedna metafora „walki nowego ze starym".

24 Tak określali problematykę sztuki wszyscy ówcześni recenzenci. Cytat z: J. Mor[awska], *„Cement" Juliusza Wirskiego*, „Głos Wielkopolski" 1949, nr 285, s. 3.

25 H. S[migielski], *„Fedra" i „Cement" otwierają sezon w teatrach Polskim i Nowym w Poznaniu*, „Ilustrowany Kurier Polski" 1949, nr 289, s. 5.

26 J. Mor[awska], op.cit.

27 L. Jeszka, op.cit.

28 E. Paukszta, *Teatr Horzycy*, „Dziś i Jutro" 1949, nr 46, s. 11.

29 J. Mor[awska], op.cit.

30 L. Jeszka, op.cit.

31 Ibidem.

32 Akta Ministerstwa Kultury i Sztuki. Departament Twórczości Artystycznej, sygn. 771. Archiwum Akt Nowych w Warszawie.

33 W. Sokorski, *Istota Festiwalu Sztuk Radzieckich*, „Teatr" 1949, nr 10, s. 4.

34 E. Csató, *Notatki z festiwalu*, „Teatr" 1950, nr 2-4, s.52.

35 J. Mor[awska], *„Dzieci słońca" Maksyma Gorkiego w Teatrze Polskim. II - Teatr i dzieło*, „Głos Wielkopolski" 1949, nr 316, s.4.

36 S. Marczak-Oborski, *Dramaturgia Gorkiego na festiwalu*, „Teatr" 1950, nr 2-4, s. 79-80.

37 L. Jeszka, *W pewnym mieście" Anatola Sofronowa w Teatrze Nowym*, „Gazeta Poznańska" 1949, nr 334, s. 3.

38 S. H[ebanowski], *Sztuka realistyczna i wychowawcza*, Program Teatru Nowego w Poznaniu, sez. 1949/50 (*W pewnym mieście*).

39 J. Mor[awska], *„W pewnym mieście" Anatola Sofronowa w Teatrze Nowym*, „Głos Wielkopolski" 1949, nr 327, s. 3.

40 W Sokorski, *Po Festiwalu Sztuk Radzieckich*, „Teatr" 1950, nr 2-4, s. 8.

41 A. Grodzicki, *Z festiwalu sztuk radzieckich. „W pewnym mieście" A. Sofronowa. Państwowy Teatr Nowy - Poznań*, „Kurier Wielkopolski" 1949, nr 345, s. 2.

42 R. Szydłowski, *Współczesne sztuki radzieckie festiwalu*, „Teatr" 1950, nr 2-4, s. 90.

43 Horzyca pisał o tym z goryczą w liście z dnia 15 XII 1949 do Teofila Trzcińskiego: „... z polecenia władz przygotowałem w ciągu dwóch tygodni wznowienie *Pugaczowa*, który w rezultacie nie został uznany przez Komisję dla, jak mi powiedziano, niodpowiedniego klimatu sztuki. Zdaje się, że w tym, jaki jest klimat sztuki, Ministerstwo mogło się już prędzej zorientować i nie kazać mi go wznawiać, a do tego jeszcze dorabiać *Mozarta i Salieriego*"(„Dialog" 1979, nr 2, s. 118). Warto odnotować tu także opinię wiceministra Sokorskiego o tym spektaklu, zapamiętaną przez Kazimierza Wichniarza. Otóż Sokorski miał stwierdzić, że *Pugaczow* to jedno z piękniejszych przedstawień, jakie widział, ale dyskwalifikuje je odchylenie formalistyczne, wyrażające się w eksponowaniu księżyca wznoszącego się nad sceną w miarę rozwoju akcji.

44 W. Horzyca, *Puszkin i Jesienin*, Program Teatru Ziemi Pomorskiej w Toruniu, sez. 1947/48; toż: Program Teatru Polskiego w Poznaniu, sez. 1949/50; *O dramacie*, op.cit., s. 141.

45 L. Kuchtówna, *Wielkie dni małej sceny*, op.cit., s. 119.

46 K. Puzyna, *Milowy kamień*, „Twórczość" 1950, nr 4-5, s.114.

47 Por. Przem. [P. Bystrzycki], *„Mozart i Salieri" oraz „Pu-*

gaczow" na scenie Teatru Polskiego, „Kurier Wielkopolski" 1949, nr 327, s. 4.

48 K. Beylin, *Nowe zagadnienia, nowi ludzie*, „Express Wieczorny" 1949, nr 347, s. 4.

49 Jaszcz [J.A. Szczepański], *Z Festiwalu Sztuk Radzieckich. Utwory Puszkina*, „Trubuna Ludu" 1949, nr 341, s. 6.

50 A. Płaczkowski, *Festiwal Sztuk Rosyjskich i Radzieckich*, „Życie Warszawy" 1949, nr 344, s. 3.

51 K. Puzyna, op.cit.

52 S. Krokowski, *Życie teatralno-literackie*, „Kronika Miasta Poznania" 1950, nr 1, s. 70.

53 J. Mor[awska], *Komedia Muzyczna: „Tu mówi Tajmyr"*, „Głos Wielkopolski" 1950, nr 14, s. 4.

54 S. Strugarek, *Z Komedii Muzycznej: „Tu mówi Tajmyr"*, „Express Poznański" 1950, nr 1075, s. 3.

55 R. Szydłowski, *Geografia teatralna*, „Trybuna Ludu" 1949, nr 356, s. 6.

56 Por. artykuł pt. *Linia gotyku*, „Nurt" 1943, nr 1, s. 8-10. Wspomniała o tym także Maria Iwaszkiewicz w rozmowie z autorem niniejszej pracy.

57 M. Kierczyńska, *O realizmie socjalistycznym* (w:) *Spór o realizm. Szkice krytyczne*, Warszawa 1951, s. 189.

58 Cyt. za: J. A. Szczepański, *Rok przełomu w teatrze polskim*, „Teatr" 1950, nr 1, s. 7.

59 Ibidem.

60 W. Sokorski, *Po Festiwalu Sztuk Radzieckich*, op.cit., s. 11.

61 W. Horzca, T. Trzciński, *Listy poznańskie*, „Dialog" 1979, nr 2, s. 118.

62 List z dnia 6 IV 1949. „Pamiętnik Teatralny" 1965, z. 2, s. 142. Horzyca przebywał kilka tygodni w Hiszpanii w 1935 roku. Wtedy zapewne zetknął się z twórczością Lorki.

63 W. Horzyca, *Gawęda hiszpańska*, Program Teatru Polskiego w Poznaniu, sez. 1949/50; toż: *O dramacie*, op.cit., s. 73.

64 J. Csató, op.cit., s. 136.

65 J. Mor[awska], *Komedia hiszpańska na scenie Teatru Polskiego*, „Głos Wielkopolski" 1950, nr 31, s. 4.

66 S. Strugarek, *Hiszpański wieczór w Teatrze Polskim*, „Express Poznański" 1950, nr 1097, s. 5.

67 J. Mor[awska],op.cit.

68 S. Rudziński, *Kilka uwag o repertuarze teatrów poznańskich. Na naszych scenach chcemy widzieć sztuki o prawdziwych ludziach*, „Gazeta Poznańska" 1950, nr 42, s. 7.

69 L. Kuchtówna, op.cit., s. 133.

70 L. Eustachiewicz, *Dramaturgia współczesna 1945-1980*, Warszawa 1985, s. 195-196.

71 S. Krokowski, *Co tydzień dawka*, „Express Poznański" 1950, nr 1099, s. 5.

72 Warto przytoczyć fragment listu autora sztuki do Wilama Horzycy: „Z min. D[ybowskim] rozmawiałem jeszcze w Poznaniu telefonicznie. Bardzo się ucieszył z wiadomości o prapremierze *Pocałunku* w Pańskim teatrze. Powiedział: - Widzę, że dyr. Horzyca wchodzi na właściwą drogę. Chwała Bogu, bo to dobry dyrektor, a chciano mu zrobić krzywdę". Archiwum Wilama Horzycy.

73 *Sprawozdanie P.T. Polskiego z realizacji zadań upowszechniania oświaty i kultury*. Załącznik kierownika literackiego. Akta Urzędu Wojewódzkiego w Poznaniu. VIII. Wydział Kultury,sygn. 1009.Archiwum Państwowe w Poznaniu.

74 W. Horzyca, *Rodowód Małgorzaty Knox* (w:) *O dramacie*, op. cit., s. 227.

75 W. Horzyca, *Uwagi o inscenizacji „Profesji pani Warren"*, Program Państwowych Teatrów Dramatycznych we Wrocławiu, sez. 1952/53 (*Profesja pani Warren*).

76 J. Mor[awska], *Bernard Shaw i przedstawienie w Teatrze Nowym. „Profesja pani Warren"*, „Głos Wielkopolski" 1950, nr 65, s. 6.

77 F. Miedziński. *„Profesja pani Warren", sztuka w 4 aktach G. B. Shawa w Teatrze Nowym w Poznaniu* ,„Gazeta Poznańska"

1950, nr 62, s. 5.

78 Przem. [P. Bystrzycki], *„Profesja pani Warren" w Teatrze Nowym*, „Kurier Wielkopolski" 1950, nr 71, s. 6.

79 S. Marczak-Oborski, *Teatr na targach poznańskich, czyli co tylko chcecie*, „Nowa Kultura" 1950,nr 8, s. 8.

80 Wydawnictwa jubileuszowe Teatru Polskiego w Poznaniu podają 8 II jako datę premiery *Moralności pani Dulskiej*. Tymczasem, jak wynika z dokumentów zachowanych w Archiwum Państwowym w Poznaniu, próby tej sztuki zaczęły się dopiero 10 II.

81 S. H[ebanowski], *Gabriela Zapolska*, Program Teatru Polskiego w Poznaniu, sez. 1949/50, nr 80, s. 4.

82 E. Paukszta, *Teatry poznańskie*, „Dziś i Jutro" 1950, nr 18, s. 11.

83 J. Mor[awska], *„Niemcy" Leona Kruczkowskiego w Teatrze Polskim*, „Głos Wielkopolski" 1950, nr 80, s. 4.

84 J. Mor[awska], *Wesoła Giliada*, „Głos Wielkopolski" 1950, nr 93, s. 6.

85 Przem. [P. Bystrzycki], *„Zielony Gil" w Komedii Muzycznej*, „Kurier Wielkopolski" 1950, nr 96, s. 5.

86 E. Paukszta, op.cit.

87 S. Marczak-Oborski, op.cit.

88 F. Miedziński, *Sztuka o socjalistycznej fabryce i jej robotnikach*, „Gazeta Poznańska" 1950, nr 128, s. 3.

89 J. Mor[awska], *Sztuka, jakiej potrzeba w Polsce. „Brygada szlifierza Karhana" Waszka Kani w Teatrze Polskim*, „Głos Wielkopolski" 1950, nr 175, s. 4.

90 W. Horzyca, *Fredro i dzień dzisiejszy* (w:) *O dramacie*, op. cit., s. 105.

91 Por. idem, *Fredro w perspektywie*, op. cit. Artykuł ten został zamieszczony w programie *Wielkiego człowieka do małych interesów* w Teatrze Nowym w Poznaniu, sez. 1949/50.

92 Przem. [P. Bystrzycki], *„Wielki człowiek do małych interesów" A. Fredry w Teatrze Nowym*, „Kurier Wielkopolski" 1950, nr 152, s. 6.

93 S. Hebanowski, *Teatry poznańskie w latach 1945-1959*, „Kronika Miasta Poznania" 1962, nr 4, s. 36.

94 S. Marczak-Oborski, *Odejście Nieszczastliwcewa*, „Nowa Kultura" 1950, nr 40, s. 10.

95 J. Mor[awska], *„Las" A.N.Ostrowskiego w Teatrze Polskim*, „Głos Wielkopolski" 1950, nr 214, s. 5.

96 H Rodkiewicz, *„Las" w Teatrze Polskim w Poznaniu*, „Teatr" 1950, nr 11, s. 72.

97 F. Miedziński, *Sztuka o Dulszczyźnie szlacheckiej i o proletariacie aktorskim. „Las" Aleksandra Ostrowskiego*, „Gazeta Poznańska" 1950, nr 219, s. 4.

98 Przem. [P. Bystrzycki], *„Zapora" J. T. Dybowskiego w Teatrze Nowym*, „Kurier Wielkopolski" 1950, nr 180, s. 5.

99 *„Zapora" J. T. Dybowskiego w Teatrze Nowym*, „Głos Wielkopolski" 1950, nr 223, s. 3.

100 Protokół z posiedzenia w dniu 30 VIII 1950 w Archiwum Państwowym w Poznaniu, loc. cit.

101 Dwadzieścia, bo dwukrotnie pokazano po dwie sztuki jednego wieczoru (*Czarująca szewcowa* + *Pieczary Salamanki* oraz *Mozart i Salieri* + *Pugaczow*).

102 Sprawozdanie w Archiwum Państwowym w Poznaniu, loc. cit.

103 Choć statysycznie rzecz biorąc spektakl ten należałoby liczyć dopiero w następnym sezonie. Właściwa eksploatacja, po czerwcowej premierze, miała bowiem miejsce w sezonie 1950/51.

III

1 E. Csató, *Walka o realizm socjalistyczny w polskim teatrze*, „Myśl Współczesna" 1950, nr 10, s. 142.

2 S. Hebanowski, *Kronika powojennego pięciolecia w Teatrze Polskim w Poznaniu*, „Kronika Miasta Poznania" 1950, nr 4.

3 R. Matuszewski, *Jeszcze jeden rok przemian*, „Nowa Kultura" 1950, nr 40, s. 1.

4 List z dnia 9 VIII 1950 w Archiwum Wilama Horzycy.

5 A. Tokarski, *„Piękna oberżystka". Komedia w trzech aktach C. Goldoniego na scenie Komedii Muzycznej w Poznaniu*, „Gazeta Poznańska" 1950, nr 239, s. 4.

6 Przem. [P. Bystrzycki], *„Piękna oberżystka" w Teatrze Komedia Muzyczna*, „Kurier Wielkopolski" 1950, nr 258, s. 6.

7 W. Horzyca, T. Trzciński, *Listy poznańskie*, op.cit.,s.119.

8 G. Kamiński, *„Obcy cień" - sztuka K. Simonowa na scenie Teatru Nowego w Poznaniu*, „Gazeta Poznańska" 1950, nr 276, s. 5.

9 Zob. J. Siekierska, *O nowy typ aktora*, „Kuźnica" 1950, nr 1.

10 I. G. Kamiński, *Z teatrów poznańskich*,„Nowa Kultura" 1950, nr 33, s. 8.

11 G. Kamiński, *„Obcy cień..."*, op. cit.

12 S. Hebanowski, *Kronika...*,op. cit., s. 457.

13 S. Hebanowski, *Teatry poznańskie w latach 1945-1959*, „Kronika Miasta Poznania" 1962, nr 4, s. 35.

14 W. Horzyca, *Szekspir, Hamlet i my*, Program Teatru Polskiego w Poznaniu, sez. 1950/51 (*Hamlet* - w części nakładu); toż: *O dramacie*, op. cit., s. 60.

15 Ibidem.

16 M. Fik, *Teatr polskiego Października*, „Dialog" 1989, nr 6, s. 89.

17 Szczegóły wykonania tego projektu stały się przyczyną kontrowersjii między Kosińskim i Horzycą. Reżyser żądał obniżenia górnego pomostu (niewidocznego w całości z balkonu widowni), a Kosińskiemu psuło to proporcje. Scenograf w końcu ustąpił, ale bynajmniej nie przekonany - w liście do rodziców napisał: „...dekoracja popsuta przez Horzycę nie ma żadnego sensu" („Pamiętnik Teatralny" 1976,z.4, s.435).

18 B. Danowicz, *Ujarzmianie Melpomeny*, Kraków 1972, s. 120.

19 K. Puzyna, *Hamlet, wielki Hamlet*, „Teatr" 1951, nr 2; toż w: *To, co teatralne*, Warszawa 1960, s. 58.

20 H. Vogler, *W gościnie u klasyków*, „Życie Literackie" 1951, nr 1, s. 12.

21 A. Żurowski, *Myślenie Szekspirem*, Warszawa 1983, s. 70.

22 K. Puzyna, op. cit., s. 63.

23 E. Naganowski, *„Hamlet" i jego poznańska inscenizacja*, „Nowa Kultura" 1950, nr 36, s. 8.

24 List z dnia 6 XII 1950 w Archiwum Wilama Horzycy.

25 J. M. S. [J. M. Święcicki], *„Hamlet" uspołeczniony*, „Tygodnik Powszechny" 1951, nr 23, s. 6.

26 H. Vogler, op. cit.

27 R. Matuszewski, op. cit.

28 S. Marczak-Oborski, *Życie teatralne w latach 1944-1964. Kierunki rozwojowe*, Warszawa 1968, s. 99.

29 A. Żurowski, op. cit., s. 74-75.

30 S. Hebanowski, *Teatr zbiorowych spraw i natchnień* (w:) *Wspomnienia o Wilamie Horzycy*, Toruń 1979, s. 33-34.

31 J. Mor[awska], *Marivaux w Komedii Muzycznej. „Igraszki trafu i miłości"*, „Głos Wielkopolski" 1951, nr 33, s. 4.

32 *Sprawozdanie z inspekcji artystycznej teatrów w Poznaniu i Gnieźnie w dniach 24-28 II 1951*, Akta Ministerstwa Kultury i Sztuki w Archiwum Akt Nowych w Warszawie, sygn. 2903.

33 J. Csató, *Horzyca w Poznaniu* (2), „Dialog" 1983, nr 7, s. 139.

34 W. Horzyca, *O Bernardzie Shaw*, „Nowy Świat" 1950, nr 3, s. 2 (dod. do „Głosu Wielkopolskiego" nr 312).

35 K. Ch., *„O Bernardzie Shaw" w programie Teatru Nowego*, „Gazeta Poznańska" 1951, nr 32, s. 6.

36 J. Mor[awska], *„Szczygli zaułek" G. B. Shawa w Teatrze Nowym*, „Głos Wielkopolski" 1951, nr 26, s. 4.

37 List J. Kosińskiego do rodziców z dnia 15 I 1951, „Pamiętnik Teatralny", op. cit., s. 436.

38 I. F., *„Lubow Jarowaja" w Poznaniu*, „Gazeta Poznańska" 1951, nr 33, s. 3.

39 *„Lubow Jarowaja" to najwybitniejsza pozycja repertuaru Teatru Polskiego*, „Express Poznański" 1951, nr 49, s. 3.

40 S. Jarema [S. Januszewski], *„Lubow Jarowaja" Konstantego Treniewa w Teatrze Polskim. Inscenizacja - aktorzy - dekoracje*, „Gazeta Poznańska" 1951, nr 66, s. 6.

41 E. Naganowski, *Cała prawda rewolucji*, „Nowa Kultura" 1951, nr 16, s. 10.

42 Warto w tym miejscu powiedzieć, że propagandzie tej skutecznie oparła się poznańska publiczność, co znowu potraktowano jako „bojkot sfer mieszczańskich". Marczak-Oborski w cytowanym sprawozdaniu (przyp. 32) donosił, że „biletów normalnych prawie nie sprzedaje się (np. osiem jednego dnia) - natomiast publiczność organizowana chodzi chętnie. Według zarządzeń wolno jednak tylko 50% sali sprzedać na bilety ulgowe - i stąd pół sali zawsze jest puste".

43 S. Jarema [S. Januszewski], *Fredro na poznańskiej scenie*, „Gazeta Poznańska" 1951, nr 117, s. 6.

44 Jaszcz [J. A. Szczepański], *Jubileusz Teatru Polskiego w Poznaniu*, „Teatr" 1951, nr 3, s. 100.

45 S. Marczak-Oborski, *Sprawozdanie...*, loc. cit.

46 Ten i następny cytat wg dokumentów zachowanych w Archiwum Ministerstwa Kultury i Sztuki w Warszawie, sygn. 83.

47 S. Hebanowski, *Teatry poznańskie...*, op. cit., s. 29.

48 L. Kuchtówna, *Nota biograficzna* (w:) W. Horzyca, *O dramacie*, op. cit., s. 17.

49 *W X rocznicę wyzwolenia Poznania*, Poznań 1955, s. 25; *Teatr Polski w Poznaniu 1875-1975*, red. A Jakimiec, Poznań 1975, s. 93.

50 J. Csató, op. cit.

51 S. Jarema [S. Januszewski], *Poznańskie teatry dramatyczne na drodze do przełomu*, „Gazeta Poznańska" 1951, nr 136, s. 6.

52 Kopię pisma zatytułowanego „Dotyczy działalności b. dyrektora Horzycy" odnaleziono w teczce personalnej Horzycy w Teatrze Polskim w Poznaniu. Druk: *Dole i niedole dyrektora Horzycy. Wybór dokumentów 1945-1959*, oprac. W. Dudzik, „Pamiętnik Teatralny" 1989, z. 2-4.

53 S. Hebanowski, *Teatry poznańskie...*, op. cit., s. 41.

54 Szybko zresztą nakazano Horzycy usunąć tę „niezrozumiałą" łacińską formułę. Od 1950 roku programy miały już czyste okładki.

55 J. Morawska, *Teatr czeka na transfuzję krwi*, „Nowy Świat" 1952, nr 30, s.4 (dod. do „Głosu Wielkopolskiego" nr 179).

E P I Z O D W A R S Z A W S K I

1 Archiwum Ministerstwa Kultury i Sztuki, sygn. 83. Druk: W. Horzyca, *Jeszcze kilka listów*, „Dialog" 1983, nr 7, s. 143.

2 M. Fik, *Trzydzieści pięć sezonów. Teatry dramatyczne w Polsce w latach 1944-1979*, Warszawa 1981, s. 75.

3 E. Wysińska, *Teatr Współczesny w Warszawie 1949-1975*, „Pamiętnik Teatralny" 1975, z. 3-4, s. 386.

4 Witold Filler suponował ostatnio, że „bezinteresowność Axera miała i praktyczny podtekst, pani Lenie [Eichlerównie, która miała grać główną rolę] trudno było dogodzić reżyserem, a wiedział, że na Horzycę nie będzie przynajmniej krzyczeć" (*Logiczny wizjoner*, „Przegląd Tygodniowy" 1989, nr 9, s. 12).

5 W. Horzyca, *O „Profesjii pani Warren" uwagi reżysera*, „Teatr" 1952, nr 21, s. 21.

6 List z listopada 1951 w Archiwum Wilama Horzycy.

7 List z dnia 18 X 1951 w Archiwum Wilama Horzycy. Warto przy okazji zwrócić uwagę na ostatnie zdanie cytowanego listu, zawierające jedyną u Horzycy tak jednoznacznie negatywną ocenę działalności twórców Reduty.

8 Karta pocztowa z listopada 1951 w Archiwum Wilama Horzycy.

9 List z listapada 1951 cytowany w przyp. 6.

10 A. Grodzicki, *„Profesja pani Warren" G. B. Shawa w Państwowym Teatrze Współczesnym*, „Kurier Codzienny" 1951, nr 348 (właśc. 319), s. 3.

11 S. Treugutt, *Na scenach warszawskich*, „Twórczość" 1952, nr 3, s. 163.

12 Por. E. Csató, *Eichlerówna*, „Teatr" 1952, nr 3, s. 11.

13 Horzyca zresztą wiedział o tym doskonale; wiedział też, że „Lena mu dużo pokręci", ale był zbyt wielkim admiratorem talentu Eichlerówny, by się powstrzymać przed jej zaangażowaniem. Na szczęście - bo aktorka, owszem, zmieniała reżyserską koncepcję swej roli, ale przecież równocześnie podnosiła swoją kreacją rangę przedstawienia. Warto przy okazji dodać, że Horzyca zaprosi niebawem Eichlerównę do powtórzenia roli pani Warren we Wrocławiu.

14 E. Csató, op. cit., s. 12.

15 R. Szydłowski, *Profesja kapitalistycznego wyzyskiwacza*, „Trybuna Ludu" 1951, nr 352, s.4. Recenzent był jednak zdania, że wielka indywidualność Eichlerówny rozbiła jednolitość przedstawienia i uznał to za „jedyną wadę reżyserii Horzycy".

16 A. Degal, *Filozofia pani Warren*, „Nowa Kultura" 1952, nr 4, s. 8.

17 Warto jednak odnotować kuluarowe zastrzeżenia Jakuba Bermana, który - według relacji Erwina Axera - miał z niezadowoleniem stwierdzić po premierze, że „znowu się prostytutki kreuje na bohaterów". (Rozmowa z E. Axerem w dniu 24 III 1983).

18 L. Tyrmand, *Z teatrów warszawskich. „Profesja pani Warren" we Współczesnym*, „Tygodnik Powszechny" 1952, nr 1, s. 6.

19 List bez daty (marzec 1952) w Archiwum Wilama Horzycy.

20 *Listy Ireny Solskiej*, wybór i oprac. L. Kuchtówna, Warszawa 1984, s. 337.

21 List cytowany w przyp. 19.

22 M. Szejnert, *Sława i infamia. Rozmowa z Bohdanem Korzeniewskim*, Londyn 1988, s. 110.

23 Na afiszach podana jest data 31 III 1952, powtórzona potem w wykazach repertuarowych Teatru Narodowego. Wszystkie dzienniki warszawski informowały jednak o premierze w dniu 1 IV.

24 Pismo M. Mellera do W.Horzycy z dnia 28 III 1952. Archiwum Związku Artystów Scen Polskich w Warszawie,teczka nr 1282.

25 Woy. [L. Wojciechowska], *Ostre satyry Aleksandra Ostrowskiego, ukazujące podłość starego świata, pomagają w budowie nowego życia*, „Express Wieczorny" 1952, nr 77, s. 4.

26 R. Szydłowski, *Ludzie i komedianci*, „Trybuna Ludu" 1952, nr 99, s. 4.

27 A. Grodzicki, *„Las" A. Ostrowskiego w Państwowym Teatrze Narodowym*, „Kurier Codzienny" 1952, nr 85, s. 4.

28 Z. Karczewska-Markiewicz, *„Las" Ostrowskiego (Teatr Narodowy)*, „Życie Warszawy" 1952, nr 84, s. 6.

W R O C Ł A W - K L Ę S K A J E D N E G O S E Z O N U

1 J. Kelera, *Wrocław teatralny 1945-1989*, Wrocław 1986, s. 32.

2 Ibidem.

3 J. Kott, *Spór o Szekspira* (w:) *Jak wam się podoba*, Warszawa 1955, s. 127.

4 I. Bołtuć, *Z wrocławskich wspomnień: Horzyca*, „Pamiętnik Teatralny" 1989, z. 2-4.

5 J. Kelera, op. cit., s. 52.

6 Akta Centralnego Zarządu Teatrów, Oper i Filharmonii Ministerstwa Kultury i Sztuki w Archiwum Akt Nowych w Warszawie, sygn. 2905 (dalej oznaczam: AAN).

7 J. Kelera, op. cit., s. 53-54.

8 I. Bołtuć, op. cit.

9 Dokument ze zbiorów Ireny Bołtuć.

10 Potwierdza to list pisany przez Horzycę do Ireny i Andrzeja Pronaszków, co prawda w dwa lata później, ale w analogicznej sytuacji - zmiany pracy. Rozważając różne możliwości, Horzyca podsumowywał: „W dwu ostatnich wypadkach miałbym samodzielność i nie potrzebowałbym się kłaniać panom, których ani nie cenię, ani nie poważam". (List z dnia 1 IV 1954, cytat wg oryginału zachowanego w archiwum redakcji „Pamiętnika Teatralnego"; w wersji publikowanej w „Pamiętniku" 1965, z. 2, s. 147-148 opuszczono kilka zdań,

m. in. przytoczone powyżej).

11 W ten właśnie sposób określił Horzyca dramat W. Hugo w liście do Pronaszków z dnia 15 V 1954. Druk: „Pamiętnik Teatralny" 1965, z. 2, s. 149.

12 J. Kott, *Wiktor Hugo - pisarz walczący*, „Życie Literackie" 1952, nr 8, s. 9.

13 Tak w skrócie przedstawił problematykę utworu jeden z recenzentów: S. Pietraszko, *„Angelo - tyran Padwy"*, „Zeszyty Wrocławskie" 1952, nr 3, s. 201.

14 W. Dzieduszycki, *Dramat Wiktora Hugo na scenie wrocławskiej*, „Nowa Kultura" 1952, nr 33, s. 6.

15 W. Natanson, *Wiktor Hugo na scenie wrocławskiej*, „Teatr" 1952, nr 20, s. 6.

16 Z. Rossman, *Teatr wielkich namiętności*, „Gazeta Robotnicza" 1952, nr 167, s. 4 (wyd. B). Tenże recenzent entuzjazmował się dalej, „że końcowa scena śmierci Tyzbe wielu widzom wycisnęła łzy z oczu - to jest niewątpliwy triumf gry aktorskiej Renaty Fiałkowskiej".

17 J. Kelera, op. cit., s. 60.

18 Szcki, *Teatr*, „Przekrój" 1952, nr 384, s. 10.

19 Z. Rossman, op. cit.

20 W. Dzieduszycki, *„Angelo - tyran Padwy" Wiktora Hugo*, „Słowo Polskie" 1952, nr 164, s. 4.

21 W. Małkowa, *Sprawozdanie z podróży służbowej do Wrocławia w dn. 22-25 IX 1952*. AAN.

22 W. Horzyca, *Kilka miesięcy wrocławskiego teatru czyli pro domo mea* (w:) *Dziesięć lat działalności Państwowych Teatrów Dramatycznych we Wrcławiu*, Wrocław [1955], s. 59.

23 I. Bołtuć, op. cit.

24 J. Kelera, op. cit., s. 58.

25 Ibidem.

26 Regulamin ogólny dla Rad Artystycznych z dnia 14 X 1952. Maszynopis powielony (w zbiorach Ireny Bołtuć).

27 W. Kalbarczyk, *Sprawozdanie z podróży do Wrocławia doko-*

nanej w dn. 18-20 XI 1952. AAN.

28 W. Horzyca, op. cit., s. 58.

29 W. Kalbarczyk, *Sprawozdanie z podróży do Wrocławia w dniach 6-7 czerwca 1952*. AAN.

30 Ibidem.

31 *O bojowy teatr*. Wywiad z dyrektorem Centr. Zarz. TOF Jerzym Pańskim. „Teatr" 1952, nr 3, s. 4.

32 W. Horzyca, op. cit., s. 59.

33 W. Horzyca, *Uwagi o inscenizacji „Profesji pani Warren"*, Program Państwowych Teatrów Dramatycznych we Wrcławiu, sez. 1952/53 (*Profesja pani Warren*). Oprócz tego artykułu w programie znalazł się jeszcze dawniejszy szkic Horzycy pt. *O Bernardzie Shaw*. Były to jedyne wypowiedzi dyrektora w programach w ciagu całego sezonu.

34 T. Lutogniewski, *Shaw i Eichlerówna na scenie wrocławskiej*, „Sprawy i Ludzie" 1952, nr 92, s. 2.

35 J. Kelera, op. cit., s. 63.

36 I. Bołtuć, op. cit.

37 Ibidem.

38 W. Horzyca, *Kilka miesięcy...*, op. cit.

39 Por. rozdział „Dyrektor teatrów poznańskich", s. 42-43.

40 W. Horzyca, *Z powodu „Panny mężatki"* (w:) *O dramacie*, op. cit. s. 123-127.

41 W. Dzieduszycki, *Wielkie malowidła i małe freski*, „Słowo Polskie" 1956, nr 96, s. 4.

42 S. Marczak-Oborski, *Sprawozdanie z inspekcji teatrów wrocławskich w dniach 30 I - 1 II 1953*. AAN.

43 W. Dzieduszycki, op. cit.

44 Por. I. Bołtuć, op. cit.

45 J. Kelera, op. cit., s. 65.

46 J. Macierakowski, *Teatr Polski w Poznaniu*, „Nowiny Literackie" 1948, nr 47, s. 7.

47 I. Bołtuć, op. cit.

48 Por. rozdział „Dyrektor teatrów poznańskich", s. 42.

49 List Horzycy do S. Hebanowskiego z dnia 13 II 1953. Druk: „Pamiętnik Teatralny" 1975, z. 1, s. 135.

50 J. Kott, *Szekspirowskie nieporozumienia*, „Sprawy i Ludzie" 1953, nr 4, s. 1,3 (dod. do „Gazety Robotniczej" nr 22); „Przegląd Kulturalny" 1953 nr 4, s. 6 (pt. *Nieporozumienia szekspirowskie*); „Teatr" 1953, nr 6-7, s. 17. Przedruk w: *Jak wam się podoba*, Warszawa 1955, s. 162-171 pod ostrzejszym tytułem: *„Sen nocy letniej" na schodach* (stąd cytaty) oraz w: *Szkice o Szekspirze*, Warszawa 1962 (!), s.243-251.

51 Wynika z tego, że krytyk wyrzucił na „śmietnik historii" nie tylko wiele setek szekspirowskich inscenizacji w Polsce sprzed II wojny światowej, ale i prawie pięćdziesiąt z lat 1946-1952, przygotowanych już w „nowej" Polsce. Dodajmy na usprwiedliwienie, że to całkowite odrzucenie przeszłości nie było wówczas wynalazkiem Kotta.

52 A. Żurowski, *Myślenie Szekspirem*, Warszawa 1983, s. 60.

53 Sam Kott po latach „zapomniał" jednak o realizmie *Snu* i popadł w inną skrajność, dostrzegając w tej komedii jedynie bujny erotyzm. Zob. J. Kott, *Tytania i głowa osła* (w:) *Szekspir współczesny*, Warszawa 1965, s. 259-286.

54 Zob. P. Mroczkowski, *Wstęp* (w:) W. Szekspir, *Sen nocy letniej*, przeł. W. Tarnawski, Wrocław 1987.

55 Tu argumentacja krytyka staje się już humorystyczna: „Kto po ciemku odprawia próby? - pyta. - Trupa pana Pigwy powinna była wkroczyć do lasu z kolorowymi lampionami albo przynajmniej płonącym łuczywem".

56 Horzyca zapewne sam zrezygnował z publicznej polemiki; zorientował się przecież szybko, że nie o samego Szekspira tu chodzi, a gdyby nawet - to argumenty, jakimi mógł się posłużyć publicznie, nie dotykały „politycznej" istoty sporu. Napisaną więc pod wpływem pierwszego impulsu odpowiedź schował do szuflady.

57 W. Horzyca, *Słowo do recenzenta*, „Dialog" 1988,nr 6,s.141.

58 Legendzie dał początek sam Horzyca. W liście do Pronaszków z dnia 1 III 1953 napisał: „...z powodu *Snu nocy letniej*

powstał przeciw mnie cały spisek, bo się tam pewnym pindusiom recenzenckim pewne rzeczy nie podobały" („Pamiętnik Teatralny" 1965, z. 2, s. 146). Tymczasem jedyną taką „pindusią" był... Jan Kott.

59 W. Dieduszycki, *„Sen nocy letniej"*, „Słowo Polskie" 1953, nr 34 i 35 , s. 2. Warto zauważyć, że recenzja ta ukazała się p o artykule Kotta, miała więc charakter obrony Horzycy. Nieskutecznej niestety.

60 Co jednak nie znaczy, że można usprawiedliwiać Jana Kotta, czego próbuje dokonać monografista wrocławskich teatrów, pisząc: „Krytyk, który bez względu na estetykę epoki kochał zawsze Szekspira gorącego i z pasją (...) niezależnie od estetyki [? - W. D.] i bez względu na przesłanki [?] miał też swoją rację głosząc, że przedstawienie wrocławskie było niedobre" (J. Kelera, op. cit., s. 66).

61 I. Bołtuć, op. cit.

62 S. Marczak-Oborski [podpisała odręcznie.W. Małkowa], *Sprawozdanie z inspekcji teatrów wrocławskich w dniach 30 I - 1 II 1953*. AAN.

63 Ibidem.

64 List cytowany w przyp. 58

65 W. Horzyca, *Kilka miesięcy...*, op. cit., s. 60.

66 Tak opisał dekoracje recenzent wrocławskiego spektaklu W. Dzieduszycki, *„Grzech"*, „Słowo Polskie" 1953, nr 77, s. 5.

67 „Słowo Polskie" 1953, nr 56, s. 1.

68 T. Lutogniewski, *„Grzech" Żeromskiego i grzechy reżyserii*, „Sprawy i Ludzie" 1953, nr 12, s. 3 (dod. do „Gazety Robotniczej" nr 76).

69 W. Dzieduszycki, op. cit.

70 Jag., *U dolnośląskiej Melpomeny*, „Dziś i Jutro" 1953, nr 21, s. 11.

71 J. Kelera, op. cit., s. 66.

72 J. Siekierska, *Stalin żyje w sztuce realizmu socjalistycznego*, „Teatr" 1953, nr 5, s. 11-13.

73 I. Bołtuć-Staszewska, *Nowe premiery wrocławskich teatrów*

dramatycznych, „Sprawy i Ludzie" 1953, nr 11, s. 1 (dod. do „Gazety Robotniczej" nr 70).

74 S. Marczak-Oborski, *Sprawozdanie...*, loc. cit.

75 J. Kelera, op. cit., s. 68.

76 S. Marczak-Oborski, *Życie teatralne w latach 1944-1964. Kierunki rozwojowe*, Warszawa 1968, s. 69.

77 W. Kalbarczyk, *Sprawozdanie z podróży do Wrocławia w dniach 5-7 czerwca [1953]* . AAN.

78 J. Kelera, op. cit., s. 62.

79 Por. W. Horzyca, *Kilka miesięcy...*, op. cit., s. 61.

80 Archiwum Ministerstwa Kultury i Sztuki w Warszawie, sygn. 83.

81 W. Małkowa, *Sprawozdanie z podróży służbowej do Wrocławia od 14 do 16 lipca 1953*. AAN. Autorka odnotowała też, że „teatr żyje obecnie nową sensacją, kto będzie następnym dyrektorem po Horzycy". Wolno przypuszczać, że w takiej atmosferze praca szła opornie.

82 List Horzycy do Włodzimierza Sokorskiego z dnia 20 VII 1953. Archiwum Ministerstwa Kultury i Sztuki, sygn. 83.

83 Adnotacja J. Pańskiego na cytowanym wyżej liście.

84 S. Marczak-Oborski, *Sprawozdanie z inspekcji teatrów wrocławskich w dniach 11-13 IX 1953*. AAN.

85 Pismo w Archiwum Ministerstwa Kultury i Sztuki, sygn. 83.

86 S. Marczak-Oborski, *Sprawozdanie z inspekcji teatrów wrocławskich w dniach 17-19 XII 1953*. AAN.

87 S. Treugutt, *Legendy i historia*, „Przegląd Kulturalny" 1953, nr 33, s. 4.

88 Z. Florczak, *O „Znakach wolności" - niedwuznacznie*, „Sprawy i Ludzie" 1954, nr 4, s. 3.

89 Po dyskusji o *„Znakach wolności"*, „Sprawy i Ludzie" 1954, nr 9, s. 3.

90 L. Prorok, *Sukcesy i nieporozumienia*, „Tygodnik Powszechny" 1954, nr 11, s. 8.

91 W. Dzieduszycki, *„Znaki wolności" na scenie wrocławskiej*,

„Teatr" 1954, nr 16, s. 17.

92 Ibidem.

93 L. Prorok, op. cit.

94 J. Górski [Z. Falkowski], *„Znaki wolności"*, „Dziś i Jutro" 1954, nr 20, s. 8.

95 W. Dzieduszycki, op. cit.

96 List w Archiwum Wilama Horzycy w Zbiorach Specjalnych Biblioteki Instytutu Sztuki PAN, sygn. 1517.

97 List Horzycy do Andrzeja i Ireny Pronaszków z dnia 1 IV 1954 w archiwum redakcji „Pamiętnika Teatralnego". W wersji publikowanej (1965, z. 2, s. 148) pominięto trzecie zdanie niniejszego przytoczenia.

TRUDNE LATA KRAKOWSKIE

1 *Profesja* zyskała nawet miano najlepszego słuchowiska tygodnia w plebiscycie zorganizowanym przez czasopismo „Radio i Telewizja" w 1958 roku (por. „Radio i Telewizja" 1958, nr 36, s. 23).

2 W. Kalbarczyk, *Sprawozdanie z podróży służbowych do Olsztyna i Elbląga w dn. 13-15 IV 1954*. Akta Centralnego Zarządu Teatrów, Oper i Filharmonii MKiS w Archiwum Akt Nowych w Warszawie, sygn. 2910 (dalej oznaczam : AAN).

3 Por. R. Sulima- Gillow, *Teatr elbląski w latach 1945-1963*, „Rocznik Elbląski" 1966, t. III, s 291; *XV lat Teatru im. Stefana Jaracza na Warmii i Mazurach*, Olsztyn 1960 (bez numeracji stron).

4 (Kaj.), *„Profesja pani Warren" G.B. Shawa na scenie Teatru im. S. Jaracza w Elblągu*, „Głos Wybrzeża" 1954, nr 137, s. 4 (wyd. BC).

5 Z. Mirek, *Udana premiera*, „Głos Olsztyński" 1954, nr 224, s. 6.

6 Ibidem.

7 (Kaj.), op. cit.

8 W. Kalbarczyk, *Sprawozdanie z podróży służbowej do Olsztyna w dniach 1-4 X 1954*. AAN.

9 W liście do Zofii Modrzewskiej Horzyca gwałtownie protestował przeciw takiej decyzji. Zawieszenie na trzy miesiące przedstawienia - pisał -„równa się wyrzuceniu pracy reżysera przez okno (sztuka to nie masło, żeby ją schować do lodówki)". Brulion listu zachował się w Archiwum Wilama Horzycy.

10 List z dnia 1 IV 1954 w archiwum redakcji „Pamiętnika Teatralnego" (druk: 1965, z .2. s. 148, ale z pominięciem fragmentu dotyczącego Krzemińskiego).

11 Sprawa etatu dla Horzycy została zaś rozwiązana w ten sposób, że teatr wrocławski ponownie przedłużył z nim umowę, tym razem bezterminowo. Gażę miał więc Horzyca pobierać we Wrocławiu, a pracować w Krakowie. Macierzysty teatr zdobył się nawet później na zaproponowanie swemu byłemu dyrektorowi realizacji *Fantazego*, do podjęcia pracy jednak nie doszło.

12 „Pamiętnik Teatralny" 1965, z. 2, s. 149.

13 Taką właśnie interpretację sugerował w programie kierownik literacki, Henryk Vogler, piszący, że „prawdziwym bohaterem tego utworu jest lud (...). A więc jest to utwór ludowy nie tylko dlatego, że skala i charakter wzruszeń, którymi rozporządza, są ludowe, proste i silne (tak przy okazji Vogler tłumaczył melodramatyczną tendencję dramatu - przyp. W.D.), ale przede wszystkim dlatego, że obraz dziejących się w nim wydarzeń ukazany jest z perspektywy nowej postępowej klasy społecznej, z perspektywy ludu. Rozkład klasy panującej przedstawiony jest tu po to, aby na tym tle mogła się z całą wyrazistością zarysować siła i wielkość klasy, przed którą stoi przyszłość". Itp.(H. Vogler, *„Ruy Blas"- dramat ludowy*, Program Starego Teatru w Krakowie, sez. 1954/55).

14 W. Kubacki, *„Ruy Blas" w Starym Teatrze w Krakowie*, „Teatr" 1955, nr 8, s. 10.

15 Z. Greń, *Prawda „Ruy Blasa" i wierność teatru*, „Życie Literackie" 1955, nr 12, s. 8.

16 A. Polewka, *Rycerski syn ludu („Ruy Blas" Wiktora Hugo w Starym Teatrze)*, „Gazeta Krakowska" 1955, s 53, s. 4.

17 K. Brończyk, *„Ruy Blas"*, „Tygodnik Powszechny" 1955, nr 13, s. 12

18 A. Polewka, op. cit.

19 W. Kubacki, op. cit.

20 T. Kwiatkowski, *„Ruy Blas"*, „Dziennik Polski" 1955, nr 56, s. 3.

21 K. Eberhardt, *Podwójna klęska Ruy Blasa*, „Dziś i Jutro" 1955, nr 10, s. 6.

22 Z. Greń, op. cit.

23 Akta osobowe Horzycy w archiwum Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie.

24 Początkowo Horzyca wierzył, że jego sprawy mieszkaniowe zostaną uregulowane w ciągu najwyżej kilku miesięcy. Nocował więc na razie w hotelu, u przyjaciół, czasem nawet w teatrze, ale z tygodnia na tydzień przekonywał się, że brak przydziału mieszkaniowego jest świadomym, ostatnim już gestem niechęci władz w stosunku do niego. Swój mieszkaniowy dramat opisywał Horzyca w listach, m. in. do Bronisława Dąbrowskiego i Krystyny Leo, publikowanych przeze mnie w „Dialogu" (1984, nr 10, i 1989, nr 2). Pełny obraz tej „drogi przez mękę" wyłania się z rozpaczliwego pisma Horzycy do ministra kultury i sztuki, Włodzimierza Sokorskiego, z dnia 6 II 1956. Cytuję je w całości:

„Panie Ministrze! Staram się nie zaprzątać uwagi Pana Ministra moją osobą. Jeśli w tej chwili czynię inaczej, to tylko dlatego, że jestem doprowadzony do ostatnich granic mej wytrzymałości.

Od z górą półtora roku pracuję w teatrach krakowskich. Od roku jestem, dzięki decyzji Pana Ministra, przydzielony oficjalnie do Teatru im. Słowackiego. Pracując kolejno w różnych teatrach krakowskich (robię tu teraz trzecia sztukę), muszę tu mieszkać, od blisko jednak dwu lat po prostu koczuję po Krakowie, mieszkając to w świetlicy teatralnej,to u znajomych na kanapkach, to w stosunkowo drogich hotelach i gdzie się da. Od samego początku staram

się oczywiście o mieszkanie, ale powiedziano mi, trzeba „poczekać". Wprawdzie mam swoich 65 lat i zarówno czekanie, jak i nieposiadanie mieszkania jest dla mnie i mej żony czymś innym niż dla dwudziestolatka, ale cierpliwie czekałem.

Aż przed kilkoma miesiącami nadarzyła mi się okazja. Jeden z urzędników PKO miał otrzymać mieszkanie służbowe, a jego dotychczasowe mieszkanie, w razie desinteressement PKO, miałoby być oddane mnie. PKO nie zgłosiło pretensji, zacząłem się starać o to skromne i na przedmieściu mieszkanie. Sprawę poparł poseł Drobner, a naczelnik Wydziału Kwaterunkowego zapewnił mnie, że zostanie pomyślnie załatwiona, gdy tylko przyjdzie czas opróżnienia mieszkania. W listopadzie zawiadomiłem naczelnika Wydziału Kwaterunkowego, iż dotychczasowy lokator wyprowadził się. Na tę wiadomość mieszkanie opieczętowano z urzędu i po kilku dniach oddano...komu innemu. Na mój wniosek nie odpowiedziano mi ani słowem. Zawiadomołem o tym posła Drobnera, z którego odpowiedzi cytuję jej początek: «Dopiero dziś (13 I) byłem w Wydziale Kwaterunkowym i stwierdziłem, że całkowicie słuszność jest po Pańskiej stronie. Przyznał mi Kierownik W. Kw., że nagle przyszła konieczność delożowania ludzi i skorzystano z tego adresu, jaki Pan dał. Stwierdzam z żalem, że stało się coś niesłychanie niesłusznego».

I nie wiem teraz co robić. Uczyniłem wzystko, co w mej mocy, z wyszukaniem mieszkania włącznie. I nadal prowadzę życie nomady, gnany z miejsca na miejsce, gnębiony ciągłym niepokojem, słowem, bezdomny. Praca moja w tych warunkach wymaga trzykrotnie więcej wysiłku niż w normalnych, co nie odbija się korzystnie na moim zdrowiu. Wreszcie, bezdomność ta rujnuje mnie materialnie, muszę bowiem prowadzić dwa domy, gdyż żona moja mieszka we Wrocławiu. A przecież oboje należymy do tych, których życie zbliża się ku zachodowi. Traktowany jestem jak osoba, której los i życie nie może budzić niczyjego zainteresowania. Tym to dziwniejsze, że inni otrzymują mieszkania i to niezłe. Dyrekcja teatru powiada mi, że „interweniuje", ale co mi po tym, kiedy inni dostają mieszkania, dużo młodsi i o mniejszym chyba stażu niż ja.

Panie Ministrze! Nie powołuję się na moje dawne prace, które może kiedyś zostaną ocenione, ani nawet na to, że w okresie dziesięciolecia powierzano mi prowadzenie 10 teatrów, które zdaje się nie wyglądały najgorzej, gdy oddawałem je swym następcom. To, co robiłem, było spełnieniem mego obowiązku. Ale czy spełnienie obowiązku przemawia przeciw mnie tak bardzo, że nie mogę liczyć na skromne mieszkanie? A chciałbym jeszcze zrobić coś w teatrze i zabrać się do pisania, co umożliwiłoby mi środowisko krakowskie, gdybym miał tu gdzie zamieszkać.

Pozwalam więc sobie zaapelować do wielokrotnie mi okazywanej przychylności Pana Ministra i prosić go, by był łaskaw wesprzeć mnie w tym nad wyraz ciężkim dla mnie położeniu i wpływem swoim umożliwić mi uzyskanie mieszkania w Krakowie. Nie mam śmiałości proponować Panu Ministrowi takiej czy innej formy Jego pomocy, słyszałem jednak, że w dyspozycji Premiera są tu mieszkania. Nie wiem czy to prawda, po prostu chwytam się tej jednej myśli, jaka mi przychodzi.

Zechce Pan Minister przyjąć wyrazy mej najgłębszej czci i poważania". (Archiwum Wilama Horzycy).

Dopiero jednak dzięki interwencji prezesa SPATiF-u, Wojciecha Brydzińskiego, u premiera Cyrankiewicza i dzięki pomocy nowego ministra kultury, Karola Kuryluka, Horzyca otrzymał upragniony przydział 26 V 1956.

25 Do takiej opinii skłaniał się niegdyś także autor niniejszej pracy (por. *Krakowskie lata Horzycy*, „Dialog" 1984, nr 10, s. 129), późniejsze badania kazały jednak zweryfikować tę interpretację.

26 T. Terlecki, *Horzyca - człowiek teatru*, op. cit.

27 Pismo w tej sprawie zachowało się w archiwum Ministerstwa Kultury i Sztuki w Warszawie, sygn. 83.

28 W liście do J. Iwaszkiewicza Horzyca tłumaczył się: „Teraz robię *Krainę uśmiechu* w krakowskiej operetce - «dla chleba, panie, dla chleba!»" List w archiwum adresata w Muzeum Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów w Stawisku.

29 Monografistka toruńskiej dyrekcji Horzycy przywoływała w związku z tym znamienną opinię: „Aktorzy, a także Henryk

Czyż, opowiadają jednak, że Horzyca najpierw bardzo się oburzał na każdy taki utwór, a potem pracował nad jego realizacją z dużym zadowoleniem". (L. Kuchtówna, op. cit., s. 112).

30 Mimo pewnych trudności w realizacji. 27 IV 1955 Horzyca pisał do żony: „Bruździ mi tu przede wszystkim Wroński [dyrektor administracyjny - przyp. W.D.], który jest szmirus niewiarygodny i chce mnie do szmiry przekonać. A ja się nie dam nawrócić na szmirę!" (Archiwum Wilama Horzycy). I nie dał się

31 (LA) [S. Lachowicz], *„Kraina uśmiechu"*, „Dziennik Polski" 1955, nr 157, s. 4.

32 J. Parzyński, *„Kraina uśmiechu" Lehara w krakowskim Teatrze Muzycznym*, „Gazeta Krakowska" 1955, nr 165, s. 3.

33 S. Otwinowski, *„Kraina uśmiechu"*, „Życie literackie" 1955, nr 30, s. 3.

34 Horzyca zrealizował też radiową wersję *Krainy uśmiechu*. Emisja 26 IX 1957.

35 List z dnia 3 VI 1955. Druk: „Dialog" 1989, nr 2, s. 112.

36 List z dnia 1 IV 1954. Druk: „Pamiętnik Teatralny" 1965, z. 2, s. 147-148. Leon Schiller zmarł 25 III 1954.

37 List z dnia 10 VIII 1954. Druk: „Pamiętnik Teatralny" 1975, z. 1, s. 137.

38 List z dnia 29 VII 1955. Druk: „Dialog" 1984, nr 10, s. 122.

39 Obecnie w zbiorach autora niniejszej pracy.

40 K. Puzyna, [Wstęp do *Pożegnania*], „Dialog" 1959, nr 7, s. 5.

41 S. Hebanowski, *Teatr zbiorowych spraw i natchnień* (w:) *Wspomnienia o Wilamie Horzycy*, Toruń 1979, s. 34.

42 W. Horzyca, *„Pan Ryś"* (wstęp do:) R. Ordyński, *Z mojej włóczęgi*, Kraków 1956.

43 Tak pisał Horzyca we wstępie do *Kilku wierszy*. Maszynopis w Archiwum Wilama Horzycy.

44 List z dnia 29 VII 1955 cytowany w przyp. 38.

45 List z dnia 10 IX 1955. Archiwum Wilama Horzycy. Żona mieszkała ciągle jeszcze we Wrocławiu.

46 Zob. przyp. 23.

47 List w Archiwum Wilama Horzycy.

48 List w Archiwum Wilama Horzycy.

49 W związku z kilkakrotnym przekładaniem premiery i opisanymi perypetiami podawano dotąd różne daty pierwszego przedstawienia. Z. Osiński („Pamiętnik Teatralny" 1965, z. 2, s. 161) wymieniał 10 II, na programie zaś widnieje data 16 II (wtedy odbyła się próba generalna). Przeprowadzona kwerenda prasowa i analiza korespondencji Horzycy pozwoliła ustalić datę premiery na 22 II 1956.

50 O. Jędrzejczyk, *„Igraszki" w TMW*, „Gazeta Krakowska" 1956, nr 112, s. 4.

51 S. Mrożek, *„Igraszki trafu i miłości" Marivaux w Teatrze Młodego Widza*, „Echo Krakowa" 1956, nr 116, s. 3.

52 Obszerny fragment tego przemówienia cytowałem w rozdziale „Dyrektor teatrów poznańskich", s. 51-52.

53 Kr. Zb. [K. Zbijewska], *Dziś premiera Shawa*, „Dziennik Polski" 1956, nr 286, s. 5.

54 m. a. [W. Horzyca], *Rodowód Małgorzaty Knox*, Program Państwowego Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie, sez. 1956/57 (*Pierwsza sztuka Fanny*); toż: *O dramacie*, op. cit., s. 231.

55 List z dnia 3 XII 1956 w Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie, sygn. 647.

56 Z. Greń, *Inwazja z Wysp Brytyjskich*, „Życie Literackie" 1956, nr 52/53, s. 10.

57 S. Mrożek, *Myszka*, „Echo Krakowa" 1956, nr 306, s. 5.

58 T. Kudliński, *Krakowska próba stylu*, „Teatr" 1957, nr 2, s. 9-11.

59 Cyt. za: Z. Rykowski i W. Władyka, *Kalendarium polskie 1944-1984*, Warszawa 1987, s. 45-46.

60 Horzyca zwracał się o przyznanie renty do Wydziału Rent i Pomocy Społecznej WRN w Krakowie pismem z dnia 29 XI 1956. Archiwum Wilama Horzycy.

61 Wrażenia z tej podróży opisał Horzyca w artykułach: *Odwiedziny w Lublanie*, „Teatr" 1957, nr 9 i 10; *Kolumb i barbarzyńcy. Trzy spektakle wiedeńskie*, „Nowe Sygnały" 1957, nr 17.

62 List z dnia 7 XII 1957 w Archiwum Wilama Horzycy.

63 Archiwum Wilama Horzycy.

64 S. Marczak-Oborski, *O Wilamie Horzycy* (list do redakcji), „Pamiętnik Teatralny" 1983, z. 4, s. 623.

65 List z dnia 21 XII 1957. Archiwum Stanisława Vincenza w Lozannie. Odpis sporządził Z. Osiński.

OSTATNIA DYREKCJA HORZYCY

I

Rozmowa z Konstantym Puzyną

1 Horzyca został powołany na stanowisko dyrektora Teatru Narodowego w Warszawie pismem dyrektora Centralnego Zarządu Teatrów, Jerzego Jasieńskiego, z dnia 10 VI 1957. Teatr Narodowy wchodził wówczas w skład przedsiębiorstwa pn. Państwowe Teatry Narodowy i Współczesny w Warszawie, utworzonego dnia 24 I 1955 pod dyrekcją Erwina Axera. Do końca roku 1957 administracja obu teatrów pozostała wspólna.

2 Rzeczywiście, większość aktorów odeszła z Axerem do Teatru Współczesnego. Ze skompletowaniem nowego zespołu Horzyca miał poważne kłopoty. Z bardziej doświadczonych artystów udało mu się zaangażować m. in. Irenę Eichlerównę, Zofię Lindorfównę, Danutę Szaflarską, Mieczysława Mileckiego, Zdzisława Salaburskiego, Janusza Strachockiego, Andrzeja Szalawskiego, Kazimierza Wichniarza.

3 *Henryka IV* (granego pt. *Żywa maska*) reżyserował Jan Perz, prem. 17 XII 1957; *Pannę mężatkę* - Janusz Strachocki,

prem. 27 III 1958; *Henryka VI na łowach* - Jerzy Rakowiecki, prem. 25 V 1958; *Czarującą szewcową* - Maryna Broniewska, prem. 30 IX 1958.

4 Miał nim być profesor uniwersytetu w Lublanie i reżyser Bratko Kreft, z którym Horzyca nawiązał kontakt podczas ubiegłorocznego pobytu w Jugosławii. Rezultatem tej wizyty był też plan wprowadzenia do repertuaru Teatru Narodowego sztuki szesnastowiecznego komediopisarza chorwackiego Marina Držića *Plakir*. Mówił o tym Horzyca w wywiadach: *Przed nowym sezonem w Teatrze Narodowym. Dramaturgia wszystkich czasów*, „Słowo Powszechne" 1957, nr 232, s. 4; *Nim odsłoni się kurtyna... Co da Teatr Narodowy?*, „Express Wieczorny" 1958, nr 189, s. 3.

5 Z pozycji planowanych przez Horzycę należy jeszcze wymienić: *Sen srebrny Salomei* (a więc jednak miał być Słowacki), *Dożywocie*, *Balik gospodarski* Zabłockiego, *Królowa przedmieścia* Krumłowskiego, *Szkołę żon* i *Wachlarz lady Windermore* Wilde'a. Por. wywiady wymienione w przyp. 4 oraz noty: e.[E. Ziegler], *W Narodowym*, „Zwierciadło" 1958, nr 40, s. 4; M. Kos[ińska], *Teatralne nadzieje nowego sezonu*, „Życie Warszawy" 1958, nr 224, s. 3.

6 Premiera odbyła się 9 XI 1957 - na inaugurację sezonu i dyrekcji Horzycy w Narodowym. Spośród siedemnastu recenzji warto przytoczyć kilka fragmentów z głosami autentycznego podziwu dla kunsztu Eichlerówny. Jan Alfred Szczepański (nb. atakujący zawzięcie inscenizację poznańską z 1949 roku jako „formalistyczną"): „Fedra pulsuje żywą krwią, wybucha wielką namiętnością, jest lawą, wrzącą w granitowym kraterze wulkanu - dzięki grze naszej najświetniejszej tragiczki, Ireny Eichler, która nie ograniczyła się do skopiowania swej kreacji poznańskiej, przeciwnie, pogłębiła ją, rozwinęła, nadając jej przez to jeszcze bardziej piętno własnej indywidualności" (*Wielka Fedra*, „Trybuna Ludu" 1957, nr 313, s. 6). Jan Kott: „Eichlerówna zrozumiała, że rola Fedry jest spowiedzią (...), że Fedra jest samotna od pierwszej do ostatniej chwili. Że tylko w niej rozegrał się cały dramat. I kiedy umiera, ruchem ręki powolnym i pieszczotliwym gładzi ziemię. Ziemia ją zdradziła, ale śmierć godzi ją z ziemią" (*Racine nieocze-*

kiwany, „Przegląd Kulturalny" 1957, nr 48, s. 6). Juliusz Kydryński: „Tekstu poetyckiego mówionego tak jak mówi go Eichlerówna w *Fedrze* nie słyszeliśmy jeszcze w polskim teatrze. Eichlerówna nie mówi, lecz śpiewa wiersz (...), dysponuje nieprawdopodobną wprost skalą głosu i bogactwem jego barwy - jej Fedra wzrusza szczerością i bezradnością, by za chwilę przerażać okrucieństwem, odpychać zakłamaniem, to znów budzić współczucie ogromem swego nieszczęścia" (*Eichlerówna gra Fedrę*, „Gazeta Krakowska" 1957, nr 286, s. 3). Andrzej Wróblewski: „ Eichlerówna odegrała na partyturze *Fedry* nowoczesną, intelektualną treść tragedii uczuć. Beznamiętność z jaką mówi, hieratyczność, z jaką się porusza, ukrywa żar, jaki wywołuje lód trzymany w ręku" (*Fedra pani Leny*, „Swiat" 1957, nr 47, s. 9.).

7 Tę opinię Puzyny potwierdzają ówcześni krytycy, np. Jerzy Zagórski napisał, że „Horzyca wraca jako dyrektor do Teatru Narodowego pod wspaniałym tryumfalnym łukiem nie lada osiągnięciem" („*Fedra*" *w Narodowym*, „Kurier Polski" 1957, nr 60, s. 2), a Józef Szczawiński wróżył: "Teatr Narodowy rozpoczął swoją nową i na pewno wielką epokę" („*Fedra*" *czyli dramat namiętności*, „Słowo Powszechne" 1957, nr 271, na wkładce).

8 Zob. „Pamiętnik Teatralny" 1965, z. 2, s. 151. List z dnia 23 I 1958.

9 Premiera - 23 II 1958. Przedstawienie Horzycy zostało zrekonstruowane w dwu kompetentnych pracach: Z. Krajewskiej, „*Wyzwolenie*" *w inscenizacji Wilama Horzycy. Warszawa 1958*. „Pamiętnik Teatralny" 1977, z. 4, s. 578-593 oraz M. Bukowskiej, *Model teatru monumentalnego* (w:) *Odmiany konwencji w teatrze współczesnym na przykładzie inscenizacji „Wyzwolenia" Stanisława Wyspiańskiego*, Wrocław 1981, s. 59-69. *Wyzwolenie* jest, dzięki tym pracom, jedynym spektaklem Horzycy z lat 1948-1959 całościowo opisanym i zrekonstruowanym.

10 Recenzje *Wyzwolenia* zostały omówione szczegółowo w przytoczonych wyżej artykułach Krajewskiej i Bukowskiej. Tutaj warto przypomnieć najostrzejszą - i najbardziej złośliwą - opinię Andrzeja Jareckiego: „Rzadko udaje się obejrzeć

przedstawienie tak zamknięte w zaklętym kręgu historycznej rupieciarni. Wszystko tu dzieje się wyłącznie w charakterystycznym polskim, uświęconym tradycją lamusie. Każde słowo, gest, każda interpretacja - każdy chwyt sceniczny - odwołuje się do tej części osobowości widza, która jest dziedzictwem przodków. Wszystko to niezwykle trafnie oddaje męczarnie ducha polskiego na scenie i z pełną precyzją poddaje torturom polskie duchy na widowni, ale (...) w ich części spadkowej, historycznej, a nie współczesnej (...). Chodzi więc o to, by do współczesnego widza przemawiać jego językiem (...). Przede wszystkim zaś, by nie wyczarowywać w jego duszy obrazów symbolami i metafizycznymi bodźcami z zakresu narodowej liturgii, ale by pozwolić mu rozumieć" (*Wyspiański nawiedza Warszawę*, „Nowa Kultura" 1958, nr 11, s. 5.).

11 Premiera w Teatrze im. J. Słowackiego 28 XI 1957. Reżyseria - Bronisław Dąbrowski, scenografia - Andrzej Stopka.

12 Horzyca mówił to wprost w wywiadzie, jakiego przed premierą udzielił Ewie Bonieckiej. Na pytanie: „Czy zamierza Pan - jak to się mówi - na nowo odczytywać Wyspiańskiego, czy widzi Pan teraz *Wyzwolenie* inaczej niż przed laty?", odparł: „*Wyzwolenie* wystawiałem jako człowiek dojrzały. Starałem się wówczas wiernie wyrazić treść tematu, ukazać charakter i klimat wielkiego dramatu. Do tego samego będę dążyć i teraz" (*„Wyzwolenie" w Teatrze Narodowym*, „Kurier Polski" 1957, nr 81, s. 4).

13 Premiera 24 IX 1935 w Teatrze Wielkim we Lwowie. Inscenizacja Wilam Horzyca, reżyseria - Konstanty Tatarkiewicz. Opis tego przedstawienia można znaleźć w książce Z. Osińskiego, *Teatr Dionizosa*, Kraków 1972, s. 71-87.

14 Premiera odbyła się 25 X 1958. Scenografia - Jan Kosiński, kostiumy - Henryka Głowacka, muzyka - Jerzy Procner. Spektakl grano 52 razy.

15 Rozprawa ta nosiła tytuł *Szekspir i Kleist*.

16 Tytuł *Pruski Kordian* nosił artykuł opublikowany przez Horzycę w „Nowej Kulturze" (1958, nr 44). W programie Teatru Narodowego brzmiał on nieco inaczej: *Brandenburski Kordian*. Horzyca pisał m. in.: „Obydwaj poeci chcąc wyrazić

fatalność dziejową ukazali «posąg człowieka na posągu świata», istotę osamotnioną, oddaną w swej samotności burzom swego serca, i nie znającą innej rzeczywistości, jak rzeczywistość snów i uczuć. W tym się spotkali Kleist i Słowacki i każdy na swój sposób treść tę ukształtował. Obaj szukają wyjścia z zaklętego koła romantycznego odosobnienia". Zestawienie Homburga z Kordianem wzbudziło liczne zastrzeżenia krytyki.

17 Opisał ją zwięźle Zenobiusz Strzelecki: „W *Księciu Homburg* Kosiński zbudował podest, łączący się ze sceną dwoma półkolistymi schodami, i na podeście barokową bramę ze sztandarami, armatami, kulami - jakby symbol mocarstwowych dążeń Elektora. Świecznik i złote biurko przemieniają tę dekorację w salę pałacową; żołnierze różnokolorowi ze sztandarami poustawiani na schodach sugerują drogę czy pole walki, jakaś zastawka czy ławka przed podestem, między schodami - izbę chłopską czy więzienie romantycznego Księcia" (*Polska plastyka teatralna*, Warszawa 1963, s. 461). Nieco szczegółów dodaje jeszcze Zofia Karczewska-Markiewicz: „Zasadniczym tłem malowniczych scen zbiorowych są jednak czarne kotary, które uwypuklają barwność kostiumów (...). W oryginalny sposób operuje Horzyca światłem. Zapożyczając z techniki filmowej metodę «przejść» rozpoczyna każdy nowy obraz od «wyświetlania» głównych postaci. Potęguje to wrażenie potoczystości, płynności akcji" (*Kleistowska „droga wolności"*, „Życie Warszawy" 1958, nr 270, s.3).

18 Potwierdzają to recenzje. Oto dwa przykłady. Jan Alfred Szczepański: „W Teatrze Narodowym ujął Horzyca sztukę jako posągowy dramat konfliktu jednostki ze społecznością, w której żyje, nadał mu kształt nieomal antycznej tragedii Antygony (tym razem w mundurze pruskiego oficera!) w starciu z Kreonem, stróżem spraw państwa, nie tyranem, lecz władcą okrutnie sprawiedliwym" (*Czy rzeczywiście Kordian?*, „Trybuna Ludu" 1958, nr 313, s. 5). Edmund Misiołek: „Główna jej [inscenizacji] wartość polega na mistrzowskiej prostocie, zwięzłości, monumentalności. Reżyser ominął pokusę przesadnej realistyczno-psychologicznej analizy, przekazując w spektaklu wysoce poetyckim, zwartym, niby z jednej bryły, nadrzędną ideę utworu: wielkość odpowiedzia-

lnego swobodnego wyboru moralnego" (*„Książe Homburg" - sen o innych Niemczech*, „Więź" 1959, nr 1, s. 110).

19 Zob. „Scena Lwowska" 1935/36, z. 6, s. 103-107. Artykuł podpisany kryptonimem M. A.

20 Horzyca rzeczywiście czytał wtedy *Mord w katedrze*. Egzemplarz otrzymał od Stanisława Belskiego, któremu 27 VI 1958 odpisał: „Oczywiście trudno by bardzo mówić o wystawieniu tej sztuki u nas. Mógłby to może zrobić jakiś specjalny, katolicki teatr, gdyby coś podobnego istniało. Na razie jednak niczego podobnego nie ma i w naszych warunkach trudno sobie wyobrazić realizację tej sztuki" (list w Archiwum Wilama Horzycy).

21 Zob. „Pamiętnik Teatralny" 1965, z. 2, s. 136. List z dnia 1 VI 1947.

22 Premiera 14 III 1959. Scenografia Jadwiga Przeradzka i Aleksander Jędrzejewski, muzyka Augustyn Bloch.

23 Zob. „Dialog" 1986, nr 3, s. 114-119.

24 Horzyca umarł 2 III 1959 o godzinie 1^{00} w swym mieszkaniu przy ulicy Marszałkowskiej 140.

25 Zob. W. Horzyca, *„Za kulisami" - komentarz*, Program Teatru Narodowego w Warszawie, sez. 1958/59 (*Za kulisami*); toż pt. *Glossy do sztuki Norwida „Za kulisami"*, „Nowa Kultura" 1959, nr 11, s. 6-7.

26 Zob. J. W. Gomulicki, *Norwidowa maskarada warszawska. Przed premierą „Za kulisami"*, „Stolica" 1959, nr 10, s. 20-21 oraz tenże, *„Tyrtej" - „Za kulisami"* (dodatek krytyczny w:) C. K. Norwid, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki, t. V - Dramaty, cz. 2, Warszawa 1971, s. 399-400.

27 Reakcje krytyki podsumował w trzy miesiące po premierze Zdzisław Jastrzębski: „Krytyka przyjęła premierę *Za kulisami* dość pochlebnie - zdawkowo i dość... tłumnie. Jednak ogólna atmosfera tych recenzjii jest nieco żenująca. Ironia norwidowska zagrała bardzo dramatycznie: premiera zbiegła się ze śmiercią inscenizatora tego przedstawienia, Horzycy, jedynego właściwie realizatora Norwida na scenie. To spowodowało, że o przedstawieniu mówiono na ogół

oględnie, bezbarwnie, chwaląc je bez przekonania. N i e w y p a d a ł o krytykować. Nie była to chyba dobra forma hołdu złożonego Horzycy" (*Wyświstana sztuka?*, „Tygodnik Powszechny" 1959, nr 24, s. 6.).

II

1. Cały list przytacza L. Kuchtówna, *Wilam Horzyca o Teatrze Narodowym*, „Życie Literackie" 1984, nr 10, s. 7.

2 Por. [W. Horzyca], *Państwo, sztuka, propaganda*, „Nurt" 1943, nr 5, s. 2.

3 M. A. [W. Horzyca], *O wiecznym i doczesnym repertuarze teatralnym*, „Scena Lwowska" 1935/36, z. 6, s. 103.

4 Rękopis w Archiwum Wilama Horzycy.

5 List W. Horzycy do J. T. Dybowskiego z dnia 10 VIII 1958. Archiwum Wilama Horzycy.

6 Z braku innych możliwości próbował Horzyca objąć wyremontowany właśnie w 1958 roku Teatr w Pomarańczarni z przeznaczeniem na scenę kameralną Narodowego. W Archiwum Akt Nowych w Warszawie zachowała się korespondencja w tej sprawie (akta Ministerstwa Kultury i Sztuki, sygn. 3810).

7 A. Grodzicki, *Lata 1949-1962*, Program Teatru Narodowego w Warszawie, sez. 1962/63 (*Sprawa* Suchowo-Kobylina), s. 26.

8 *Rozmowy teatralne: Ewa Bonacka*, „Kulisy" 1959, nr 14.

9 Te i następne dane liczbowe przytaczam za artykułem S. Marczaka-Oborskiego, *Cyfry repertuarowe 1956/57 i 1957/58*, „Dialog" 1958, nr 11, s. 120-125.

10 M. Fik, *Teatr polskiego Października?*, „Dialog" 1989, nr 6, s. 93.

11 Taki był tytuł recenzji Jana Kotta z przedstawienia Romana Zawistowskiego w Starym Teatrze w Krakowie (1956). Zob. J. Kott, *„Hamlet" po XX Zjeździe*, „Przegląd Kulturalny" 1956, nr 41; przedruk w: *Szkice o Szekspirze*, Warszawa 1962, s. 252-259 (pod zmienionym przez cenzurę tytułem: - *„Hamlet" 56*).

12 W inscenizacji *Wyzwolenia* Bronisława Dąbrowskiego w Tea-

trze im. J. Słowackiego w Krakowie (1957) odtwórca roli Konrada Stanisław Zaczyk występował w charakterystycznym czarnym golfie.

13 B. Korzeniewski, *Trzeba uprawiać wielką politykę*, „Po prostu" 1957, nr 10, s. 5.

14 Do argumentów wysuwanych przez Puzynę można dodać jeszcze jeden - cytat z listu Horzycy do Wacława Radulskiego z dnia 19 V 1957: „... nasz światek teatralny rozestetyzował się diabelnie i w pomysłowości chce zdystansować Paryż. A przecież pomysłowość nie jest wszystkim" („Pamiętnik Teatralny" 1984, z. 1-2, s. 77).

15 Por. [W. Horzyca], *Państwo, sztuka...*, op. cit.

16 Z. Raszewski, *Głosa do rozmowy Wojciecha Dudzika z Konstantym Puzyną*, „Pamiętnik Teatralny" 1989, z. 2-4.

17 Rozwiązano właśnie „Po prostu" (2 X 1957), co zinterpretowano jako sygnał odejścia władz od linii Października. W kilka miesięcy później „Polityka" zorganizowała dyskusję na temat zasad aktualnej polityki kulturalnej. Znamiennie zabrzmiał w niej głos Stefana Żółkiewskiego: „Budujemy socjalizm. Walka klasowa trwa. Reakcja w Polsce istnieje (...). Nie damy trybuny dla politycznej agitacji wrogowi. Nie damy jej w obsłonkach pseudoliterackich czy pseudofilozoficznych" (*Dyskusji o polityce kulturalnej ciąg dalszy*, „Polityka" 1958, nr 7, s. 1).

18 Część krytyki z sympatią zresztą odniosła się do poczynań Horzycy. Bo gdy z jednej strony „młody gniewny" Andrzej Jarecki atakował bezlitośnie *Wyzwolenie* (por. przyp. 10 do „Rozmowy z Konstantym Puzyną"), to z drugiej odzywały się i takie głosy: „Pierwsze przedstawienia, które [Horzyca] zaprezentował w tym sezonie Warszawie nie były wprawdzie rewelacjami, ale odpowiadały już wymogom, jakie stawia się Teatrowi Narodowemu. Mam na myśli przede wszystkim *Wyzwolenie* i *Fedrę*. Teatr monumentalny, teatr ogromny, teatr wielkich powietrznych przestrzeni, w których rozbrzmiewa piękne polskie słowo poetyckie - oto przyszłość Teatru Narodowego" (R. Szydłowski, *Teatr Narodowy w poszukiwaniu oblicza*, „Tygodnik Demokratyczny" 1958, nr 11, s. 6).

ZAKOŃCZENIE

[1] W. Horzyca, *Nasz własny teatr* [wypowiedź w ankiecie: *Który teatr wyślemy za granicę?*], „Nowa Kultura" 1957, nr 21, s. 3.

[2] W *Dziennikach* Marii Dąbrowskiej pod datą 3 III 1959 można znaleźć następujący zapis: W «Życiu Warszawy» wiadomość o nagłej śmierci Wilama Horzycy. Mało z nim w życiu przestawałam, ale «był jednym z nas» - z wielkich przygód naszej młodości - też należał do «ludzi stamtąd»". (*Dzienniki*, t. V: 1958-1965, wybór, wstęp i przypisy T. Drewnowski, Warszawa 1988, s. 73).

[3] J. Iwaszkiewicz, *Wilam Horzyca czyli o potrzebie naiwności*, „Twórczość" 1959, nr 5, s. 149. Znamienne to świadectwo, bo jego autor wybrał niegdyś mniej jednoznaczną postawę życiową i twórczą.

N O T A

Niniejsza praca powstała jako rozprawa doktorska w Katedrze Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego (Wydział Polonistyki).

Promotorowi - doc. dr. hab. Zbigniewowi Osińskiemu - oraz Recenzentom - doc. dr hab. Lidii Kuchtównie i prof. dr. hab. Romanowi Taborskiemu - serdecznie dziękuję za opiekę, życzliwość i cenne uwagi merytoryczne.

Trzy fragmenty publikowałem już wcześniej:

- *Teatr w okresie przełomu* - „Dialog" 1989, nr 5 pt. *Czterdzieści lat temu czyli przełom* (z niewielkimi skrótami);
- *Trudne lata krakowskie* - „Dialog" 1984, nr 10 pt. *Krakowskie lata Horzycy* (wersja znacznie skrócona i zmieniona);
- *Ostatnia dyrekcja Horzycy. Rozmowa z Konstantym Puzyną* - „Pamiętnik Teatralny" 1989, z. 2-4 (bez przypisów).

W. D.

ANEKS

W aneksie zestawiono repertuar teatrów kierowanych przez Wilama Horzycę w latach 1948-1959 oraz - w miejscu wynikającym z chronologii - sztuki wyreżyserowane przez niego w tym czasie w innych teatrach. Wszystkie pozycje opatrzono skróconą bibliografią recenzji (brak takiej bibliografii oznacza, że prasa nia odnotowała danego przedstawienia). Tytuły sztuk zrealizowanych przez Horzycę zostały pokreślone.

REPERTUAR TEATRÓW KIEROWANYCH PRZEZ WILAMA HORZYCĘ W LATACH 1948-1959 ORAZ WYKAZ SZTUK REŻYSEROWANYCH PRZEZ NIEGO W INNYCH TEATRACH

POZNAŃ

Sezon 1948/49

1. WILKI W NOCY, Tadeusz Rittner

Reż. Wilam Horzyca, scen. Kazimierz Pręczkowski.
Prem. 5 IX 1948, grano 40 razy, T. Polski.
Obsada: Prokurator - P. Zieliński, Julia - M. Mincerówna, Radczyni - B. Wojciechowska, Prezes sądu - J. Chodacki, Zaneta - J. Jabłonowska, Morwicz - Z. Salaburski, Mecenas - K. Brusikiewicz, Adolf - W. Dewoyno.

Bibl.: W. Bąk, „Głos Wielkopolski" 1948, nr 249, s. 3;
R. Białas, „Lubuskie Słowo Polskie", nr 298, s. 6;
(hg), „Lubuskie Słowo Polskie" 1948, nr 312, s. 4;
J. Młodziejowski, „Express Poznański" 1948, nr 250, s. 5;
J. Moldauer, „Gazeta Zachodnia" 1948, nr 250, s. 4;
A. Rogalski, „Kurier Wielkopolski" 1948, nr 251, s. 3.

2. SEANS, Noël Coward, przeł. Zofia Meissner i Irena Babel.

Reż. Hanna Małkowska, scen. Tadeusz Kalinowski.
Prem. 14 IX 1948, grano 19 razy, T. Polski.
Obsada: Edyta - W. Lam, Ruth - I. Maślińska, Karol - P. Zieliński, Dr Bradman - W. Dewoyno, Mme Arcatis - B. Frejtażanka, Pani Bradman - Z. Grabiańska, Elwira - M. Mincerówna, M. Zbyszewska.

Bibl.: W. Bąk, „Głos Wielkopolski" 1948, nr 259, s. 3;
Korot, „Rzeczpospolita" 1948, nr 197, s. 7;
J. Młodziejowski, „Express Poznański" 1948, nr 262, s. 5;
J. Moldauer, „Gazeta Zachodnia" 1948, nr 258, s. 6;
A. Rogalski, „Kurier Wielkopolski" 1948, nr 262, s. 3.

3. KONIEC I POCZĄTEK, Mariusz Maszyński.

Reż. Tadeusz Muskat, scen. Antoni Muszyński.
Prem. 19 IX 1948 (wznowienie 9 X 1949), grano 38 razy, filia T. Polskiego w Gorzowie oraz T. Objazdowy.
Obsada: Pan - J. Chodacki, Pani - A. Królikowska, Kobieta -

J. Sachnowska, Zosia - W. Lam, Kazimierz - S. Strzałkowski, Jan - A. Gajdecki.

Bibl.: [nie podp.], „Kurier Wielkopolski" 1949, nr 345, s. 5.

4. SZKOŁA ŻON, Molière, przeł. Tadeusz Boy-Żeleński.
Insc. Wilam Horzyca, reż. Hanna Małkowska, scen. Adam Jasielski.
Prem. 9 X 1948, grano 15 razy, filia T. Polskiego w Gorzowie.
Obsada: Arnolf - R. Rychłowski, Anusia - M. Waśkowska, Horacy - W. Blichewicz, Oront - B. Borkowski, Chryzald - B. Rosiński, Enryk - J. Sipiński, Rejent - J. Horecki, Grzela - J. Skwierczyński, Agatka - J. Horecka.

Bibl.: R. Białas, „Lubuskie Słowo Polskie" 1948, nr 286, s. 4.

5. PUGACZOW, Siergiej Jesienin, przeł. Władysław Broniewski.
Reż. Wilam Horzyca, scen. Leonard Torwirt.
Prem. 12 X 1948 (wznowienie 21 XI 1949), grano 14 razy, T. Polski.
Obsada: Pugaczow - K. Wichniarz, Strażnik - W. Dewoyno, Kirpicznikow - M. Mirski, Tambowcew - W. Kaniowski (A. Witkowski)*, Traubenberg - I. Przegrodzki (J. Skwierczyński), Karawajew - Z. Łobodziński (A. Possart), Oboliajew - E. Kotarski, Zarubin - J. Krawczyk, Chłopusza - W. Dewoyno, Podurow - T. Gendera (W. Jawis), Szygajew - Z. Relski, Tornow - K. Przystański, Czumakow - S. Mroczkowski, Burnow - S. Gawlik (Z. Salaburski), Tworogow - B. Smela (A. Żukowski), Kriamin - K. Brusikiewicz.

Bibl.: W. Bąk, „Głos Wielkopolski" 1948, nr 285, s. 3;
J. Macierakowski, „Nowiny Literackie" 1948, nr 47, s. 5;
J. Mł[odziejowski], „Express Poznański" 1948, nr 294, s. 5;
A. Rogalski, „Kurier Wielkopolski" 1948, nr 286, s. 7.

6. NIEDŹWIEDŹ, Anton Czechow, przeł. Aleksander Waliszewski.
Reż. Wilam Horzyca, scen. Tadeusz Kalinowski.
Prem. 12 X 1948, grano 12 razy, T. Polski.
Obsada: Helena Iwanowna Popowa - S. Mazarekówna, Grigorij Stepanowicz Smyrnow - T. Chmielewski, Łukasz - J. Kordowski.

Bibl.: jak w poz. 5.

---

*Nazwisko podane w nawiasie oznacza obsadę roli we wznowieniu.

7. SEN NOCY LETNIEJ, William Szekspir, przeł. Stanisław Koźmian.
Insc. Wilam Horzyca, reż. i oprac. tekstu Leonia Jabłonkówna, scen. Leonard Torwirt.
Prem. 23 X 1948, grano 82 razy, T. Polski.
Obsada: Tezeusz - S. Mroczkowski, Egeusz - J. Rudnicki, Lizader - S. Rydel, Demetriusz - W. Kałuski, Hipolita - J. Kossowska, S. Harkawa, Hermia - D. Bleicherówna, Helena - J. Szydłowska, Spodek - T. Chmielewski, Pigwa - E. Kotarski, Spój - J. Niewęgłowski, Dudka - S. Gawlik, Ryjek - T. Gendera, Głodniak - K. Brusikiewicz, Oberon - Z. Łobodziński, Tytania - M. Życzkowska, Puk - I. Maślińska, M. Zbyszewska, Rusałka - W. Lam.

Bibl.: W. Bąk, „Głos Wielkopolski" 1948, nr 299 i 303, s. 3;
L. Budzyński, „Lubuskie Słowo Polskie"1948, nr 357, s. 4;
J. Macierakowski, „Nowiny Literackie" 1948, nr 47, s. 7;
J. Mł[odziejowski], „Express Poznański" 1948, nr 301, s. 3;
J. Moldauer, „Gazeta Zachodnia" 1948, nr 302, s. 4;
F. M. Nowowiejski, „Dziś i Jutro" 1948, nr 47, s. 4;
K. Nowowiejski, „Słowo Powszechne" 1948, nr 323, s. 4;
K. Puzyna, *Gotyk i barok* (w:) *To, co teatralne*, Warszawa 1960;
A. Rogalski, „Kurier Wielkopolski" 1948, nr 306, s. 5.

8. STRZAŁY NA ULICY DŁUGIEJ, Anna Świrszczyńska.
Reż. Stefan Drewicz, scen. Tadeusz Kalinowski.
Prem. 16 XI 1948, grano 19 razy, T. Objazdowy.
Obsada: Helcia - J. Hodorska, Franek - W. Kaniowski, Barczak - J. Krawczyk, Profesor - Z. Relski, Józef - B. Smela, Lola - M. Ursynówna.

9. PANNA MĄŻATKA, Józef Korzeniowski.
Reż. Franciszek Rychłowski, scen. Adam Jasielski.
Prem. 25 XI 1948, grano 26 razy, filia T. Polskiego w Gorzowie.
Obsada: Pułkownikowa - H. Dunin-Rychłowska, Cecylia Malińska - M. Martykowa, Adolf Chądryński - W. Blichewicz, Major Szreniawa - F. Rychłowski, Jakub - J. Skwierczyński, Ignacy - J. Sipiński.

10. PRZEMYSŁAW II, Roman Brandstaetter.
Reż. Teofil Trzciński, scen. Jan Kosiński.
Prem. 21 XII 1948, grano 47 razy, T. Polski.
Obsada: Przemysław II - K. Wichniarz, Ludgarda - T. Waśkowska, Małgorzata - J. Jabłonowska, Anna - Z. Wierzejska, Jakób Swinka - L. Benoit, Otto - J. Niewęgłowski, Wilhelm - J. Rudnicki, Zbyszko - K. Przystański, Przedpełk - J. Chodacki, Jan Zaręba - S. Malatyński, Ojciec Tomasz - L. Stępowski, Janko - B. Borkowski, Kasztelan rogoźnieński - J. Andrzejewski, Rybałt - Z. Salaburski, Giermek - I. Przegrodzki, Goniec - W. Dewoyno.
Bibl.: (ama), „Świat" 1948, nr 50, s. 3;
J. Artemski, „Dziś i Jutro" 1949, nr 7, s. 8;
W. Bąk, „Głos Wielkopolski" 1948, nr 359, s. 3;
P. Jasienica, „Tygodnik Powszechny" 1949, nr 9, s. 6;
W. Kragen, „Gazeta Krakowska" 1949, nr 3, s. 8;
J. Młodziejowski, „Express Poznański" 1949, nr 4, s. 5;
Mol. [J. Moldauer], „Gazeta Zachodnia" 1949, nr 5, s. 3;
W. Natanson, „Odrodzenie" 1949, nr 3, s. 8;
K. Nowowiejski, „Słowo Powszechne" 1949, nr 10, s. 6;
K. Puzyna, „Twórczość" 1949, nr 8, s. 121-123;
A. Rogalski, „Kurier Wielkopolski" 1949, nr 8, s. 5;
H. S[migielski], „Ilustrowany Kurier Polski" 1949, nr 6, s. 3.

11. PASTORAŁKA, Leon Schiller.
Reż. Hanna Małkowska, scen. Tadeusz Kalinowski.
Prem. 30 XII 1948, grano 17 razy, T. Polski.
Obsada:
Sprawa pierwsza: Adam - L. Benoit, Diabeł - K. Brusikiewicz, Archanioł Michał - S. Rydel, Joseph - W. Dewoyno, Karczmarka - S. Harkawa, Chłopek - B. Borkowski, Ewa - J. Hodorska, Archanioł Gabriel - W. Kaniowski, Maria - M. Mincerówna, Chłopka - D. Bleicherówna, Szlachcic - J. Krawczyk, Pachoł - T. Gendera.
Sprawa druga: Bartos - J. Andrzejewski, Korydon - W. Kałuski, Dameta - W. Kaniowski, Ryczywół - L. Benoit, Obijbok - K. Brusikiewicz, Maścibrzuch - S. Gawlik, Chleburad - I. Przegrodzki, Pakos - T. Gendera.
Sprawa trzecia: Herod - S. Gawlik, Feldmarszał - L. Benoit,

Kacper - J.Krawczyk, Melcher - I.Przegrodzki, Baltazar - E.Kotarski, Pachoł I - B.Borkowski, Herodowa - Z.Grabiańska, Gwiaździarz - W.Kaniowski, Anioł - M.Wańkowska, Śmierć - B.Frejtażanka, Diabeł - K.Brusikiewicz.

Bibl.: F.Nowowiejski, „Dziś i Jutro" 1949, nr 11, s.5;
A.Rogalski, „Kurier Wielkopolski" 1949, nr 20, s.3.
Zastępca, „Głos Wielkopolski" 1949, nr 13, s.6.

12. ŚWIERSZCZ ZA KOMINEM, Karol Dickens.
Adapt. scen. i reż. Stefan Drewicz, scen. Tadeusz Kalinowski.
Prem. 11 II 1949, grano 33 razy, T. Objazdowy.
Obsada: John Peeribingl - L.Benoit, Dot - J.Hodorska, Kaleb Plummer - W.Dewoyno, Berta - M.Zbyszewska, K.Skuszanka, Tekelton - S.Mroczkowski, Pani Fielding - J.Sachnowska, May - D.Bleicherówna, Nieznajomy - W.Kaniowski, Tilly - K.Skuszanka, M.Zbyszewska, Służący - I.Łuczak.

Bibl.: J.Kęszycka-Szumanowa, „Kurier Kaliski" 1949, nr 47,s.4.

13. MAJOR BARBARA, George Bernard Shaw, przeł. Florian Sobieniowski.
Reż. Wilam Horzyca, scen. Tadeusz Kalinowski.
Prem. 12 II 1949, grano 50 razy, T.Polski.
Obsada: Lady Britomart - J.Kossowska, Stefan Undershaft - S.Rydel, Sara Undershaft - M.Wańkowska, Barbara Undershaft - I.Maślińska, Adolf Cusins - Z.Salaburski, Karol Lomax - I.Przegrodzki, Andrzej Undershaft - K.Wichniarz, Rummy Mitchens - Z.Grabiańska, Snobby Price - E.Kotarski, Jenny Hill - W.Lam, Piotr Shirley - J.Kordowski, Bill Walker - J.Krawczyk, Pani Baines - A.Podgórska, Bilton - T.Gendera.

Bibl.: F.Miedziński, „Widnokrąg" 1949, nr 7, s.2 (dod. do „Gazety Poznańskiej" 1949, nr 57);
tenże, „Gazeta Poznańska" 1949, nr 59, s.6;
E.Morski, „Głos Wielkopolski" 1949, nr 63, s.6;
K.Nowowiejski, „Słowo Powszechne" 1949, nr 64, s.4;
A.Rogalski, „Kurier Wielkopolski" 1949, nr 61, s.3.
H.S[migielski], „Ilustrowany Kurier Polski" 1949, nr 59, s.3;
E.Żytomirski, „Film", 1949, nr 5, s.14.

14. PRZYJACIELE, Andriej Uspienski, przeł. Maria Bechczyc-Rudnicka.

Reż. Hanna Małkowska, scen. Adam Jasielski.
Prem. 12 II 1949, grano 36 razy, T. Objazdowy.
Obsada: Raisa Orłowa - B. Wojciechowska, Anna Piotrowska - M. Zyczkowska, Aleksandra Kurnikowa - K. Salaburska, Cyryl Wołoszyn - Z. Łobodziński, Włodzimierz Sabirow - M. Mirski.
Bibl.: A. R[ogalski], „Kurier Codzienny" 1949, nr 127, s. 3;
Zastępca, „Kurier Kaliski" 1949, nr 44, s. 6.

15. MĄŻ I ŻONA, Aleksander Fredro.
Reż. Stefan Drewicz, scen. Andrzej Stopka.
Prem. 30 III 1949, grano 44 razy, T. Polski.
Obsada: Wacław - L. Stępowski, Elwira - Z. Barwińska, Alfred - P. Zieliński, Justysia - K. Wodnicka, Kamerdyner - B. Borkowski.
Bibl.: W. G., „Ilustrowany Kurier Polski" 1949, nr 126, s. 5;
F. Miedziński, „Gazeta Poznańska" 1949, nr 96, s. 6;
E. Morski, „Głos Wielkopolski" 1949, nr 97, s. 4;
K. Nowowiejski, „Słowo Powszechne" 1949, nr 110, s. 4;
A. Rogalski, „Kurier Codzienny" 1949, nr 101, s. 4;
S. Strugarek, „Express Poznański" 1949, nr 805, s. 4;
H. Śmigielski, „Ilustrowany Kurier Polski" 1949, nr 96, s. 5.

16. MARCOWY KAWALER, Józef Bliziński.
GOSPODARZ TO JA, Antoni Lachowicz.
Reż. Franciszek Rychłowski, scen. Adam Jasielski.
Prem. 18 IV 1949, grano 4 razy, filia T. Polskiego w Gorzowie.
Obsady nie udało się ustalić.

17. KRZYK JARZĘBINY, Wacław Kubacki.
Reż. Wilam Horzyca, scen. Jan Kosiński.
Prem. 30 IV 1949, grano 34 razy, T. Polski.
Obsada: Marszałek Rdułtowski - T. Chmielewski, Pani Rejentowa - E. Podborówna, Laura - M. Ursynówna, Konstanty - Z. Łobodziński, Ludwik Spitznagel - Z. Salaburski, Michał - B. Smela, Wojciech - W. Dewoyno, Aron - L. Benoit, Pan Komisarz - Z. Relski, Ksiądz kanonik - J. Chodacki, Pani Szambelanowa - Z. Grabiańska, Serwacy - J. Kordowski, Ambroży - K. Brusikiewicz, Sąsiad - W. Kaniowski.
Bibl.: F. Miedziński, „Gazeta Poznańska" 1949, nr 144, s. 6;

J. Młodziejowski, „Express Poznański" 1949, nr 836, s. 4;
J. Morawska, „Głos Wielkopolski" 1949, nr 159, s. 3;
K. Nowowiejski, „Słowo Powszechne" 1949, nr 179, s. 4;
H. S[migielski], „Ilustrowany Kurier Polski" 1949, nr 137, s. 3.

18. SZCZĘŚCIE FRANIA, Włodzimierz Perzyński.
Reż. Hanna Małkowska, scen. Józef Kowalski.
Prem. 8 VI 1949, grano 20 razy, filia T. Polskiego w Gorzowie.
Obsada: Lipowski - K. Przystański, Lipowska - J. Kossowska, Hela - M. Wańkowska, Franio - E. Kotarski, Otocki - J. Niewęgłowski, Langmanowa - M. Martykowa, Mroczyńska - B. Wojciechowska.
Bibl.: [nie podp.], „Gazeta Lubuska" 1949, nr 159, s. 5.

19. KLUB KAWALERÓW, Michał Bałucki.
Reż. Tadeusz Chmielewski, scen. Jerzy Szeski.
Prem. 14 VI 1949, grano 73 razy, T. Polski.
Obsada: Mirska - E. Podborówna, Marynia - M. Mincerówna, Jadwiga Ochotnicka - J. Jabłonowska, Pelagia Dziurdziulińska - Z. Wierzejewska, Sobieniewski - J. Rudnicki, Wygodnicki - Z. Relski, Piorunowicz - S. Mroczkowski, Nieśmiałowski - Z. Łobodziński, Motyliński - M. Mirski, Władysław Topolnicki - S. Rydel, Mina - W. Lam, Antoś -T. Gendera, Ignacy - B. Borkowski, Kelner - I. Łuczak.
Bibl.: J. Artemski, „Dziś i Jutro" 1949, nr 28, s. 8;
Z. Karczewska-Markiewicz, „Rzeczpospolita" 1949, nr 264, s. 6;
[polem.:] W. Zechenter, „Rzeczpospolita" 1949, nr 306, s. 5;
J. Młodziejowski, „Express Poznański" 1949, nr 879, s. 4;
J. Moldauer, „Gazeta Poznańska" 1949, nr 163, s. 8;
J. Mor[awska], „Głos Wielkopolski" 1949, nr 168, s. 3.

20. ROZKOSZ UCZCIWOŚCI, Luigi Pirandello, przeł. Bolesław Gorczyński.
Reż. Wilam Horzyca, scen. Leonard Torwirt.
Prem. 3 VIII 1949, grano 37 razy, T. Polski.
Obsada: Angelo Baldovino - P. Zieliński, Agata Renni - J. Hodorska, Pani Magdalena - S. Mazarekówna, Markiz Fabiusz Colli - J. Chodacki, Maurycy Setti - W. Dewoyno, Proboszcz

parafii św. Marty - S. Gawlik, Marek Fongi - K. Brusikiewicz.

Bibl.: Z. Karczewska-Markiewicz, „Rzeczpospolita" 1949, nr 264, s. 6;
J. Mor[awska], „Głos Wielkopolski" 1949, nr 274, s. 3;
Zastępca, „Kurier Wielkopolski" 1949, nr 218, s. 3.

Sezon 1949/50

1. FEDRA, Jean Racine, przeł. Tadeusz Boy-Żeleński.
Insc. Wilam Horzyca, scen. Jan Kosiński.
Prem. 5 X 1949, grano 33 razy, T. Polski.
Obsada: Tezeusz - K. Wichniarz, Fedra - I. Eichlerówna, Hipolit - J. Pietraszkiewicz, N. Nader, Arycja - J. Marisówna, Teramenes - K. Przystański, Enona - B. Frejtażanka, Ismena - K. Possart, Panope - A. Podgórska.

Bibl.: J. Artemski, „Dziś i Jutro" 1949, 46, s. 11;
Jaszcz [J. A. Szczepański], „Trybuna Ludu" 1949, nr 304, s. 6;
Z. Karczewska-Markiewicz, „Rzeczpospolita" 1949, nr 320, s. 6;
J. Kydryński, „Listy z Teatru" 1949, nr 36.
J. Mor[awska], „Głos Wielkopolski" 1949, nr 278, s. 3;
W. Natanson, „Odra" 1949, nr 47, s. 4;
S. P. O., „Moda i Życie Praktyczne" 1949, nr 33, s. 7;
Przem. [P. Bystrzycki], „Kurier Wielkopolski" 1949, nr 278, s. 4;
S. Strugarek, „Express Poznański" 1949, nr 994, s. 4;
H. Ś[migielski], „Ilustrowany Kurier Polski" 1949, nr 289, s. 5.

2. CEMENT, Juliusz Wirski.
Reż. Stefan Drewicz, scen. Jan Kosiński.
Prem. 13 X 1949, grano 32 razy, T. Nowy.
Obsada: Piotr Segoure - Z. Karczewski, Jan - W. Jawis, Romain Jaquisse - S. Mroczkowski, Anna - H. Bedryńska, Zaneta - M. Wańkowska, Sylwia - T. Waśkowska, Grentome - B. Rosłan, Marian Schultze - Z. Salaburski, Dyrektor biura - Z. Lubas, Sędzia śledczy - J. Andrzejewski, Komisarz policji - S. Płonka-Fiszer, Virriele - Z. Zintel, Carel - A. Żukowski, Woźny - W. Trojanowski, Posłaniec - J. Skwierczyński.

Bibl.: S. Hebanowski, „Gazeta Poznańska" 1949, nr 278, s.7;
J. Mor[awska], „Głos Wielkopolski" 1949, nr 285, s.3;
E. Paukszta, „Dziś i Jutro" 1949, nr 46, s.11;
Przem. [P. Bystrzycki], „Kurier Wielkopolski" 1949, nr 286, s.6;
S. Strugarek, „Express Poznański" 1949, nr 1003, s.4;
H. S[migielski], „Ilustrowany Kurier Polski" 1949, nr 289, s.5.

3. JA TU RZĄDZĘ, Wincenty Rapacki (syn).
Reż. Stefan Orzechowski, scen. Zygmunt Szpingier.
Prem. 22 X 1949, grano 59 razy, T. Komedia Muzyczna.
Obsada: Wirgiliusz - L. Detkowski, Joasia - J. Zarubina, Ryszard - E. Wayda, Wacław - E. Marciszewski, Józiek - M. Mirski, Dyrektor teatru - Z. Relski, Laura - A. Zasadzianka, Koryciński - J. Krawczyk, Fasońska - I. Detkowska-Jasińska, Rybowski - E. Kotarski, Klaskowski - J. Łodyński, Damska - S. Siedlecka, Kapelmistrz - S. Posselt, Wpychalski - B. Pasternak, Nogowicz - K. Brusikiewicz.
Bibl.: E. Paukszta, „Dziś i Jutro" 1949, nr 46, s.11;
S. Strugarek, „Express Poznański" 1949, nr 1010, s.3;
H. S[migielski], „Ilustrowany Kurier Polski" 1949, nr 297, s.3.

4. DZIECI SŁOŃCA, Maksym Gorki, przeł. Helena Radlińska-Boguszewska.
Reż. Teofil Trzciński, scen. Zdzisław Salaburski.
Prem. 8 XI 1949, 47 razy, T. Polski.
Obsada: Protasow - A. Possart, Helena Mikołajewna - J. Jabłonowska, Liza - I. Maślińska, Wagin - S. Mroczkowski, Czepurnoj - K. Przystański, Melania - E. Podborówna, Nazar Awdiejewicz - J. Kordowski, Misza - A. Witkowski, Jegor - J. Rudnicki, Awdotia - M. Sierska, Troszin - W. Dobrzański, Antonowna - R. Andrzejewska, Fima - S. Łopuszańska, Łusza - S. Grochowska, Roman - Z. Lubas, Doktór - I. Łuczak.
Bibl.: L. Jeszka, „Gazeta Poznańska" 1949, nr 338, s.6;
J. Mor[awska], „Głos Wielkopolski" 1949, nr 315, s.7, nr 316, s.4;
Przem. [P. Bystrzycki], „Kurier Wielkopolski" 1949, nr 314, s.2;
S. Strugarek, „Express Poznański" 1949, nr 1028, s.5.

5. W PEWNYM MIEŚCIE, Anatolij Sofronow, przeł. Józef Brodzki.
Reż. Stefan Drewicz, scen. Zygmunt Szpingier.
Prem. 19 XI 1949, grano 42 razy, T. Nowy.
Obsada: Iwan Pietrow - K. Wichniarz, Stiepan Ratnikow - B. Rosłan, Eugenia - K. Salburska, Paweł - A. Żukowski, Sergiusz Burmin - Z. Karczewski, Tatiana - Z. Wierzejska, Klaudia - H. Bedryńska, Iwan Sorokin - Z. Zintel, Aleksander Gorbaczow - J. Block, Prawdin - W. Trojanowski, Szur - M. Gazda, J. Skwierczyński, Gołubiew - H. Drygalski, Orgiejew - B. Zatoński, Dasza - M. Bystrzyńska.

Bibl.: K. Beylin, „Express Wieczorny" 1949, nr 347, s. 4;
Biel., „Polska Zbrojna" 1949, nr 343, s. 6;
A. Grodzicki, „Kurier Wielkopolski" 1949, nr 345, s. 2;
Jaszcz [J. A. Szczepański], „Trybuna Ludu" 1949, nr 343, s. 6;
L. Jeszka, „Gazeta Poznańska" 1949, nr 334, s. 3;
J. Krzywicka, „Rzeczpospolita" 1949, nr 344, s. 3;
J. Mor[awska], „Głos Wielkopolski" 1949, nr 327, s. 3;
A. Płaczkowski, „Życie Warszawy" 1949, nr 344, s. 3;
Przem. [P. Bystrzycki], „Kurier Wielkopolski" 1949, nr 330, s. 5;
K. Puzyna, „Twórczość" 1950, nr 4/5;
S. Strugarek, „Express Poznański" 1949, nr 1049, s. 3;
T. M., "Słowo Powszechne" 1949, nr 336, s. 7.

6. MOZART I SALIERI, Aleksander Puszkin, przeł. Seweryn Pollak.
Reż. Wilam Horzyca, scen. Leonard Torwirt.
Prem. 21 XI 1949, grano 2 razy (z *Pugaczowem* Jesienina), T. Polski.
Obsada: Mozart - Z. Salaburski, Salieri - S. Mroczkowski, Skrzypek - I. Łuczak.

Bibl.: K. Beylin, „Express Wieczorny" 1949, nr 347, s. 4;
A. Grodzicki, „Kurier Wielkopolski" 1949, nr 345, s. 2;
Jaszcz [J. A. Szczepański], „Trybuna Ludu" 1949, nr 341, s. 6;
A. Płaczkowski, „Życie Warszawy" 1949, nr 344, s. 3;
Przem. [P. Bystrzycki], „Kurier Wielkopolski" 1949, nr 327, s. 4;
K. Puzyna, „Twórczość" 1950, nr 4/5, s. 113-114.

7. OKNO W LESIE, Leonid Rachmanow i Jewgienij Ryss, przeł. Aleksander Maliszewski.
Reż. Tadeusz Muskat, scen. Andrzej Cybulski.
Prem. 8 XII 1949, grano 43 razy, T. Objazdowy.
Obsada: Andrzej Kostrow - J. Andrzejewski, Wala - K. Possart, Jerzy Wiertogradzki - W. Jawis, Piotr - S. Płonka-Fiszer, Stariczkow - W. Dobrzański, Gribkow - J. Skwierczyński.
Bibl.: [nie podp.], „Gazeta Poznańska" 1950, nr 29, s. 6.

8. TU MÓWI TAJMYR, Konstantin Isajew i Aleksander Galicz, przeł. Aleksander Maliszewski.
Reż. Tadeusz Muskat, scen. Antoni Muszyński.
Prem. 21 XII 1949, grano 67 razy, T. Komedia Muzyczna.
Obsada: Diużikow - Z. Salaburski, Kripicznikow - T. Chmielewski, Dziadek Baburin - Z. Noskowski, A. Gajdecki, Griszko - S. Strzałkowski, Dunia Baburin - K. Karkowska, Luba Popowa - S. Łopuszańska, Elżbieta Kripicznikow - I. Detkowska-Jasińska, Śpiewaczka - S. Grochowska, Akompaniator - E. Marciszewski, Dyżurna z 13-go piętra - B. Wojciechowska, Matka Luby Popowej - J. Sachnowska, Misjan - J. Krawczyk, Człowiek w kraciastym palcie - K. Brusikiewicz, Ciotka Luby Popowej - B. Frejtażanka, Mąż swojej żony - B. Pasternak, Milicjant - S. Posselt.
Bibl.: J. Mor[awska], „Głos Wielkopolski" 1950, nr 14, s. 4;
S. Strugarek, „Express Poznański" 1950, nr 1075 ,s. 3.

9. CZARUJĄCA SZEWCOWA, Federico Garcia Lorca, przeł. Juliusz Chodacki.
Insc. i reż. Wilam Horzyca, scen. Jan Kosiński.
Prem. 10 I 1950, grano 52 razy, T. Polski.
Obsada: Autor - A. Possart, W. Jawis, Szewc - B. Rosłan, Szewcowa - I. Maślińska, Alkad - J. Chodacki, Don Drozdilio - A. Possart, Kawaler przepasany barwnym pasem - S. Mroczkowski, Kawaler w kapeluszu - J. Łodyński, E. Kotarski, Sąsiadka w stroju czerwonym - B. Frejtażanka, Jej córki - W. Lam, M. Wańkowska, Sąsiadka w stroju żółtym - M. Sierska, Sąsiadka w stroju zielonym - S. Siedlecka, Sąsiadka w stroju ciemnofioletowym - M. Maciejewska, Dewotka I - A. Podgórska, Dewotka II - M. Bystrzyńska.
Bibl.: J. Mor[awska], „Głos Wielkopolski" 1950, nr 31, s. 4;
Przem. [P. Bystrzycki], „Kurier Wielkopolski" 1950,

nr 22, s.7;
S. Strugarek, „Express Poznański" 1950, nr 1097, s.5.
Sztuka grana łącznie z poz. 10.

10. PIECZARY SALAMANKI, Miguel de Cervantes Saavedra, przeł. Juliusz Chodacki.
Insc. i reż. Wilam Horzyca, scen. Andrzej Cybulski.
Prem. 10 I 1950, grano 52 razy, T. Polski.
Obsada: Pankracy - J. Kordowski, J. Chodacki, Leonarda - A. Zasadzianka, Krystyna - M. Sierska, Reponce - M. Mirski, Z. Graczyk, Roque - L. Detkowski, Student z Salamanki - M. Gazda, Leoniso - I. Łuczak.
Bibl.: jak w poz. 9.

11. FARYZEUSZE I GRZESZNIK, Małgorzata Wolin i Jerzy Pomianowski.
Reż. Zdzisław Karczewski, scen. Andrzej Cybulski.
Prem. 11 I 1950, grano 44 razy, T. Nowy.
Obsada: Malarz - S. Orzechowski, Małgorzata - S. Mazarekówna, Diana - M. Zyczkowska, Wiktoria - T. Waśkowska, Dyrektor muzeum - Z. Relski, Donald Duck - A. Zukowski, Leon Clerc - Z. Zintel, Marek - J. Pietraszkiewicz, Pierwszy biegły - Ł. Rabski, Drugi biegły - M. Nowakowski, Wachmistrz żandarmerii - B. Zatoński.
Bibl.: S. Krokowski, „Express Poznański" 1950, nr 1099, s.5;
Przem. [P. Bystrzycki], „Kurier Wielkopolski" 1950, nr 22, s.7.

12. PROFESJA PANI WARREN, George Bernard Shaw, przeł. Florian Sobieniowski.
Reż. Wilam Horzyca, scen. Tadeusz Kalinowski.
Prem. 28 II 1950, grano 63 razy, T. Nowy.
Obsada: Pani Warren - J. Jabłonowska, Vivia - S. Grochowska, Samuel Gardner - J. Rudnicki, Frank Gardner - A. Zukowski, Praed - A. Possart, Sir Georges Crofts - K. Przystański.
Bibl.: Z. Lewis, „Express Poznański" 1950, nr 1134, s.3;
F. Miedziński, „Gazeta Poznańska" 1950, nr 62, s.5;
J. Mor[awska], „Głos Wielkopolski" 1950, nr 65, s.6;
E. Paukszta, „Dziś i Jutro" 1950, nr 18, s.11;
Przem. [P. Bystrzycki], „Kurier Wielkopolski" 1950, nr 71, s.6;
H. S[migielski], „Ilustrowany Kurier Polski" 1950,

nr 74, s.5.

13. MORALNOŚĆ PANI DULSKIEJ, Gabriela Zapolska.
Reż. Tadeusz Chmielewski, scen. Antoni Muszyński.
Prem. 8 III 1950, grano 95 razy, T. Objazdowy.
Obsada: Pani Dulska - N. Morozowiczowa, I. Detkowska-Jasińska, Pan Dulski - L. Detkowski, Zbyszko - J. Skwierczyński, A. Witkowski, Hesia - A. Pewnicka, W. Lam, Mela - D. Czapkówna, Juliasiewiczowa - M. Czajkowska, Lokatorka - T. Waśkowska, H. Bedryńska, Hanka - S. Siedlecka, I. Maślińska, Tedrachowa - B. Wojciechowska, R. Andrzejewska.
Bibl.: F. M[iedziński], „Gazeta Poznańska" 1950, nr 166, s.5;
J. Mor[awska], „Głos Wielkopolski" 1950, nr 145, s.3.

14. NIEMCY, Leon Kruczkowski.
Reż. Tadeusz Muskat, scen. Ali Bunsch i Andrzej Cybulski.
Prem. 10 III 1950, grano 74 razy, T. Polski.
Obsada: Profesor Sonnenbruch - Z. Karczewski, J. Karbowski, Berta - J. Kossowska, Ruth - K. Salaburska, Willi - Z. Salaburski, Liesel - B. Frejtażanka, Joachim Peters - S. Mroczkowski, J. Pietraszkiewicz, Hoppe - J. Kordowski, Schultz - S. Płonka-Fiszer, Juryś - E. Kotarski, Pani Soerensen - N. Młodziejowska-Szczurkiewiczowa, Marika - S. Łopuszańska, J. Marisówna, Tourterelle - J. Andrzejewski, Fanchette - M. Wańkowska, Oficer Wehrmachtu - J. Chodacki, Benecke - Z. Noskowski, Gefreiter - B. Zatoński, Antoni - E. Marciszewski, Urzędnik policyjny - W. Jawis.
Bibl.: Z. Lewis, „Express Poznański" 1950, nr 1146, s.3;
F. Miedziński, „Gazeta Poznańska" 1950, nr 75, s.5;
J. Mor[awska], „Głos Wielkopolski" 1950, nr 80, s.4;
E. Naganowski, „Przegląd Zachodni" 1950, nr 3/4, s.291-293;
E. Paukszta, „Dziś i Jutro" 1950, nr 18, s.11;
Przem. [P. Bystrzycki], „Kurier Wielkopolski" 1950, nr 81, s.7;
H. Rodkiewicz, „Kurier Codzienny" 1950, nr 11, s.5;
H. S[migielski], „Ilustrowany Kurier Polski" 1950, nr 83, s.3.

15. ZIELONY GIL, Julian Tuwim wg sztuki Tirso de Moliny.
Reż. Jerzy Block, scen. Andrzej Cybulski.
Prem. 26 III 1950, grano 83 razy, T. Komedia Muzyczna.

Obsada: Donna Diana - M. Życzkowska, Quintana - A. Gajdecki, W. Trojanowski, Caramanchel - Z. Zintel, K. Brusikiewicz, Don Martin - E. Wayda, A. Sawin, Don Pedro - Z. Relski, Osorio - M. Gazda, S. Posselt, Donna Inez - W. Pawlikowska, Don Ricardo - J. Krawczyk, Donna Clara - K. Karkowska, J. Zarubin, Don Diego - W. Trojanowski, E. Szymaszkiewicz, A. Hołówko, Don Antonio - Z. Lubas, Fabio - T. Łuczak, Aguillar - H. Drygalski.

Bibl.: J. Mor[awska], „Głos Wielkopolski" 1950, nr 93, s. 6;
E. Paukszta, „Dziś i Jutro" 1950, nr 18, s. 11;
Przem. [P. Bystrzycki], „Kurier Wielkopolski" 1950, nr 96, s. 6;
H. S[migielski], „Ilustrowany Kurier Polski" 1950, nr 97, s. 3.

16. BRYGADA SZLIFIERZA KARHANA, Waszek Kania, przeł. Helena Walicka.
Reż. zespołowa (Wilam Horzyca, Zdzisław Karczewski, Tadeusz Muskat), scen. Zygmunt Szpingier.
Prem. 1 V 1950, grano 28 razy, T. Polski.
Obsada: Karhan - J. Kordowski, Karhanowa - J. Sachnowska, Jarka - M. Gazda, Tulach - J. Skwierczyński, Fikejs - A. Gajdecki, Zaruba - E. Kotarski, Slawikowa - B. Frejtażanka, Boszka - S. Łopuszańska, Dworzak - S. Mroczkowski, Lojza - K. Brusikiewicz, E. Marciszewski, Wlasta - M. Sierska, Mila - T. Waśkowska, Nowotny - H. Drygalski, Zakora - J. Żywiec, Bohusz - B. Zatoński, Klepacz - S. Płonka-Fiszer, Maresz - J. Andrzejewski, Głos z głośnika - I. Łuczak.

Bibl.: [nie podp.], „Kurier Wielkopolski" 1950, nr 171, s. 3;
F. Miedziński, „Gazeta Poznańska" 1950, nr 128, s. 3;
J. Mor[awska], „Głos Wielkopolski" 1950, nr 175, s. 4.

17. WIELKI CZŁOWIEK DO MAŁYCH INTERESÓW, Aleksander Fredro.
Reż. Stefan Orzechowski, scen. Jan Kosiński.
Prem. 4 V 1950, grano 43 razy, T. Nowy.
Obsada: Ambroży Jenialkiewicz - B. Rosłan, Matylda - M. Kiernikówna, Aniela - K. Possart, Leon - S. Strzałkowski, Karol - A. Żukowski, Dolski - J. Rudnicki, Antoni - Z. Graczyk, Alfred - K. Przystański, Telembecki - O. Moliński, Marcin - Ł. Rabski, Pan Ignacy - Z. Noskowski, Pani Moczybłocka - M. Maciejewska, Tapicer - W. Kozłowski, Lokaj hrabiego - M. Nowakowski.

Bibl.: F. Miedziński, „Gazeta Poznańska" 1950, nr 134, s. 5;

J. Mor[awska], „Głos Wielkopolski" 1950, nr 147, s.8;
Przem. [P. Bystrzycki], „Kurier Wielkopolski" 1950, nr 152, s.6.

18. LAS, Aleksander Ostrowski, przeł. Jerzy Jędrzejewicz.
Reż. Wilam Horzyca, scen. Jan Kosiński.
Prem. 29 VI 1950, grano 67 razy, T. Polski.
Obsada: Raisa Pawłowna Gurmyska - I. Detkowska-Jasińska, Aksjusza - I. Maślińska, M. Wańkowska, Jewgenij Apołłonowicz Miłonow - J. Chodacki, Uar Kiryłowicz Bodajew - K. Przystański, Iwan Pietrowicz Wosmibratow - B. Rosłan, Piotr - W. Kozłowski, A. Witkowski, Aleksiej Siergiejewicz Bułanow - Z. Salaburski, Genadij Nieszczastliwcew - K. Wichniarz, Arkadij Szczastliwcew - Z. Zintel, Karp - S. Płonka-Fiszer, Ulita - J. Kossowska.
Bibl.: A. Degal, „Wolne Narody" 1950, nr 9, s.11;
S. Marczak-Oborski, „Nowa Kultura" 1950, nr 40, s.10;
F. Miedziński, „Gazeta Poznańska" 1950, nr 219, s.4;
J. Mor[awska], „Głos Wielkopolski" 1950, nr 214, s.5;
T. Polański, „Gazeta Poznańska" 1950, nr 218, s.5;
Przem. [P. Bystrzycki], „Kurier Wielkopolski" 1950, nr 223, s.5;
H. Rodkiewicz, „Kurier Codzienny" 1950, nr 278, s.5;
tenże, „Teatr" 1950, nr 11, s.72;
H. S[migielski], „Ilustrowany Kurier Polski" 1950, nr 226, s.5.

19. ZAPORA Janusz Teodor Dybowski.
Reż. Tadeusz Muskat, scen. Tadeusz Kalinowski.
Prem. 29 VI 1950, grano 41 razy, T. Nowy.
Obsada: Weronika Trzęsowska -J. Sachnowska, Stefka -H. Bedryńska, K. Possart, Marek Bryła - S. Mroczkowski, Marcin Biały - O. Moliński, Pietrzyna - S. Grochowska, Jagnieszka - M. Bystrzyńska, Marcjanna - B. Wojciechowska, Stanisław Janiak - Z. Relski, Józef - A. Gajdecki, Z. Lubas, Jan - E. Kotarski, Wicek - B. Zatoński, Paweł - B. Rosiński, Jontek Kuternoga - J. Żywiec.
Bibl.: [bez podp.], „Głos Wielkopolski" 1950, nr 223, s.3;
Przem. [P. Bystrzycki], „Kurier Wielkopolski" 1950, nr 180, s.5;
A. Tokarski, „Gazeta Poznańska" 1950, nr 228, s.6;

Sezon 1950/51

1. PIĘKNA OBERZYSTKA, Carlo Goldoni, przeł. Leopold Staff, oprac. tekstu Grzegorz Timofiejew, piosenki Igor Sikirycki. Reż. Teofil Trzciński, scen. Andrzej Cybulski.
Prem. 22 VIII 1950, grano 114 razy, T. Komedia Muzyczna.
Obsada: Kawaler Ripafratta - A. Żukowski, Markiz Forlipopoli - K. Brusikiewicz, Hrabia Albafiorita - M. Mirski, Mirandolina - H. Bedryńska, M. Życzkowska, Hortensja - J. Zarubin, Dejanira - W. Lam, Fabrycjusz - E. Wayda, Pirro - E. Marczewski, Służący hrabiego - T. Łuczak.
Bibl.: Jaski, „Głos Wielkopolski" 1950, nr 237, s. 6;
Przem. [P. Bystrzycki], „Kurier Wielkopolski" 1950, nr 258, s. 6;
A. Tokarski, „Gazeta Poznańska" 1950, nr 239, s. 4;

2. CIOTUNIA, Aleksander Fredro.
Reż. Stefan Orzechowski, scen. Zdzisław Salaburski.
Prem. 29 VIII 1950, grano 142 razy, T. Objazdowy.
Obsada: Alina - J. Marisówna, Panna Małgorzata - S. Mazarekówna, Flora - M. Sierska, Edmund - J. Strumiński, Zdzisław - W. Jawis, Szambelan Kawalerski - A. Wierusz, Jan - T. Łuczak.
Bibl.: J. Mor[awska], „Głos Wielkopolski" 1950, nr 346, s. 6;
Przem. [P. Bystrzycki], „Kurier Codzienny" 1951, nr 123, s. 6;

3. OBCY CIEŃ, Konstantin Simonow, przeł. Lidia Zamkow.
Reż. Zdzisław Karczewski, scen. Tadeusz Kalinowski.
Prem. 23 IX 1950, grano 99 razy, T. Nowy.
Obsada: Siergiej Trubnikow - J. Rudnicki, Olga Trubnikowa - A. Barczewska, Helena Trubnikowa - S. Łopuszańska, Andrzej Makiejew - Z. Karczewski, O. Moliński, Siemion Sawatiejew - E. Kotarski, Maria Sawatiejewa - Z. Wierzejska, Fiedor Iwanow - J. Kordowski, Wiktor Okuniew - J. Chodacki, Halina Pietrowna - M. Czajkowska, Grzegorz Ryzow - J. Skwierczyński, J. Pietraszkiewicz, Sekretarka Trubnikowa - J. Ratajska.
Bibl.: G. Kamiński, „Gazeta Poznańska" 1950, nr 276, s. 5;
tenże, „Nowa Kultura" 1950, nr 33, s. 8;
Zastępca, „Głos Wielkopolski" 1950, nr 273, s. 2.

4. HAMLET, William Szekspir, przeł. Józef Paszkowski.
Insc. Wilam Horzyca, scen. Jan Kosiński.
Prem. 19 X 1950, grano 100 razy, T. Polski.
Obsada: Hamlet - T. Białoszczyński, A. Hanuszkiewicz, Klaudiusz - K. Wichniarz, Poloniusz - S. Orzechowski, Horacy - K. Talarczyk, Leartes - S. Mroczkowski, Woltymand - A. Bilski, Rozenkranc - Z. Salaburski, Gildenstern - A. Witkowski, Ozryk - L. Detkowski, E. Kotarski, Ksiądz - J. Żywiec, Marcellus - Z. Mierzwiak, Bernardo - K. Obidniak, Francisco - W. Kozłowski, Damy dworu - M. Maciejewska, A. Sobolewska, H. Wolffowa, Rotmistrz - B. Zatoński, Duch ojca Hamleta - S. Płonka-Fiszer, Fortynbras - S. Strzałkowski, B. Zatoński, Gertruda - B. Frejtażanka, Ofelia - Z. Rysiówna, Grabarz I - B. Rosłan, Grabarz II - Z. Zintel, Aktor I (król) - K. Przystański, Aktor II (królowa) - W. Dobrzański, Aktor III (Łucjan) - W. Kozłowski, Aktor IV (Prolog) - I. Łuczak, Dworzanin - S. Posselt, Sługa Horacego - I. Łuczak.
Bibl.: J. Mor[awska], „Głos Wielkopolski" 1950, nr 304, s. 3;
nr 305, s. 3;
E. Naganowski, „Nowa Kultura" 1950, nr 36, s. 8, 11;
Przem. [P. Bystrzycki], „Kurier Codzienny" 1950, nr 302, s. 5;
tenże, „Kurier Wielkopolski" 1950, nr 294, s. 5;
K. Puzyna, „Teatr" 1951, nr 2, s. 64-75;
H. S[migielski], „Ilustrowany Kurier Polski" 1950, nr 309, s. 3.
J. M. S[więcicki], „Tygodnik Powszechny" 1951, nr 23, s. 6;
(tm), „Słowo Powszechne" 1950, nr 306, s. 3;
H. Vogler, „Życie Literackie" 1951, nr 1, s. 12.

5. WCZORAJ I PRZEDWCZORAJ, Aleksander Maliszewski.
Reż. Józef Karbowski, scen. Jan Hawryłkiewicz.
Prem. 11 XI 1950, grano 68 razy, T. Nowy.
Obsada: Ojciec - A. Gajdecki, Matka - B. Wojciechowska, H. Bielawska, Jan - S. Ptak, Antoni - A. Jurasz, Władysław - Z. Starski, Wanda - A. Zasadzianka, T. Waśkowska, Sobek - J. Krawczyk, Inżynier - H. Drygalski.
Bibl.: J. Mor[awska], „Głos Wielkopolski" 1950, nr 324, s. 4;
Przem. [P. Bystrzycki], „Kurier Codzienny" 1951, nr 316, s. 5;

6. IGRASZKI TRAFU I MIŁOŚCI, Pierre Marivaux, przeł. Tadeusz Boy-Żeleński, teksty piosenek Juliusz Chodacki, epilog Stanisław Hebanowski.
Reż. Jerzy Zegalski, scen. Jan Kosiński.
Prem. 14 XII 1950, grano 102 razy, T. Komedia Muzyczna.
Obsada: Orgon - J. Chodacki, Mario - L. Grzegorzewski, Sylwia - S. Łopuszańska, Dorant - J. Szulc, Z. Starski, Lizeta - K. Possart, W. Sakkilari, Paskin - T. Pluciński, K. Obidniak.
Bibl.: I. Kraszewski, „Ilustrowany Kurier Polski" 1951, nr 39, s. 5;
J. Mor[awska], „Głos Wielkopolski" 1951, nr 33, s. 4;
Przem. [P. Bystrzycki], „Kurier Codzienny" 1950, nr 352, s. 5;
(tm), „Słowo Powszechne" 1951, nr 35, s. 3.

7. SZCZYGLI ZAUŁEK, George Bernard Shaw, przeł. Florian Sobieniowski.
Reż. Wilam Horzyca, scen. Zygmunt Szpingier.
Prem. 10 I 1951, grano 152 razy, T. Nowy.
Obsada: Sartorius - J. Karbowski, Blanka Sartorius - I. Maślińska, J. Marisówna, Dr Henryk Trench - S. Strzałkowski, William de Burgh Cokane - J. Block, Lickcheese - L. Detkowski, Anna - M. Maciejewska, Kelner hotelowy - M. Nowakowski.
Bibl.: J. Mor[awska], „Głos Wielkopolski" 1951, nr 26, s. 4;
Przem. [P. Bystrzycki], „Kurier Codzienny" 1951, nr 15, s. 5;
(tm), „Słowo Powszechne" 1951, nr 35, s. 3.

8. LUBOW JAROWAJA, Konstantin Treniew, przeł. Stanisław Marczak-Oborski.
Reż. Tadeusz Muskat, scen. Tadeusz Kantor.
Prem. 10 II 1951, grano 49 razy, T. Polski.
Obsada: Lubow Jarowaja - J. Jabłonowska, Michał Jarowoj - J. Rudnicki, Pawła Pietrowna Panowa - M. Kiernikówna, Roman Koszkin - A. Vogel, A. Żukowski, Szwandia - K. Wichniarz, Chruszcz - K. Talarczyk, Groznoj - O. Moliński, Maksym Gronostajew - J. Kordowski, Helena Gronostajewa - I. Jasińska-Detkowska, Malinin - Z. Relski, Kutow - K. Przystański, Arkadiusz Jelisatow - Z. Salaburski, Jan Kołosow - A. Jurasz, J. Pietraszkiewicz, Dunia - A. Barczewska, Machora - S. Grochowska, Maria - J. Sachnowska, Siemion - J. Skwierczyński,

Grzegorz- J.Strumiński, Pikałow - E.Kotarski, Folgin - W.Kozłowski, Baron - A.Wierusz, Baronowa - M.Czajkowska, J.Kossowska, Czyr - S.Płonka- Fiszer, Wodzirej - K.Obidniak, Zakatow - Z.Noskowski, Kostiumow - A.Witkowski, Komsomołka - A.Pewnicka, Telefonistka - J.Ratajska, Generał - B.Rosiński, Pierwszy Konwojent - S.Misiurewicz, Drugi Konwojent - B.Zatoński, Oficer I - S.Posselt, Oficer II - I.Łuczak, Sprzedawczyni papierosów - S.Siedlecka, Paniusia - A.Królikowska, Pierwszy Pan - Z.Graczyk, Drugi Pan - Z.Majewski, Trzeci Pan - A.Bilski, Matuszka - A.Podgórska, Tatiana - W.Bykowska, Gimnazjalistka - A.Sobolewska, Wartownik - Ł.Rabski.

Bibl.: [nie podp.], „Express Poznański" 1951, nr 49, s.3;
I.F , „Gazeta Poznańska" 1951, nr 33, s.3;
S.Jarema [S.Januszewski], „Gazeta Poznańska" 1951, nr 65, s.6, nr 66, s.6;
Jaszcz [J.A.Szczepański], „Trybuna Ludu" 1951, nr 76, s.6;
J.Mor[awska], „Głos Wielkopolski" 1951, nr 47, s.4; nr 48, s.4;
E.Naganowski, „Nowa Kultura" 1951, nr 16, s.10;
Przem. [P.Bystrzycki], „Kurier Codzienny" 1951, nr 48, s.6;
H.S[migielski], „Ilustrowany Kurier Polski" 1951, nr 74, s.5.
[Sprawozdanie z dyskusji w Klubie Pracowników Kultury i Sztuki], „Głos Wielkopolski" 1951, nr 76, s.4.

9. ZEMSTA, Aleksander Fredro.
Reż. Jerzy Zegalski, scen. Jan Kosiński.
Prem. 24 II 1951, grano 162 razy, T. Polski.
Obsada: Cześnik Raptusiewicz - K.Wichniarz, W.Woźnik, Klara - H.Bedryńska, Rejent Milczek - J.Kordowski, Wacław - A.Hanuszkiewicz, J.Pietraszkiewicz, Podstolina - S.Mazarekówna, J.Jabłonowska, Papkin - Z.Zintel, Dyndalski - Z.Noskowski, Smigalski - I.Łuczak, Perełka - O.Moliński, Murarz I - A.Gajdecki, Ł.Rabski, Murarz II - E.Kotarski.

Bibl.: S.Jarema [S.Januszewski], „Gazeta Poznańska" 1951, nr 117, s.6;

Jaszcz [J.A.Szczepański], „Trybuna Ludu" 1951, nr 76, s.6;
I.Kraszewski, „Ilustrowany Kurier Polski" 1951, nr 68, s.6;
J.Mor[awska], „Głos Wielkopolski" 1951, nr 59, s.4;
J.Pomianowski, „Nowa Kultura" 1951, nr 13, s. 10;
J.M.Swięcicki, „Tygodnik Powszechny" 1951, nr 38, s.7.

*

* *

WARSZAWA

PROFESJA PANI WARREN, George Bernard Shaw, przeł. Florian Sobieniowski.
Reż. Wilam Horzyca, scen. Mikołaj Portus.
Prem. 30 XI 1951, (wznowienie 20 II 1954), grano 242 razy, T. Współczesny.
Obsada: Pani Warren - I.Eichlerówna, Vivia - H.Kossobudzka, A.Sląska, Samuel Gardner - L.Tatarski, Frank Gardner - C.Wołłejko, J.Pietraszkiewicz, Praed - M.Melina, Sir Georges Crofts - S.Kwaskowski, A.Mikołajewski.
Bibl.: S.W.Balicki, „Swiat" 1952, nr 2, s.11;
K.Beylin, „Express Wieczorny" 1951, nr 326, s.3;
E.Csató, „Teatr" 1952, nr 3, s.11-12;
[I.Czermakowa], „Teatr" 1952, nr 2, s. 25;
j.d., „Słowo Powszechne" 1952, nr 4, s.4;
A.Degal, „Nowa Kultura" 1952, nr 4, s.8;
A.Grodzicki, „Kurier Codzienny" 1951, nr 348, s.3;
W.Lewik, „Nowa Kultura" 1952, nr 5, s.10;
L.M., „Głos Pracy" 1951, nr 280, s.4;
A.Płaczkowski, „Zycie Warszawy" 1951, nr 318, s.6;
O.Porycki [J.Odrowąż-Pieniążek], „Przegląd Powszechny" 1952, nr 1, s.71-72;
T.Strumff, „Sztandar Młodych" 1952, nr 32, s.2;
J.Szczawiński, „Dziś i Jutro" 1952, nr 11, s.10;
J.A.Szczepański, „Teatr" 1952, nr 3, s.12-13;
R.Szydłowski, „Trybuna Ludu" 1951, nr 352, s.4;
S.Treugutt, „Twórczość" 1952, nr 3, s.163-164;
L.Tyrmand, „Tygodnik Powszechny" 1952, nr 1, s.6;
(Woy), „Express Wieczorny" 1951, nr 310, s.6.

LAS. Aleksander Ostrowski, przeł. Jerzy Jędrzejewicz.
Reż. Wilam Horzyca (nie dokończona i nie podpisana), scen. Jan Kosiński, kostiumy Irena Nowicka.
Prem. 1 IV 1952, grano 126 razy, T. Narodowy.
Obsada: Raisa Pawłowna Gurmyska - E. Kunina, Ulita - S. Perzanowska, Aksjusza - I. Krasnowiecka, Genadij Nieszczastliwcew - W. Krasnowiecki, Arkadij Szczastliwcew - J. Kurnakowicz, Iwan Piotrowicz Wosmibratow - Z. Chmielewski, Piotr - J. Żardecki, Aleksy Siergiejewicz Bułanow - E. Dziewoński, Eugeniusz Apołłonowicz Miłonow - T. Surowa, Uar Kiryłycz Bodajew - W. Kaczmarski, Karp - Edward Fertner.
Bibl.: K. Beylin, „Express Wieczorny" 1952, nr 85, s. 3;
A. Degal, „Wolność" 1952, nr 120, s. 6;
A. Grodzicki, „Kurier Codzienny" 1952, nr 85, s. 4;
M. L. J[abłonkówna], „Teatr" 1952, nr 9, s. 13;
Z. Karczewska-Markiewicz, „Życie Warszawy" 1952, nr 84, s. 6;
O. Porycki [J. Odrowąż-Pieniążek], „Przegląd Powszechny" 1952, nr 7/8, s. 111-112;
J. A. Szczepański, „Przyjaźń" 1952, nr 25, s. 12;
R. Szydłowski, „Trybuna Ludu" 1952, nr 99, s. 4;
(Woy), „Express Wieczorny" 1952, nr 77, s. 4;
J. Żuławski, „Twórczość" 1952, nr 6, s. 182-183.

*

* *

WROCŁAW

ANGELO, TYRAN PADWY, Wiktor Hugo, przeł. Marian Żurawek [Andrzej Jochelson].
Reż. Wilam Horzyca, scen. Jadwiga Przeradzka.
Prem. 2 VII 1952, grano 53 razy, T. Polski.
Obsada: Angelo Malipieri - W. Pawłowicz, Katarina Bragadini - M. Lorentowicz, La Tyzbe - R. Fiałkowska, Rodolfo - Z. Niewczas, Anafesto Galeofa - B. Michalski, Homodei - A. Polkowski, Ordelafo - W. Dewoyno, Orfeo - W. Kuczyński, Gaboardo - Z. Skowroński, Reginella - M. Nowakowska, Dafne - B. Pijarowska, Dziekan kościoła św. Antoniego - K. Herba, Archidiakon - M. Nawrocki.
Bibl.: W. Dzieduszycki, „Nowa Kultura" 1952, nr 33, s. 6;
tenże, „Słowo Polskie" 1952, nr 163, s. 6, nr 164, s. 4;

Z. Greń, „Twórczość" 1952, nr 8, s. 203-204;
Z. G[reń], „Życie Literackie" 1952, nr 16, s. 15;
W. Natanson, „Teatr" 1952, nr 20, s. 6;
S. Pietraszko, „Zeszyty Wrocławskie" 1952, nr 3, s. 200-205;
Z. Rossman, „Gazeta Robotnicza" 1952, nr 167, s. 4;
Szcki, „Przekrój" 1952, nr 384, s. 10.

*

Sezon 1952/53

1. PROFESJA PANI WARREN, George Bernard Shaw, przeł. Florian Sobieniowski.
Reż. Wilam Horzyca, scen. Marcin Wenzel.
Prem. 16 X 1952, grano 37 razy, T. Polski.
Obsada: Pani Warren - I. Eichlerówna, Vivia - R. Fiałkowska, H. Dzieduszycka, Samuel Gardner - J. Wiśniewski, Frank Gardner - S. Jasiukiewicz, Praed - S. Drewicz, Sir Georges Crofts - A. Młodnicki.
Bibl.: W. Dzieduszycki, „Słowo Polskie" 1952, nr 261, s. 4, nr 264, s. 4;
T. Lutogniewski, „Sprawy i Ludzie" 1952, nr 92, s. 2.

2. PROCES, Krystyna Berwińska.
Insc. i reż. Jakub Rotbaum, scen. Jadwiga Przeradzka.
Prem. 18 X 1952, grano 43 razy, T. Kameralny.
Obsada: Madelaine Arifon - M. Lorentowicz, Pierre Despeau - A. Chronicki, Susanne Vernier - B. Jakubowska, Paul Mortier W. Dewoyno, Irena Pichot - J. Arnoldtowa, Michel Pichot, senior - Z. Skowroński, Michel Pichot, junior - B. Michalski, André - A. Polkowski, Henry - J. Berger, Paul - Z. Burzyński, George - T. Skorulski, Margeritte - E. Szumańska, Mi Ja Sun - B. Pijarowska, Jean Savignac - J. Adamczak, Agent policji - M. Dembowski, Prokurator Vernier - S. Igar, Hilary de Mondè - S. Janowski, Kelner - R. Michalak, Gazeciarz - J. Łoza, Amerykanin - K. Herba, Kwiaciarka - M. Nowakowska, Artysta malarz - J. Berger, Dziennikarz - J. Łopuszniak, Inwalida - S. Szurmiej, Jan Wieniec - L. Benoit, Hiszpan - C. Przybył, Marynarz francuski - A. Polkowski, Robotnik francuski - T. Skorulski, Strażnik I - M. Nawrocki, Strażnik II - H. Hunko, Sędzia śledczy - Z. Niewczas, Maria Wieniec - J. Hańska, Dozorczyni

- S. Wiśniewska, Sędzia przewodniczący - J. Łopuszniak, Obrońca z urzędu - K. Herba, Yvonne de Mondè - Z. Komorowska, Alphonse Trouille - R. Michalak.

Bibl.: W. Dzieduszycki, „Słowo Polskie" 1952, nr 283, s.2, nr 284, s.2;
J. Frühling, „Nowa Kultura" 1952, nr 44, s.8;
[polem.:] B. Butryńczuk, „Przegląd Kulturalny" 1952, nr 13, s.6, 8;
[odp.:] J. Frühling, „Nowa Kultura" 1952, nr 49, s.8;
T. Lutogniewski, „Sprawy i Ludzie" 1952, nr 91, s.3.

3. PANNA MĘŻATKA, Józef Korzeniowski.
Reż. Artur Młodnicki, scen. Aleksander Jędrzejewski.
Prem. 13 XII 1952, grano 54 razy, T. Kameralny.
Obsada: Pułkownikowa - A. Dunajewska, Cecylia - I. Hrehorowicz, D. Korycka, Adolf - W. Pawłowicz, Major - A. Olędzki, Jakub - W. Kuczyński, Ignacy - J. Łoza.

Bibl.: W. Dzieduszycki, „Słowo Polskie" 1953, nr 9, s.2,
T. Lutogniewski, „Sprawy i Ludzie" 1953, nr 1, s.3.

4. FARYZEUSZE I GRZESZNIK, Małgorzata Wolin i Jerzy Pomianowski.
Reż. Czesław Staszewski, scen. Marcin Wenzel.
Prem. 30 XII 1952, grano 66 razy, T. Kameralny.
Obsada: Malarz - L. Benoit, Małgorzata - S. Wiśniewska, Diana - M. Lorentowicz, Wiktoria - B. Jakubowska, Dyrektor - S. Igar, Donald Duck - Z. Niewczas, Leon Clerc - J. Obidowicz, Marek - J. Berger, Pierwszy biegły - M. Dembowski, Drugi biegły - I. Przegrodzki, J. Łopuszniak, Wachmistrz żandarmerii - L. Wytysiński.

Bibl.: I. Bołtuć-Staszewska, „Sprawy i Ludzie" 1952, nr 99, s.3;
W. Dzieduszycki, „Słowo Polskie" 1953, nr 22, s.3,
T. Lutogniewski, „Sprawy i Ludzie" 1953, nr 2, s.3.

5. SEN NOCY LETNIEJ, William Szekspir, przeł. Stanisław Koźmian.
Insc. i reż. Wilam Horzyca, scen. Leonard Torwirt, kostiumy Jadwiga Przeradzka.
Prem. 15 I 1953, grano 52 razy, T. Polski.
Obsada: Tezeusz - A. Młodnicki, W. Pawłowicz, Egeusz - M. Nawrocki, Lizander - B. Michalski, Demetriusz - S. Jasiukiewicz, Pigwa - T. Skorulski, Spój - H. Hunko, Spodek - Z. Skowroński

Dudka - R. Michalak, Ryjek - C. Przybył, Głodniak - K. Herba, Hipolita - H. Dzieduszycka, Hermia - E. Szumańska, Helena - E. Luxemburg, Oberon - A. Chronicki, Tytania - M. Mincerówna, Puk - Ł. Burzyńska, M. Zbyszewska, Rusałka - M. Nowakowska, Pyram - Z. Skowroński, Tyzbe - R. Michalak, Mur - C. Przybył, Księżyc - K. Herba, Lew - H. Hunko.

Bibl.: W. Dzieduszycki, „Słowo Polskie" 1953, nr 34 i 35, s.2;
Jan Kott, „Sprawy i Ludzie" 1953, nr 4, s.1, 3;
- toż: „Przegląd Kulturalny" 1953, nr 4, s.6;
„Teatr" 1953, nr 6/7, s.17.

6. GRZECH, Stefan Żeromski, opracowanie Leon Kruczkowski.
Reż. Wilam Horzyca, scen. Jadwiga Przeradzka.
Prem. 21 III 1953, grano 39 razy, T. Polski.
Obsada: Jaskrowicz - A. Olędzki, Wanda Ogrodzka - J. Martynowska, Anna Jaskrowiczówna - R. Fiałkowska, Zofia Parmen - J. Arnoldt, Janina Kwadrowska - Z. Komorowska, Witold Bukowicz - A. Młodnicki, Wuliczka - M. Staszewska, Józef - Z. Burzyński, Dozorca murarzy - L. Wytysiński, Michał - W. Pawłowicz, Stary robotnik - L. Kassendra.

Bibl.: I. Bołtuć-Staszewska, „Sprawy i Ludzie" 1953, nr 11, s.1;
W. Dzieduszycki, „Słowo Polskie" 1953, nr 75, s.2,
nr 77, s.5;
Jag., „Dziś i Jutro" 1953, nr 21, s. 11;
T. Lutogniewski, „Sprawy i Ludzie" 1953, nr 12, s.3.

7. CHIRURG, Aleksander Korniejczuk, przeł. Jan N. Miller.
Reż. Szymon Szurmiej, scen. Marcin Wenzel.
Prem. 25 III 1953, grano 63 razy, T. Kameralny.
Obsada: Płaton Iwanowicz Kreczet - W. Dewoyno, S. Jasiukiewicz, Lida - M. Lorentowicz, Stiopa - T. Skorulski, Wala - B. Jakubowska, Terencjusz Osipowicz Bublik - J. Obidowicz, Arkadiusz Pawłowicz - Z. Niewczas, Maria Tarasowa Kreczet - I. Netto, Paweł Siemionowicz Berest - Z. Skowroński, J. Wiśniewski, Maja - Ł. Burzyńska, Christina Archipowna - J. Hańska, Boczkariowa - S. Wiśniewska, Wasia - H. Hunko, Ola - I. Hrehorowicz, Sekretarz Komitetu Miejskiego Partii - M. Nawrocki, Przedstawiciel Wydziału Zdrowia MRN - J. Łoza.

Bibl.: I. Bołtuć-Staszewska, „Sprawy i Ludzie" 1953, nr 11, s.1;
W. Dzieduszycki, „Słowo Polskie" 1953, nr 93, s.2,
Jag., „Dziś i Jutro" 1953, nr 21, s. 11;

T. Lutogniewski, „Sprawy i Ludzie" 1953, nr 13, s.3.
S. Łastik, „Przegląd Kulturalny" 1953, nr 15, s.6;
S. Zakrzewski, „Przyjaźń" 1953, nr 21, s.7.

8. BIEG DO FRAGALA, Julian Stryjkowski, adaptacja scen. Jakub Rotbaum i Sylwia Swen.
Insc. i reż. Jakub Rotbaum, scen. Aleksander Jędrzejewski, kostiumy Jadwiga Przeradzka.
Prem. 1 V 1953, grano 42 razy, T. Polski.
Obsada: Toto - J. Adamczak, Gianni - T. Kalinowski, Armando - S. Jasiukiewicz, Silvio - T. Skorulski, Prezzo - S. Igar, Filipello - L. Benoit, Z. Skowroński, Abruzesse - L. Wytysiński, Ksiądz Luigi - J. Obidowicz, Ksiądz Domenico - J. Łopuszniak, Rosario - B. Michalski, Silvestro - A. Polkowski, Concetto - H. Hunko, Matteo - I. Przegrodzki, Majolino - Z. Burzyński, Alesio Greco - T. Schmidt, Aldo - W. Dewoyno, Francesco Russano - W. Kuczyński, Peppe Fedeli - R. Michalak, Gaspare Schiavone - M. Dembowski, Giuseppe - M. Nawrocki, Luciano - C. Przybył, Mario - J. Łoza, Sandro - I. Machowski, Monter - M. Dembowski, Alfio - W. Pawłowicz, Gaetano - K. Herba, Harmonista - L. Wytysiński, Simone Barbaro - J. Łopuszniak, Najemnik I - C. Przybył, Najemnik II - R. Michalak, Administrator - K. Herba, Turi - J. Berger, Robotnik I - J. Berger, Robotnik II - W. Pawłowicz, Robotnik III - Z. Burzyński, Robotnik IV - S. Szurmiej, Immacolata - I. Netto, Maria - D. Korycka, Francesca - S. Wiśniewska, Chiara - M. Zbyszewska, Rosalia - B. Pijarowska, Pasqualina - J. Hańska, Luiza - R. Fiałkowska, Jolanda - H. Chmielewska, Giovanna - E. Szumańska, Pierina - M. Nowakowska, Vincenza - I. Hrehorowicz, Lucia - H. Dieduszycka, Dziewczyna I - B. Jakubowska, Dziewczyna II - Ł. Burzyńska.

Bibl.: C. Biernacki, „Gazeta Robotnicza" 1953, nr 131, s.3;
I. Bołtuć-Staszewska, „Sprawy i Ludzie" 1953, nr 16, s.1;
M. Brandys, „Nowa Kultura" 1953, nr 24, s.8;
W. Dzieduszycki, „Słowo Polskie" 1953, nr 126, s.3;
Widz [W. Dzieduszycki], „Swiat" 1953, nr 23, s.16;
Jag., „Dziś i Jutro" 1953, nr 28, s.4;
Jaszcz [J. A. Szczepański], „Trybuna Ludu" 1953, nr 157, s.6;
J. Kott, „Sprawy i Ludzie" 1953, nr 17, s.3;

T. Lutogniewski, „Przegląd Kulturalny" 1953, nr 20, s. 4;
S. Marczak-Oborski, „Teatr" 1953, nr 12, s. 4-5;
A. Wirth, "Sztandar Młodych" 1953, nr 176, s. 2;
S. Zakrzewski, „Przyjaźń" 1953, nr 23, s. 8-9;
[nie podp.], „Życie Literackie" 1953, nr 21, s. 5.

9. MĄŻ I ŻONA, Aleksander Fredro.
Reż. Czesław Staszewski, scen. Jadwiga Przeradzka.
Prem. 21 V 1953, grano 70 razy, T. Kameralny.
Obsada: Hrabia Wacław - A. Młodnicki, Elwira - M. Lorentowicz, Alfred - A. Chronicki, Justysia - Z. Komorowska, Lokaj - L. Kassendra.
Bibl.: W. Dzieduszycki, „Słowo Polskie" 1953, nr 129, s. 3;
J. Felczer, „Przegląd Kulturalny" 1953, nr 34, s. 6;
Jag., „Dziś i Jutro" 1953, nr 31, s. 9.

10. KLUB KAWALERÓW, Michał Bałucki.
Reż. Janusz Obidowicz, scen. Aleksander Jędrzejewski, kostiumy Jadwiga Przeradzka.
Prem. 4 VII 1953, grano 63 razy, T. Polski.
Obsada: Pani Mirska - J. Arnoldt, Marynia - Ł. Burzyńska, Jadwiga Ochotnicka - Z. Komorowska, Pelagia Dziurdziulińska - S. Wiśniewska, Sobieniewski - J. Pieracki, Wygodnicki - S. Janowski, Nieśmiałowski - Z. Burzyński, Motyliński - J. Obidowicz, Piorunowicz - T. Kalinowski, Władysław Topolnicki - B. Michalski, Nina - A. Chmielewska, Hilary - J. Łoza, Ignacy - L. Wytysiński.
Bibl.: W. Dzieduszycki, „Słowo Polskie" 1953, nr 171, s. 4;
Jag., „Dziś i Jutro" 1953, nr 33, s. 10.

11. SPRAWA RODZINNA, Jerzy Lutowski.
Reż. Szymon Szurmiej, scen. Marcin Wenzel.
Prem. 28 VII 1953, grano 44 razy, T. Kameralny.
Obsada: Matka - I. Netto, Ojciec - J. Wiśniewski, Irena - R. Fiałkowska, Feliks - S. Jasiukiewicz, Tomek - H. Hunko, Gąssowska - B. Pijarowska, Rostkowski - I. Przegrodzki.
Bibl.: W. Dzieduszycki, „Słowo Polskie" 1953, nr 233, s. 3;
Jag., „Dziś i Jutro" 1953, nr 44, s. 11.
T. Lutogniewski, „Sprawy i Ludzie" 1953, nr 35, s. 3.

WROCŁAW

ZNAKI WOLNOSCI, Roman Brandstaetter.
Insc. i reż. Wilam Horzyca, scen. Aleksander Jędrzejewski.
Prem. 23 XII 1953, grano 27 razy, T. Polski.
Obsada: Książę August Sułkowski - I. Machowski, Książę Antoni Sułkowski - W. Pawłowicz, Józef Sułkowski - A. Chronicki, B. Michalski, Zofia Dzierżanowska - Z. Młodnicka, Napoleon Bonaparte - A. Polkowski, Józefina - M. Lorentowicz, Hrabia Francesco Pessaro - T. Kalinowski, A. Młodnicki, Angelina - H. Dzieduszycka, I. Hrehorowicz, Książę Karol de Nassau - J. Adamczak, Capignac - L. Benoit, Marignat - M. Dembowski, Berthier - J. Łopuszniak, Massena - W. Kuczyński, Augereau - K. Herba, Adiutant I - B. Danielewski, Adiutant II - C. Przybył, Adiutant III - J. Łoza, J. Berger, Adiutant IV - L. Wytysiński, Wilga - W. Dewoyno, Topolak - R. Michalak.
Bibl.: W. Dzieduszycki, „Słowo Polskie" 1954, nr 21, s. 2;
tenże, „Teatr" 1954, nr 16, s. 17-18;
J. Górski [Z. Falkowski], „Dziś i Jutro" 1954, nr 20, s. 8;
Z. Florczak, „Sprawy i Ludzie" 1954, nr 4, s. 3;
R. Kaleta, „Sprawy i Ludzie" 1954, nr 6, s. 2;
Z. Krzemiński, „Sprawy i Ludzie" 1954, nr 7, s. 3;
Z. Kubikowski, „Sprawy i Ludzie" 1954, nr 8, s. 2;
G. Sinko, „Sprawy i Ludzie" 1954, nr 5, s. 2;
[podsumowanie dyskusji], „Sprawy i Ludzie" 1954, nr 9, s. 3;
L. Prorok, „Tygodnik Powszechny" 1954, nr 11, s. 8.

OLSZTYN - ELBLĄG

PROFESJA PANI WARREN, George Bernard Shaw, przeł. Florian Sobieniowski.
Reż. Wilam Horzyca, scen. Zofia Wierchowicz.
Prem. 29 V 1954 w Elblągu, 7 IX 1954 w Olsztynie, grano 46 razy, T. im. Stefana Jaracza.
Obsada: Pani Warren - E. Śnieżko-Szafnaglowa, Vivia - K. Jackowska, M. Wańkowska, Sir Georges Crofts - W. Fabisiak, Praed - W. Oksza, Samuel Gardner - J. Zułkwa, Frank Gardner - L. Ostrowski.
Bibl.: (jk), „Głos Wybrzeża", wyd. BC, 1954, nr 126, s. 4;

(kaj), „Głos Wybrzeża", wyd. BC, 1954, nr 137, s.4;
Z. Mirek, „Głos Olsztyński" 1954, nr 224, s.6;

*

* *

KRAKÓW

RUY BLAS, Wiktor Hugo, przeł. Gabriel Karski.
Reż. Wilam Horzyca, scen. Andrzej Pronaszko.
Prem. 19 II 1955, grano 63 razy, T. Stary.
Obsada: Dona Maria de Neubourg - Z. Niwińska, Księżna d'Albuquerque - K. Ostaszewska, Kasylda - H. Kuźniakówna, Duenia - A. Klońska, Dworki - D. Machałowska i J. Wiśniewska, Paź - A. Kamińska, Ruy Blas - W. Sadecki, Don Salluste de Bazan - W. Nowakowski, Don Cezar de Bazan - K. Meres, Don Guritan - L. Stępowski, Markiz de Santa Cruz - J. Zabierzewski, Markiz del Basto - T. Inatowicz, Hrabia de Camporeal - W. Olszyn, Markiz de Priego - B. Stodulski, Don Manuel Arias - J. Zawirski, Montazago - S. Gronkowski, Don Antonio Ubilla - M. Wojciechowski, Covadenga - Z. Zazula, Lokaj - R. Wójtowicz, J. Nowak, Gudiel - E. Gawlik, Alkad - J. Daniel.
Bibl.: K. Brończyk, „Tygodnik Powszechny" 1955, nr 13, s.12;
K. Eberhardt, „Dziś i Jutro" 1955, nr 10, s.6;
Z. Greń, „Życie Literackie" 1955, nr 12, s.5, 8;
W. Kubacki, „Teatr" 1955, nr 8, s.8-10;
T. Kwiatkowski, „Dziennik Polski" 1955, nr 56, s.2-3;
A. Polewka, „Gazeta Krakowska" 1955, nr 53, s.4;
W. Zechenter, „Echo Krakowskie" 1955, nr 51, s.4.

KRAINA UŚMIECHU, Ferenc Lehar, libretto L. Hörzera i F. Löhnera w przekładzie Marii Juliana Fontany opracował Tadeusz Wołowski.
Reż. Wilam Horzyca, scen. Wojciech Krakowski, kier. muz. Alojzy Kluczniok, choreogr. Jan Fabian.
Prem. 26 VI 1955, grano 101 razy, T. Muzyczny.
Obsada: Generał Ferdynand hr. Lichtenfels - T. Kąkolewski, R. Kwiatkowski, Liza - I. Borowicka, R. Rode, W. Wolańska, Hr. Pottenstein - Z. Filipowska, Lorcia - A. Masiówna, Gustaw hr. Pottenstein - K. Rogowski, Generał Józef Weinhuber - M. Soliński, Toni - J. Chełmirska, Franzi - M. Wrońska, Valli - E. Kasperkiewicz, Finni - M. Balicka, Józef - M. Pasławski, Lokaj - H. Sza-

rek, Rotmistrz - R.Gądek, Porucznik - J.Ulatowski, Podporucznik - J.Wyroba, Baron Bibic - H Gajczak, Książę Sou Chong - K.Pustelak, R.Węgrzyn, Fu li - R.Borecki, Księżna Mi - B.Dolińska-Grabowska, H.Taborska, Czang - A.Szybowski, T.Kąkolewski, Starszy Eunuch - J.Zabierzewski, Z.Rodko, Starszy Bonza świątyni Buddy - R.Kwiatkowski, Cztery żony księcia Sou Chonga - Z.Jaroszówna, A.Masiówna, E.Kasperkiewicz, M.Wrońska, Dwóch młodszych Bonzów świątyni Buddy - R.Rodko, J.Susz, Oficer chiński - J.Wyroba.

Bibl.:(LA)[S.Lachowicz], „Dziennik Polski" 1955, nr 157, s.4;
S.Otwinowski, „Życie Literackie" 1955, nr 30, s.11;
J.Parzyński, „Gazeta Krakowska" 1955, nr 165, s.3;
W.Zechenter, „Echo Krakowskie" 1955, nr 155, s.3.

IGRASZKI TRAFU I MIŁOŚCI, Pierre Marivaux, przeł. Tadeusz Boy-Żeleński.
Insc. i reż. Wilam Horzyca, scen. Jolanta Boni-Marczyńska.
Prem. 22 II 1956, grano 136 razy, T. Młodego Widza.
Obsada: Orgon - Z.Hellebrandt, Mario - J.Krasicki, Sylwia - B.Dolińska-Grabowska, L.Wyrobcówna, Dorant - T.Tarnowski, Lizeta - I.Wicińska, Paskin - Z.Bebak, Lokaj - T.Krasnodębski.

Bibl.:O.Jędrzejczyk, „Gazeta Krakowska" 1956, nr 112, s.4;
J.Kukułczanka, „Teatr 1956, nr 11, s.11-13;
S.Mrożek, „Echo Krakowa" 1956, nr 116, s.3;
H.Vogler, „Życie Literackie" 1956, nr 11, s.7.

PIERWSZA SZTUKA FANNY, George Bernard Shaw, przeł. Florian Sobieniowski.
Reż. Wilam Horzyca, scen. Bolesław Kamykowski.
Prem. 30 XI 1956, grano 37 razy, T. im. J. Słowackiego.
Obsada: Pani Gilbey - M.Gella, Pan Gilbey - E.Fulde, Pani Knox - A.Klońska, Pan Knox - W.Nowakowski, Małgorzata - A.Lutosławska, Bob - T.Szybowski, Dora - K.Meyer, I.Morawska, Juggins - R.Pietruski, Duvallet - M.Voit, Hr. O'Dowda - W.Macherski, Fanny - A.Karzyńska, Sawoyard - S.Malatyński, Trotter - Z.Piasecki, Vaugham - T.Przystawski, Gunn - R.Stankiewicz, Bannal - K.Wieczorek, Lokaj - J.Norwid.

Bibl.:Z.Greń, „Życie Literackie" 1956, nr 52/53, s.10-11;
Jaszcz [J.A.Szczepański], R.Szydłowski, „Trybuna Ludu" 1957, nr 10, s.6;

T. Kudliński, „Teatr" 1957, nr 2, s. 9-11;
S. Mrożek, „Echo Krakowa" 1956, nr 306, s. 5;
K. Zb[ijewska], „Dziennik Polski" 1956, nr 286, s. 5.

*

* *

WARSZAWA

Sezon 1957/58

1. FEDRA, Jean Racine, przeł. Tadeusz Boy-Żeleński.
Reż. Wilam Horzyca, scen. Jan Kosiński, kostiumy Henryka Głowacka i Jan Kosiński.
Prem. 9 XI 1957, grano 51 razy, T. Narodowy.
Obsada: Fedra - I. Eichlerówna, Tezeusz - K. Wichniarz, Hipolit - I. Śmiałowski, Arycja - D. Szaflarska, E. Luxemburg, Teramenes - W. Bracki, M. Pluciński, Enona - Z. Życzkowska, Ismena - E. Luxemburg, R. Kołakowska, Panope - D. Wodyńska.
Bibl.: Amigo [M. Bieszczadowski], „Kierunki" 1957, nr 48, s. 11;
K. Barnaś, „Dziennik Polski" 1957, nr 286, s. 3;
K. Beylin, „Express Wieczorny" 1957, nr 272, s. 6;
A. G[rodzicki], „Filipinka" 1957, nr 15, s. 6-7;
A. Grodzicki, „Polska" 1958, nr 2, s. 28-29;
tenże, „Życie Warszawy" 1957, nr 268, s. 3;
Z. Czajkowska, „Słowo Powszechne" 1957, nr 267, s. 4;
Jaszcz [J. A. Szczepański], „Trybuna Ludu" 1957, nr 313, s. 6;
J. Kott, „Przegląd Kulturalny" 1957, nr 48, s. 6-7;
J. Kydryński, „Gazeta Krakowska" 1957, nr 286, s. 3;
J. Ludawska, „Nowa Kultura" 1958, nr 2, s. 4;
W. N[atanson], „Kobieta i Życie" 1957, nr 35, s. 5;
W. Natanson, „Teatr i Film" 1958, nr 1, s. 4-6;
tenże, „Ilustrowany Kurier Polski" 1958, nr 4, s. 5;
Z. Sieradzka, „Głos Pracy" 1957, nr 269, s. 6;
J. Szczawiński, „Słowo Powszechne" 1957, nr 271, wkładka;
A. Wróblewski, „Świat" 1957, nr 47, s. 9;
J. Zagórski, „Kurier Polski" 1957, nr 60, s. 2.

2. ŻYWA MASKA (HENRYK IV), Luigi Pirandello, przeł. Leon Chrzanowski.
Reż. Jan Perz, scen. Marian Stańczak.

Prem. 17 XII 1957, grano 48 razy, T. Narodowy.
Obsada: Henryk IV - M.Pluciński, Hrabina Matylda Spina - J.Niczewska, Rita - M.Lorentowicz, Markiz Karol Nolli - M.Maszyński, Baron Tytus Belcredi - Z.Salaburski, Doktor Dionizy Genoni - K.Leszczyński, Z.Maciejewski, Ariald - Z.Kryński, Landolf - J.Zardecki, Bertold - L.Ordon, Jan - S.Baczyński, Pachołek I - W.Wichurski, Pachołek II - R.Kamiński.

Bibl.: K.Beylin. „Express Wieczorny" 1957, nr 301, s.6;
M.Bieszczadowski, „Kierunki" 1958, nr 12, s.4;
M.Brahmer, „Teatr I Film" 1958, nr 5, s.4-5;
T.Frey, „Trybuna Mazowiecka" 1957, nr 307, s.4;
A.Grodzicki, „Życie Warszawy" 1957, nr 301, s.4;
Jaszcz [J.A.Szczepański], „Trybuna Ludu" 1957, nr 350, s.6;
Z.Karczewska-Markiewicz, „Tygodnik Demokratyczny" 1958, nr 4, s.8;
J.N.Miller, „Głos Pracy" 1957, nr 304, s.5;
J.Szczawiński, „Słowo Powszechne" 1957, nr 305, s.4;
J.Zagórski, „Kurier Polski" 1957, nr 98, s.4.

3. WYZWOLENIE, Stanisław Wyspiański.
Reż. Wilam Horzyca, scen. Władysław Daszewski.
Prem. 23 II 1958, grano 35 razy, T. Narodowy.
Obsada: Komentator - K.Wichniarz, Konrad - T.Białoszczyński, Geniusz - J.Strachocki, Muza - E.Bonacka, Reżyser - S.Kwaskowski, Karmazyn - W.Kaczmarski, Hołysz - Z.Salaburski, Prezes - J.Koecher, Przodownik - Z.Maciejewski, J.Ziejewski, Kaznodzieja - J.Zardecki, Prymas - M.Pluciński, W.Krasnowiecki, Mówca - T.Woźniak, Ojciec - J.Składanek, K.Leszczyński, Syn - D.Bargiełowski, W.Kmicik, Starzec - W.Bracki, J.Ziejewski, Robotnik I - W.Wichurski, Robotnik II - Z.Szymański, Stary aktor - J.Składanek, S.Libner, Aktor - A.Mularczyk, Redaktor - J.Zardecki, Harfiarka - M.Lorentowicz, Wróżka - K.Kamieńska, D.Wodyńska, Hestia - J.Niczewska, H.Kossobudzka, K.Kamieńska, Córki - R.Kułakowska i J.Walterówna, Rekwizytor, Maszynista - F.Gołąb, Głosy - A.Mularczyk i T.Woźniak, Erynie - U.Kryńska, J.Mrozówna, D.Wodyńska, H.Zielińska, Ł.Gularska, H.Bartosikowa, Maski - D.Bargiełowski, J.Koecher, Z.Maciejewski, M.Maszyński, A.

Mularczyk, J. Roland, Z. Salaburski, Z. Szymański, T. Woźniak, J. Zardecki, W. Filler, W. Kmicik, A. Konic, J. Kozakiewicz.

Bibl.: Amicus [L. Jabłonkówna], „Tygodnik Powszechny" 1958, nr 35, s. 6-7;
K. Beylin, „Express Wieczorny" 1958, nr 68, s. 2;
E. Csató, „Teatr i Film" 1958, nr 3, s. 9-12;
J. Czuliński, „Żołnierz Wolności" 1958, nr 63, s. 3;
J. Frühling, „Kurier Lubelski" 1958, nr 67/68, s. 5;
A. Jarecki, „Nowa Kultura" 1958, nr 11, s. 5;
Jaszcz [J. A. Szczepański], „Trybuna Ludu" 1958, nr 63, s. 6;
Z. Karczewska-Markiewicz, „Tygodnik Demokratyczny" 1958, nr 12, s. 8;
taż, „Życie Warszawy" 1958, nr 55, s. 3;
J. Kott, „Przegląd Kulturalny" 1958, nr 11, s. 10;
J. N. Miller, „Głos Pracy" 1958, nr 53, s. 5;
tenże, „Orka" 1958, nr 11, s. 8;
W. Padwa, „Praca Świetlicowa" 1958, nr 3, s. 68-69;
S. Polanica [S. Bury], „Słowo Powszechne" 1958, nr 55, s. 4;
T. Syga, „Stolica" 1958, nr 11, s. 12-13, 22;
J. Zagórski, „Kurier Polski" 1958, nr 56, s. 4.
E. Żytomirski, „Trybuna Robotnicza" 1958, nr 91, s. 7.

4. PANNA MĘŻATKA, Józef Korzeniowski.
Reż. Janusz Strachocki, scen. Zenobiusz Strzelecki.
Prem. 27 III 1958, grano 106 razy, T. Narodowy.
Obsada: Pułkownikowa - E. Kunina, Cecylia - K. Karkowska, E. Luxemburg, Adolf - I. Śmiałowski, J. Zardecki, Major - J. Kurnakowicz, Jakub - W. Izdebski, Ignacy - Z. Kryński.

Bibl.: K. Beylin, „Express Wieczorny" 1958, nr 94, s. 2;
A. Grodzicki, „Życie Warszawy" 1958, nr 93, s. 8;
Z. Karczewska-Markiewicz, „Tygodnik Demokratyczny" 1958, nr 18, s. 8;
T. Kwaśniewski, „Życie Częstochowy" 1958, nr 153, s. 6;
J. N. Miller, „Głos Pracy" 1958, nr 93, s. 8;
W. Padwa, „Praca Świetlicowa" 1958, nr 4/5, s. 72-73;
S. Polanica [S. Bury], „Słowo Powszechne" 1958, nr 97, s. 5;
T. Syga, „Stolica" 1958, nr 19, s. 7;

R. Szydłowski, „Trybuna Ludu" 1958, nr 108, s.8;
(wś) [W. Święcicki], „Dziennik Bałtycki" 1958, nr 170, s.6.

5. HENRYK VI NA ŁOWACH, Wojciech Bogusławski.
Reż. Jerzy Rakowiecki, scen. Romuald Nowicki, kostiumy Irena Nowicka.
Prem. 25 V 1958, grano 101 razy, T. Narodowy.
Obsada: Henryk VI - M. Pluciński, Milord Rydyng - L. Ordon, Pierwszy Milord - Z. Kryński, Drugi Milord - A. Mularczyk, Trzeci Milord - M. Maszyński, W. Filler, Lurwell - Z. Maciejewski, Ferdynand Kokl - A. Szalawski, Małgorzata - J. Kossocka, Ryszard - J. Zardecki, Robert - S. Kwaskowski, Betsy - B. Fijewska, K. Kamieńska, Gajowy I - J. Wasilewski, Gajowy II - Z. Szymański, W. Wichurski, Żołnierz I - W. Rybczyński, D. Bargiełowski, Żołnierz II - F. Gołab.
Bibl.: K. Beylin, „Express Wieczorny" 1958, nr 130, s.6;
H. Bieniewski, „Nowa Kultura" 1958, nr 26, s.3-4;
A. Grodzicki, „Życie Warszawy" 1958, nr 129, s.6;
Jaszcz [J. A. Szczepański], „Trybuna Ludu" 1958, nr 150, s.6;
A. W. Kral, „Teatr" 1958, nr 14, s.7-9;
S. Polanica [S. Bury], „Słowo Powszechne" 1958, nr 128, s.4;
Z. Sieradzka, „Głos Pracy" 1958, nr 128, s.4;
T. Syga, „Stolica" 1958, nr 26, s.9;
J. Zagórski, „Kurier Polski" 1958, nr 127, s.4;

Sezon 1958/59

1. CZARUJĄCA SZEWCOWA, Federico Garcia Lorca, przeł. Juliusz Chodacki.
Reż. Maryna Broniewska, scen. Romuald Nowicki, kostiumy Irena Nowicka.
Prem. 30 IX 1958, grano 88 razy, T. Narodowy.
Obsada: Autor - T. Woźniak, Szewc - T. Bartosik, Szewcowa - D. Szaflarska, Alkad - K. Wichniarz, Don Drozdillo - W. Filler, Kawaler przepasany barwnym pasem - J. Zardecki, Kawaler w kapeluszu - L. Ordon, Sąsiadka w stroju czerwonym - K. Kamieńska, K. Karkowska, Sąsiadka w stroju fioletowym - J. Mro-

zówna, Sąsiadka w stroju czarnym - J. Walterówna, Sąsiadka w stroju zielonym - K. Karkowska, R. Kułakowska, H. Bartosik, Sąsiadka w stroju żółtym - R. Kułakowska, Dewotka I - D. Wodyńska, Dewotka II - U. Kryńska.

Bibl.: J. Czuliński, „Żołnierz Wolności" 1958, nr 253, s.3;
(f) [T. Frey], „Trybuna Mazowiecka" 1958, nr 248, s.4;
Jaszcz [J. A. Szczepański], „Trybuna Ludu" 1958, nr 287, s.6;
Z. Karczewska-Markiewicz, „Życie Warszawy" 1958, nr 246, s.6;
A. W. Kral, „Teatr" 1958, nr 21, s.7-8;
J. Ludawska, „Sztandar Młodych" 1958, nr 245, s.2;
J. N. Miller, „Głos Pracy" 1958, nr 243, s.6;
W. Natanson, „Express Wieczorny" 1958, nr 244, s.3;
W. Padwa, „Praca Świetlicowa" 1958, nr 12, s.47-48;
S. Polanica [S. Bury], „Słowo Powszechne" 1958, nr 245, s.5;
T. Syga, „Stolica" 1958, nr 44, s.11;
J. Zagórski, „Kurier Polski" 1958, nr 241, s.4.

2. KSIĄŻĘ HOMBURG, Heinrich Kleist, przeł. Jan Sztaudynger. Reż. Wilam Horzyca, scen. Jan Kosiński, kostiumy Henryka Głowacka.
Prem. 25 X 1958, grano 52 razy, T. Narodowy.
Obsada: Fryderyk Wilhelm - A. Szalawski, Elektorowa - Z. Lindorfówna, Księżniczka Natalia - M. Lorentowicz, Marszałek Dörfling - K. Leszczyński, Książę Fryderyk Artur Homburg - A. Polkowski, W. Kmicik, Pułkownik Kottwitz - K. Wichniarz, Hennings - A. Mularczyk, Truchs - Z. Szymański, Hrabia Henryk Hohenzollern - Z. Salaburski, Rotmistrz Goltz - Z. Maciejewski, Hrabia von Sparren - A. Konic, Rotmistrz Stranz - D. Bargiełowski, W. Filler, Rotmistrz Siegfried von Mörner - T. Woźniak, Hrabia Reuss - J. Wasilewski, Wachmistrz - W. Wichurski, Bork - J. Walterówna, H. Łubieńska, Winterfeld - H. Zielińska, Wieśniaczka - H. Jaszczołtowa, Wieśniak - W. Izdebski, Oficer I - J. Zardecki, Oficer II - J. Kozakiewicz, Dworzanin - L. Ordon.

Bibl.: K. Barnaś, „Życie Literackie" 1958, nr 46, s.10;
K. Beylin, „Express Wieczorny" 1958, nr 275, s.3;
M. Czanerle, „Teatr" 1958, nr 23, s.18;

A. Dołęgowski, „Świat" 1958, nr 48, s. 14-15;
K. Eberhardt, „Ekran" 1958, nr 47, s.10;
J. Frühling, „Tygodnik Demokratyczny" 1958, nr 45, s.8;
Jaszcz [J. A. Szczepański], „Trybuna Ludu" 1958, nr 313; s.5;
Z. Karczewska-Markiewicz, „Życie Warszawy" 1958, nr 270, s.3, nr 275, s.8;
K. Koźniewski, „Polityka" 1958, nr 48, s.9;
J. N. Miller, „Orka" 1958, nr 47, s.6-7;
E. Misiołek, „Więź" 1959, nr 1, s.109-114;
W. Natanson, „Teatr" 1958, nr 22, s.4-6;
tenże, „Twórczość" 1958, nr 12, s.104-112;
S. Polanica [S. Bury], „Słowo Powszechne" 1958, nr 269, s.4;
T. Syga, „Stolica" 1958, nr 50, s.15;
J. Szczawiński, „Kierunki" 1958, nr 49, s.12;
J. Sz[czawiński], „Życie i Myśl" 1959, nr 5/6, s.128;
S. Treugutt, „Przegląd Kulturalny" 1958, nr 48, s.6;
S. Zabiełło, „Kierunki" 1959, nr 3, s.5.

3. ZA KULISAMI / TYRTEJ.
MIŁOŚĆ CZYSTA U KĄPIELI MORSKICH, Cyprian Kamil Norwid.
Oprac. i reż. Wilam Horzyca, scen. Jadwiga Przeradzka i Aleksander Jędrzejewski.
Prem. 14 III 1959, grano 14 razy, T. Narodowy.
Obsada: ZA KULISAMI: Prolog - E. Bonacka, Komisarz - W. Kaczmarski, Służbowy - W. Wichurski, Malcher - J. Ziejewski, Służący z szalem - W. Izdebski, Służący, agent - L. Ordon. Domino I - H. Wójcikowski, Domino II - W. Kmicik, Omegitt - M. Milecki, Quidam - T. Woźniak, Glückschnell - T. Bartosik, Polak, urzędnik zagraniczny - S. Libner, Lia - E. Bonacka, Emma - J. Niczewska, Astrolog - Z. Salaburski, Sofistoff - M. Pluciński, Fiołek I - E. Luxemburg, Fiołek II - K. Karkowska, Fiołka - H. Łubieńska, Diogenes - J. Koecher, Felieton - I. Krasnowiecka, Fiffraque - A. Konic, Krytyk - Z. Kryński, Arlekin - W. Filler, Paź - M. Lorentowicz, Pierot - H. Wójcikowski, Wódz - K. Wichniarz, Noc - H. Bartosikowa, Poeta gminny - J. Wasilewski, Sułtan - W. Filler, Diana - E. Luxemburg, Głos z orkiestry - W. Kmicik.
TYRTEJ: Epod - T. Woźniak, Laon - A. Konic, Daim - W. Kmicik,

Eginea - M. Lorentowicz, Dorilla - K. Kamieńska, Kleokarp - S. Libner, Tyrtej - Z. Salaburski, Gość - J. Kozakiewicz, Primus - W. Filler, Starzec ciemny - W. Bracki, J. Wasilewski, Równy - A. Mularczyk, Kapłan - J. Koecher, Polemark - Z. Szymański.

MIŁOŚĆ CZYSTA U KĄPIELI MORSKICH: Julia - E. Krasnodębska, Marta - K. Kamieńska, Feliks Skorybut - M. Milewski, Erazm, hrabia Flegmin - M. Pluciński.

Bibl.: K. Beylin, „Express Wieczorny" 1959, nr 72, s.8;
K. Eberhardt, „Ekran" 1959, nr 15, s.10;
J. Frühling, „Tygodnik Demokratyczny" 1959, nr 13, s.8;
J. W. Gomulicki, „Stolica" 1959, nr 10, s.20-21;
Z. Greń, „Życie Literackie" 1959, nr 14, s.3;
Z. Jastrzębski, „Tygodnik Powszechny" 1959, nr 24, s.6;
Jaszcz [J. A. Szczepański], „Trybuna Ludu" 1959, nr 84; s.6;
Z. Karczewska-Markiewicz, „Życie Warszawy" 1958, nr 72, s.6;
J. Lau, „Argumenty" 1959, nr 14, s.7;
J. N. Miller, „Głos Pracy" 1959, nr 71, s.8;
W. Natanson, „Teatr" 1959, nr 9, s.4-9;
tenże, „Stolica" 1959, nr 15, s.18;
A. Szmidt, „Współczesność" 1959, nr 8, s.11;
S. Treugutt, „Przegląd Kulturalny" 1959, nr 16, s.6-7;
J. Zagórski, „Kurier Polski" 1959, nr 71, s.4.

SPIS ILUSTRACJI

19. *Pierwsza sztuka Fanny* Shawa w Teatrze im. Juliusz Słowackiego w Krakowie, 1956.
20. *Fedra* Racine'a w Teatrze Narodowym w Warszawie, 1957.
21. *Książe Homburgu* Kleista w Teatrze Narodowym w Warszawie, 1958.
22. *Za kulisami* Norwida w Teatrze Narodowym w Warszawie, 1959.
23. *Za kulisami (Tyrtej)* Norwida w Teatrze Narodowym w Warszawie, 1959.
24. Wilam Horzyca, 1958.

Autorami zdjęć i reprodukcji są: Adam Drozdowski, Edward Hartwig, Tadeusz Kaźmierski, Zenon Maksymowicz, Zdzisław Mozer, Franciszek Myszkowski, Juliusz Sokołowski.
Zdjęcia pochodzą ze zbiorów: Wojciecha Dudzika w Warszawie, Krystyny Leo w Ciężkowicach, Ljubicy Mroczkowskiej w Poznaniu, Archiwum Akt Nowych w Warszawie, Archiwum Teatru Polskiego w Poznaniu, Instytutu Sztuki PAN w Warszawie, Muzeum Teatralnego w Warszawie.

S P I S T R E Ś C I

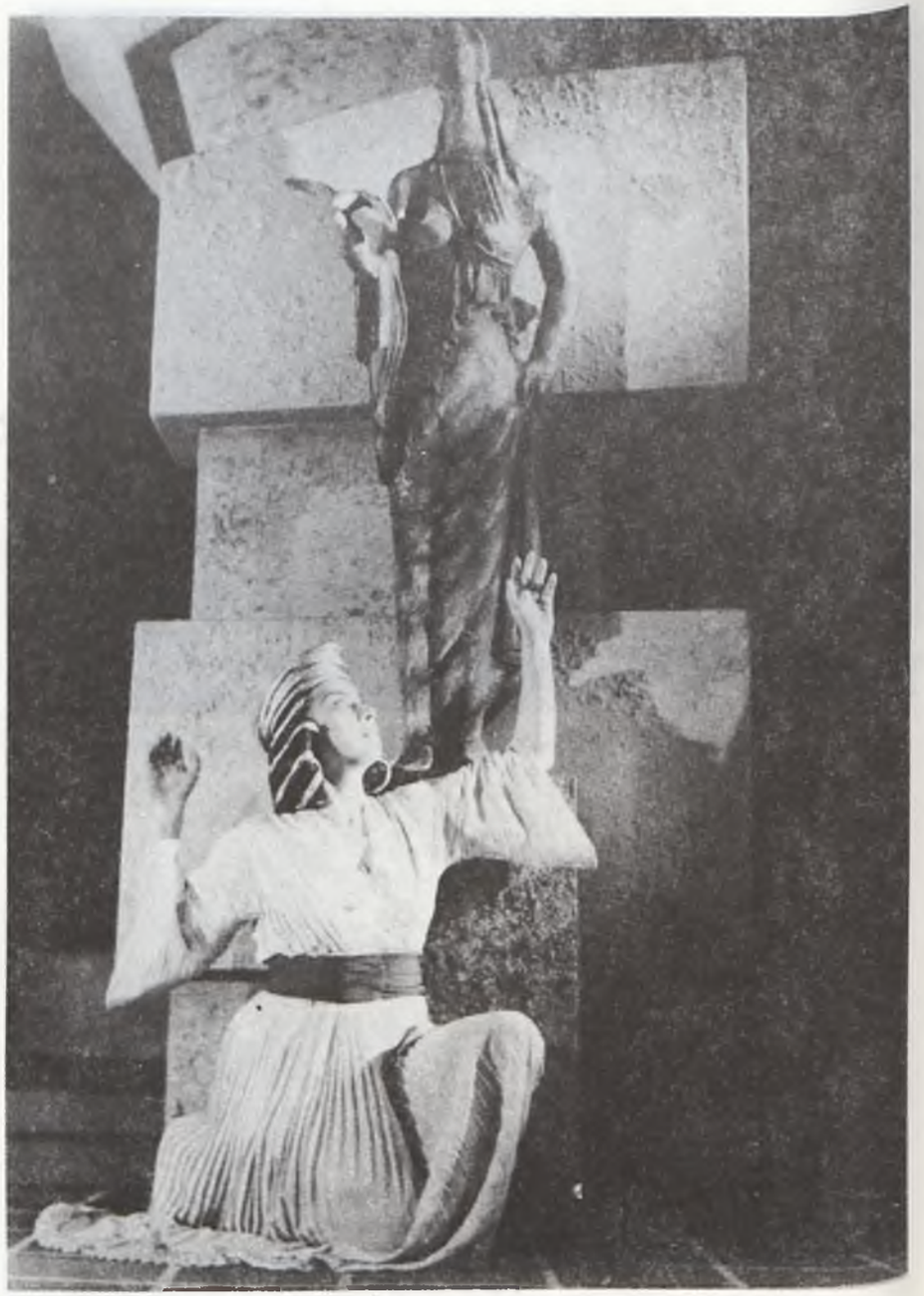
1. Wilam Horzyca z żoną, Stanisławą, ok. 1955.

2. Horzyca w otoczeniu aktorów i zespołu technicznego po przedstawieniu Snu nocy letniej Szekspira w Teatrze Polskim w Poznaniu, 1948.

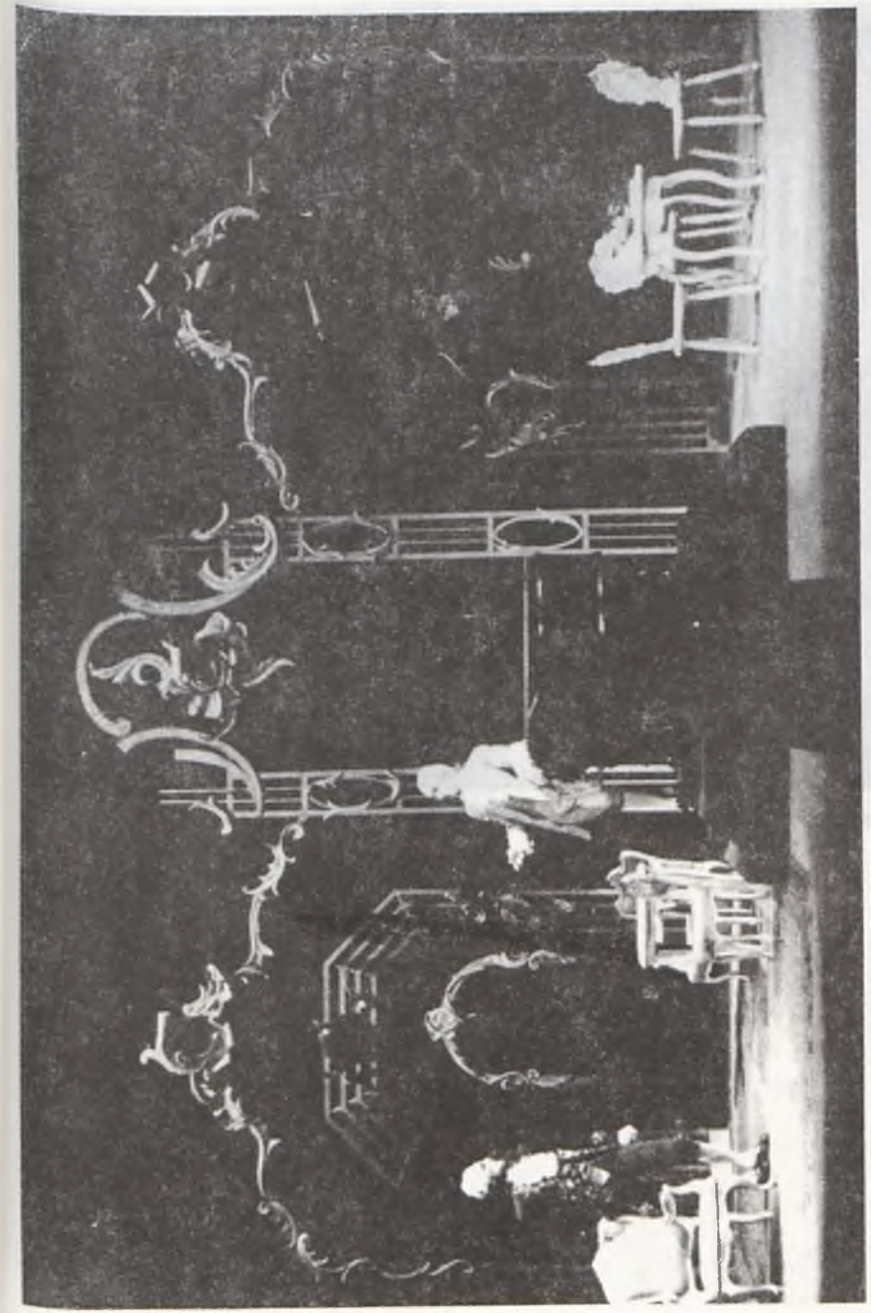
3. *Major Barbara* Shawa w Teatrze Polskim w Poznaniu, 1949.

4. *Krzyk jarzębiny* Kubackiego w Teatrze Polskim w Poznaniu, 1949.

5. *Rozkosz uczciwości* Pirandella w Teatrze Polskim w Poznaniu, 1949.

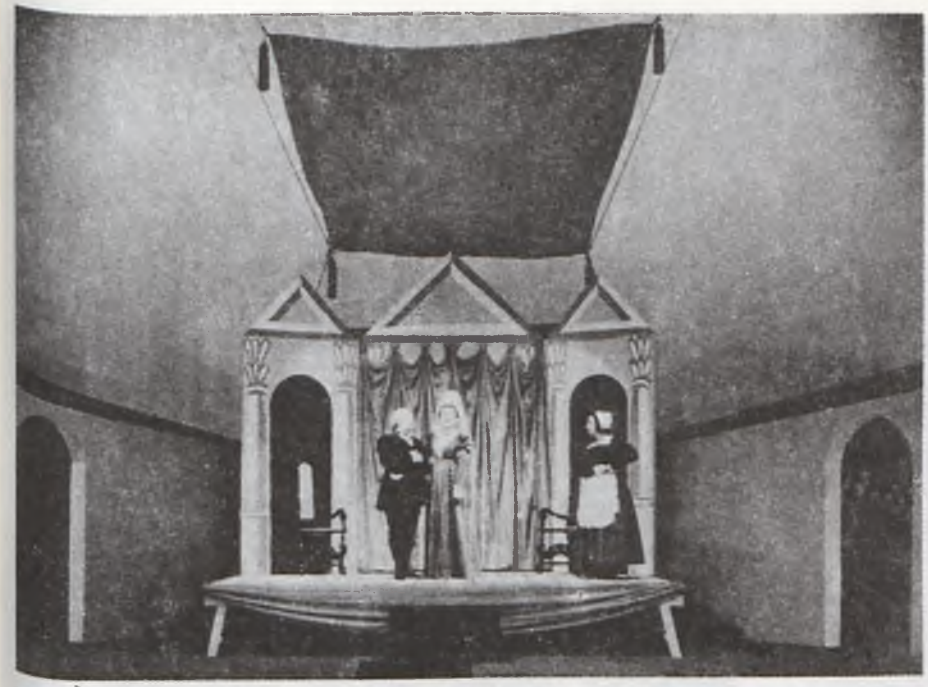


6. Irena Eichlerówna w *Fedrze* Racine'a w Teatrze Polskim w Poznaniu, 1949.



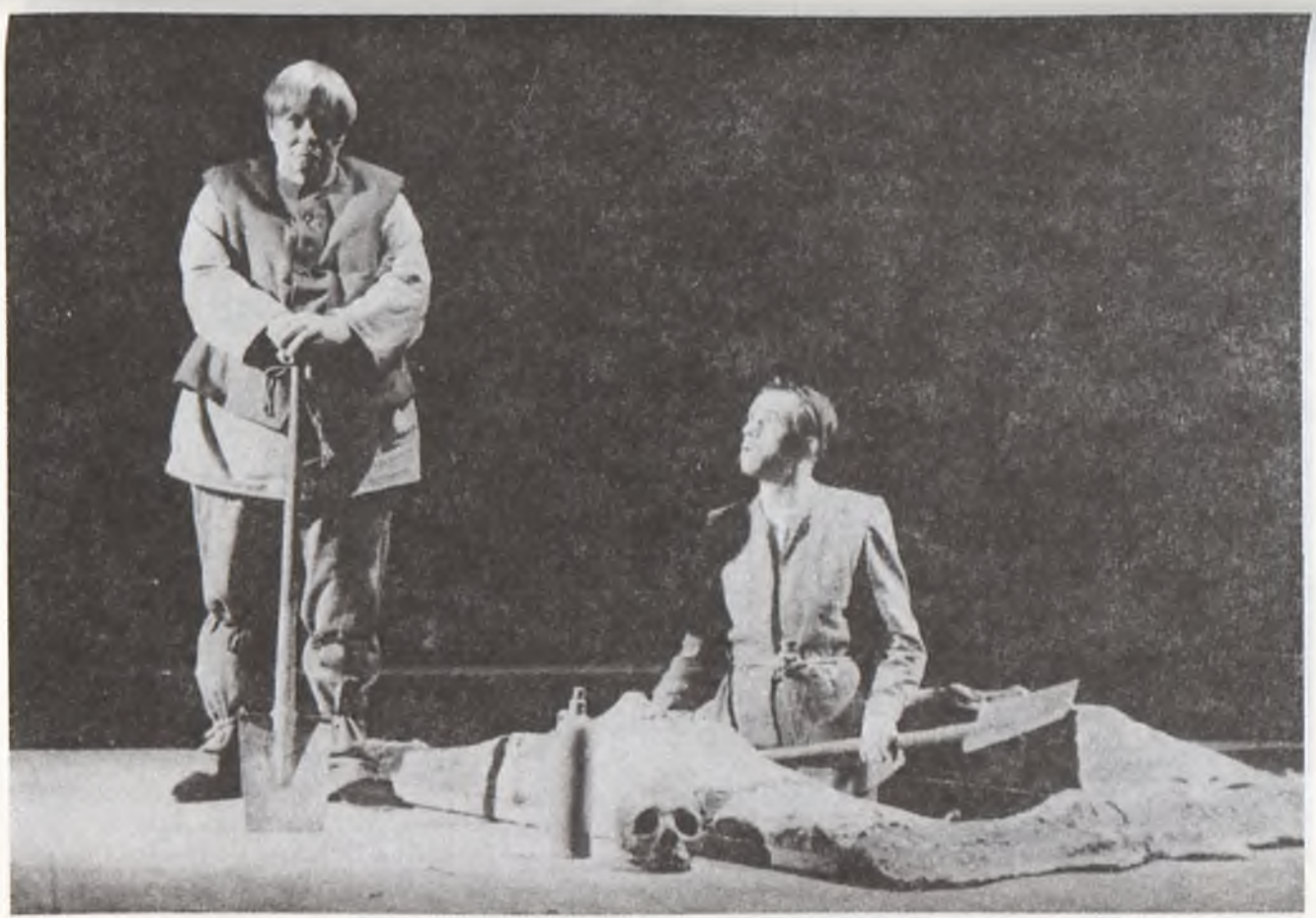
7. *Mozart i Salieri* Puszkina w Teatrze Polskim w Poznaniu, 1949.

8. *Czarująca szewcowa* Lorki w Teatrze Polskim w Poznaniu, 1949.

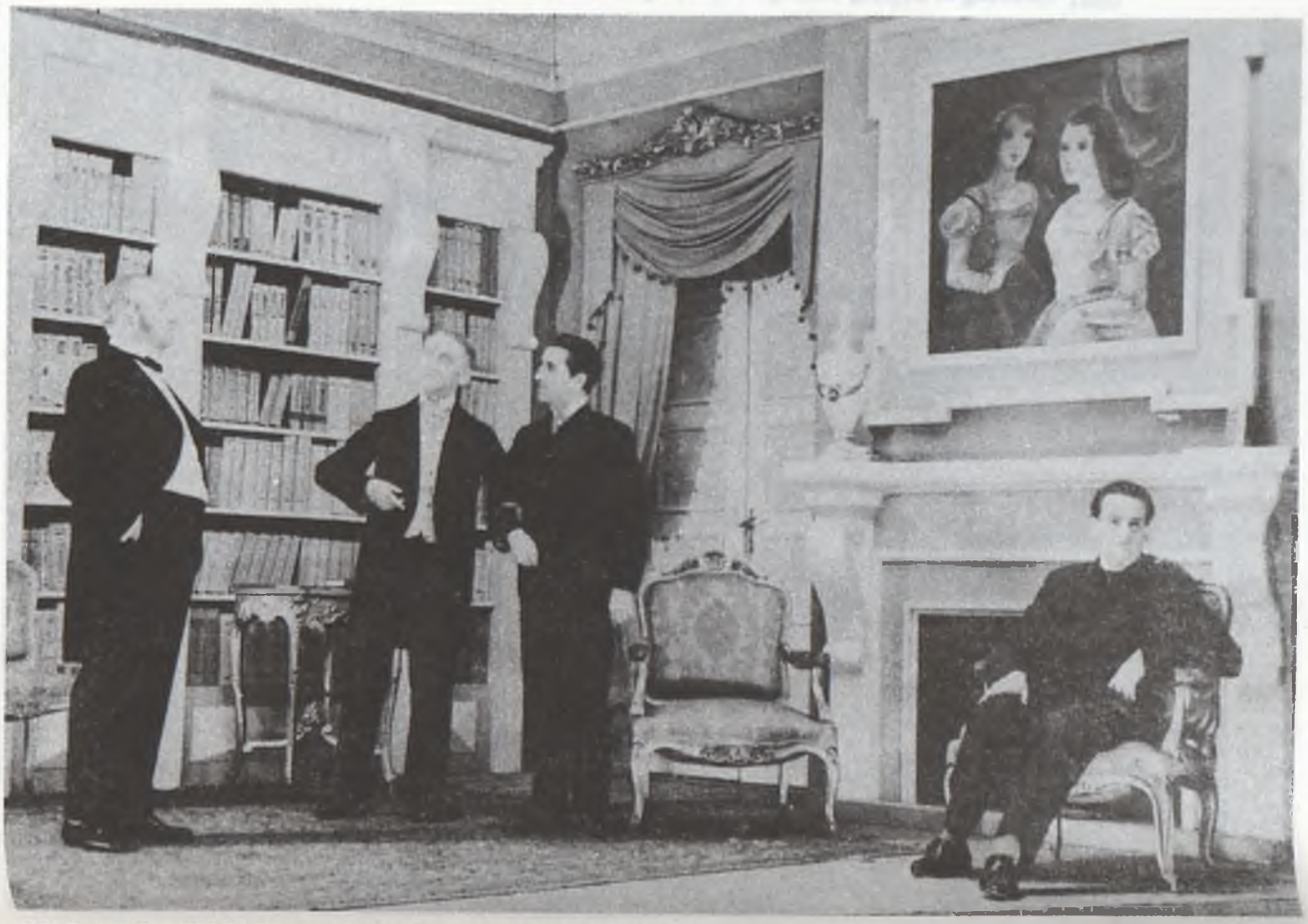


9. *Pieczary Salamanki* Cervantesa w Teatrze Polskim w Poznaniu, 1950.

10. Janina Jabłonowska (Pani Warren) i Kazimierz Przystański (sir Georges Crofts) w *Profesji pani Warren* Shawa w Teatrze Nowym w Poznaniu, 1950.



11. Bolesław Roslan i Zygmunt Zintel (Grabarze) w *Hamlecie* Szekspira w Teatrze Polskim w Poznaniu, 1950.



12. Szczygli zaułek Shawa w Teatrze Nowym w Poznaniu, 1951.

13. *Angelo, tyran Padwy* Hugo w Teatrze Polskim we Wrocławiu, 1952.

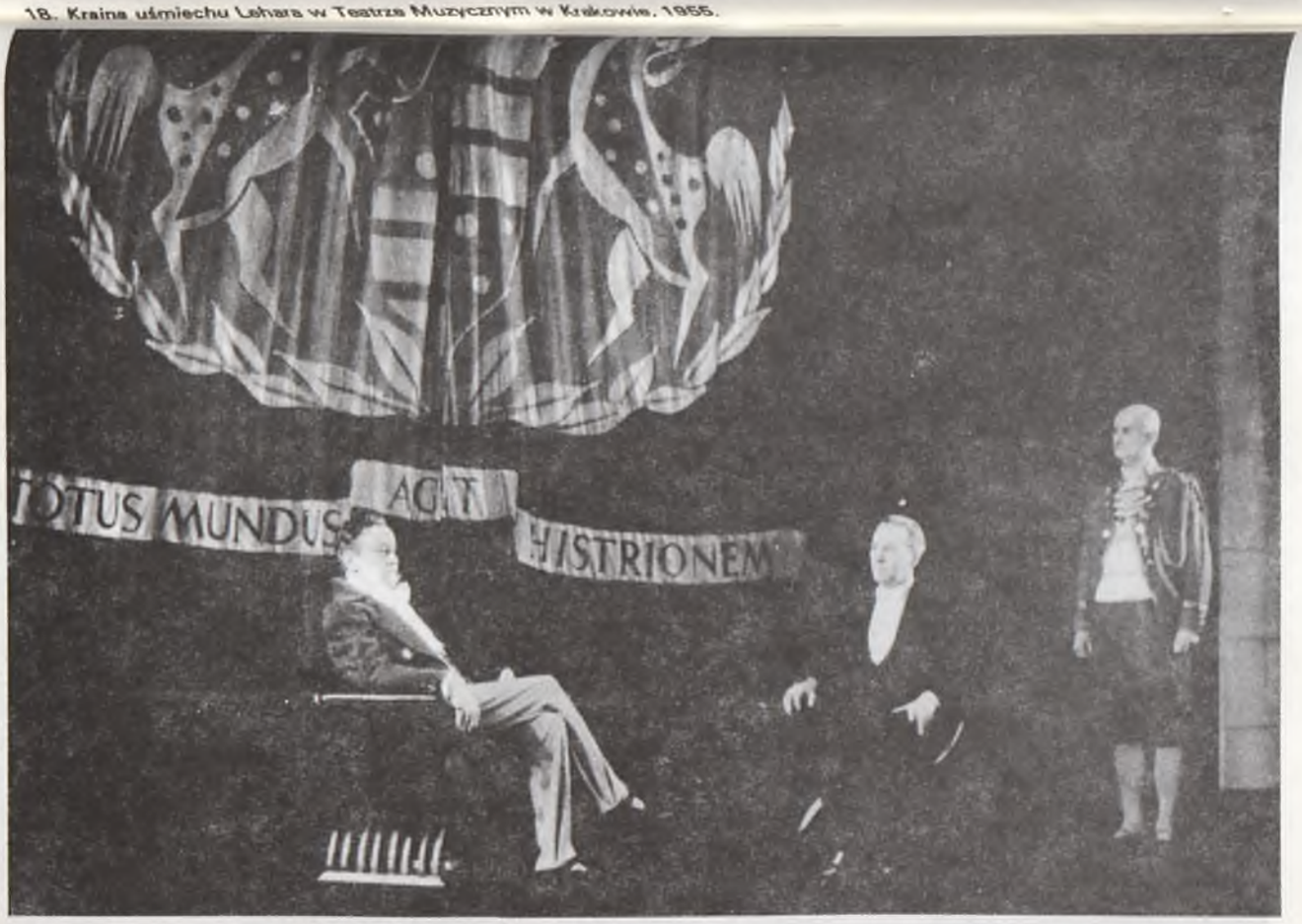
14. *Profesja pani Warren* Shawa w Teatrze Polskim we Wrocławiu, 1952.

15. *Sen nocy letniej* Szekspira w Teatrze Polskim we Wrocławiu, 1953.

16. Znaki wolności Brandstaettera w Teatrze Polskim we Wrocławiu, 1953.

17. Horzyca z zespołem Teatru im. Stefana Jaracza w Olsztynie po premierze *Profesji pani Warren* Shawa (na scenie w Elblągu), 1954.

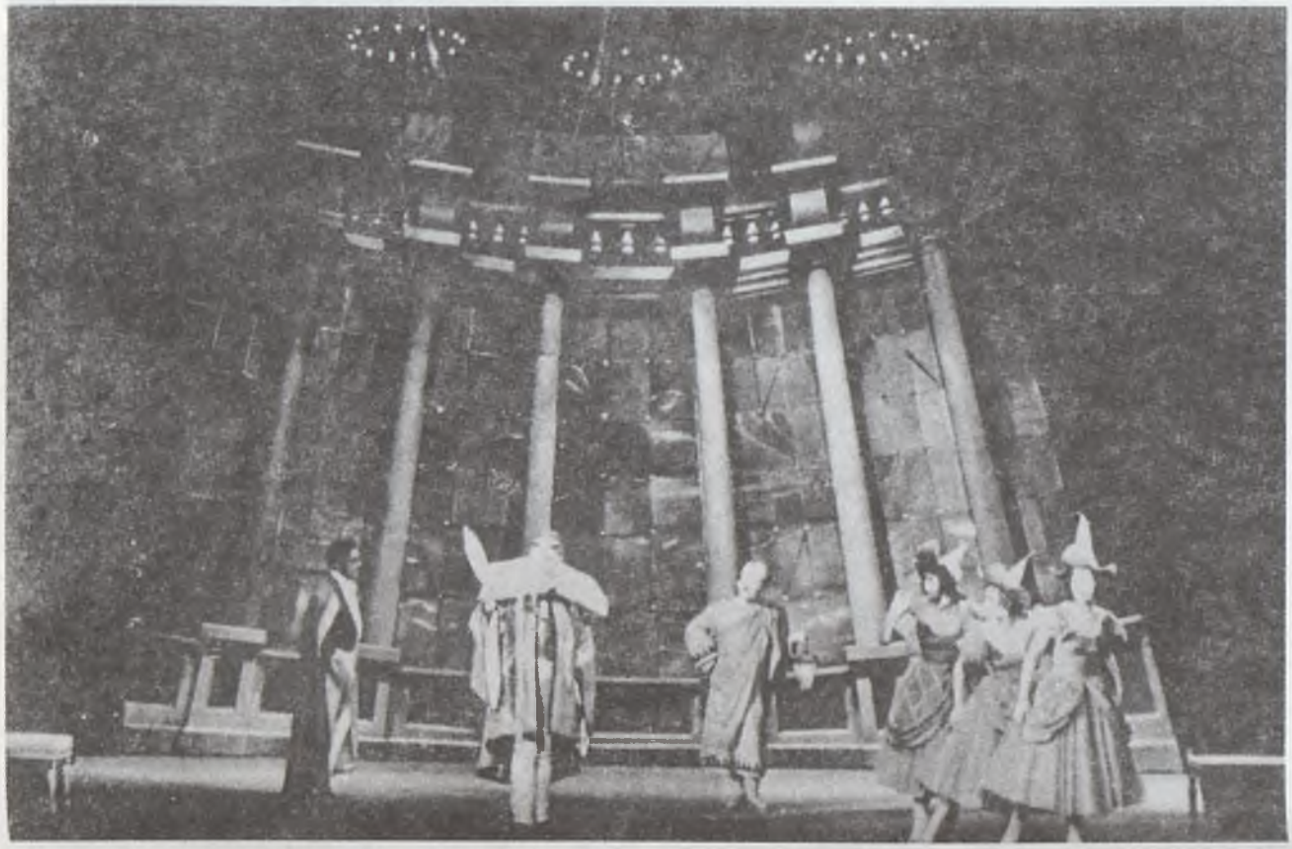
18. Kraina uśmiechu Lehara w Teatrze Muzycznym w Krakowie, 1955.



19. *Pierwsza sztuka Fanny* Shawa w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, 1956.

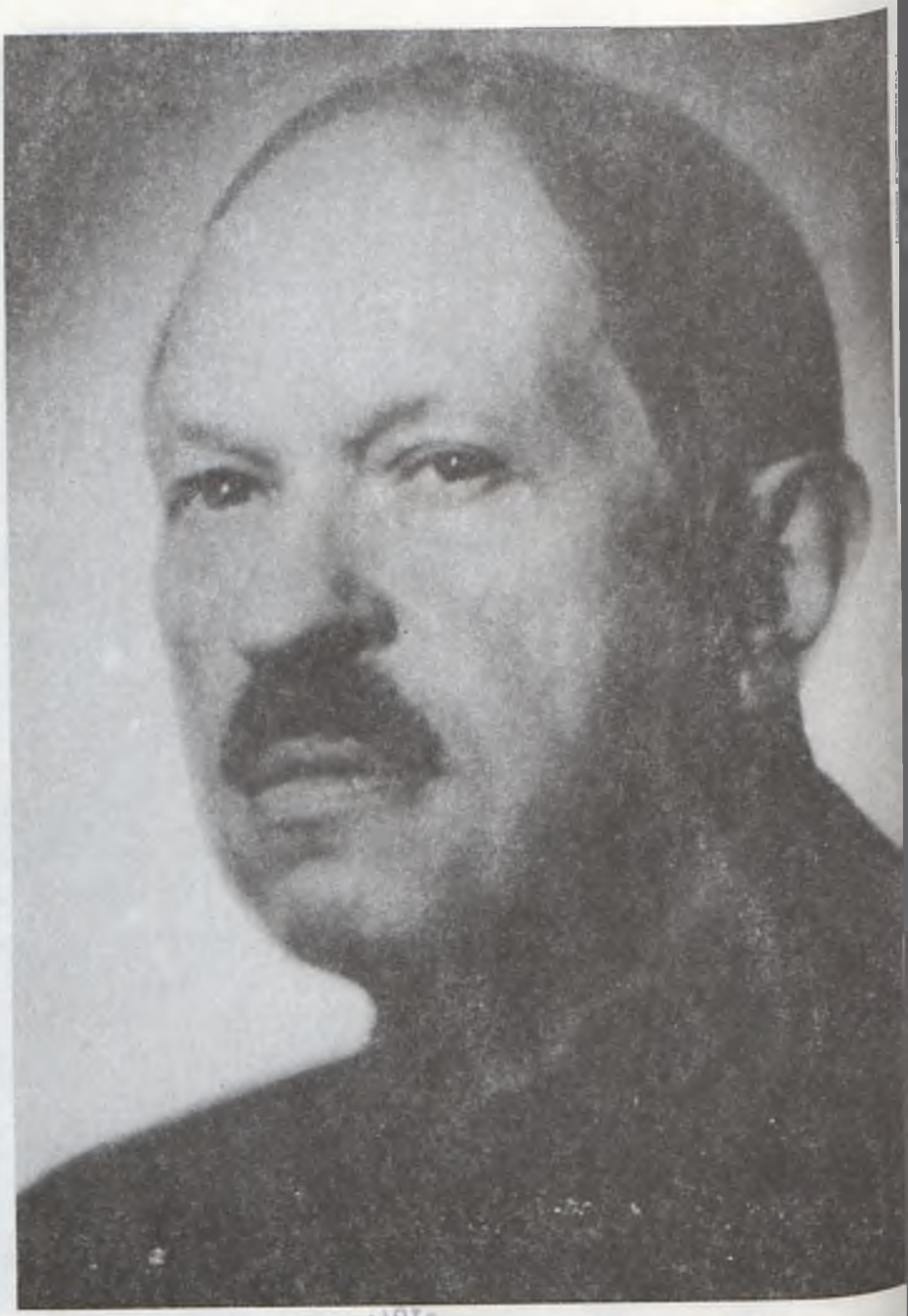
20. Fedra Racine'a w Teatrze Narodowym w Warszawie, 1957.

21. *Książę Homburgu* Kleista w Teatrze Narodowym w Warszawie, 1958.



22. Za kulisami Norwida w Teatrze Narodowym w Warszawie, 1959.

23. *Za kulisami (Tyrtej)* Norwida w Teatrze Narodowym w Warszawie, 1959.



24. Wilam Horzyca, 1958.